ORGANIZADORAS

Ana Marcia Alves Siqueira

Sayuri Grigório Matsuoka

METAMORFOSES DO FANTÁSTICO

perspectivas críticas acerca do estilhaçamento do real

PPGLETRAS UFC

pimenta cultural

ORGANIZADORAS
Ana Marcia Alves Siqueira
Sayuri Grigório Matsuoka

METAMORFOSES DO FANTÁSTICO

perspectivas críticas acerca do estilhaçamento do real

PPGLETRAS UFC I São Paulo I 2026 I pimenta cultural

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

M587

Metamorfoses do Fantástico: perspectivas críticas acerca do estilhaçamento do real / Organização Ana Marcia Alves Siqueira, Sayuri Grigório Matsuoka. – São Paulo: Pimenta Cultural, 2026.

Livro em PDF

ISBN 978-85-7221-668-5
DOI 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-668-5

1. Modo Fantástico. 2. Insólito. 3. Estilhaçamento do real. 4. Abertura crítica. 5. Contemporaneidade. I. Siqueira, Ana Marcia Alves (Org.). II. Matsuoka, Sayuri Grigório (Org.). III. Título.

CDD: 809.3

Índice para catálogo sistemático:
I. Literatura – Teoria e crítica
Simone Sales – Bibliotecária – CRB: ES-000814/0

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2026 os autores e as autoras.

Copyright da edição © 2026 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons:
Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - (CC BY-NC-ND 4.0).
Os termos desta licença estão disponíveis em:
<https://creativecommons.org/licenses/>.
Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural.
O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Pimenta Cultural.

Direção editorial	Patricia Bieging Raul Inácio Busarello
Editora executiva	Patricia Bieging
Gerente editorial	Landressa Rita Schiefelbein
Assistente editorial	Ana Flávia Pivisan Kobata Júlia Marra Torres
Diretor de criação	Raul Inácio Busarello
Assistente de arte	Naiara Von Groll
Editoração eletrônica	Stela Tiemi Hashimoto Kanada
Estágio em editoração	Emanuelle Vitória Miranda da Silva Rayssa Santos Arrais
Imagens da capa	malshakoval5 - Magnific.com, Karen Nadine - Pixabay, AI Generator - Chat GPT
Tipografias	Acumin, Agenda One Condensed, Rockwell Nova
Revisão	Os autores
Organizadoras	Ana Marcia Alves Siqueira Sayuri Grigório Matsuoka

PIMENTA CULTURAL
São Paulo • SP
+55 (11) 96766 2200
livro@pimentacultural.com
www.pimentacultural.com

2 0 2 6

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e Doutoras

Adilson Cristiano Habowski
Universidade La Salle, Brasil

Adriana Flávia Neu
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Adriana Regina Vettorazzi Schmitt
Instituto Federal de Santa Catarina, Brasil

Aguimario Pimentel Silva
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Alaim Passos Bispo
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Alaim Souza Neto
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Knoll
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Regina Müller Germani
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Aline Corso
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Aline Wendpap Nunes de Siqueira
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Ana Rosangela Colares Lavand
Universidade Estadual do Norte do Paraná, Brasil

André Gobbo
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

André Tanus Cesário de Souza
Faculdade Anhanguera, Brasil

Andressa Antunes
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Andressa Wiebusch
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Andreza Regina Lopes da Silva
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Angela Maria Farah
Universidade de São Paulo, Brasil

Anísio Batista Pereira
Universidade do Estado do Amapá, Brasil

Antonio Edson Alves da Silva
Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Antonio Henrique Coutelo de Moraes
Universidade Federal de Rondonópolis, Brasil

Arthur Vianna Ferreira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Ary Albuquerque Cavalcanti Junior
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Asterlindo Bandeira de Oliveira Júnior
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Bárbara Amaral da Silva
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Bernadétte Beber
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Caio Cesar Portella Santos
Instituto Municipal de Ensino Superior de São Manuel, Brasil

Carla Wanessa do Amaral Caffagni
Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Adriano Martins
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Carlos Jordan Lapa Alves
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Caroline Chioquetta Lorenset
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Cassia Cordeiro Furtado
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Cássio Michel dos Santos Camargo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Cecilia Machado Henriques
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Christiano Martino Otero Avila
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Cláudia Samuel Kessler
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Cristiana Barcelos da Silva
Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil

Cristiane Silva Fontes
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Daniela Susana Segre Guertzenstein
Universidade de São Paulo, Brasil

Daniele Cristine Rodrigues
Universidade de São Paulo, Brasil

Dayse Centurion da Silva
Universidade Anhanguera, Brasil

Dayse Sampaio Lopes Borges
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Deilson do Carmo Trindade
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas, Brasil

Diego Pizarro
Instituto Federal de Brasília, Brasil

Dorama de Miranda Carvalho
Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Edilson de Araújo dos Santos
Universidade de São Paulo, Brasil

Edson da Silva
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil

Elena Maria Mallmann
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Eleonora das Neves Simões
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Eliane Silva Souza
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Elvira Rodrigues de Santana
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Estevão Schultz Campos
Centro Universitário Adventista de São Paulo, Brasil

Éverly Pegoraro
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Fábio Santos de Andrade
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Fabrícia Lopes Pinheiro
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Fauston Negreiros
Universidade de Brasília, Brasil

Felipe Henrique Monteiro Oliveira
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Fernando Vieira da Cruz
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Flávia Fernanda Santos Silva
Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Gabriela Moysés Pereira
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Gabriella Eldereti Machado
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Germano Ehlert Pollnow
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Geuciane Felipe Guerim Fernandes
Universidade Federal do Pará, Brasil

Geymeesson Brito da Silva
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Giovanna Ofretorio de Oliveira Martin Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Handherson Leyltton Costa Damasceno
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Hebert Elias Lobo Sosa
Universidad de Los Andes, Venezuela

Helciclever Barros da Silva Sales
Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, Brasil

Helena Azevedo Paulo de Almeida
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Hendy Barbosa Santos
Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Humberto Costa
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges
Universidade de Brasília, Brasil

Inara Antunes Vieira Willerding
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Jaziel Vasconcelos Dorneles
Universidade de Coimbra, Portugal

Jean Carlos Gonçalves
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Joao Adalberto Campato Junior
Universidade Brasil, Brasil

Jocimara Rodrigues de Sousa
Universidade de São Paulo, Brasil

Joelson Alves Onofre
Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

Jónata Ferreira de Moura
Universidade São Francisco, Brasil

Jonathan Machado Domingues
Universidade Federal de São Paulo, Brasil

Jorge Eschriqui Vieira Pinto
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Juliana de Oliveira Vicentini
Universidade de São Paulo, Brasil

Juliano Milton Kruger
Instituto Federal do Amazonas, Brasil

Julianno Pizzano Ayoub
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Julierme Sebastião Morais Souza
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Junior César Ferreira de Castro
Universidade de Brasília, Brasil

Katia Bruginski Mulik
Universidade de São Paulo, Brasil

Laionel Vieira da Silva
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Lauro Sérgio Machado Pereira
Instituto Federal do Norte de Minas Gerais, Brasil

Leonardo Freire Marino
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Leonardo Pinheiro Mozdzenski
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Letícia Cristina Alcântara Rodrigues
Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Lucila Romano Tragtenberg
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Lucimara Rett
Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Luiz Eduardo Neves dos Santos
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Maikel Pons Giralt
Universidade de Santa Cruz do Sul, Brasil

Manoel Augusto Polastreli Barbosa
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Marcelo Nicomedes dos Reis Silva Filho
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Márcia Alves da Silva
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Marcio Bernardino Sirino
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Marcos Pereira dos Santos
Universidad Internacional Iberoamericana del Mexico, México

Marcos Uzel Pereira da Silva
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Marcus Fernando da Silva Praxedes
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil

Maria Aparecida da Silva Santandel
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Maria Cristina Giorgi
Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Brasil

Maria Edith Maroca de Avelar
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Marina Bezerra da Silva
Instituto Federal do Piauí, Brasil

Marines Rute de Oliveira
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Mauricio José de Souza Neto
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele Marcelo Silva Bortolai
Universidade de São Paulo, Brasil

Mônica Tavares Orsini
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Nara Oliveira Salles
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Neide Araujo Castilho Teno
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Brasil

Neli Maria Mengalli
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Patricia Bieging
Universidade de São Paulo, Brasil

Patricia Flavia Mota
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Patrícia Helena dos Santos Carneiro
Universidade Federal de Rondônia, Brasil

Rainei Rodrigues Jadejiski
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Raul Inácio Busarello
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Raymundo Carlos Machado Ferreira Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Ricardo Luiz de Bittencourt
Universidade do Extremo Sul Catarinense, Brasil

Roberta Rodrigues Ponciano
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Robson Teles Gomes
Universidade Católica de Pernambuco, Brasil

Rodiney Marcelo Braga dos Santos
Universidade Federal de Roraima, Brasil

Rodrigo Amancio de Assis
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Rodrigo Sarruge Molina
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Rogério Rauber
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Rosane de Fatima Antunes Obregon
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Samuel André Pompeo
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Sebastião Silva Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Silmar José Spinardi Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Simone Alves de Carvalho
Universidade de São Paulo, Brasil

Simoni Urnau Bonfiglio
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Stela Maris Vaucher Farias
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Tadeu João Ribeiro Baptista
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Taíza da Silva Gama
Universidade de São Paulo, Brasil

Tania Micheline Miorando
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tarcísio Vanzin
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Tascieli Feltrin
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tatiana da Costa Jansen
Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, Brasil

Tayson Ribeiro Teles
Universidade Federal do Acre, Brasil

Thiago Barbosa Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Thiago Camargo Iwamoto
Universidade Estadual de Goiás, Brasil

Thiago Medeiros Barros
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Tiago Mendes de Oliveira
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Vanessa de Sales Marruche
Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Vanessa Elisabete Raue Rodrigues
Universidade Estadual do Centro Oeste, Brasil

Vania Ribas Ulbricht
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Vinicius da Silva Freitas
Centro Universitário Vale do Cricaré, Brasil

Wellington Furtado Ramos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Wellton da Silva de Fatima
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Wenis Vargas de Carvalho
Universidade Federal da Grande Dourados, Brasil

Yan Masetto Nicolai
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Alcidinei Dias Alves
Logos University International, Estados Unidos

Alessandra Figueiró Thornton
Universidade Luterana do Brasil, Brasil

Alexandre João Appio
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Artur Pires de Camargos Júnior
Universidade do Vale do Sapucaí, Brasil

Bianka de Abreu Severo
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Carlos Eduardo B. Alves
Universidade Federal do Agreste de Pernambuco, Brasil

Carlos Eduardo Damian Leite
Universidade de São Paulo, Brasil

Catarina Prestes de Carvalho
Instituto Federal Sul-Rio-Grandense, Brasil

Davi Fernandes Costa
Secretaria Municipal de Educação de São Paulo, Brasil

Denilson Marques dos Santos
Universidade do Estado do Pará, Brasil

Domingos Aparecido dos Reis
Must University, Estados Unidos

Edson Vieira da Silva de Camargos
Logos University International, Estados Unidos

Edwins de Moura Ramires
Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, Brasil

Elisiene Borges Leal
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Elizabete de Paula Pacheco
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Elton Simomukay
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Francisco Geová Goveia Silva Júnior
Universidade Potiguar, Brasil

Indiamaris Pereira
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Jacqueline de Castro Rimá
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Jonas Lacchini
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Brasil

Lucimar Romeu Fernandes
Instituto Politécnico de Bragança, Brasil

Marcos de Souza Machado
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele de Oliveira Sampaio
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Nívea Consuêlo Carvalho dos Santos
Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, Brasil

Pedro Augusto Paula do Carmo
Universidade Paulista, Brasil

Rayner do Nascimento Souza
Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, Brasil

Samara Castro da Silva
Universidade de Caxias do Sul, Brasil

Sidney Pereira Da Silva
Stockholm University, Suécia

Suélen Rodrigues de Freitas Costa
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Thais Karina Souza do Nascimento
Instituto de Ciências das Artes, Brasil

Viviane Gil da Silva Oliveira
Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Walmir Fernandes Pereira
Miami University of Science and Technology, Estados Unidos

Weyber Rodrigues de Souza
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

William Roslindo Paranhos
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Parecer e revisão por pares

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.

SUMÁRIO

Sayuri Grigório Matsuoka
Apresentação 12

Marisa Martins Gama-Khalil
Prefácio 15

CAPÍTULO **1**
Ana Márcia Alves Siqueira
Dinamismo e questionamento:
o fantástico como modalidade literária 24

CAPÍTULO **2**
Brandon Siqueira da Silva
O modo fantástico como sintoma da instabilidade do real:
a subversão crítica da linguagem em contos contemporâneos 40

CAPÍTULO **3**
Rosângela Soares de Lima
Larissa Moreira Tavares
A representação estética do duplo na relação entre o ser humano e a obra de arte:
uma análise de narrativas fantásticas 66

CAPÍTULO **4**
Larissa Moreira Tavares
Ana Márcia Alves Siqueira
Panoramas de interpretação do duplo no texto fantástico dos séculos XIX e XX 86

CAPÍTULO **5**

Felipe Hélio da Silva Dezidério

A arquitetura do impossível:
indícios da presença do fantástico
em *A confissão de Lúcio* *115*

CAPÍTULO **6**

Thais Santos Frota

Possibilidades do fantástico
em "O Canto da Sereia"
de Júlio Dinis e a imagética da sereia **146**

CAPÍTULO **7**

Carolina de Aquino Gomes

"O sertão está em toda parte":
fantástico e cultura popular
em *Maldito sertão*, de Márcio Benjamin **165**

CAPÍTULO **8**

Ana Raquel da Costa Farias
Ana Larissa Mendes do Nascimento

Maliciosas e maléficas:
desvendando o monstruoso feminino **186**

CAPÍTULO **9**

Romildo Biar Monteiro

O reflexo da monstruosidade
e o gozo purulento do mal
em "Açougue", de Breno Acciolly **213**

CAPÍTULO **10**

Michel Miron de Melo

O mal em *It - A Novel*:
espelhos invisíveis e fantásticos **241**

CAPÍTULO 11
Moacir Marcos de Souza Filho
Corporalidades no gótico decolonial equatoriano:
anatomia da violência
em *Quatro corpos e muitas ausências* *256*

CAPÍTULO 12
Alisson Ribeiro dos Santos
O realismo maravilhoso de Murilo Rubião **286**

Sobre as organizadoras **316**

Sobre os autores e as autoras **317**

Índice remissivo **321**

APRESENTAÇÃO

Sayuri Grigório Matsuoka

Há algo de aprazível na antevisão do mal. A despeito dos deleites inconfessáveis de cada leitor, ou talvez por isso mesmo, a temática maligna é parte quase inteiramente constitutiva da literatura. De modo mais explícito, ela apresenta-se pela violência, pela crueldade, pela sociopatia e por desdobramentos dessas práticas. De modo mais discreto, o mal aparece na literatura como sinônimo de transgressão. É o que nos lembra o movimento romântico ao mostrar as estratégias de manipulações sociais que têm como argumento normativo comportamental a identificação da obediência às convenções do bem, e a desobediência às do mal.

Por este viés, a concepção de mal se aplica à insubordinação e à liberdade, o que se contrapõe à visão do mal disfarçado em benevolência. Essa construção discursiva da ideia de bem, identificada à ordem, à obediência e às adequações institucionais confronta a antiga visão dicotômica que define o mal a partir da noção de bem divino, como ensina a filosofia medieval. Por esse rápido quadro demonstrativo, vislumbramos as complicadas relações entre a problemática do mal e suas formas de ficcionalização. No caso da literatura, a interposição entre real e arte se dá por meio da palavra. É a palavra, em todas as suas potencialidades significativas, que assume a responsabilidade de reproduzir textualmente as experiências humanas de todas as naturezas.

A literatura fantástica, em particular, em seu amplo espectro de manifestações, é uma forte aliada na apreciação do tema. O que torna as obras literárias tão instigantes é também o modo pelo qual sua forma e seu conteúdo estimulam, simultaneamente, o intelecto e

os sentidos do leitor. A exemplo do mal metaforizado pelo fantástico nas narrativas ficcionais, esse modo é capaz de afrontar sua concepção ética, causar-lhe asco, medo ou recusa, e até prazer. Pode ainda questionar suas certezas e modo de ver mundo. Tudo isso diante do que esse leitor reconhece como mal. O grupo de pesquisa Vertentes do Mal na Literatura, da Universidade Federal do Ceará, dedica-se a formular questões como essas e a apresentar respostas possíveis dentro desse cenário de indagações.

O Grupo existe desde 2010, quando foi registrado no diretório de grupos do CNPq pela Professora Dra. Ana Marcia Alves Siqueira, que coordena suas atividades desde então. Nesses quinze anos de existência, fizeram parte do Vertentes professores pesquisadores, estudantes de graduação e de pós-graduação, que adotaram a multidisciplinaridade como meio investigativo das temáticas ligadas ao mal e às suas formas de representação na literatura. As teses, as dissertações e os artigos resultantes dessas pesquisas apresentam um passeio por obras que vão da Antiguidade à contemporaneidade, tendo como viés teórico de análise e de interpretação o diálogo entre história, filosofia, sociologia, psicanálise, dentre outras áreas do conhecimento, e os estudos literários.

O funcionamento do grupo decorre de leituras sistemáticas de textos literários e teóricos sobre o mal com o intuito de alcançar a compreensão do fenômeno em sua complexidade de conceituações. Este tem sido o enfoque privilegiado pelo grupo, que tem reunido estudantes e interessados no tema através de uma metodologia de estudos pensada para contemplar um público diverso, democratizando, assim, o acesso à leitura. A discussão de textos literários que mostram o fenômeno e de textos teóricos que possibilitam o aprofundamento reflexivo dos debates constitui o ponto de partida para a dinâmica dessas atividades.

SUMÁRIO

SUMÁRIO

Os estudos que deram origem aos capítulos deste livro são resultado dos trabalhos mais recentes realizados pelos pesquisadores e pesquisadoras do grupo Vertentes do Mal na Literatura, cujos recortes privilegiam o fantástico.

PREFÁCIO

O FANTÁSTICO E A DOBRA DE MUNDOS POSSÍVEIS

Marisa Martins Gama-Khalil

No clássico livro *Introdução à literatura fantástica*, publicado em 1970, Tzvetan Todorov (2004) realizou uma apurada sistematização dos estudos dessa literatura enquanto gênero literário. Por intermédio de uma revisão dos estudos anteriores sobre o assunto, como os de Louis Vax, Roger Caillois, Pierre-Georges Castex, Sigmund Freud e outros, o autor estabelece que o ponto de partida para o fantástico é a irrupção de um acontecimento sobrenatural em uma realidade prosaica. Diante dessa incursão do insólito no mundo cotidiano, Todorov assinala três condições para que a narrativa se torne fantástica: a hesitação do leitor, a hesitação das personagens e uma leitura que não se institua como poética ou alegórica. A primeira condição, obrigatória, relaciona-se a uma visão ambígua dos acontecimentos decursiva do aspecto verbal da narrativa; a segunda, não obrigatória, é atinente ao aspecto sintático, uma vez que se encontra vinculada à atuação das personagens na narrativa; e a terceira é concernente ao aspecto semântico, porque ocorre por intermédio de opções de leitura articuladas pelo leitor. Essa literatura, definida por Todorov a partir das condições citadas e que difere de dois gêneros vizinhos – estranho e maravilhoso –, de acordo com Todorov, possui existência muito efêmera nas histórias dos gêneros literários, pois tem seu início "de maneira sistemática por volta do fim do século XVIII com Cazotte; um século mais tarde encontram-se nas novelas de Maupassant os últimos exemplos satisfatórios do gênero" (Todorov, 2004, p. 175). Para Todorov, por exemplo, as narrativas de Franz Kafka já não se configurariam como literatura fantástica.

Entretanto, mesmo Todorov tendo decretado que o fim da literatura fantástica teria acontecido entre fins do século XIX e início do século XX, vemos, ainda, a manifestação de estudos dessa literatura, tanto na perspectiva teórica como na crítica, nomeando-a como fantástica. Muitos estudiosos e escritores têm manifestado posição contrária à visão de Todorov, como é o caso de Irene Bessière, que declara: "por isso não parece possível concluir, como faz T. Todorov, que o fantástico tenha se dissolvido com a criação e as técnicas literárias contemporâneas"[1] (Bessière, 1974, p. 27-28, tradução minha). Italo Calvino também se posiciona contrariamente quanto ao final delimitado e datado do fantástico:

> Desse modo, podemos falar de *fantástico* no século XX ou então de *fantástico* no Renascimento. [...] 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. 256).

Acompanhando esse posicionamento, vários estudos continuam afirmando a existência do fantástico em pleno século XXI, como é o caso deste livro, que tenho a honra de apresentar: *Metamorfoses do fantástico*: perspectivas críticas acerca do estilhaçamento do real.

Portanto, o fantástico, na abordagem dos autores deste livro distancia-se da perspectiva genológica elaborada por Todorov e se aproxima muito mais da perspectiva modal. O modo fantástico, ao contrário da posição genológica, abriga variadas modalidades literárias, que se aproximam em função da existência de um acontecimento

1 *"c'est pourquoi il ne nous semble pas possible de conclure, comme le fait T. Todorov, a la dissolution du fantastique dans la création et les techniques littéraires contemporaines ».*

metaempírico, como o fantástico tradicional, o realismo mágico, o real maravilhoso, o realismo maravilhoso, o realismo animista, o horror, o gótico, dentre outras (Gama-Khalil, 2013, 2020, 2025). É preciso ressaltar que o referido elemento ou acontecimento metaempírico assim é compreendido por uma determinada cultura, isto é, o que é insólito para uma cultura pode não ser para outra.

Vimos que Todorov defendia que na narrativa fantástica um evento sobrenatural emerge em um contexto cotidiano, ideia essa que se encontra de forma explicitada em teóricos anteriores, como Louis Vax, que, em seu livro *A arte e a literatura fantásticas*, defende: "A narrativa fantástica [...] gosta de nos apresentar, habitando o mundo real onde nos encontramos, homens como nós, postos de súbito em presença do inexplicável" (Vax, 1974, p. 8). Entendo essa antinomia como o paradoxo do fantástico, ou seja, o encontro entre o insólito e o sólito, paradoxo que se encontra também em narrativas dos séculos XX e XXI, o que pode ser atestado pelas palavras de David Roas (2001, p. 8): "para que a história narrada seja considerada fantástica, deve ser criado um espaço como o habitado pelo leitor, um espaço que será assaltado por um fenômeno que transtornará a sua estabilidade"[2]. Seja o fantástico tradicional ou as formas do fantástico que se planteiam nos séculos XX e XXI, como o realismo mágico, por exemplo, todas elas abrigam a irrupção do referido paradoxo.

Para compreender como se constrói esse paradoxo, tomo como base a concepção de mundos possíveis. Julio Jeha (1993, p. 81) defende que "[a] literatura é um signo de possibilidade que representa mundos possíveis através de suas qualidades (seus caráteres ou marcas) e apenas através delas". Doležel (1988) explica que os mundos possíveis abrangem um conjunto bastante variado, e por isso a semântica desses mundos criados pela literatura abarca tanto os mundos análogos ao mundo empírico como os mundos

2 "para que la historia narrada sea considerada fantástica, debe crearse un espacio al que habita el lector, un espacio em que se verá asaltado por un fenómeno trastornará su estabilidad".

mais distantes dele, ou seja, tanto o conto de fadas ou as histórias maravilhosas das *Mil e uma noites* como a literatura mais realista de Émile Zola constroem mundos possíveis. O que diferencia os mundos possíveis realistas dos outros mundos criados pelo fantástico, no ver de Doležel (1988, p. 487), é o "grau de saturação semântica". Entendo essa ideia pelo fato de os mundos possíveis da literatura fantástica serem mais porosos que os da literatura realista, porque são mais constituídos por vazios (Iser, 1996), por terem uma dobra ou um *plus ultra* no grau de singularização e estranhamento (Gama-Khalil, 2019).

Se existem mais vazios e se há uma dobra no grau de singularização artística na literatura fantástica, isso acontece exatamente porque há uma dobra na configuração dos mundos possíveis: o fantástico cria dois mundos possíveis de uma só vez, um mais similar ao mundo empírico cotidiano e outro mais distante dessa simulação de realidade: um sólito e outro insólito. Essas duas realidades[3] simuladas pelos mundos possíveis podem aparecer como dois mundos à parte, apartados, com pouca conexão entre eles, ou podem figurar de uma forma mais integrada, em uma conjunção inesperada, na qual o natural apareça constitutivamente atravessado pelo sobrenatural, ou, seguindo a direção de Filipe Furtado (2009), o empírico invadido pelo metaempírico.

As metamorfoses citadas no título deste livro sugerem não só um recurso muito utilizado nas narrativas fantásticas, como também a própria regra básica para a formação de todos mundos ficcionais. Para Luiz Costa Lima (2018), todos textos ficcionais podem ser compreendidos como uma metamorfose, mas há diferentes formas de metamorfose, que podem ser explicadas em dois conjuntos:

3 O real é o impossível, porque ele é intempestivo e caótico (Albuquerque Júnior, 2025) e, em função disso, não temos controle sobre ele. A realidade é a apreensão e a elaboração humana do real. Por isso, a realidade está relacionada, por exemplo, ao ofício do historiador e do escritor de literatura. Ambos criam realidades diferenciadas, com feições e funções diferentes.

> A diferença entre as duas espécies é que a *mímesis* da representação apresenta uma metamorfose implícita, enquanto a *mímesis* da produção apresenta uma metamorfose explícita. [...] Na verdade, o tema *mímesis* e metamorfose sintetiza tudo aquilo que fiz. O muito que escrevi nos vários livros que dediquei ao assunto caberia numa só frase: por *mímesis*, entenda-se um processo metamórfico que contraria os padrões da realidade (Costa Lima, 2018, p. 192).

O que Costa Lima não pontua é o fato de a ficção fantástica englobar as duas metamorfoses, a da representação e a da produção, realizando a dobra e o paradoxo dos mundos possíveis.

Neste livro, o primeiro capítulo, assinado por Ana Marcia Siqueira, traz contribuições importantes às reflexões teóricas acerca da literatura fantástica, abordando-a enquanto modo literário, e mostrando o quanto perspectiva é mais fértil para a crítica literária. Nesse capítulo, o leitor encontrará caminhos teóricos para uma análise de narrativas a partir do modo fantástico.

O capítulo de Brandon Siqueira da Silva discute como as ficções fantásticas construídas no século XX trazem em suas tramas imagens da fragmentação, da desconstrução do racionalismo e da ascensão do relativismo e, para tanto, toma como objetos de estudo quatro contos argentinos, dois de Julio Cortázar e dois de Jorge Luis Borges; e quatro contos brasileiros, dois de Murilo Rubião e dois de Lygia Fagundes Telles.

Rosângela Soares de Lima e Larissa Moreira Tavares trabalham, em seu capítulo, com um dos sistemas temáticos mais recorrentes na literatura fantástica, o duplo. Fazem a abordagem sobre o duplo, tomando como objetos de estudo três contos: de "O retrato ovalado", Edgar Allan Poe; "A falsa Esther", de Pierre Loÿs, e " A caçada", de Lygia Fagundes Telles. Para tratarem do tema, as autoras tomam como base teórica Remo Ceserani e Otto Rank.

O capítulo da sequência, que tem igualmente como enfoque a questão do duplo enquanto objeto do fantástico, é assinado por Larissa Moreira Tavares e Ana Marcia Siqueira, contudo, nele, os objetos de estudo são o conto "William Wilson", de Edgar Allan Poe, e o romance *O homem duplicado*, de José Saramago. As autoras recorrem teoricamente a concepções do duplo derivadas de áreas variadas, como a antropologia, a filosofia e a psicanálise, fazendo uma reflexão bastante rica desse frequente sistema temático do fantástico.

Uma narrativa fantástica do português Mário de Sá-Carneiro bastante instigante e repleta de vazios é *A confissão de Lúcio*, objeto de análise do capítulo assinado por Felipe Hélio Deziderio. O estudo demonstra como a narração em primeira pessoa, feita por Lúcio, fundada em paradoxos, vazios e ambiguidades, desencadeia uma dubiedade discursiva e a hesitação ou a incerteza.

Thais Santos Frota analisa, em seu capítulo, uma figura muito peculiar dos textos fantásticos, a sereia. A autora realiza um levantamento rico de figurações de sereias na literatura e depois elege como centro do estudo "O canto da sereia", de Júlio Dinis.

Outra modalidade do modo fantástico, o horror, aparece como temática do capítulo de Carolina de Aquino Gomes, por meio da análise de *Maldito sertão*, do escritor potiguar Márcio Benjamin. A autora demonstra como o livro de contos analisado se encaixa à noção de "literatura do medo", cunhada por Julio França.

Seguindo a linha do horror do capítulo anterior, o capítulo subsequente, de Ana Raquel da Costa Farias e de Ana Larissa Mendes do Nascimento, aborda as figurações femininas do monstruoso – a bruxa, a mulher demônio e a vampira –, a partir de três obras: *A feiticeira*, de Inglês de Souza; *A mortalha de Alzira*, de Aluísio Azevedo; e *A nevrose da cor*, de Júlia Lopes de Almeida. Essas mulheres, expurgadas pela sociedade integram figurações monstruosas por não serem submissas nem puras, desafiando normas sociais.

Romildo Biar Monteiro também destaca no seu estudo a construção do horror por meio da figuração da monstruosidade, tomando como foco de abordagem analítica o conto "Açougue", o escritor alagoano Breno Acciolly. Em sua leitura, se vale dos estudos sobre o duplo, inquirindo a construção dessa temática através da fragmentação, de morte/imortalidade e da sombra.

O capítulo de Michel Miron aborda a construção do mal em *It* – a novel, do escritor norte-americano Stephen King. Em sua análise tece um estudo comparatista, trazendo narrativas de H. P. Lovecraft para iluminar a leitura da narrativa escolhida. A análise mostra como a famosa narrativa de Stephen King traz em seus efeitos de sentido ideias relacionadas a recalques e memórias reprimidas, bem como pontua a importância da lembrança como resgate dos sujeitos.

Moacir Marcos de Souza Filho, numa perspectiva decolonialista, para tratar do gótico equatoriano, parte da ótica de Duncan, e considera o corpo como espaço de resistência, fragilidade e combate, um espaço que é, antes de tudo *locus* de memória. *Las voladoras*, de Mónica Ojeda; *La primera vez que vi um fantasma*, de Solane Rodriguez Pappe; e "Luto", de Fernanda Ampuero, são seus objetos de estudo.

O capítulo de Alisson Ribeiro dos Santos tem como foco a obra de um dos maiores escritores do fantástico brasileiro do século XX, Murilo Rubião. Num primeiro momento de seu estudo, debate sobre as várias modalidades do fantástico do século XX, como o fantástico, o neofantástico e o realismo maravilhoso, optando por essa última para a análise que desenrola na parte subsequente do capítulo, na qual os enfoques recaem sobre o elemento mágico em "Teleco, o coelhinho" e "O ex-mágico da Taberna Minhota.

Enquanto leitora, saio da leitura deste livro com novos saberes sobre essa miríade de narrativas fantásticas. Saio na certeza de que as modalidades do fantástico, tão diversas e tão "dobradamente"

metafóricas, oferecem-nos a riqueza não só de poder viver em múltiplos mundos possíveis, mas também de pensá-los todos ao mesmo tempo, e fazendo-nos enxergar que a literatura fantástica talvez seja a arte que mais se aproxima de algumas figurações disso que chamamos de real, tão intempestivo, indizível e inapreensível.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A pele da história**: corpo, tempo e escrita historiográfica. Petrópolis: Vozes, 2025.

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

CALVINO, Ítalo. Definições de territórios: o fantástico. *In*: **Assunto encerrado**: Discursos sobre literatura e sociedade. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 256-258.

COSTA LIMA, L. Entrevista: "O muito que escrevi nos vários livros que dediquei ao assunto caberia numa só frase". Entrevista concedida a Ana L. Oliveira, Fábio Lopes da Silva, George Otte e Italo Moricone. **Fórum de literatura brasileira contemporânea**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, p. 163-198, 2018.

DOLEŽEL, Lubomír. Mimesis and possible worlds. **Poetics Today**. v. 9, n. 3, p. 475-495, 1988.

FURTADO, Filipe. Fantástico: modo. *In*: CEIA, Carlos (coord.). **E-Dicionário de Termos Literários** (EDTL). Lisboa, 2009. Disponível em: http://www.edtl.com.pt. Acesso em: 14 jun. 2024.

GAMA-KHALIL, M. M. O discurso e a diegese do fantástico: o *plus ultra* da singularização. *In*: SANTOS, L. A.; GABRIEL, M. A. R.; DANTAS, M. B. S. (org.). **Reflexões sobre o insólito ficcional**. João Pessoa: Editora UFPB, 2019. p. 11-23.

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

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Fantástico - modo. *In*: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (eds.). **Dicionário Digital do Insólito Ficcional** (e-DDIF). 2. ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2020. Disponível em: https://www.insolitoficcional.uerj.br . Acesso em: 13 fev. 2024.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. **Nas vertentes insólitas do modo fantástico**: perspectivas teóricas e analíticas. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2025.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 1.

JEHA, Julio. Mimese e mundos possíveis. **Signótica**, n. 5, p. 79-90, jan./dez., 1993.

ROAS, David. La amenaza de lo fantástico. *In*: ROAS, David (org.). **Teorías de lo fantástico**. Madri: Arco/Libros, 2001, p. 7-44.

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

VAX, Louis. **A Arte e a Literatura Fantásticas**. Editora Arcádia, 1974. 7-47.

1

Ana Márcia Alves Siqueira

DINAMISMO E QUESTIONAMENTO:

O FANTÁSTICO COMO MODALIDADE LITERÁRIA

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-668-5.1

INTRODUÇÃO

A reflexão sobre a variedade de utilização do fantástico leva à constatação da impossibilidade de uma única perspectiva reunir todas as vertentes possíveis de criação. Aliado ao intuito de investigação desta prolífica forma literária, objetivamos discutir o fantástico compreendido como uma *modalidade* do texto literário, à maneira de introdução desse trabalho coletivo desenvolvido pelo Grupo de Pesquisa Vertentes do Mal na Literatura.

Marisa Gama-Khalil no verbete "Fantástico – modo", do *Dicionário digital do insólito ficcional* (2024)[1], discute importantes estudos acerca desta perspectiva publicados por diferentes pesquisadores: Irene Bessière (1974), Rosemary Jackson (2001), Remo Ceserani (2006), Renato Prada Oropeza (2006), Filipe Furtado (2020), dentre outros, salientando que a abordagem modal do fantástico "é defendida por teóricos que compreendem a ficção fantástica por uma visão que privilegia não somente a diferença, mas as similitudes" (Gama-Khalil, 2024), especialmente a presença do insólito que gera ambiguidade e um efeito estético, como também de procedimentos formais e configurações temáticas não exclusivas, mas, frequentes e utilizadas variadamente. Em oposição à perspectiva modal, a pesquisadora esclarece que a abordagem genológica enfatiza as diferenças, demarcando limites em relação aos gêneros vizinhos como o maravilhoso e o estranho.

SUMÁRIO

1 Em 2013, a pesquisadora publicou o artigo "Literatura fantástica: gênero ou modo?" (Gama-Klhalil, 2013) no qual discute diferentes estudos sobre as duas perspectivas. O primeiro verbete diferenciando as duas perspectivas teóricas, de Filipe Furtado (2011), foi publicado no *E-Dicionário de termos literários*, organizado por Carlos Ceia (2024). Por sua vez, a obra *A literatura fantástica: caminhos do fantástico*, de Ana Luísa Camarani (2014) também efetua uma análise comparativa entre as duas perspectivas ao realizar uma ampla revisão dos estudos teóricos sobre o fantástico.

Não intentamos explanar estas contribuições, sugerimos a consulta direta às fontes; contudo, partiremos de algumas destas propostas para discutir nosso posicionamento.

Irène Bessiere, em 1974, ao criticar a definição de gênero adotada por Todorov em *Introdução à literatura fantástica*, de 1970, discorreu acerca desta perspectiva, conquanto não tenha utilizado o termo modo. Em suas palavras, o fantástico não é um gênero literário, porque

> não define uma qualidade atual de objetos ou de seres existentes, nem 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. A síntese não nasce aqui do inventário vasto e diverso dos textos, mas da organização, por contraste e por tensão, dos elementos e das implicações heterogêneas que fazem o atrativo do relato fantástico e sua unidade (Bessière, 2012, p. 305-306).

Para a pesquisadora francesa, trata-se de um dos métodos da imaginação que "provoca a incerteza ao exame intelectual, pois coloca em ação dados contraditórios, reunidos segundo uma coerência e uma complementaridade próprias" (Bessière, 2012. p. 305). Esta condição é fundamental não somente para a autora, mas também para a construção do fantástico (modal ou gênero): a contraposição de elementos de uma dada maneira levando à incerteza, ao questionamento acerca da coexistência destes elementos no enredo narrativo e no mundo extraliterário que funciona como parâmetro do ficcional. A tensão gerada pela coexistência de elementos considerados concretos e reais, sob a perspectiva ancorada na lógica aristotélica, e de outros vistos como irreais ou impossíveis, por esta mesma ótica, leva, segundo a autora, ao questionamento, a um "jogo de adivinha" com a incerteza que estrutura este tipo de texto literário. Por isso Bessière define o fantástico como "a poética da incerteza".

Tanto a concepção de Bessière (2012), quanto a de Todorov (1992) e de autores anteriores aos dois – Nodier, Maupassant, Castex, Vax, Callois – apontam a necessidade de haver uma realidade ficcional, semelhante à realidade externa e cotidiana fundamentada em uma concepção racionalista de senso comum, na qual irrompe um fenômeno sobrenatural ou insólito[2] que subverte esta lógica, resultando na hesitação, segundo o teórico búlgaro, ou na incerteza postulada por Bessière, na busca de explicação para o fato. Em suma, é preciso haver esta tensão dicotômica provocada pela irrupção de um fato inexplicável ou não natural segundo as leis racionalistas e empíricas baseada em uma visão positivista e unívoca que exclui outras possibilidades de compreensão do mundo.

Esta condição está presente especialmente em obras do século XIX e anteriores, como também dos séculos XX e XXI, porém, nestes últimos, de forma mais matizada. Embora haja diferentes definições sobre o fantástico, enquanto gênero ou modo literário, e suas transformações ao longo da história, estas definições apresentam uma questão fundamental em comum: a problematização do conceito de realidade e de acontecimentos ou fenômenos aceitos como possíveis dentro de uma dada conceituação intra e extraliterária.

Por sua vez, uma modalidade do texto literário, conforme o Dicionário de Língua Portuguesa Houaiss, é constituído como um "aspecto ou feição diversa que podem ter coisas; [...] <modalidade de escrita>" (Houaiss, 2024), ou ainda, como um modo, uma "forma ou variedade particular de algo, [...] conduta, procedimento" (Houaiss, 2024); ou seja, como uma variedade particular de escrita, um procedimento estético caracterizado pela utilização de técnicas estilísticas não exclusivas.

2 Embora haja diferenças de significados entre os termos, utilizamo-nos deles, nesse momento, como sinônimos que salientam o incomum, o extraordinário, o não natural, o que ultrapassa os limites das leis naturais e da normalidade. Não nos referimos ao insólito ficcional.

Nesta perspectiva, o fantástico não se restringe a um gênero, constitui um certo modo de organização narrativa e de procedimentos estilísticos variáveis da escrita literária: "um conjunto de procedimentos retórico-formais, comportamentos cognoscitivos e associações temáticas, articulações do imaginário historicamente concretas e utilizáveis por vários códigos linguísticos, gêneros artísticos ou literários", segundo Remo Ceserani (2006, p. 08). Todavia, o teórico italiano, preocupado com o uso alargado do termo, especifica-o

> como um modo literário, que teve raízes históricas precisas e se situou historicamente em alguns gêneros e subgêneros, mas que pôde ser utilizado – e continua a ser, como maior ou menor evidência e capacidade criativa – em obras pertencentes a gêneros muito diversos.
>
> (...) Porém, há uma precisa tradição textual, vivíssima na primeira metade do século XIX, que continuou também na segunda metade e em todo o século seguinte, na qual o modo fantástico é usado para organizar a estrutura fundamental da representação e para transmitir de maneira forte e original experiências inquietantes à mente do leitor (Ceserani, 2006, p. 12).

Não estamos convencidos da necessidade de inscrição do fantástico em uma "precisa tradição textual", apesar de o conhecimento dessa tradição favorecer a identificação em razão da recorrência de recursos estilísticos comuns e também por enfatizar como, no século XIX, predominava uma referida concepção positivista dos fenômenos e o fantástico aterrorizava por fazer emergir o medo, a dúvida e a insegurança diante do desconhecido. Consideramos fundamental para a reflexão acerca dessa modalidade literária a questão da representação e da constituição de um mundo ficcional similar ao mundo não ficcional, segundo um senso comum, no qual ocorrem situações ou fatos que tensionam ou questionam essa perspectiva cotidiana racionalista entendida como unívoca de modo generalizante, embora não o seja. A modernidade e o desenvolvimento das ciências e dos estudos culturais demonstraram a impossibilidade

de se acreditar em uma realidade única e imutável, que passou a ser vista como uma arquitetura sociocultural e, por isso, relacionada a contextos, culturas e desenvolvimento científico. Não há mais uma maneira certa de compreendê-la. O universo passou a ser incerto, relativo, diante da inexistência de verdades gerais e absolutas; portanto, parecia não mais haver modo de transgredir essa incerteza.

Entretanto, em virtude de se caracterizar sempre por uma relação dialética com o real, os textos fantásticos contemporâneos acompanham as mudanças estabelecidas na concepção de realidade do senso comum. Assim, à explicação de que o modo fantástico é organizado com o intuito de "transmitir experiências inquietantes à mente do leitor" (Ceserani, 2006, p. 08), preferimos salientar que a narrativa fantástica se organiza em uma estrutura surpreendente, cujo desarranjo entra em conflito com a certeza e a estabilidade ao fazer emergir o insólito, o impossível no aparente cotidiano comum provocando um efeito nomeado "fantástico" no universo diegético que se projeta extratextualmente. Aspecto também discutido por Ceserani:

> A modalidade literária que foi assim produzida serviu, naquela específica contingência histórica, para alargar as áreas da 'realidade' humana interior e exterior que podem ser representadas pela linguagem e pela literatura e, ainda mais, para colocar em discussão as relações que se constituem, em cada época histórica, entre paradigma de realidade, linguagem e as nossas estratégias de representação (Ceserani, 2006, p. 67-68).

Tal característica obriga o leitor a repensar o seu modo de ler/ver a realidade e também denota um direcionamento para a reflexão e o questionamento por parte do autor. Segundo explica Ana Marcia Siqueira (2018) este recurso apresenta tensões: "entre o ser e o não ser, entre a realidade e a não realidade, entre o possível e o não possível, entre uma realidade que *não pode ser, mas é*, conforme o conto "O livro de areia", de Jorge Luís Borges (2002), insistentemente coloca" (Siqueira, 2018, p. 112).

Problemática que leva ao alargamento das possibilidades de análise narrativa e também das reflexões possíveis. O modo fantástico, especialmente a partir do século XX, desvela a precariedade de qualquer realidade vista como estável, porque o que nos rodeia é algo que escapa, onde a referencialidade só pode ser problemática e ilusória, por implicar também o outro, ou outros, a alteridade absoluta e o primado do subjetivo. Ao delinear percepções de mundo que não se limitam aos padrões hegemônicos, revelando contextos culturais diversos, as narrativas ligadas ao modo fantástico contribuíram para questionar a perspectiva eurocêntrica da realidade, valorizando cosmovisões próprias de cada cultura, privilegiando também reflexões sobre identidade, complexidades históricas e sociais envolvidas na colonização ou na dominação estrangeira, ao mesmo tempo em que recriam e reinterpretam tradições e imaginários populares próprios. Assim, esses novos modos de organização do texto fantástico implicaram reflexões teóricas diversas, como também novas denominações: real maravilhoso, realismo mágico, realismo maravilhoso, realismo anímico, neofantástico, dentre outros.

DINAMISMO CRÍTICO

Por outro lado, a problemática da referencialidade traduz uma crise de percepção da contemporaneidade, refletindo o estilhaçamento do real como se o desarranjo de acontecimentos, de fatos e de fenômenos fosse, a partir de então, um estado natural. O cotidiano passa a ser ambíguo por si mesmo, desvelando as desarmonias do ser e do mundo, onde nada parece evidente.

O efeito fantástico alia-se a essa percepção movente e ilógica da realidade, resultando na dissolução de choque ou de recusa diante do insólito que se dissolve na banalidade, na naturalização desse acontecimento; desvelando, porém, um leque de impressões

nas personagens: familiaridade incômoda, desconforto, perplexidade, incerteza, ambiguidade, inquietação ou estranhamento. A subversão do conhecido e cotidiano revela uma gama de possibilidades e sentidos. Diante de um mundo absurdo e complexo, as fronteiras do possível e do impossível transformam-se em provável e improvável. O esvaziamento da referencialidade e dos significados antes considerados concretos propõe a abertura de significados possíveis e provisórios implicados na desintegração das certezas e na permanência da ambiguidade. Desse modo, o efeito fantástico apresenta-se de diferentes formas em cada narrativa; é variável assim como o universo contemporâneo extraliterário cada vez mais desumanizado em um cotidiano premido pela lógica capitalista moderna.

Em consonância com a abertura da perspectiva modal, Renato Prada Oropeza partindo da concepção de que "la realidade es una construcción socio-cultural, cuyos valores dependen de codificaciones establecidas por paradigmas dialécticos y de relaciones de series complejas: religión, política, sentido común, lenguaje y artes, entre otros" (Prada Oropeza, 2006, p. 54), defende que o "discurso fantástico contemporâneo" não apresenta uma explicação buscando restaurar a lógica realista. Pelo contrário, possibilita a perspectiva pós-moderna de uma realidade fraturada, sem sentido ou lógica com a presença de elementos insólitos[3]. Este efeito é construído a partir da subversão de, ao menos, uma das categorias básicas da narrativa: ação, tempo, espaço e personagens. De acordo como o pesquisador, o modo discursivo fantástico pode subverter cada categoria ou elemento narrativo em oposição a um modelo ficcional concebido como real-naturalista por mimetizar a concepção de uma realidade cotidiana do senso comum.

3 A definição, nas palavras do autor: "...en la narración fantástica se hace evidente una «ruptura» en la codificación realista que el mismo «lo extraño», lo que no cuadra con la coherencia realista, y le confiere su valor propio, contrario a la lógica aristotélica-racionalista. De este modo, en el seno mismo del universo racional de las cosas surge lo «incoherente» con ese reino, lo que llamamos lo insólito (Prada-Oropeza, 2006, p. 58 – grifos do autor).

Concordamos que cada uma desta proposições se complementam, porém, nossa contribuição busca salientar o caráter dinâmico da perspectiva enquanto um recurso estético essencialmente crítico. Como todo texto literário, a narrativa fantástica se constrói essencialmente como um jogo entre a imaginação e a realidade; todavia, neste modo de composição, a fricção entre estas duas perspectivas, em pé de igualdade, influencia diretamente o desenvolvimento criativo, a seleção dos recursos artísticos e a recepção. Essas escolhas estéticas e estilísticas são organizadas com o intuito de criar o efeito fantástico, considerado aqui como desconforto, perplexidade, incerteza, inquietação, estranhamento ou questionamento, ou seja, uma abertura semântica produzida pela fricção mencionada linhas atrás. Tal processo está em consonância com a proposta de Edgar Allan Poe explicitada em *A filosofia da composição* (2011), de que o efeito alcançado na obra literária decorre de uma organização de elementos formais meticulosamente planejada.

Ressaltamos ainda que o embate entre a imaginação e a realidade não objetiva chegar a um resultado de uma sobre a outra, mas de manter a coexistência de maneira que a abertura semântica produzida possibilite uma abertura conceitual perceptiva do real, isto é, de compreensão do mundo, da realidade como mais complexa e diversa, onde as certezas são inviáveis. Considerando este posicionamento, propomos discutir o fantástico como "um recurso estético que resulta na suspensão do real e da ordem, em uma fratura da racionalidade, envolvendo, além de outros aspectos, o ser e o mundo" (Siqueira, 2023, p. 145).

Esta suspensão dialoga também com as relações problemáticas estabelecidas entre a linguagem e a realidade ao delinear a tensão significativa das palavras aflorada pelo modo fantástico. Este recurso possibilita que o texto exceda a linguagem para transcender o real admitido. Isto é, favorece reflexões sobre a validade dos sistemas de percepção da realidade e de sua representação pela linguagem. Concepção congruente com o pensamento de Foucault

em *As palavras e as coisas* (2000). Para o filósofo francês, por meio da linguagem, nosso real é contestado como se:

> libertando-se por uma parte de seus grilhões linguísticos, perceptivos, práticos, a cultura aplicasse sobre estes um segundo grilhão que os neutralizasse, que, duplicando-os, os fizesse aparecer ao mesmo tempo que os excluísse e, no mesmo movimento, se achasse diante do ser bruto da ordem. É em nome dessa ordem que os códigos da linguagem, da percepção, da prática são criticados e parcialmente invalidados (Foucault, 2000, p. XVII).

Foucault discute como a cultura não nos liberta totalmente dos "grilhões" que organizam os modos de agir e pensar. Quando mudanças culturais – linguísticas/perceptivas/práticas – livram-nos de certos condicionamentos, criam outros mais sofisticados. Essas novas amarras não funcionam do mesmo modo, mas, como estruturas críticas e reflexivas. Isto é, a cultura cria um nível superior de controle crítico, tornando essas construções visíveis, questionáveis e limitadas, permitindo-nos confrontar uma ordem mais fundamental do real.

Diante da realidade supostamente comum e universal imposta pela sociedade, a literatura toma para si o papel de transgredir pela singularidade, pela possibilidade, considerando que todo fato, mesmo aquele aparentemente banal, traz em seu bojo a particularidade vivida e sentida por cada ser humano, que oscila entre a fronteira do real e da imaginação. O modo fantástico configura-se como meio de articulação da linguagem ao vincular o real, os eventos do cotidiano fundamentados na realidade, ao irreal; conjuntura em que a linguagem subverte a realidade para questioná-la, direcionando-a a uma nova significação.

Ou seja, o fantástico postula a subversão de limites – epistemologicamente – a transgressão do conhecido, a quebra das balizas da representação para, por meio da criação de possibilidades, do que não existe oficialmente ou não foi nomeado, instigar interpretações que, tangenciando um mundo diverso, desvelem frestas

para possíveis sondagens do que se entende por real. Embora os enigmas postos nunca sejam decifrados completamente, assinalam a busca de sentido e de suas formas de representação empreendidas pelo ser humano.

Essa perspectiva está relacionada às peculiaridades do "neofantástico", termo utilizado por Jaime Alazraki para nomear o fantástico dos séculos XX e XXI. Segundo o teórico argentino, "o neofantástico assume o mundo real como uma máscara, como um disfarce que esconde uma segunda realidade que é a verdadeira receptora da narrativa neofantástica. A primeira visa abrir uma 'fissura' ou 'rachadura' em uma superfície sólida e imutável" por onde "se poderia vislumbrar, como num relâmpago, essa outra realidade" (Alazraki, 2001, p. 276). O autor ainda aponta a semelhança dessa compreensão com a expressão "intersticios de sinrazón", de Jorge Luís Borges (1960, p. 156). Ou seja, não se trata de um elemento disruptivo do real, mas uma trama que entrelaça duas visões de realidade, uma aparentemente imutável e aristotélica, permeada por interstícios fantásticos revelando uma outra realidade.

Em suma, as perspectivas aqui discutidas se complementam por salientar uma inclinação primordial de o fantástico induzir a uma leitura subversiva da realidade, de apontar uma representação diversa desta, porém, intrinsecamente relacionada a essa concepção conhecida. O que define um texto como fantástico é, pois, o seu caráter enigmático, constituído por um fato irredutível que escapa à categorização unívoca, natural ou sobrenatural.

DIVERSIDADE DE FUNÇÕES E OBJETIVOS

O modo fantástico apresenta uma diversidade criativa e funcional de subversão do estabelecido, da certeza, da história vista

como oficial, da arbitrariedade do signo linguístico e das possibilidades humanas. Assim como o modo fantástico não apresenta recursos exclusivos, a presença do efeito fantástico não condiciona o texto como pertencente a uma "categoria fantástica". Diferentes efeitos citados, por exemplo, a inquietação, o medo, a perplexidade, o incômodo, estão presentes em narrativas não fantásticas. Enquanto recusa e subversão, o fantástico constrói-se, pois, como uma arquitetura movente organizada de forma a questionar dialeticamente categorizações e sistemas conceituais ou científicos acerca do real cotidiano. Ao questionar a regularidade e a normalidade, esse modo literário salienta que a realidade não é constituída por essa aparência estável, pelo contrário, essa concepção é enganosa e superficial, um artifício de tranquilidade, tendo em vista que ela é diversa, inesperada e, às vezes, absurda.

A coerência e a harmonia da regularidade são frágeis ilusões estabelecidas pelas concepções culturais e ideológicas. O que se entende por realidade é constituído por convenções aceitas implicitamente pelo meio social, mas estabelecidas por uma perspectiva hegemônica de uma elite eurocêntrica, capitalista e patriarcal, herdeira do colonialismo. Como o fantástico questiona essas concepções, objetivando desestruturar os limites que imprimem segurança e certeza, impõe um enigma acerca da natureza do real e de sua precariedade. Simultaneamente, a suspensão da ordem, de sua regularidade e percepção racionalista propõe uma outra ordem, de outra natureza, múltipla e movente. Emerge, pois, o interstício, a suspensão do real, do ser e da ordem mencionados, a fratura da racionalidade que possibilita uma abertura crítica para novos paradigmas e para a compreensão do mundo, do ser e de suas representações identitárias.

Outra discussão propiciada por este recurso estético e crítico diz respeito a colocar em pauta questões de "diferença", de alteridade em relação ao que não se compreende racionalmente, ao que está além de um modo de percepção do mundo, do real definido e aceito

pelo senso e pela racionalidade empírica. O não compreendido nesta perspectiva é colocado em debate por meio da linguagem metafórica que possibilita, tomando a expressão de Julio Jeha (2007) expressar (dizer?) o indizível, isto é, o que foge ou escapa às categorias de racionalidade e normalidade, mas também está presente na cultura, colocando-a em tensionamento.

Esta tensão despertada leva à reflexão porque a irrupção de um fenômeno insólito manifesto em um mundo natural, comum – apesar de ficcional – leva as personagens e o leitor implícito a questionarem suas certezas, conforme dissemos. Destarte, o modo especial de organização das narrativas fantásticas ao produzir o efeito fantástico, desvelam que o conflito entre o real e o não-real extrapola os limites da ficção, pode ser percebido intratextualmente e/ou extratextualmente, porque depende da concepção do leitor acerca da realidade. A subversão provocada pelo efeito fantástico coloca o "outro", o "diferente" – fato ou figura – no mundo do leitor extraliterário interrogando-o, levando-o a refletir e a questionar certezas e limites, oportunizando a compreensão da própria realidade de uma maneira mais abrangente, menos regrada, na qual acontecem fatos estranhos e há instabilidade e absurdos que, geralmente se busca ignorar.

A partir de um enfoque analítico que considera a literatura fantástica como uma abertura à imaginação e uma possibilidade de variados sentidos refratados à maneira de um prisma que reflete outras nuances para enxergarmos o real, ressaltamos aqui que o recurso a este modo narrativo propicia um cenário favorável para a ruptura de convenções sociais através da problematização da realidade, servindo como ferramenta crítica. Para Bosquesi (2017), o uso do fantástico:

> [...] constituiria uma tomada de posição ou um modo de problematizar a realidade por meio do trânsito entre as fronteiras do real e, consequentemente, instaurar uma tensão entre convenções ideológicas e vasculhar certos

> interditos, questionando hierarquias e relações de poder (Bosquesi, 2017, p. 11).

A reflexão interpretativa realizada pelo leitor, pode-se dizer, está situada histórica e culturalmente apesar do aspecto pessoal. A subversão do discurso fantástico deslinda possibilidades de como se pode perceber a alteridade, entendida como uma "diferença outra". O texto fantástico levanta o questionamento acerca do que o incomum/estranho produz de sentido, de quais efeitos podem emergir na sua recepção. Como a singularidade revelada pelo fantástico afeta o leitor? Hoje? Ontem?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em suma, assim como a concepção de realidade se transforma acompanhando as modificações da sociedade, ao longo da história, a obra literária como expressão artística cultural desdobra-se em constante diálogo com o pensar e o sentir humanos. Nesse sentido, o recurso fantástico constituído como uma estratégia de discussão dialética da realidade leva ao alargamento de fronteiras e perspectivas em virtude de funcionar como ruptura crítica, de recusa ao cotidiano estreito e opressor sinalizando a possibilidade de transgressão de limites, de rebelião contra a mesquinhez concreta e embrutecedora da perspectiva social dominante.

Segundo afirma Siqueira (2018, p. 111):

> O fantástico reage contra o materialismo pela subversão dos fenômenos e das regras e se constitui como amálgama entre o sonho/ideal e a análise crítica. Por vir contra a ordem aparentemente estruturada – a realidade –, este recurso funciona como uma ruptura e um meio de questionamento do homem diante da complexidade da vida nunca totalmente apreendida pelo empirismo racionalista e, muitas vezes, mais absurda que a imaginação.

Delineia-se, pois, a função crítica do fantástico como recurso estético, que além de questionar os limites entre possível e impossível, coloca em xeque conceitos aceitos por uma dada sociedade como imutáveis para levar a uma reflexão crítica acerca de questões diversas, em especial, ao silenciamento de diferentes culturas e indivíduos, às injustiças sociais, às desigualdades, às diversas formas de opressão. Há muito a se discutir sobre o fantástico como um modo especial de organização do texto literário que subverte uma lógica estabelecida para propor outra.

Por fim, salientamos como esse escopo amplo e crítico propicia que análises de narrativas pautadas por esse modo literário confluam com estudos relacionados a outras perspectivas como o horror, o gótico, a ficção científica, dentre outros.

REFERÊNCIAS

ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico? *In*: ROAS, D. **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco Libros, 2001, p. 265-282.

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

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

BORGES, Jorge Luis. Avatares de la tortuga. *In*: BORGES, Jorge Luis. **Otras inquisiciones**. Buenos Aires: Emecé, 1960.

BORGES, Jorge Luis. **O livro de areia**. Trad. Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Companhia da Letras, 2002, p.100-105.

BOSQUESI, Gisele de Oliveira. **A crítica social por meio do fantástico em Incidente em Antares, de Érico Veríssimo, e Io e Lui, de Alberto Moravia**. 2017. Tese (Programa de Pós-Graduação em Letras) Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2017.

SUMÁRIO

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

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. Nilton Tripadalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Dicionário Online. Verbetes Modalidade e modo. Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/houaisson/apps/uol_www/v7-0/html/index.php#2 Acesso em: 07 jun. 2024.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas** – Uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma T. Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FURTADO, Filipe Furtado. Fantástico modo. *In*: CEIA, Carlos (org.) **E-Dicionário de termos literários**. Disponível em: https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fantastico/. Acesso em: 04 jul. 2020.

GAMA-KHALIL, Marisa M. A literatura fantástica: gênero ou modo?. **Terra Roxa e Outras Terras**, Londrina, v. 26, n. 1, p. 18-31, dez. 2013.

GAMA-KHALIL, Marisa M. Fantástico - modo. *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 ju. 2024.

JACKSON, Rosemary. Lo "oculto" de la cultura. In.: ROAS, David. **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arcos/Libros: 2001, p. 141-152.

JEHA, Júlio. Monstros como metáfora do mal. *In*: JEHA, Júlio (org.). **Monstros e monstruosidades na literatura**. Belo Horizonte: Editora UFMS, 2007.

POE, Edgar A. **A filosofia da composição**. 2ª ed.Trad. de Léa V. de Castro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

PRADA OROPEZA, Renato. El discurso fantástico contemporáneo: tension semántica y efecto estético, **Revista Semiosis**. Tercera época, v. 2, nº 3, p. 54-76, Ene.-Jun. 2006.

SIQUEIRA, Ana Marcia. A linguagem fantástica em "Coisas" – A rebelião necessária. **ABRIL – Revista do NEPA/UFF**, Niterói, v. 10, n. 20, p. 109-125, jan.-jun. 2018.

SIQUEIRA, Ana Marcia. Dona Sol: o entrelugar e o fascínio pela transgressão. **Pontos de interrogação**, v. 13, n. 1, p. 143-268, jan.-jun. 2023.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

2

Brandon Siqueira da Silva

O MODO FANTÁSTICO COMO SINTOMA DA INSTABILIDADE DO REAL:

A SUBVERSÃO CRÍTICA DA LINGUAGEM EM CONTOS CONTEMPORÂNEOS

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-668-5.2

INTRODUÇÃO

Desde suas origens, o fantástico põe em jogo aquilo que entendemos como realidade. Ele questiona as concepções do que é real e possível na tentativa de provocar inquietação no leitor. Em suas primeiras manifestações na literatura, ainda nos séculos XVIII e XIX, o fantástico era observado costumeiramente através da irrupção de um fenômeno sobrenatural ou absurdo, isto é, um fenômeno que contradiz as leis da realidade (física e/ou social) tidas como concretas e definitivas, e/ou que denuncia a falta de sentido destas leis. Ele utilizava-se de recursos narrativos para sustentar uma ambiguidade que impedia personagem e leitor de determinar se o fato sobrenatural seria real ou não. Essa forma do fantástico tradicional embasava-se fortemente em uma oposição ao racionalismo europeu que interpretava a realidade como sendo regida por uma única estrutura rígida de leis físicas e sociais bem estabelecidas. Entretanto, o século XX trouxe consigo a fragmentação das certezas racionalistas e um relativismo geral quanto ao funcionamento do universo e da sociedade. Como descreve Wilmar do Valle Barbosa, em seu prefácio ao catalítico estudo de Lyotard, *A condição pós-moderna* (2021), "o pós-moderno, como condição da cultura nesta era, caracteriza-se exatamente pela incredulidade perante o metadiscurso filosófico-metafísico, com suas pretensões atemporais e universalizantes" (Barbosa, 2021, p. 10), isto é, a incredulidade perante os discursos que buscam justificar noções universais acerca da realidade, a qual levou ao esfacelamento destas. Apesar dessa virada na forma como entendemos a realidade, o fantástico continuou a se proliferar, porém foi necessário que se adaptasse para melhor atender as ânsias da sociedade contemporânea.

A fim de observar esse movimento e como o fantástico na literatura foi utilizado para retratar a instabilidade do real nesse período, dispusemos em paralelo dois pares de autores conhecidos

por seus contos fantásticos, dois argentinos e dois brasileiros, e realizamos uma análise comparativa, entre os pares e entre cada autor, dos contos "Continuidad de los Parques" e "Carta a una señorita en París", de Julio Cortázar, "El jardín de los senderos que se bifurcan" e "El libro de arena", de Jorge Luis Borges, "O pirotécnico Zacarias" e "O ex-mágico da Taberna Minhota", de Murilo Rubião, "A caçada" e "As formigas", de Lygia Fagundes Telles. Focamos nossa atenção em como cada um desses autores trabalha o fantástico em seus contos, quais recursos narrativos e estéticos eles utilizam, a fim de questionar a noção de percepção da realidade na sociedade pós-moderna.

Esses autores foram selecionados com vistas às particularidades da literatura latino-americana. Devido ao seu passado colonial, e às próprias tradições de seus povos originários, a cultura latino-americana esteve muito mais sujeita a entender o mundo como um construto de diversas instâncias de realidade. Alejandro Carpentier foi o primeiro a constatar esse fenômeno conhecido como "real maravilhoso americano", que Irlemar Chiampi explica se tratar da "união de elementos díspares, procedentes de culturas heterogêneas, [que] configura uma nova realidade histórica, que subverte os padrões convencionais da racionalidade ocidental" (Chiampi, 1980, p.32). Na América Latina, a convivência de culturas heterogêneas, originadas tanto dos nativos, quanto dos europeus e dos africanos escravizados, levou a coexistência de ideias e costumes muitas vezes contrários que com o tempo passaram a formar um todo cultural que não seria possível segundo as leis racionalistas. Esse fenômeno, embora descrito por Chiampi no contexto de uma argumentação em torno do Realismo Maravilhoso, conversa diretamente com a razão básica do conto fantástico moderno que é "revelar algo que vai transtornar nossa concepção da realidade" (Roas, 2014, p. 114). Essa razão de ser do fantástico vai ao encontro da problemática pós-moderna. Tendo em vista que nessas sociedades "o princípio de uma metalinguagem universal é substituído pelo da pluralidade de sistemas formais e axiomáticos [...] uma metalíngua universal

mas não consistente" (Lyotard, 2021, p. 110), entendemos que a natureza da realidade, tanto no âmbito físico quanto social, tornou-se algo inexorável e de difícil apreensão. O fantástico ao ser capaz de trazer à tona múltiplas noções de realidade em conflito, pondo em xeque o conceito de uma realidade concreta, se torna um meio ideal para dar vazão às angústias pós-modernas. Nisso se pautam os contos dos autores em análise: o desconcerto de Cortázar, a metafísica de Borges, o absurdo de Rubião e o simbolismo de Lygia.

ARGENTINA:
ENTRE A ABERTURA CORTAZARIANA E A METAFÍSICA DE BORGES

O conto, diferentemente da novela ou do romance, está caracterizado por seus limites determinados e seu potencial de abertura. Segundo os preceitos estabelecidos por Cortázar em seu texto *Alguns aspectos do conto* (2006), o grande valor deste formato está na potência de sua brevidade, que força o contista a se limitar a um único acontecimento significativo capaz de provocar no leitor "uma espécie de abertura de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além" (Cortázar, 2006, p. 152). Nessa perspectiva, fica evidente que o conto é especialmente propício à realização da ambição que carrega a narrativa fantástica por transcender os limites da realidade a partir de um fenômeno disruptivo.

Apesar de carregarem diferenças estéticas e narrativas marcantes em suas produções, tanto Cortázar quanto Borges dão ao conto, e à produção literária como um todo, um papel central recorrente nas reflexões construídas por suas narrativas. O conto "Continuidad de los parques", de Cortázar, por exemplo, traz como protagonista

um personagem-leitor. Através de uma rápida sequência de frases curtas, na qual a narrativa pula da leitura para a realidade e volta à leitura de maneira dinâmica, vemos a leitura do personagem ser interrompida por diversos acontecimentos e responsabilidades de momento. Quando as interrupções enfim cessam, o personagem-leitor adentra seu escritório, senta-se em sua poltrona e continua sua leitura. Nesse momento, a narrativa mergulha no universo do livro, e o leitor fica, tal qual o personagem, sujeito a uma certa tensão e expectativa pela possibilidade de uma nova interrupção: "[...] de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones" (Cortázar, 2016, p. 4).

O texto passa então a replicar a história daquele livro: o encontro de dois amantes que vivem uma paixão secreta, e, para levá-la a cabo, era necessário destruir uma certa pessoa. A tensão do conto escala conforme o amante se dirige rumo a casa de sua vítima, com o punhal sobre o peito que bate freneticamente. Quando finalmente adentra a sala onde aguarda o alvo de suas maquinações, a narração descreve aquele mesmo escritório, aquela mesma poltrona e aquele mesmo homem que pouco antes havia se sentado para ler essa mesma história. Assim o conto se encerra de forma cíclica e ambígua. Conforme a noção da abertura cortazariana, de que ao conto não é necessário afirmar, mas apenas suscitar uma reflexão, o final deste conto é meramente especulativo. Nós nunca chegamos a ver o personagem-leitor ser assassinado de fato, porém, ocorre um apagamento da fronteira entre ficção e realidade quando vemos a ficção replicar exatamente o personagem-leitor e o ambiente em volta dele.

Assim ficamos na especulação e na reflexão do que de fato aconteceu. A realidade e a ficção se misturam ao ponto de ficar impossível saber se foi a ficção que virou realidade ou a realidade que virou ficção. Esse efeito é intensificado graças à escolha do narrador onisciente em terceira pessoa, que parece ter ciência do que se passa na cabeça dos personagens. Esse tipo de narrador passa

confiança ao leitor, pois, por não se tratar de um personagem narrando, cria-se uma ilusão de que a história conta a si mesma e que não há a presença de um narrador capaz de mentir. Essa confiança permite justamente controlar e enganar as expectativas do leitor quando se cria uma súbita distorção da realidade. Devido ao distanciamento causado pela narração em terceira pessoa é possível transitar de um mundo ao outro com grande facilidade ao ponto de a mudança só ser percebida quando os mundos já estão se chocando. Assim se constrói o jogo de perspectivas que apaga as fronteiras entre o real e o ficcional até que os dois se tornem um só. Essa mistura gera um sentimento de fatalidade e predeterminação que questiona o que o leitor entende como realidade. Os males ficcionais não são apenas ficcionais, eles também são parte da realidade. O personagem-leitor lê sobre um crime prestes a acontecer, o assassinato a ser perpetrado pelo personagem do livro, e no fim o conto sugere que ele próprio, personagem-leitor, foi a vítima daquele assassinato. Da mesma forma que a realidade desse personagem-leitor sofre um abalo ao convergir em um encontro fatídico com a ficção da história, o entendimento de realidade do leitor empírico também tende a se desestabilizar conforme converge com o texto de ficção. Assim pairam os questionamentos sobre o conto e se estabelece a ambiguidade, que nunca se resolve, pois sua função como conto e como fantástico é provocar essa abertura, essa inquietação, que faz o leitor questionar.

Ao observar as narrativas de Borges, "El libro de arena" e "El jardín de los senderos que se bifurcan", não encontramos o mesmo apagamento da noção de ficção, entretanto vemos que o livro também aparece como esse objeto mediador que rompe com os parâmetros da realidade. Em "El libro de arena", o narrador nos apresenta um relato singular, de que certo dia um vendedor de bíblias teria aparecido em sua porta e dentre os muitos livros que trazia, um, antigo e desgastado, se destacou. Ao abrir o livro o narrador se depara com versículos escritos em uma língua que lhe é estranha e páginas marcadas com números que não fazem sentido. Quando o vendedor

o incita a abrir o livro novamente e buscar pelas mesmas páginas, o narrador o faz e falha completamente, provocando um desconcerto que ele tenta combater sem sucesso por meio da racionalização: "Para ocultar mi desconcierto, le dije: 'Se trata de una versión de la Escritura en alguna lengua indostánica, no es?' 'No" me replicó" (Borges, 1998, p. 52). O narrador tenta rejeitar o que está diante dele, o desconcerto que cria tensão e incerteza, mas essas sensações apenas se intensificam conforme o vendedor lhe conta mais sobre o livro. Ele revela que o havia adquirido em um povoado pobre da Índia, de um homem da casta mais baixa, acrescendo uma atmosfera mística por meio do exotismo orientalista. O narrador prossegue tentando encontrar a primeira e a última página que provariam a finitude do livro, mas novamente não obtém sucesso.

Os livros costumam ser lineares porque essa é a nossa forma de pensar e processar a realidade. O racionalismo e a física clássica contemplam os acontecimentos reais em sequência, partindo do pressuposto de que o tempo é estritamente linear. Quando o vendedor apresenta esse livro que não tem começo nem fim, ele subverte não somente a estrutura básica de um livro, mas a própria forma de pensar do ser humano. Hoje, os avanços da física quântica questionem essa linearidade do tempo, demonstrando, por exemplo, como o mero ato de medir um fenômeno quântico pode provocar uma alteração neste, e estudos filosóficos como os de Henri Bergson propõe uma visão de tempo subjetiva e interior ao indivíduo, a qual interliga passado, presente e futuro, de forma que não pode ser reduzida a uma sequência linear simples. No entanto, de maneira ampla, tais questões não dizem respeito a relação entre a noção de realidade e o fantástico, uma vez que "[...] a magnitude dos fenômenos que estudam a teoria da relatividade e a mecânica quântica é totalmente alheia para nós porque, afinal, suas propriedades estão além da nossa experiência cotidiana do tempo e do espaço" (Roas, 2014, p. 81). Traduzindo essa ideia para o contexto de nossa análise, não se trata de lidar com a materialidade do tempo, mas com a ideia

socialmente construída que dele fazemos. A natureza infinita do livro de areia quebra com o próprio processo cognitivo racional típico, o qual ainda hoje subjaz às nossas relações com o mundo e a sociedade, e nossas tentativas de racionalizar tais relações. O próprio conto ilustra tal dilema. Vemos o vendedor usar a ciência para demonstrar ao narrador o quanto suas noções estabelecidas sobre a realidade são parciais e limitadas. Isso provoca uma resposta emocional de irritação no narrador que vê suas noções de realidade serem derrubadas pela própria racionalidade.

A raiva e o desconcerto do narrador logo se transformam em interesse e desejo. Nos dias que se seguem, ele dedica completamente sua existência ao livro. Já não dormia, e quando dormia sonhava com o livro. Passava todo o tempo lendo na tentativa de entender aquele tomo inexorável. Uma insana obsessão tomou conta de sua vida: "No mostré a nadie mi tesoro. A la dicha de poseerlo se agregó el temor de que lo robaran, y después el recelo de que no fuera infinito. Esas dos inquietudes agravaron mi ya vieja misantropía" (Borges, 1998, p. 54). Apenas no final do verão ele foi capaz de entender que aquele livro era um objeto monstruoso: "Sentí que era un objeto de pesadilla, una cosa obscena que infamaba y corrompía la realidaed" (Borges, 1998, p. 54). A obsessão leva a uma crise e a um desarranjo em sua vida. Quando ele finalmente aceita que aquele livro está além da sua compreensão tudo que ele pode fazer é fugir, se afastar daquele livro que contraria todas as leis da física clássica. Ele o leva para a Biblioteca Nacional e lá finalmente o perde em meio aos demais livros, decidido a nunca mais se aproximar daquele lugar. A infinitude é um tema recorrente em Borges, e a infinitude do livro que ele revela nesse conto não é uma propriedade exclusiva do livro de areia, mas é um sentimento que pode ser suscitado por todo e qualquer livro. Se pensamos dessa forma, entendemos que todos os livros estão aptos a provocar essa abertura infinita, que é a mesma abertura do conto descrita por Cortázar.

O conto "El jardín de los senderos que se bifurcan" traz também em seu cerne o livro e a infinitude, e suscita reflexões que permitem entender mais aprofundadamente os contos anteriores. Este conto nos é apresentado como um suposto inserto do livro *Historia de la Guerra Europea*, narrado pelo doutor Yu Tsun. Ele, que atuava como espião alemão na Inglaterra, durante a Primeira Guerra Mundial, acabou sendo descoberto, e por carregar um segredo de guerra importante (a localização de um novo parque de artilharia britânica na cidade chamada Albert) viu-se na necessidade de fugir, pois do contrário seria morto pelo capitão que já o perseguia. Yu Tsun elabora seu plano mirabolante, revelado apenas ao final do conto, de assassinar um homem com o mesmo nome da cidade. Assim começa uma intensa perseguição, com a expectativa da morte estabelecida. Apesar de seu plano, Yu Tsun é quem é surpreendido ao chegar a casa de Albert, pois este já o esperava, pois sabia se tratar aquele do antepassado de Ts'ui Pen, governador que renunciou ao poder e dedicou sua vida a "[...] escribir una novela que fuera todavía más populosa que el Hung Lu Meng y para edificar un laberinto en el que se perdieran todos los hombres" (Borges, 1987, p. 106). Ele morreu e seu livro foi considerado insensato e ninguém encontrou seu labirinto. Albert, que é um sábio sinólogo, mostra a Yu Tsun uma carta de seu antepassado e revela a ele o que ninguém havia sido capaz de perceber: o livro e o labirinto sempre foram um só objeto. Ts'ui Pen se propôs a construir um labirinto infinito, e é isso que seu livro é: "[...] de que manera un libro puede ser infinito. No conjeturé otro procedimiento que el de un volumen cíclico, circular. Un volumen cuya última página fuera idéntica a la primera, con posibilidad de continuar indefinidamente" (Borges, 1987, p. 111). O livro de Ts'ui Pen não é infinito da mesma forma que o livro de areia, mas assim como ele contém dentro de si todas as coisas: "En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pen, opta — simultaneamente — por todas" (Borges, 1987, p. 112).

Esse não é um livro fisicamente infinito, o objeto em si não rompe com as leis da física e da natureza como conhecemos, mas a reflexão suscitada por ele é que cria uma abertura que desestabiliza o leitor e a realidade. Ele aponta para uma realidade na qual todas as alternativas, por mais inconsistentes que sejam umas com as outras, podem coexistir. Como Albert afirma, esse livro é uma charada sobre o tempo que revela como seu autor via o universo: "[Ts'ui Pen] Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades" (Borges, 1987, p. 114). Assim também é o conto em si. No plano formal, a escrita labiríntica de Borges, caracterizada pelos enunciados complexos e pelo vai e vem de ideias que se repetem em diferentes âmbitos, constrói de forma sutil um conto em que todas as possibilidades se realizam. Depois de Albert lhe revelar toda a verdade, cabe ao espião dar cabo de sua missão. Quando Yu Tsun pede para ler a carta novamente, Albert se levanta tal qual o fez da primeira vez e a narração replica a descrição da cena de forma quase idêntica a vez anterior, mas agora a cena termina com um tiro nas costas de Albert. Logo chega também o capitão, e Yu Tsun é condenado à forca, mas sua missão fora cumprida quando jornais noticiaram o assassinato de Albert, passando assim sua mensagem a Berlim. Albert foi salvador de Yu Tsun por trazer à tona a verdade perdida sobre seu antepassado que limparia o nome de sua família, e foi simultaneamente sua vítima. Yu Tsun foi derrotado, capturado pelo capitão e morto, mas saiu também vitorioso por completar sua missão. Tudo que poderia acontecer no conto acontece. Todas as possibilidades são verdadeiras. Assim o conto cria uma abertura para questionar nossa realidade, onde tantas narrativas paradoxais coexistem, onde um homem pode ser herói para uns e vilão para outros.

Os contos apresentados até aqui têm muitas semelhanças, mas possuem diferenças importantes a serem consideradas.

Enquanto Cortázar puxa o absurdo e as questões existenciais para dentro da nossa realidade cotidiana, Borges faz o movimento contrário, ele busca retirar o leitor da realidade imediata e jogá-lo rumo a infinitude para um cunho existencial. Borges busca sempre trazer fatos e referências históricas de todas as partes do mundo, tanto da cultura recente quanto antiga, que servem tanto para dar credibilidade e aparência de real a suas narrativas quanto para expandir seu alcance cultural. Enquanto Cortázar foca mais nos pequenos fatos do dia a dia, Borges é mais filosófico e por isso suas ideias se repetem ao longo do texto.

Tal qual o personagem Ts'ui Pen, cada autor e cada homem tem seu próprio universo, e vai mostrar a realidade à sua maneira. O livro e o conto são então meios através dos quais podemos nos envolver com essas outras noções de realidade e contrastá-las com a nossa. Como afirma Maurice Blanchot "[...] a leitura nasce no momento em que a distância da obra em relação a si mesma muda de sinal, não mais indica o seu inacabamento e sim a sua realização final" (Blanchot, 1987, p. 201). Entendemos assim que o texto literário apenas se realiza a partir da leitura e interpretação do leitor. Daí a importância, para o fantástico, em estabelecer o conflito com o absurdo e com o irreal tanto dentro quanto fora do texto. No absurdo textual se revela o absurdo da realidade, a sua falta de sentido, "a inquietude que o leitor experimenta nasce da relação inevitável que estabelece entre a história narrada e sua própria realidade" (Roas, 2014, p. 110).

Essa inquietude é ainda mais evidente no conto "Carta a una señorita en París", de Cortázar. Logo de começo, já se estabelece um contraste entre ficção e realidade, pois apesar de ser um conto ficcional, dentro do universo diegético o que lemos é uma carta, um gênero textual que costumeiramente é utilizado para transmitir acontecimentos e pensamentos reais, de forma cronológica, de uma pessoa a outra. A carta inicia em tom confessional, com o narrador

admitindo que não queria estar ali na casa de Andrée. Logo nas primeiras linhas, ele também estabelece a existência dos coelhinhos, mas sem entrar em detalhes ele deixa a menção a eles como um sútil mistério e uma expectativa que podem até mesmo passar despercebidos pelo leitor. Nesse momento a razão de os coelhinhos serem deixados de lado pelo narrador é em prol de explicar o verdadeiro motivo pelo qual ele não queria estar ali, aquilo que o aflige verdadeiramente: "No tanto por los conejitos, más bien porque me duele ingresar en un orden cerrado, construido ya hasta en las más finas mallas del aire, esas que en su casa preservan la música de la lavanda, el aletear de un cisne con polvos, el juego del violín y la viola en el cuarteto de Rará" (Cortázar, 1970, p. 19). Olhando em retrospecto, quando já sabemos do que se trata a questão dos coelhinhos, chega a ser estranho que o maior incômodo do narrador seja essa ordem da qual é forçado a fazer parte.

O grande absurdo do conto, aquilo que inquieta o narrador e o leitor, não são os coelhinhos sendo vomitados, mas a dinâmica de viver segundo uma ordem rígida, pré-determinada por outrem, na qual as próprias singularidades precisam ser reprimidas e faz-se necessário aprender a lidar com e gerenciar todo tipo de absurdo ao mesmo tempo. O termo "orden" ainda indica algo além do espaço físico do apartamento, mostrando que o que prende o narrador não é o espaço abarrotado, mas a forma como ele é organizado e como tudo ali se trata de outra pessoa que não é o narrador. O uso da sinestesia, por sua vez, indica o jogo complexo de múltiplos sentidos e sentimentos que se misturam para construir o mundo pós-moderno. Também mostra a confusão dos sentidos do narrador, servindo para construir o estranhamento e incitar o desconforto, pois é pelos sentidos que conhecemos o mundo e quando não se pode confiar neles, não se pode confiar em nada.

Quando relata ter vomitado o primeiro coelhinho, o narrador logo busca normalizar o ato, na intenção de convencer Andrée (e talvez a si mesmo) de que vomitar coelhinhos se trata de um ato

privado e que não é digno de vergonha: "[...] guardaba el hecho igual se guardan tantas constancias de lo que acaece [...] en la privacía total [...] No es razón para que no vivir en cualquier casa, no es razón para que uno tenga que avergonzarse y estar aislado y andar callándose" (Cortázar, 1970, p. 21). Apesar disso, o fato é estranho em si mesmo, pois há uma quebra de padrão quanto às suas próprias regras: "[...] antes de dejar mi casa, sólo dos días antes, había vomitado un conejito y estaba seguro por un mes [...] No era tan terrible vomitar conejitos una vez que se había entrado en el ciclo invariable, en el método" (Cortázar, 1970, p. 23). Como relata o narrador, deveria haver um consideral intervalo de tempo entre um coelhinho e outro, mas, quando o narrador se muda para o apartamento e entra em uma nova ordem das coisas, esse padrão é quebrado e os coelhinhos começam a vir com maior frequência, contra suas expectativas e esperanças. A normalidade anterior do narrador, a rotina que apaziguava sua relação com o absurdo, desmorona assim da noite para o dia. Apesar disso, conforme o número de coelhinhos cresce e os dias passam, o narrador logo vai criando uma nova rotina para dar conta de sua situação alarmante. Pois embora os coelhinhos representem algo negativo, um rompimento com a ordem "natural" da vida, eles constituem algo tão pessoal e próprio do narrador que ele é incapaz de negar ou ignorar sua existência, mesmo que possam lhe acarretar problemas e complicações. A consciência do narrador e a dos coelhinhos parecem se misturar conforme ele descreve seus dias. Ambos estão sendo jogados em uma realidade estranha e tentando apreendê-la através de seus sentidos limitados. Os coelhinhos vivem num mundo onde a noite não tem estrelas, pois é só um armário trancado, e seus dias têm três sóis, que na verdade são as lâmpadas do salão. Eles vivem em uma realidade artificial construída pelo narrador, porém ele próprio vive a mesma situação. Ao mesmo tempo está enclausurado nesta realidade postiça criada por si e na realidade daquele apartamento onde tudo é organizado pelas leis de outrem. Há uma sobreposição entre diferentes "ordens" de realidade. Os coelhinhos representam a inevitabilidade do choque

entre os âmbitos pessoal e público, os empecilhos de tentar se adequar a uma ordem que lhe é alheia. Como aponta Chang (2020):

> 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 (Chang, 2020. p. 8).

Por muito pouco o narrador mantém tudo equilibrado, até o fatídico momento em que depois de vários dias de trégua um novo coelhinho vem ao mundo: "Usted ve: diez estaba bien, con un armario, trébol y esperanza, cuántas cosas puede construirse. No ya con once, porque decir once es seguramente doce, Andrée, doce que serán trece" (Cortázar, 1970, p. 33). Aqui o conto incarna ao máximo a razão do fantástico frente à desestabilização do real. A rotina, o véu do cotidiano e do comum, mantém em seu devido lugar o absurdo, aqueles fenômenos sem sentido que insistem em ser reais apesar de contrariarem nossas noções do que é possível. Quando um único ponto fora da curva irrompe, ele põe em jogo toda a percepção da realidade. Onze viram doze, doze viram treze. Essa pequena alteração é o indício de uma crise muito maior, de que não é mais possível confiar nos conhecimentos e leis preestabelecidas, pois se uma alteração pode ocorrer, muitas mais podem vir em sequência. Nesse conto, por mais que não haja o mesmo aspecto metaficcional presente em "Continuidad de los parques", Cortázar leva o leitor a mesma reflexão, somos induzidos a "nos colocar no lugar do vomitador de coelhinhos e imaginar que aquilo que seus atos representam e significam poderiam acontecer conosco" (Chang, 2020, p. 13). Por mais que vomitar coelhinhos não seja um risco em nosso mundo, o leitor, como indivíduo inserido na sociedade, está sujeito a passar pelas mesmas angústias do personagem, uma vez que vive numa sociedade passível dos mesmos processos e julgamentos, ainda que por motivos diferentes. Sem escapatória para esse conflito

entre suas realidades, a social e a particular, e a ruína do frágil sistema que permitia a conciliação das duas, o personagem opta pela morte como única saída possível.

BRASIL:
ENTRE O ABSURDO RUBIANO E O SIMBOLISMO GÓTICO DE LYGIA

No Brasil, ao examinar a produção de Murilo Rubião e Lygia Fagundes Telles, podemos encontrar uma série de rupturas e continuidades em relação a dos argentinos. Tal análise permite identificar traços dos diálogos entre os escritores argentinos e os brasileiros e as tendências que permearam o fantástico latino-americano no século XX.

Ao ler os contos de Rubião é fácil perceber que ele mantém uma relação estreita com ambos os autores argentinos. Assim como Borges, adota em suas narrativas uma postura filosófica, e por vezes metafísica, que se desdobra sobre questões existenciais profundas como a morte e o tempo. Ainda assim, como Cortázar, não perde de vista o aspecto social da narrativa. Podemos observar isso no conto "O pirotécnico Zacarias", no qual se elabora uma discussão arguta acerca do estado da morte. Em seu início já se estabelece uma dupla realidade entre vida e morte que põe em xeque a noção de mortalidade. "Teria morrido o pirotécnico Zacarias?" (Rubião, 2016, p. 7). É esse o questionamento proposto logo de cara. Cada pessoa parece ter uma percepção sobre isso, e, mesmo com o defunto andando entre os vivos, a questão jamais é resolvida, pois, independente da opinião, todos fogem ao primeiro vislumbre de Zacarias.

O conto põe em questão o valor dado à vida humana pelas pessoas. Quem não se adequa e não atende às expectativas da sociedade é visto como uma carcaça dispensável. Murilo destaca a vida cotidiana, pessoas sem importância, mais preocupadas com o parecer do que o ser. Excluindo Zacarias, todos os demais personagens demonstram grande falta de empatia e um sentimento geral de desvalorização pela vida. O tempo todo os jovens que atropelaram Zacarias tratam com completo desprezo sua existência como ser humano. Seu cadáver é visto como algo sem valor pelo qual não vale a pena sujar o carro ou interromper os planos da noite. É só quando Zacarias toma a frente e começa a falar, debatendo a situação com eles a fim de comprovar que ainda mantém todas suas faculdades de vivo, que eles admitem seu valor. E não o aceitam de graça, pois trocam um dos seus ditos amigos por Zacarias, uma vez que aquele não demonstrou capacidades tais quais a do defunto e desmaiou ao ver seu corpo: "Depois de certa relutância em abandonar o companheiro, concordam todos [...] que ele fora fraco e não soubera enfrentar com dignidade a situação. Portanto, era pouco razoável que se perdesse tempo fazendo considerações sentimentais em torno de sua pessoa" (Rubião, 2016, p. 12). Mesmo o jovem estando vivo, ele foi abandonado como defunto pelos seus amigos por não cumprir suas expectativas.

Zacarias segue sua vida (ou melhor dizendo, sua morte) após essa noite como se nada tivesse acontecido. Apesar de morto, continua sendo Zacarias. Ainda assim, a verdade é que ele passou por uma transformação: "[...] se prolongou em mim o desequilíbrio entre o mundo exterior e os meus olhos, que não se acomodavam ao colorido das paisagens estendidas na minha frente" (Rubião, 2016, p. 13). Antes de Zacarias ser atropelado, o universo do conto é descrito de forma simples e monocromática: "A noite estava escura. Melhor, negra. Os filamentos brancos não tardaram a cobrir o céu" (Rubião, 2016, p. 9). Quando a morte o acerta, vem junto uma explosão de cores e sensações: "A princípio foi azul, depois verde, amarelo e negro. Um negro

espesso, cheio de listras vermelhas, de um vermelho compacto, semelhante a densas fitas de sangue. Sangue pastoso, com pigmentos amarelos, de um amarelo esverdeado, quase sem cor. Sem cor jamais quis viver" (Rubião, 2016, p. 10). A morte transforma completamente o mundo de Zacarias, deixando para trás suas antigas percepções de vivo, seu mundo e seus sentidos se expandem, ele se torna capaz de amar e discernir as coisas muito melhor que os vivos. E a verdade é que poderia viver plenamente como defunto "não fosse o ceticismo dos homens, recusando-se aceitar-me vivo ou morto [...]" (Rubião, 2016, p. 13). Confrontados com a existência ambígua de Zacarias, as pessoas optam por alienarem-se de sua existência a fim de manter a integridade de suas noções de realidade.

A abertura desse conto aponta para um entendimento sobre a morte que contradiz a visão tradicional europeia. A morte física não é o fim definitivo, e o mundo dos mortos não está separado do nosso. Na veia do imaginário latino-americano, de raízes indígenas, Rubião enxerga uma maior proximidade entre a vida e a morte que não exclui os falecidos da coexistência material com os vivos. A verdadeira morte que enfrenta Zacarias não é seu término biológico, mas sim a exclusão e a indiferença do mundo social. O conto sugere que estar vivo vai muito além de respirar e ter um coração pulsante. Trata-se da capacidade de estabelecer laços, de amar e sentir verdadeiramente. Ainda assim, não deixa de destacar a hipocrisia dessa visão. Zacarias ao alcançar, por meio da morte, o esclarecimento necessário para se viver plenamente, tornou-se marginalizado pelos homens. Sua transmutação veio com um preço alto: a morte social. Dessa forma o autor elabora uma reflexão tanto de cunho existencial e filosófico, que o aproxima de Borges, quanto de cunho social, que o aproxima de Cortázar.

Lygia por sua vez se distancia do aspecto filosófico e traz um olhar simbólico, por vezes ainda carregado de um cunho existencialista, mas muito mais intimista e pessoal, que contrasta com o universalismo de Borges. Seus contos questionam a noção de identidade

socialmente estabelecida, o que aponta uma afinidade maior com Cortázar, tal qual ocorre com Rubião. O tom de pessoalidade que perpassa as reflexões dos contos "O ex-mágico da Taberna Minhota" e "A Caçada" denota esse aspecto. Neles está presente o mesmo conflito entre os sistemas de compreensão da realidade dos personagens e o absurdo do funcionamento do mundo, como observados em "Carta a una señorita en París". Dessa vez com uma carga identitária mais intensa.

Em o "O ex-mágico da Taberna Minhota", o mágico narrador é um homem que nasce para o mundo já grisalho, sem lembranças de sua vida ou identidade, e que de pronto já era incompatível com o mundo: "Todo homem [...] pode perfeitamente enfrentar a avalanche do tédio e da amargura, pois desde a meninice acostumou-se às vicissitudes, através de um processo lento e gradativo de dissabores. Tal não aconteceu comigo. Fui atirado à vida sem pais, infância ou juventude" (Rubião, 2016, p. 15). Enquanto Zacarias fora libertado, pela morte, de suas preconcepções sobre a vida, o Ex-mágico nasceu sem preconcepções, sem estar preso a uma racionalidade preestabelecida por outrem. Tão logo demonstrou seus poderes, a sociedade buscou encaixá-lo em seu jogo ao capitalizar em cima de suas habilidades. Seu desajuste seguiu não obstante. Da taverna foi expulso pois dar comida de graça ia contra as normas do capital. No circo sua indiferença perante os aplausos do público foram fonte de desgosto para seus colegas. Por mais que se admirem com seus poderes, ninguém é capaz de entendê-lo, e também o ex-mágico não é capaz de entender as pessoas ao seu redor. Ele considera o mundo terrivelmente tedioso, e julga que as pessoas só são capazes de viver por mero costume. Por não ter a mesma formação humana que os demais, não possui a mesma visão de mundo socialmente construída, o que o torna incapaz de se inserir na ordem fechada e degradante que rege a sociedade. Tal qual o vomitador de coelhinhos, esse desarranjo social incita no ex-mágico o desejo pela morte. Diferentemente daquele, o ex-mágico é incapaz de se suicidar.

Cada uma das suas diversas tentativas é frustrada graças a sua magia até que resolve se tornar funcionário público: "Ouvira de um homem triste que ser funcionário público era suicidar-se aos poucos [...] Por isso empreguei-me numa Secretaria de Estado. [...] Não morri, conforme esperava. Maiores foram as minhas aflições, maior o meu desconsolo" (Rubião, 2016, p. 19). Subordinado a burocracia, enfim se insere no mesmo mundo em que vivem os homens e adquire suas mesmas preconcepções. Entretanto, só o que isso lhe traz é uma existência ainda mais miserável. Quando novamente tenta se aproveitar de sua magia descobre a verdade fatídica: "Confiara demais na faculdade de fazer mágicas e ela fora anulada pela burocracia. Hoje, sem os antigos e miraculosos dons de mago, não consigo abandonar a pior das ocupações humanas" (Rubião, 2016, p. 20).

O fantástico aqui permite a justaposição e o conflito entre dois mundos distintos, mas igualmente incompreensíveis: o da magia e o da burocracia. O desfecho do conto revela a ironia trágica de sua situação: na tentativa de escapar do tédio e da falta de sentido de sua vida por meio da inserção na rotina burocrática, o ex-mágico não só perde suas habilidades sobrenaturais, mas também a esperança de um dia encontrar algum alívio para seu sofrimento. A perda de seus dons simboliza a completa anulação de sua identidade e de sua individualidade, um destino ainda mais cruel do que a morte que ele tanto ansiava. O conto conclui como uma reflexão amarga sobre a alienação, que denuncia a arbitrariedade da percepção de mundo socialmente estabelecida e a maneira como ela ceifa tudo aquilo que existe de divergente. Os dois contos de Rubião são semelhantes, mas seguem lógicas inversas. Em Zacarias, a realidade sofre uma disrupção pelo absurdo, e em o Ex-mágico é o mundo mágico que sofre uma disrupção pelo real. Liberto das amarras do convencional, o primeiro é pleno apesar de morto, enquanto o segundo, preso a elas, vive como se estivesse morto, eternamente amargurado.

Já em "A Caçada", conto de Lygia, a confrontação da percepção de mundo vem de forma mais sutil e simbólica, através de uma tapeçaria. Essa peça de arte funciona como um objeto mediador (Ceserani, 2006) que abala a percepção de realidade do protagonista. O uso desse recurso também é presente nos contos analisados de Borges e em "Continuidad de los parques", sendo um ponto de convergência próprio entre Lygia e os argentinos. Ao ver a tapeçaria o protagonista parece ser arrancado de um torpor existencial e, nesse ato, tem início um processo de rememoração que cria nele a impressão de que a realidade da tapeçaria é a verdadeira realidade, é a sua verdadeira vida, enquanto o mundo que ele habita parece ser uma irrealidade, um mundo sombrio e quase absolutamente vazio, que se limita a uma loja de antiguidades empoeirada e uma rua escura. Em nenhum momento o conto apresenta qualquer fato sobre o protagonista, ele é outro homem sem passado, tal qual o ex-mágico, e assim como aquele se perdeu na burocracia, esse se perde na tapeçaria. Um tormento toma conta de sua existência, ao ponto de ele passar mal ao se afastar da tapeçaria. Nela o protagonista encontra um reflexo de sua própria vida, porém de um ponto de vista distanciado que conduz ao esquecimento de sua própria condição. Ele sabe intuitivamente que está presente ali de alguma maneira. Ele é parte integrante do sistema constituinte da caçada. Ainda assim, não é capaz de identificar qual é o seu papel. Se questiona se seria o caçador, ou talvez o artesão, mas nunca se seria o animal caçado. Jamais considerará ativamente a possibilidade de ser uma mera vítima, porém o conto revela uma conexão profunda entre ele e o animal. O homem se compadece da criatura, reconhece seu sentimento de fuga, de desespero e pânico. Inclusive confessa que não gosta de caçadas, forte indicador de que é a vítima delas.

Ao final do conto, o homem que existia além daquela ordem de coisas retratada na tapeçaria, mergulha nela numa cena que recorre à sinestesia para construir uma passagem arrebatadora de um mundo ao outro. Por observar a distância aquela realidade,

criou-se no homem a ilusão de que seria o caçador, ou que ocuparia alguma outra posição de prestígio dentro do universo da tapeçaria. Quando sua condição de caça vem à tona, tudo que ele pode fazer é se apegar ao desespero. A tapeçaria funciona como um espelho distorcido da realidade, uma armadilha que prende o protagonista em um ciclo de autopercepção fragmentada. Tal qual o ex-mágico, que perde sua essência ao se conformar com uma ordem social que o sufoca, o homem da tapeçaria é tragado pela ilusão que ele próprio alimentou. Podemos compreender o final desse conto como uma inquietante reflexão sobre a fragilidade da identidade diante das forças que nos moldam e o quão tênue é a linha entre o observador e o observado, entre o real e o imaginário. O conto, ao final, não apenas desvela a tragédia da perda da individualidade, mas também a crueldade de um mundo que, indiferente, impõe suas próprias regras sobre o destino de cada um.

Nos contos de Lygia, as temáticas existencial e social são encobertas pelo véu de um simbolismo cuidadosamente elaborado conforme a moda gótica que contrasta a prosa moderna dos demais escritores. A autora era assumidamente uma grande apreciadora de Edgar Allan Poe, e a semelhança com sua prosa é inequívoca e mais evidente que qualquer semelhança guardada com Rubião ou os argentinos. Ela combina o uso do objeto mediador com a ambientação do *locus horribilis*, locais sombrios e decadentes, para criar uma atmosfera gótica poderosa que não encontra modelo análogo nos demais contos estudados. Em estrutura suas narrativas são consistentemente mais ambíguas e menos adeptas a explicações (sejam racionais ou socioculturais).

"As formigas", conto presente na coletânea *Seminário dos ratos* (2009), destaca o contraponto da autora. Novamente ela constrói com esmero um *locus horribilis*, aqui na forma de uma hospedaria decadente, com janelas quebradas que se assemelham a olhos, e que parece estar completamente isolado do restante do mundo. Não há menção de qualquer outro lugar ao lado ou sequer próximo

da hospedaria. A casa em si é vazia, não há a presença de nenhum outro inquilino, e a própria velha senhoria aparece apenas no começo do conto para depois desaparecer completamente. Há ainda seu gato que é apenas mencionado e cuja existência nunca é comprovada. Nesse ambiente as personagens, duas primas estudantes universitárias, estão isoladas do restante do mundo. Outra vez há um objeto mediador em cena, uma caixa de ossos de anão. O curioso é que uma caixa de ossos por si só já seria um objeto macabro que causaria medo e afastaria a maioria das pessoas, contudo, como há uma personagem que é estudante de medicina, essa situação é inicialmente esvaziada devido ao olhar técnico da personagem, que analisa o objeto com completa normalidade. Entretanto, essa mesma legitimação científica, que inicialmente ameniza o fato, eleva-o novamente quando a estudante de medicina, que está na posição de especialista transcendendo o senso comum, admite a raridade dos ossos de anão. Mesmo antes de as formigas aparecerem, a caixa de ossos já é um objeto excepcional e inquietante que provoca as personagens e o leitor. A narradora do conto, que não é a estudante de medicina, parece ter sido a mais afetada pelo ambiente e pela presença inquietante da caixa de ossos. Isso é essencial para a construção da ambiguidade no conto, pois sua percepção da realidade é sempre carregada de sugestões que indicam uma explicação racional. Seus sonhos, nos quais o anão parece observá-la e persegui-la, podem ser verdadeiras premonições sobrenaturais, como podem ser meros pesadelos causados por seu desconforto em relação aos ossos. Mais de uma vez ela, ao observar as formigas, fala delas como se fossem pequenos humanos, sugerindo sua relação com o anão, mas nunca é possível saber se isso seria real ou mera imaginação da personagem. Os sentidos, como o olfato, também contribuem para a ambiguidade e inquietações geradas pelo conto. A narradora menciona um cheiro estranho no ambiente, e por mais que ela não descreva o cheiro é fácil imaginar as possibilidades. O cheiro de enxofre, por exemplo, costuma aparecer em narrativas insólitas como indicador da presença de aparições sobrenaturais. Ao mesmo tempo é possível

que o cheiro estranho seja algo como bolor ou sujeira visto o quão antiga a casa parece ser. A ambientação e a atmosfera são assim cuidadosamente construídas através dos sentidos muito pouco confiáveis da narradora. Com o desenrolar da narrativa cresce o sentimento de antecipação em relação ao fato fantástico. Há uma grande expectativa quanto ao que iria acontecer quando as formigas conseguissem terminar de montar o esqueleto. Porém essa tensão não chega ao ápice, não há resolução do mistério, pois o conto se encerra com a fuga das personagens em vista do iminente despertar do anão:

> Olhei de longe a trilha: nunca elas me pareceram tão rápidas. Calcei os sapatos, descolei a gravura da parede, enfiei o urso no bolso da japona e fomos arrastando as malas pelas escadas, mais intenso o cheiro que vinha do quarto, deixamos a porta aberta. Foi o gato que miou comprido ou foi um grito? (Telles, 2009, p. 16).

O conto termina na hesitação. A ambiguidade se mantém insolúvel. Esse tipo de final, no qual não há uma epifania derradeira, é típico dos contos fantásticos tradicionais do século XIX e não carrega a mesma abertura que os outros contos aqui analisados, uma vez que a cisma final recai sobre a realidade ou não do fato fantástico ao invés da validade de nossas percepções do mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os paralelos traçados entre os quatro autores, tendo em vista os contextos históricos do realismo maravilhoso e da pós-modernidade atrelados a eles, revelam características distintas em suas abordagens ficcionais e propiciam o exame dos desdobramentos dos assuntos que permeiam a literatura do século XX e da metamorfose sofrida pelo fantástico para acomodar noções de realidade que vão além do racionalismo puro.

O elo temático entre os autores é evidente. Cada um deles se mostra preocupado com o lugar do sujeito em um mundo cujas leis são incapazes de se apreender. Seu uso da linguagem é conciso e direto, ignorando na maioria das vezes as descrições detalhadas em prol de construir metáforas diretas e imagens fortes que amarrem as realidades em conflito dentro da narrativa. Um deles diverge, entretanto. Quase todos os contos lidos parecem falar sobre as diferentes maneiras como as pessoas reagem diante da percepção de que a realidade não é tão racional e nossos preceitos sobre ela são insuficientes. Em "Carta a una señorita en París", o narrador escolhe a morte, que é a grande fuga, a vitória do desespero. O fatídico proprietário do livro de areia também busca a fuga, porém mais convencional, através da alienação física. O ex-mágico se rende à burocracia e consegue se integrar ao mundo, mas infeliz e amargurado perde seus dons mágicos. Zacarias abraça sua condição absurda, além dos preceitos da realidade, entretanto, justamente por isso, se torna uma pária social. Enquanto o destino fatídico dos protagonistas dos demais autores é claro, Lygia mantém em seus contos uma ambiguidade simbólica insolúvel. Jamais saberemos se aquele homem obcecado de fato adentrou na tapeçaria ou se apenas enlouqueceu. Ao passo que os personagens dos demais autores são forçados a encarar a outra realidade diante deles, seja ela o absurdo fantástico ou o absurdo real, "As formigas" não chega a esse ponto, pois nunca é comprovada a existência de uma outra realidade além dos preceitos das personagens. Tudo é apenas sugerido e assim os acontecimentos se mantêm ambíguos. E por mais que tal ambiguidade não seja resolvida, o conto tem um final, a história acaba ali para as personagens. Às personagens dos demais contos não é entregue a mesma dádiva de um fechamento. Lygia Fagundes Telles, mesmo guardando diversas semelhanças com os demais autores pesquisados, é o ponto fora da curva que faz contraponto a eles. Entretanto, tal contraponto apenas reforça o relativismo das ideias de mundo retratadas nos contos.

Em um mundo no qual a lógica racionalista já não é capaz de dar conta de todos os fenômenos físicos, no qual as grandes narrativas desmoronaram e onde cada vez mais se amontoam diferentes concepções da realidade física e social, o fantástico permite à literatura explorar os limites da nossa percepção da realidade e de nossas concepções preestabelecidas sobre o mundo. Sua natureza inquietante e disruptiva, somada ao poder de abertura do conto, favorece a construção de um paralelismo entre ficção e realidade que desvela os mais profundos dilemas da contemporaneidade. O fantástico funciona, assim, como um adendo narrativo que denuncia a alienação, imposta aos indivíduos uns pelos outros, e a arbitrariedade dos jogos de linguagem que regulam nossas relações com o mundo. Ele abre as portas para um entendimento da realidade muito mais complexo que abarca a existência paralela e paradoxal de múltiplos sistemas de compreensão.

REFERÊNCIAS

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BORGES, Jorge Luis. **El libro de arena**. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1998.

BORGES, Jorge Luis. **Ficciones**. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1987.

CARPENTIER, Alejo. **El reino de este mundo**: Los pasos perdidos. Siglo XXI, 1994.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHANG, Midori Nancy Arasaki. **A ameaça do fantástico em carta a uma senhorita em Paris**. 2020.

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

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. *In*: **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SUMÁRIO

CORTÁZAR, Julio. **Bestiario**. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1970.

CORTÁZAR, Julio. **Final del juego**. Alfaguara, 2016.

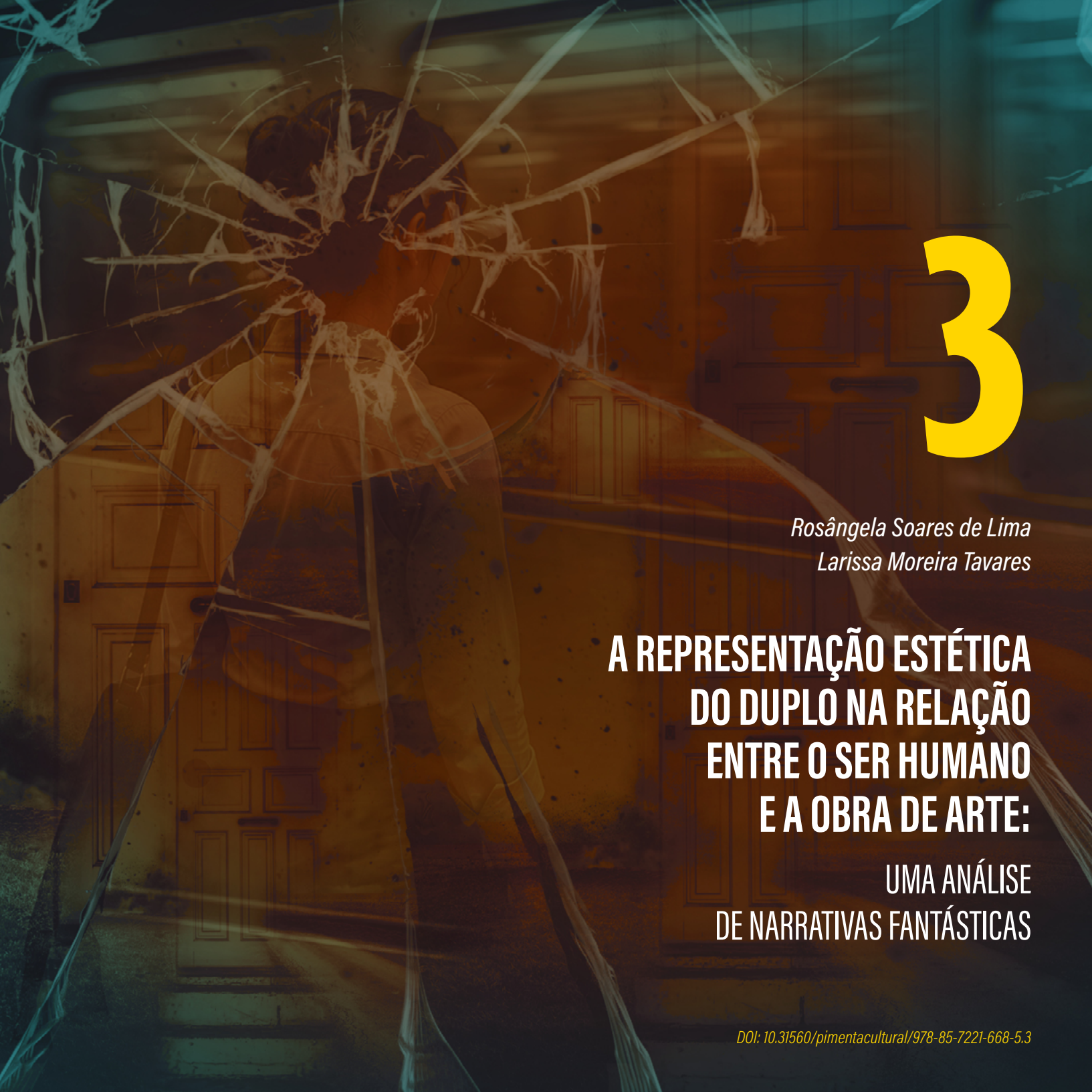
LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2021.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**. SciELO-Editora UNESP, 2014.

RUBIÃO, Murilo. **Obra completa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TELLES. Lygia Fagundes. **Seminário dos ratos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TELLES. Lygia Fagundes. **Antes do baile verde**. Editora Companhia das Letras, 2009.



3

Rosângela Soares de Lima
Larissa Moreira Tavares

A REPRESENTAÇÃO ESTÉTICA DO DUPLO NA RELAÇÃO ENTRE O SER HUMANO E A OBRA DE ARTE:

UMA ANÁLISE DE NARRATIVAS FANTÁSTICAS

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-668-5.3

INTRODUÇÃO

A relação estética entre o ser humano e a obra de arte, especialmente através da temática do duplo em narrativas fantásticas, apresenta uma rica área de investigação que permite explorar profundamente os aspectos simbólicos e interpretativos dessa interação. O presente capítulo foi pensado diante da observação de uma tendência à representação estética das relações entre o ser humano e o objeto artístico por meio da temática do duplo em narrativas fantásticas.

Este trabalho pretende compreender melhor os possíveis desenvolvimentos do motivo que combina estas duas temáticas, o desdobramento e a obra de arte, típicos de textos do fantástico e do gótico. Tendo em vista que a referida relação é um argumento recorrente na composição da temática do duplo, compreender o modo conforme a narrativa fantástica retrata o desdobramento composto pelo ser humano e a obra de arte pode auxiliar no entendimento do uso estético da duplicação e da interpretação do objeto artístico. O conceito do duplo é utilizado para refletir a complexidade da identidade humana diante da obra de arte, bem como a sua reiterada presença temática no fazer artístico. São tomados como objetivos deste artigo, portanto, a identificação de relações representativas entre o ser humano e a obra artística por meio do duplo, e ainda, que efeitos de sentido essas relações assumem dentro da narrativa fantástica.

Para atingir os objetivos propostos, nossa investigação realiza uma análise descritiva de três contos representativos da narrativa fantástica e do insólito, cuja escolha também se justifica pela diversidade temporal e cultural dos autores, proporcionando uma visão ampla das variações e constantes na representação

do *doppelgänger*[1] ou "sósia": "O retrato ovalado" (1842), de Edgar Allan Poe, "A falsa Esther" (1919), de Pierre Louÿs, e "A Caçada" (1970), de Lygia Fagundes Telles.

A partir de uma fundamentação teórica baseada em trabalhos de Ceserani (2006), Freud (2021), Rank (2013), Roas (2014), Rosset (2008), Santos (2009) e outros estudiosos do campo, a metodologia adotada permite não apenas uma comparação objetiva entre os contos, mas também uma descrição avaliativa das maneiras de como o duplo é representado e a sua implicação em narrativas do gênero conto.

Igualmente, importa salientar que as delimitações deste estudo se concentram na análise simbólica do duplo como um elemento estético que medeia a relação entre o homem e a arte.

Entendemos oportuno recuperar, de pronto, o que delimitamos por conceito de duplicação. De acordo com Rank (2013), o duplo é um aspecto presente em diversos textos antigos, tal como na narrativa bíblica de Caim e Abel, e no mito do Andrógino em *O Banquete*, de Platão. Além disso, no Egito, a forma mais antiga da alma era a sombra, sendo que os conceitos de alma, duplo (Ka), imagem, sombra e nome se permutavam. Dado sua ancestralidade, do ponto de vista antropológico, é possível encontrá-lo em diversas construções literárias, do ocidente ao oriente, apresentando como ponto de contato, em muitos casos, o fator obra de arte como meio de materializar uma duplicata. A título de ilustração, podemos citar *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde (1998), romance que configura o duplo representado por meio da pintura, constituindo uma relação

1 O termo *doppelganger* foi cunhado por Jean-Paul Richter em 1796 (BRAVO, 2000, p. 261). No alemão, a maioria das palavras são criadas por justaposição, então colocar uma palavra ao lado da outra não quer dizer a mesma coisa, mas resulta em outra palavra nova. Etimologicamente, ela vem de [*doppel* = duplo] + [*gänger* = que anda]. Podendo ser entendida literalmente como "aquele que caminha ao lado". O termo associa-se ao fenômeno da bilocação, ou seja, a possibilidade de estar em dois lugares ao mesmo tempo. A origem de *doppelgänger* é advinda de lendas germânicas e o termo designa um ser fantástico que replica a forma de outro ser.

de ressonância entre o modelo do retrato e a própria obra, fazendo refletir o real caráter do primeiro no segundo.

É interessante notar que o tema do desdobramento pode ser percebido frequentemente nas narrativas do século XIX; Rank (2013) faz uso de textos literários em sua pesquisa intitulada *O duplo:* um estudo psicanalítico, os quais, curiosamente, são em sua maioria do gênero conto. Sobre isso, o pesquisador Remo Ceserani (2006), ao descrever elementos e procedimentos característicos do fantástico, aponta que o duplo:

> [...] é tema antigo, já muito desenvolvido no teatro [...] mas também nas narrativas de todos os tempos. Entretanto, no fantástico, o tema é fortemente interiorizado, e ligado à vida da consciência, das suas fixações e projeções. O tema, nos textos fantásticos, se torna mais complexo e se enriquece, por meio de uma profunda aplicação dos motivos do retrato, do espelho, das muitas refrações da imagem humana [...] (Ceserani, 2006, p. 83).

A partir disso, fica clara a associação representativa entre a temática retratada e o fantástico. A duplicação, portanto, serve como um instrumento de estetização da transgressão de uma identidade, refletindo os conflitos internos do indivíduo e sua assustadora não-correspondência consigo mesmo. Cabe ressaltar o que neste estudo é entendido por "fantástico": foi adotada a perspectiva mais flexível de Ceserani (2006) e de Bessière (2012), a qual considera o fantástico como um "modo de narrar" ou modalidade narrativa ao invés de um "gênero".

Desse modo, a "literatura fantástica" compreende textos que adotam procedimentos, organizações, temáticas e elementos narrativos com o propósito de efeito estético do campo da esfera fantástica, a qual é necessariamente sócio-histórico-culturalmente definida. Tal esfera, ao ser alargada, pode se deparar com o "insólito ficcional", termo mais amplo e cunhado por Flávio Garcia (2019), o qual pode ser interpretado tanto como uma categoria genológica

ou modal, quanto como um macro ou arquigênero. Neste estudo, adota-se a perspectiva do insólito como o modo textual de uma estética da subversão das normas da realidade construída internamente pela lógica de referência textual, lidando tanto com o "impossível" como com o "improvável" dentro do universo em questão.

Dadas essas definições, podemos associar o duplo, temática do fantástico, à abordagem do objeto de arte dentro da própria arte: a literatura. O gênero literário "conto" foi selecionado para esta análise tanto por ser uma narrativa breve e versátil como pela recorrência do fantástico em seu uso. Os "contos de duplo" então selecionados, dessa maneira, fornecem elementos suficientes para a observação dos sentidos construídos entre as personagens e a arte dentro da trama. Isto posto, podemos iniciar nossa discussão.

SUJEITO E OBJETO DO OLHAR:
RELAÇÕES ENTRE CRIADOR E CRIAÇÃO

É interessante, em primeiro lugar, refletir sobre o objeto do fazer artístico dentro da rede de relações entre o homem e sua identidade. Sendo a literatura um fazer de arte poética, o aparecimento do objeto artístico como seu tema quase configura uma espécie de metalinguagem, tal qual o duplo, e talvez possa ser interpretado como uma metalinguagem do próprio ser humano: uma forma de "conhecer-se a si mesmo referindo-se a si mesmo".

O fazer estético, entretanto, não se limita à temática do ser humano, ainda que a recepção de um indivíduo seja seu propósito. Sobre isso, Adélia Prado nos ensina que "a arte fala de absolutamente tudo porque qualquer coisa é a casa da poesia[2]. Ela não escolhe

2 Por poesia a autora quer dizer poético, do fazer artístico profundo.

tema, nem enredo, nem assunto. Ela pousa onde lhe apraz [...]" (Prado, 2008). Nesse sentido, o duplo, presente no fazer ficcional ao longo das épocas, pode ser um recurso catártico, ou seja, um mecanismo narrativo que se propõe como meio para provocar a liberação de emoções por meio de uma comoção estética.

Através do objeto estético, o duplo pode acarretar em ainda outra temática, a respeito da condição e da identidade humana, a ser refletida por meio da arte: o mal. A acepção de mal usada em nossa análise parte do viés ético-moral conforme Rosenfield (1988), que engloba a discussão acerca da transgressão das normas estabelecidas e da violação de valores sociais e individuais, refletindo, assim, sobre as consequências e os limites entre o certo e o errado no contexto humano.

Logo, ao que tudo indica, a categoria do mal garante aos artistas a reinvenção constante das formas de abordá-lo, disto possivelmente temos a recorrência das duplicatas na ficção, ou melhor, da fragmentação do *eu*; o que pode ser a fuga do nosso lado sombrio. Percebemos, a seguir, que o mal é um traço em comum entre as obras de ficção elencadas para esta discussão. Começamos nossa análise por "A caçada" (1970), narrativa amiúde citada em investigações sobre o fantástico, o insólito e o duplo na literatura brasileira.

O conto "A caçada", publicado na coletânea *Antes do Baile Verde* (1970), de Lygia Fagundes Telles, é iniciado com a descrição de uma loja de antiguidades, espaço em que o enredo é desenvolvido. O protagonista adentra um ambiente que "(...) tinha o cheiro de uma arca de sacristia com seus panos embolorados e livros comidos de traça." (Telles, 2009, p. 67). "Fetidez", "embolorado" e "anoso" são adjetivos aplicados à loja de antiguidades, espaço descrito no propósito de provocar inquietação e mistério ao leitor. Curiosamente, o aspecto de localidade antiquada, antiga e, de alguma forma, "sagrada" da loja misteriosa configura um espaço narrativo de subversão da realidade, o que se confirma ao longo da leitura, à medida que o protagonista,

por vezes, demonstra confusão quanto ao tempo e ao espaço em que se encontra. Essa ambiguidade espacial e temporal reforça o caráter insólito da narrativa, a lógica abre espaço para o improvável e desestabiliza a personagem.

O conto é iniciado por uma cena de presságios, situação aludida ao longo do texto que não ocorre pela primeira vez. O protagonista, homem visivelmente perturbado por um interesse especial em uma das peças da loja, parece ser cada vez mais afetado ao contemplar a paisagem confeccionada pelo tecido:

> — Nítida? — repetiu a velha, pondo os óculos. Deslizou a mão pela superfície **puída.** — Nítida como?
>
> — As cores estão mais vivas. A senhora passou alguma coisa nela? (...)
>
> — Não passei nada. Por que o senhor pergunta?
>
> — Notei uma diferença.
>
> — Não, não passei nada, essa tapeçaria não aguenta a mais leve escova, o senhor não vê? Acho que é **a poeira** que está sustentando o tecido.
>
> O homem acendeu um cigarro. Sua mão tremia. Em que tempo, meu Deus! em que tempo teria assistido a essa mesma cena. E onde?...Era uma caçada. O homem respirava com esforço. Vagou o olhar pela tapeçaria que tinha a cor esverdeada de um céu de tempestade. Envenenando o tom verde-musgo do tecido, destacavam-se **manchas** de um negro-violáceo que pareciam escorrer da folhagem, deslizar pelas botas do caçador e espalhar-se no chão como um líquido **maligno**. A touceira na qual a caça estava escondida também tinha as mesmas manchas, que tanto podiam fazer parte do desenho como ser simples efeito do **tempo devorando** o pano (Telles, 2009, p. 67-69, grifo nosso).

As palavras grifadas do conto formam um grupo semântico relacionado à degradação e decadência. Esse grupo evoca a ideia

de algo que está se deteriorando, sugerindo uma atmosfera sombria. É sugestivo o fato de que aquela não fora sua primeira visita; na verdade é uma ação que se repete, um movimento cíclico em contemplar a tapeçaria. Isso parece modificar o comportamento do homem, que, ao longo do tempo, começa a viver a caçada retratada como uma realidade. Sobre isso, podemos pontuar o efeito do duplo, que atua como a dualidade entre a caça retratada e o homem que se sente caçado.

Inicialmente, o conceito de duplo refere-se à existência de dois seres idênticos, mas com personalidades opostas que competem para prevalecer. Porém, segundo já apontamos pela definição de Ceserani (2006), o duplo pode ser mais que apenas um sósia, podendo manifestar-se em espelhos, alucinações, ou ainda, em retratos fotográficos e pinturas, os quais são formas de representação humana por meio do fazer material.

A personagem principal, ao investir sua atenção na tapeçaria, é assombrada pela sensação de um passado revisitado e revivido. Podemos interpretar que a tapeçaria evoca na personagem lembranças associadas à morte, ou reflete seu conflito interno sobre sua maneira de reconhecer a própria identidade. Ao final do conto, no momento em que o bosque de tecido se transforma em um bosque de verdade, o conflito de identidade chega ao seu auge: "Era o caçador? Ou a caça? Não importava, não importava, sabia apenas que tinha que prosseguir correndo sem parar por entre as árvores, caçando ou sendo caçado. Ou sendo caçado?..." (Telles, 2009, p. 72). Mesmo o consumindo, a personagem não deixava de piamente estar naquele local insólito. " [...] as ações do duplo se justificam no mal em que se originaram. O duplo comumente surge como uma punição ao duplicado." (Lima, 2023, p. 20).

O protagonista, tomado por memórias e sensações de *déjà-vu*, passa a acreditar que já fez parte da cena representada pictoriamente na tapeçaria. É como se a degradação e a decadência

física do objeto fosse sobre ele mesmo. Ao estar em casa pensa e sonha com o artefato. Angustiado, toma isso como um aviso (presságio de morte), deveria destruir "o trapo detestável [...], tudo não passava de um retângulo de pano sustentado pela poeira." (Telles, 2009, p. 71). Ao retornar à loja, tenta racionalizar sua conexão com a caçada que estampa a tapeçaria, mas é consumido por uma inquietação profunda, quanto mais adentrava no espaço, mais se integrava à paisagem insólita bordada: "Lançou em volta um olhar esgazeado: penetrara na tapeçaria, estava dentro do bosque, os pés pesados de lama, os cabelos empastados de orvalho." (Telles, 2009, p. 72).

O duplo impele a execução do mal, mesmo que seja autodestrutiva. Há uma reviravolta ao final da história. Lygia faz sua personagem morrer duas vezes, primeiro quando ela sente-se consumda pela paisagem da tapeçaria: "Abriu a boca. E lembrou-se. Gritou e mergulhou numa touceira. Ouviu o assobio da seta varando a folhagem, a dor!" (Telles, 2009, p. 72). Depois, na possibilidade de ter sido incorporada pela tapeçaria: "Não..., gemeu de joelhos. Tentou ainda agarrar-se à tapeçaria. E rolou encolhido, as mãos apertando o coração." (Telles, 2009, p. 72). Desvelar os mistérios do duplo resulta em uma única consequência: a morte. À medida que o *Eu* se aproxima do encontro com o *Outro*, também se aproxima cada vez mais do seu fim.

Analisando esse universo textual, percebemos que o homem perturbado e insone de "A caçada" é assimilado pela floresta da tapeçaria, transportado por meio do processo de identificação entre sua consciência, seu *eu*, e o *outro* que consiste no animal caçado representado no tecido. O processo de identificação, como pudemos observar do trecho supracitado, não é consolidado apenas pela figura do animal, mas por todo o contexto do ambiente selvagem e do caçador à espreita. O mal, então incorporado pela figura desse algoz, define o animal enquanto "caça", sendo fundamental para a identificação do protagonista. O compartilhamento desse efeito estético, a sensação de "estar sendo caçado" liga inexoravelmente o homem e a obra de arte, ou seja, o objetivo do conto está em representar

SUMÁRIO

a tapeçaria que transforma o sujeito observador em presa, ao capturar este "pedaço" de sua personalidade em seu investimento emocional.

É oportuno associar esse processo ao que Freud (2021) estabelece por "infamiliar", conceito que o psicanalista relaciona tanto à psicanálise quanto aos estudos da estética – e por esse motivo, talvez, o descreva utilizando-se da obra *O homem da areia* (1815), conto fantástico do contista alemão E.T.A. Hoffmann. Nesse sentido, o "infamiliar" é um efeito provocado pelo simultâneo estranhamento de um *outro* que, na verdade, provoca nas profundezas da consciência humana uma identificação com o *eu*: é a familiaridade que paradoxalmente reconhece o que é desconhecido. Segundo Freud, "Em suma, familiar [*heimlich*] é uma palavra cujo significado se desenvolveu segundo uma ambivalência, até se fundir, enfim, com seu oposto, o infamiliar [*unheimlich*]. Infamiliar é, de certa forma, um tipo de familiar." (Freud, 2021, p. 47-49). Para o conto de Lygia, assim, a tapeçaria é um elemento de infamiliaridade, tal como, podemos julgar, é o objetivo estético da obra de arte: comover pela implicação do indivíduo dentro de algo inédito, que existe exteriormente, ou seja, promover uma experiência sensorial e estética de imersão no conteúdo, a tal ponto que as linhas entre espectador e objeto contemplado começam a ser confundidas.

Passemos para a insegurança e o mal subversivo de outro conto, "A Falsa Esther" (1919), escrito por Pierre Louÿs e inspirado em um romance de Balzac. A história inicia com um narrador-personagem que em um antiquário (novamente a mística do antiquário) encontra um fragmento do diário de Esther Gobseck, uma filósofa holandesa. A primeira página do diário apresenta a inscrição: "II. Caderno de meu diário. Iniciado em 5 de março de 1836 (Aniversário!) Terminado em..." (Louÿs, 2005, p. 255).

Em seguida o narrador-personagem tece algumas informações sobre Esther Gobseck, como um resumo de partes de seu diário pessoal. Fica perceptível que a ideia é apresentá-la ao leitor,

demonstrando que essa mulher tinha uma vida tranquila, dedicada aos estudos e à aplicabilidade de conceitos filosóficos para uma moral íntegra.

O conto se aprofunda no dilema identitário da protagonista, Esther Gobseck. Ao receber a visita de Mina, uma colega de trabalho, Esther descobre que um certo escritor denominado de H. de Balzac publicou *La femme supérieure*, uma obra de dois volumes contendo três romances. O terceiro romance, assim sua amiga julga, aparentemente retrata ela própria , Esther, e de maneira desonrosa, o que iria contra a sua reputação e estilo de vida.

Por isso, a jovem viaja a Paris para protestar contra Balzac por ter usado seu nome em um romance, especialmente, por associá-lo a uma prostituta. A personagem Balzac a confronta, perguntando quem a teria autorizado a usar o nome de sua personagem. Não há consenso de quem teria sido a primeira, a original. No embate identitário, ela e o escritor lançam defesas de autoridade de quem seria a Esther original e a cópia. Confusa das próprias ideias perante as falas de Balzac, ela vai perdendo o seu *eu* e assimilando-se à identidade da personagem ficcional (seu duplo), prenuncia-se um desfecho de tragédia.

Debruçando-nos com mais atenção, a personagem literária descrita pelo conto de Louÿs contrapõe a existência da filósofa Esther, a protagonista "real", de maneira distinta em relação ao conto de Lygia Fagundes Telles. Enquanto a identificação anterior é gerada entre o homem e o animal representado na tapeçaria, no que podemos chamar de *duplo exterior*, segundo as classificações propostas pelos estudos de Adilson dos Santos (2009), neste conto, entretanto, percebemos a similitude "morfológica" entre mulheres as quais podemos considerar "sósias" - uma "real" e outra "ficcional" dentro do universo do texto.

O par em questão consiste em duas mulheres, uma "concreta" no sentido material e outra "fictícia"; e assim como em várias histórias de duplo, apresentam comportamentos diametralmente opostos. A Esther "real", nesse contexto, é uma mulher sóbria e que leva uma vida digna e irrepreensível; enquanto sua sósia literária é uma personagem balzaquiana, prostituta de vida degradada, que morre envenenada. Em um primeiro momento, a identificação entre ambas é sugerida pelo nome e sobrenome iguais, sendo o nome um fator imperioso na identidade do sujeito.

A subversão insólita do conto, porém, advém da declaração do próprio escritor: reconhece a "real" Esther como a *sua personagem*, e convencidamente reafirma sua identidade e seu fim como os de sua criação. Tomada por uma grande perturbação, a filósofa começa a se confundir na identidade da prostituta: "Minha personalidade desdobrou-se tão completamente que não consigo saber em que data exata se fez a **metamorfose** de meu ego, pois só encontro ao meu serviço uma memória falseada do início ao fim." (Louÿs, 2005, p. 262, grifo nosso.). Podemos perceber, a partir disso, a transformação que a arte literária opera dentro do conto: no início, a "falsa Esther" parece ser claramente a personagem de Honoré de Balzac, entretanto, ao término da narrativa, as dúvidas sobre seu passado e sua existência são tantas, e a confusão mental tamanha, que a Esther falsa passa a ser a protagonista "real" do texto.

Com isso, a arte literária estabelece um novo real, uma nova identidade para a filósofa Esther, que agora acredita sempre ter sido *aquela* prostituta, e suas lembranças de vida uma mentira. O texto literário, criado pelo escritor francês, com sua ambiguidade é intencional, possui então a autoridade de prever o fim da moça: morrerá envenenada por uma pérola negra que abriga um tópico javanês, "[...] Assim ordena o sr. de Balzac." (Louÿs, p. 263). O mal, associado ao destino trágico da protagonista, acompanha o duplo a partir da insegurança existencial, da incerteza que o duplo provoca ao fazer questionar a identidade do *eu*. Aquilo, portanto, que assegura Esther

de sua personalidade e de seu passado cai por terra diante da verossimilhança do fazer artístico, que possui o poder de transformá-la em objeto da própria arte. O fenômeno de identificação, em vista disso, leva à transformação de Esther em *Esther*, de maneira semelhante a como o homem "adentra" a tapeçaria no conto de Lygia.

Dando continuidade à reflexão sobre as similitudes entre os contos, podemos apontar que o motivo de mulheres-sósias – uma "ficcional" e outra "real" – também pode ser observado em "O retrato ovalado". Segundo já desenvolvemos, a jovem modelo e seu retrato pintado estão estritamente relacionadas em uma ressonância vital: a vida da mulher do retrato é a morte da mulher retratada. O conto, assim, dá sentido à arte enquanto um fazer que, como fenômeno de exceção do fantástico mais "tradicional", brutaliza a humanidade em seu ato de criação. O mal, então representado pela morte da jovem esposa do pintor, aparece no desvio do apreço do homem para sua pintura; na morte do amor pelo indivíduo para dar lugar à obsessão da criação. Segundo o relato: "Ele, apaixonado, estudioso, amava, mais do que sua esposa, a sua Arte; ela, [...] odiando apenas a Arte que era sua rival, não tremendo mais do que a palheta e os pincéis." (Poe, 2017. p. 374). A paixão inspirada pela "Arte", como foi possível observar, leva o investimento estético do artista a, de certa forma, transferir a humanidade de sua esposa para a obra, tanto metaforica quanto, no caso do fenômeno sobrenatural, literalmente.

É curioso apontar que Otto Rank (2013), em sua obra sobre o duplo enquanto fenômeno da psicanálise, menciona estudos da antropologia que apontam o "retrato" como um tabu para culturas antigas. Nesse âmbito, povos autóctones sustentam crenças de que o retrato "rouba" a alma do indivíduo. Não seria inadequado relacionar tal tabu com certos ditames que permanecem até hoje em diversas culturas, e associar o conto de Poe à possível influência destes. Dentro do que podemos afirmar, no entanto, sobre essa relação e o duplo, está correto afirmar que o risco da paixão direcionada ao objeto artístico é a representação que ganha sentido dentro do conto

de Poe. E não deixamos de reparar e de admirar a ironia que consiste na advertência apresentada pela própria arte literária.

Nesse sentido, é flagrante a associação do duplo e do mal moral à obra de Edgar Allan Poe. O autor possui outros contos, tais como "William Wilson" (1839) e "O homem na multidão" (1842), que utilizam a temática de maneira a retratar um mal desenvolvido pelos hábitos considerados "devassos" e pela perfídia da subjetividade humana, ou seja, um mal pautado em preceitos morais, e a identidade que se recrimina ao reconhecer-se nesse mal. Semelhante a estes, a narrativa de "O retrato ovalado" trabalha o desdobramento como mecânica da reflexão sobre a natureza pérfida e egoísta do homem, entretanto, com o adendo importante da obra de arte enquanto extensão deste mesmo homem.

O conto se volta para a perspectiva de um narrador-personagem que, tomando estada em um castelo misterioso, é assombrado pelo antigo retrato estranhamente vívido de uma belíssima jovem mulher. Encontrando o relato e a análise do quadro em um livro – segundo o costume dos contos de mistério – descobre que a pintura fora feita à morte da mulher em pose, a qual era esposa de um pintor obcecado; como uma vítima de quem o quadro retirou a vida:

> [...] o pintor tinha enlouquecido com o ardor de seu trabalho e não tirava os olhos da tela senão para ver a fisionomia da mulher. E **não queria** ver que as cores que gravava na tela, ele as ia tirando das faces daquela que estava sentada à sua frente. E quando, decorridas muitas semanas, já faltava muito pouco trabalho [...], o espírito da mulher palpitou como a chama próxima de extinguir-se palpita numa lâmpada; e então o pintor deu a pincelada sobre os lábios e a sombra sobre os olhos e, durante um momento, quedou em êxtase ante o trabalho realizado; um minuto depois, quando o olhava extasiado, um estremecimento de terror percorreu seu corpo, e ele começou a gritar com voz aguda e destemperada 'É a vida!

> É a própria vida que aprisionei na tela!' E quando se voltou para contemplar a esposa, viu que **ela estava morta** (Poe, 2017, p. 374-375, grifos do autor).

Deste trecho, é possível discernir a relação íntima entre a vida da modelo e a vivacidade da obra de arte: quanto mais perfeita a representação, maior a vitalidade extraída da representada, até que nada resta de vida em uma para que possa viver a outra. Esse desdobramento de identidade demonstra a morte do sujeito diante do objeto artístico, a relação de identificação entre o ser humano e o produto da poética humana: a obra de arte ganha vida a partir do investimento do seu criador, e esta é recriada inúmeras vezes a cada espectador que a contempla. O criador, sendo agora o próprio espectador, doa partes de si para a arte a todo momento em que constrói uma relação de reflexão ao ser tocado por ela.

Dadas as três breves considerações sobre as obras, abordamos e comparamos os pontos de convergência que nos são pauta: a relação entre a personagem e o elemento artístico; a identidade humana sequestrada pela arte; a relação entre o mal e o duplo dentro da identificação catártica. É fácil perceber que a tapeçaria, o escrito ficcional e o retrato são as pedras de toque de seus respectivos contos.

Nesse âmbito, a escolha das obras "A caçada", "A falsa Esther" e "O retrato ovalado" fundamenta-se na utilização significativa da metalinguagem e na exploração temática da arte e do duplo com suas consequências maléficas. A metalinguagem nos contos está tanto no processo criativo estrutural como na essência do conteúdo. A tapeçaria, além de ser um objeto artístico, serve como um espelho metafórico para o narrador, ela não só ilustra a caçada, mas também se torna um veículo para introspecção e confusão da personagem em relação à sua própria realidade; isso ocorre por intermédio do duplo, que aprofunda a discussão acerca da identidade: ser o caçador ou a caça, o perseguidor ou o perseguido.

Pierre Louÿs realiza o mesmo objetivo ao explorar o impacto da representação literária na relação autor-leitor. Novamente, temos o mal por via do duplo para solidificar conflitos e dissonâncias da narrativa. Nesse conto, a experiência artística é a maneira de dar forma ao mundo humano, repleto de regras e crenças que cerceiam a protagonista. Nesse sentido, o mal pode ser a própria imoralidade manifestada pelas ações da personagem, que transgride as normas sociais e morais de sua época ao assumir a duplicidade narrativa que lhe foi imposta. É possível, ainda, identificar outra face desse mal: a mão do escritor que impõe a identidade de sua criação à Esther, para quem a vida dissoluta e a morte trágica se tornam inescapáveis. O texto presentifica a trama, e aquilo que simula a profundidade do ser humano não pode escapar de ser estrutura, de ser personagem: na verdade, Esther sempre foi fruto da ficção de *outro*. Então, o que garante ao leitor que ele mesmo não o seja?

O mal é, nesse exercício de metalinguagem, uma experiência proporcionada pela literatura. Segundo Bataille: "A literatura é mesmo, como a transgressão da lei moral, um perigo. Sendo inorgânica, ela é irresponsável. Nada repousa sobre ela. Ela pode dizer tudo." (Bataille, 2022, p. 22). Neste caso, a literatura presentifica o mal e a imoralidade por meio da estética. E essa expressão, ainda que ficcional, é uma maneira de conhecer e viver o mal.

Edgar Allan Poe, escritor mais antigo dentre os que selecionamos, demonstra perícia ao retratar a questão da obsessão humana com o próprio ato criador da arte. O retrato que usurpa e extingue a existência de sua modelo, desse modo, pode ser a representação de um mal que ameaça ser criado a respeito da adoração de um simulacro, de um objeto forjado aos moldes da vida que passa a ser maior do que a própria vida. A pintura, assim, passa a significar a representação e a interpretação íntima de seu criador sobre as coisas que procura retratar, o que pode atentar contra a existência da própria coisa. Os elementos do conto de Poe se organizam, então, à estética fantástica do século XIX de ligação entre o amor e a morte.

Retomando Adélia Prado, encaixa-se aqui mais uma vez sua reflexão acerca da arte: (a arte) "Ela nos induz à intimidade, à alma das coisas, à nossa própria intimidade e é por isso que ela nos comove; porque mexe. Não em nossos pensamentos, mas em nossos afetos, naquilo que nós sentimos – e toda obra me oferece um espelho. A obra é um espelho." (Prado, 2008). A citação aborda um conceito profundo acerca da relação entre a arte e a psique humana. Ela sugere que a obra de arte é um acesso para nós mesmos, para nossas emoções. Na perspectiva de Magherini (2010), a arte é uma forma simbólica do viver, daí o potencial da arte de trazer à tona, como nas narrativas apresentadas, os aspectos profundos da experiência humana, o que resulta num estado de conflito ou cura no fator identidade. Em suas palavras: "No mesmo momento em que somos capturados pela beleza da obra de arte, a obra de arte tem o poder de "evocar" no espectador eventos pessoais antigos e reprimidos, esquecidos, isto é, o inconsciente representado. É o estranho freudiano, o retorno do reprimido."[3] (2010, p. 8 - tradução nossa). Esse é o impacto profundo que a fruição da arte pode ter na mente daquele que a usufrui, atuando como um catalisador da conexão entre o criador, a obra e o espectador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os resultados principais desta discussão indicam uma associação simbólica significativa entre o homem e a arte, destacando o duplo como um fenômeno insólito que realiza-se na tessitura do texto fantástico, que subverte a lógica do real e instaura uma atmosfera de incerteza e ambiguidade.

3 Nello stesso momento in cui siamo catturati dalla bellezza dell'opera d'arte, l'opera d'arte ha il potere di "evocare" nello spettatore vicende personali antiche e rimosse, dimenticate, cioè l'inconscio rappresentato. È il perturbante freudiano, il ritorno del rimosso.

Por isso, a pesquisa demonstra que a temática da dualidade funciona como uma representante estética da fragmentação do *eu* e de sua identificação duplicada com a arte. Essa questão é crucial para ilustrar a reflexão sobre a reprodutibilidade entre um sujeito-criador e seu objeto-criação, oferecendo uma compreensão mais profunda da complexa interação entre identidade humana e expressão artística. O presente trabalho apresenta como principais resultados a verificação de uma associação simbólica entre o homem e a arte por meio da retratação estético-narrativa do duplo, que ocorre como um fenômeno que valida o protagonismo da arte em relação à experiência humana.

Em todas as narrativas citadas, temos protagonistas que precisam fazer escolhas que lhes colocam perante um mal moral que desafia seus valores, crenças e a própria noção de identidade. Segundo Eagleton, "os seres humanos são criaturas confusas, ambíguas e moralmente híbridas" (2022, p. 128). Essa dualidade nasce da necessidade do meu *eu* passar pelo *outro*, e isso não é bem aceito, dado que o outro (que também é parte do meu *eu*) é fugidio. Assim, as narrativas mostram que o impulso de se livrar do sinistro adversário de forma violenta faz parte dos traços essenciais do motivo, e quando se cede a esse impulso, "[...] fica patente que a vida do duplo está intimamente ligada à da própria pessoa [...]" (Rank, 2013, p. 17).

Em conclusão, este estudo apresenta o duplo como um representante estético da fragmentação do *eu* e de sua identificação duplicada com a arte, a qual é produto das ações humanas, sendo uma temática própria para ilustrar a reflexão da reprodutibilidade entre um sujeito-criador que se confunde e se identifica com um objeto-criação. As relações constitutivas entre o indivíduo e seu investimento fundamental para o efeito do objeto artístico, portanto, são exploradas do ponto de vista do fantástico, por meio da representação do duplo, para o cumprimento de um efeito estético devido, de assombro e de reflexão quanto aos fenômenos de identidade e de gênese artística. Muitos, ainda, são os trabalhos a serem feitos

dentro dessa área; e convidamos os pesquisadores da posteridade a investigarem mais própria e profundamente o assunto, que está longe de ser exaurido pela crítica e pela teoria literária. As ficções são o lar da metalinguagem, portanto, tratemos o universo ficcional dentro de suas possibilidades de auto-referenciação poética.

REFERÊNCIAS

ADÉLIA Prado no Sempre um Papo - 2008 - BH. Aula gravada e disponibilizada pelo canal Sempre um Papo no Youtube, 2008. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sisSlTXY6bM&t=938s. Acesso em: 27 jul. 2024.

BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Tradução de Fernando Scheibe. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Editora UFPR, 2006.

EAGLETON, Terry. **Sobre o mal**. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2022.

FREUD, Sigmund. **O infamiliar e outros escritos**. Tradução de Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

GARCÍA, Flavio. "Insólito ficcional". *In*: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Editores). **Dicionário Digital do Insólito Ficcional (e-DDIF)**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2019. Disponível em: http://www.insolitoficcional.uerj.br/i/insolito-ficcional/. Acesso em: 25 jul. 2024.

LIMA, Rosângela. **O duplo e o mal**: vestígios do fantástico em *O Homem Duplicado*, de José Saramago. 1ª ed. Belo Horizonte: Editora Letramento, 2023. p. 174. ISBN 978-6559322251.

LOÜYS, Pierre. A falsa Esther. *In*: MANGUEL, Alberto (org.). **Contos de horror do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 253-263.

SUMÁRIO

MAGHERINI, G. (2010). Psicoanalisi ed esperienza estetica. Un modello interpretativo. PsicoArt – **Rivista Di Arte E Psicologia,** 1. Disponível em: https://doi.org/10.6092/issn.2038-6184/1818. Acesso em 01. ago. 2024.

POE, Edgar Allan. O retrato ovalado. *In*: **Histórias Extraordinárias**. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.p. 369-375).

RANK, Otto. **O Duplo**: um estudo psicanalítico. Tradução de Erica Sofia Luisa Foerthmann Schultz et al. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

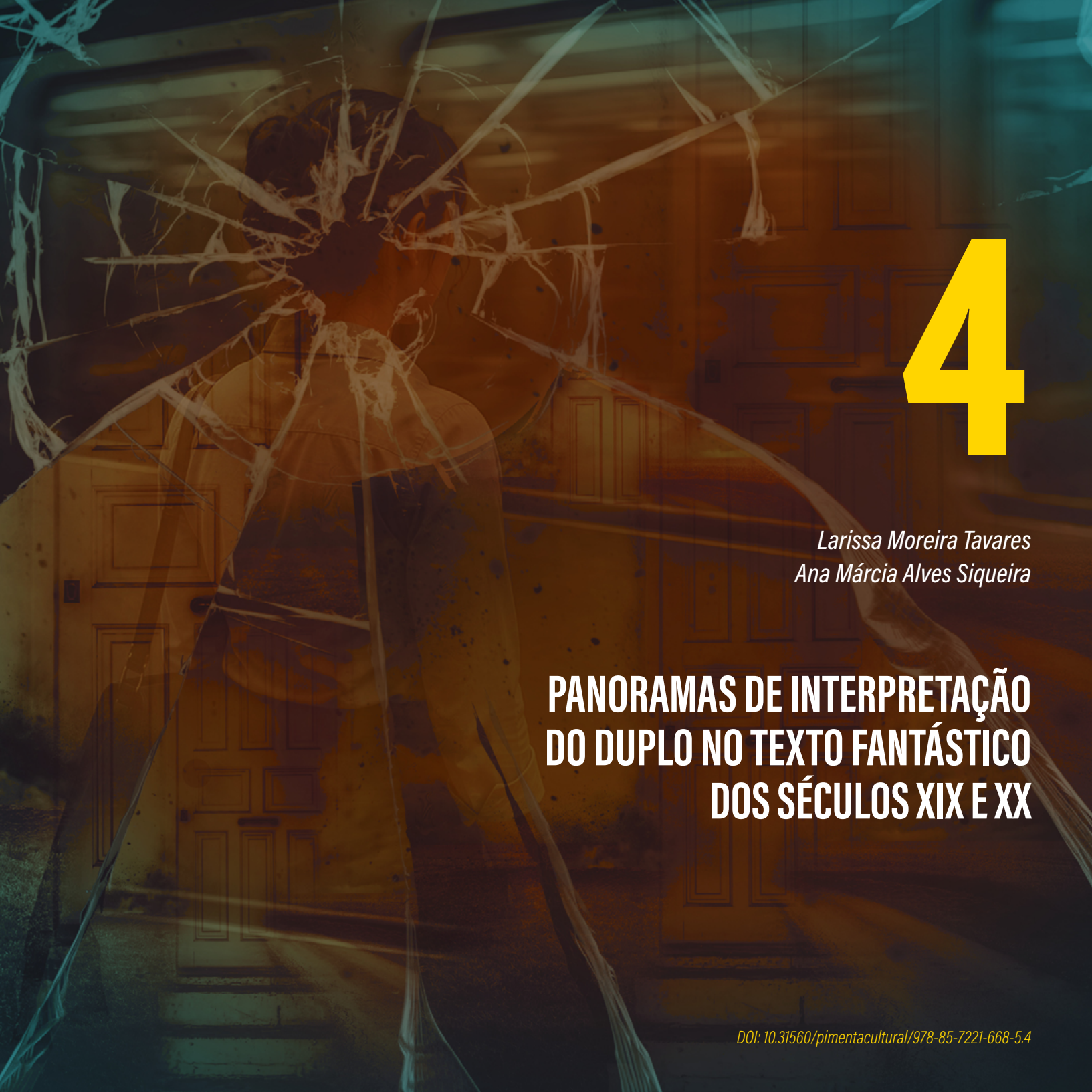
ROSENFIELD, Denis. L. **Do mal**: para introduzir em filosofia o conceito de mal. Porto Alegre: L&PM Editores, 1988.

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

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. Tradução José Thomaz Brum. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SANTOS, Adilson. Um périplo pelo território duplo. **Revista investigaçõe**s, v. 22, n. 1, p. 51-101, 2009.

TELLES, Lygia Fagundes. A Caçada. *In:* **Antes do Baile Verde**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 67-72.



4

Larissa Moreira Tavares
Ana Márcia Alves Siqueira

PANORAMAS DE INTERPRETAÇÃO DO DUPLO NO TEXTO FANTÁSTICO DOS SÉCULOS XIX E XX

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-668-5.4

INTRODUÇÃO

Responder completamente à pergunta esquiva sobre o que é o "duplo" parece ser uma tarefa impossível, o duplo pode ser constatado em aparições diversas ao longo da criatividade humana. Seja em narrativas mitológicas de povos originários ou em percepções filosóficas da realidade contemporânea; seja em crenças e ditados da cultura popular ou em pinturas de harmonias simétricas da cultura erudita, a duplicação de seres, de objetos, de acontecimentos marca a percepção de uma realidade que deixa de ser unívoca, tal qual a própria concepção de indivíduo. O duplo pode ser um fenômeno, um caráter, um aspecto, uma temática, um elemento narrativo, uma ferramenta estética. E todas essas acepções partem de uma definição.

Neste capítulo, evidenciamos a duplicação enquanto objeto da literatura, em especial, de sua vertente fantástica. Por "literatura fantástica" entendemos um conceito mais amplo de textos que, de acordo com as perspectivas de Bessière (2012) e de Ceserani (2006), estão organizadas em um "modo fantástico" de narrar. Enquanto elemento das narrativas fantásticas, o duplo percorreu uma longa trilha de manifestações literárias, principalmente ao longo dos séculos XVIII a XXI; seria difícil pensar, entretanto, que tal elemento permaneceu imutável em toda a sua trajetória, apenas recombinando sua roupagem. O presente trabalho recapitula brevemente, em ordem cronológica, diferentes aparições do duplo em narrativas de caráter fantástico, aprofundando o olhar nos períodos percebidos durante e após o século XIX, havendo como objetivo constatar mudanças na forma, no efeito estético, no propósito e na interpretação de sentido do duplo. Resgatamos, para tanto, conceitos e estudos de áreas próximas à literatura, a saber, a antropologia, a filosofia e a psicanálise, em vista de serem extensamente fundamentados em exemplos literários - os quais majoritariamente apresentam elementos associados a um "sobrenatural". Ademais, este capítulo realiza a análise de duas

obras cujo ponto temático principal é a duplicação, "William Wilson" (1839), conto do americano Edgar Allan Poe (1809-1849), e *O homem duplicado* (2002), romance do português José Saramago (1922-2010), na intenção de perceber semelhanças e diferenças nas representações do duplo dos autores provenientes, respectivamente, dos séculos XIX. A partir de tudo isso, também intencionamos avaliar a possibilidade de o elemento temático "duplo" se ver transformado de acordo com as diferentes abordagens e propostas do aspecto "fantástico" presentes nestes textos. Como embasamento teórico, além de Bessière (2012) e de Ceserani (2006), elencamos estudos tais como os de Adilson dos Santos (2009); Carla Cunha (2022); David Roas (2014); Clément Rosset (1939); Freud (2021); Otto Rank (2014).

PRIMEIROS CONCEITOS SOBRE O DUPLO:
A ANTROPOLOGIA, A FILOSOFIA E A PSICANÁLISE

Antes de nos debruçarmos sobre as diferentes figurações desse elemento, aspecto, caráter ou tema na literatura, é necessário que nos coloquemos diante da seguinte questão: o que entendemos por "duplo"? É interessante notar que a conceituação desse objeto não é exclusiva da área do saber literário, mas perpassa por outros campos de atuação que frequentemente são interseccionados à literatura. Consideramos que os estudos da antropologia, da psicanálise e da filosofia podem fornecer uma abordagem mais rica para o problema de conceituação do "duplo", e ainda mais oportuno é que os estudos os quais selecionamos recorram aos textos literários enquanto base ou ilustração de suas investigações.

Outra problemática intrínseca à discussão consta em começar a elaborar como ou onde surgiu o duplo como característica estética. Antecipamos que as possíveis respostas a esta segunda

questão estão tanto subordinadas à natureza de resposta da primeira quanto formuladas fora do nosso alcance no presente momento. Ou seja, a depender da maneira que abordamos a duplicação temos caminhos diferentes a trilhar, dos quais dificilmente conseguiremos enxergar o ponto de origem. Podemos, entretanto, conjecturar que o que entendemos por "duplo", ainda que frequentemente associado à temática da literatura fantástica - a qual por sua vez é consolidada entre os séculos XVIII e XIX - pode ser uma concepção mais antiga do que a existência dessa tradição literária, como discutimos a seguir.

A antropologia, enquanto área da ciência que estuda a humanidade em seus comportamentos e culturas, fornece uma perspectiva favorável ao início de nossa discussão. É possível perceber manifestações culturais de povos antigos relacionadas a um senso ou noção de duplicação. Otto Rank (2014) em seu trabalho *O duplo: um estudo psicanalítico* menciona estudos antropológicos da mitologia e do folclore, citando diversas aparições do duplo em culturas antigas em sua tentativa de rastrear a temática, que extrai da literatura, às suas primeiras manifestações. O autor cita que estudos folclóricos e etnográficos revelam superstições de povos indígenas, tais como os da Nova Guiné, do Estreito de Torres ou da Malásia do Norte, que relacionam, por exemplo, o reflexo especular – o espelho de vidro ou de água – a sombra e o retrato ou a pintura à alma humana, numa espécie de ressonância que remete ao misticismo e à magia. Certos tabus, tais como o de cobrir todos os espelhos de uma casa em que alguém morreu, podem ser derivados disso. É interessante notar que os motivos "reflexo", "sombra" e "retrato" são recorrentes em contos e romances "fantásticos", tais como o reflexo sequestrado em "A história do reflexo perdido" (1817), de E.T.A. Hoffmann (1776-1822); a sombra que ganha vida em "A sombra" (1847), de Hans Christian Andersen (1805-1875); e a pintura que encarna os pecados do modelo retratado em *O retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde (1854-1900); todos do século XIX. Rank (2014) destaca também as observações de Erwin Rohde (1845-1898), pesquisador alemão, sobre a crença

dos gregos na psique. Segundo este, povos gregos antigos manifestaram a ideia homérica da dualidade humana, concepção em que o homem existe em duas formas: uma material e outra invisível (que se liberta após sua morte). Esta manifestação invisível é sua psique, seu duplo mais fraco que habita o mundo dos sonhos e que desperta quando o Eu adormece. Podemos, ainda, citar o mito do andrógino, descrito em *O banquete* (380 a.C.), de Platão; e os famosos mitos gregos do Hermafrodito, ser ao mesmo tempo masculino e feminino, e de Narciso, alguém que se apaixona pelo próprio reflexo. A antiguidade, portanto, demonstra que o duplo era uma aparição recorrente antes de suas manifestações literárias: a consciência e a percepção humana já o haviam incorporado na tradição das narrativas originárias e da vida cotidiana.

Em vista disso, podemos depreender que a antropologia entende as crenças em que o homem estende seu próprio "ser" para a corporificação em outra existência como indícios de duplicação. O aspecto "duplo" de mitos, lendas e tabus foi incorporado – na verdade nunca desapareceu – na cultura das sociedades posteriores, e se tornou objeto ou aspecto da psicanálise e da filosofia. Encarando, agora, uma perspectiva da psicanálise, temos que Freud publica em 1923 o artigo *O ego e o id*, no qual explora fundamentações basilares da psicanálise que discernem a mente humana em pares tais como "consciência" e "inconsciente", "Ego" e "Id", "Ego" e "Superego". A percepção da mente humana parece ser um exercício de duplicação. Freud desenvolveu outros aspectos de sua teoria da psicanálise em "pares" de termos, no entanto, é em sua obra *O infamiliar* (1919), estudo psicanalítico que privilegia uma discussão sobre a estética, que são estabelecidos conceitos fundamentais em relação à ideia de duplo, em especial para a literatura fantástica. O conceito familiar/infamiliar apresenta importância tanto para o estudo da estética quanto para o estudo do fantástico. Posta uma situação em que se estranha algo que, ao mesmo tempo, evoca certa familiaridade, a inquietação sobrevém da percepção de se desconhecer algo conhecido,

ou melhor, do desconhecido, infamiliar, trazer algo que se faz reconhecer, familiar. Segundo Freud, "Em suma, familiar [*heimlich*] é uma palavra cujo significado se desenvolveu segundo uma ambivalência, até se fundir, enfim, com seu oposto, o infamiliar [*unheimlich*]. Infamiliar é, de certa forma, um tipo de familiar." (Freud, 2021, p. 47-49), como se o estranhamento e a diferenciação do outro exigisse a relação primeira de comparação e identificação com o profundo do eu. Freud descreve vários exemplos desse fenômeno, dentre os quais o principal é uma análise do conto *O homem de areia* (1815) de E. T. A. Hoffmann. Deste conto, o psicanalista reconhece o infamiliar na identificação entre o "Homem de Areia", espécie de bicho-papão da infância do protagonista, e o maligno advogado Coppelius; entre este e o ótico Copolla; e ainda na ambiguidade sobre o caráter animado de Olímpia, uma boneca mecânica confundida com um ser humano real. A partir disso, percebemos que o autor não somente destaca trechos literários em que o infamiliar aparece como elemento estético, provocando estranhamento e identificação, como também distingue os paralelos entre personagens que formam, no estabelecimento de suas relações e correspondências, pares de "duplos".

Caminhando da psicanálise para a filosofia, comentamos o que Clément Rosset (1939-2018), filósofo francês, discute sobre o fenômeno de duplicação da realidade em *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*, de 1976. Segundo o filósofo, o ser humano possui um "nível de tolerância" aos acontecimentos da realidade. Quando se depara com uma situação intolerável, o indivíduo cria mecanismos para negar, ou deformar, a realidade segundo algo mais tolerável. O principal mecanismo dessa negação é a ilusão, que se caracteriza pela exatidão da percepção em paralelo com a ignorância das consequências daquilo que se constata. O iludido transforma um acontecimento em dois acontecimentos não-coincidentes. Estes tornam-se autônomos, independentes um do outro, na medida em que o iludido não compreende a ligação necessária entre os fatos, realizando uma distinção artificial entre causa e efeito. A ilusão é um fenômeno

que pode agir sobre o acontecimento real, sobre a concepção de "mundo" e sobre a identidade do próprio homem, gerando duplicações que podem integrar estruturas psicológicas e sociais.

Até então, foram apresentadas perspectivas diferentes a respeito do duplo, referentes à antropologia, psicanálise e filosofia. Há, no entanto, um aspecto comum às obras dos autores modernos: a necessidade de recorrer à literatura. Rank menciona e analisa uma ampla gama de obras do século XIX para conceber a retratação do duplo, tais como "A singular história de Peter Schlemihl" (1813), de Adelbert von Chamisso; "O Homem da Areia" (1815) de E. T. A. Hoffmann; "O nariz" (1835), de Nikolai V. Gogol; "William Wilson" (1839), de Edgar Allan Poe; "O Horla" (1887), de Guy de Maupassant; dentre muitos outros. O autor, inclusive, faz questão de expressar sua admiração pelo famoso autor de contos fantásticos Hoffmann: "Hoffmann é o criador clássico do duplo, que é um dos motivos mais populares da literatura romântica. Quase nenhuma das suas numerosas obras está totalmente livre de alusões a esse tema, e muitas das suas obras significativas são dominadas por ele." (Rank, 2016, p. 7). Freud, como já mencionamos, pauta a explicação de seus conceitos na análise aprofundada do supracitado conto "O Homem da Areia". Novamente, podemos ler o elogio ao escritor alemão: "E.T.A. Hoffmann é o inigualável mestre do infamiliar na literatura. Seu romance *Os elixires do diabo* reúne uma grande quantidade de temas nos quais se pode assinalar o efeito infamiliar da história." (Freud, 2021, p. 67, grifo do autor.). Clément Rosset (2008) salienta a importância e a longevidade do tema, não somente no teatro, mas também na literatura, da Antiguidade à Idade Moderna, relacionando autores como Hoffmann e Dostoiévski e Poe, os quais identifica como expoentes do tema, a Plauto.

A partir disso, após mencionar os contistas da tradição fantástica, de acordo com o que Roas (2014) considera como o "fantástico tradicional" do século XIX, o filósofo menciona o que havíamos

proposto anteriormente: o duplo possui aparições mais antigas do que essas narrativas, tanto no âmbito literário quanto na cultura de forma geral. Reunindo os estudos de Rank, Freud e Rosset, podemos estabelecer que o duplo acompanha o ser humano desde suas manifestações culturais mais primitivas, e pode ser um conceito anterior à própria literatura. No entanto, é por meio desta que consegue ser manifestado da melhor maneira, configurando reflexões, metáforas e interpretações da natureza humana por meio da arte literária, para a qual a antropologia, a filosofia e a psicanálise precisam recorrer ao tratarem do tema.

Abordando, então, o campo da literatura, ressaltamos novamente que a narrativa fantástica é abundantemente citada dentre os exemplos de manifestações culturais do duplo, demonstrando a forte relação entre o tema e essa modalidade estético-narrativa. Sobre isso, é intrigante pensar a respeito das possibilidades de representação do modo fantástico postas em serviço de um dispositivo de desdobramento, de fragmentação do ser de "aquilo que é" para "aquilo que são". Acreditamos que a literatura fantástica, antes de configurar um escapismo do "mundo real", é na verdade um mecanismo complexo de representação de uma realidade humana, sendo o elemento sobrenatural uma distorção simbólica daquilo que, em determinado tempo e lugar, assombra o indivíduo. O "fantástico" é em si uma duplicação: sugere a realidade convencional para, em seguida, transgredi-la irremediavelmente e nos ameaçar com outras realidades possíveis. O duplo, como elemento disruptivo de uma supostamente reconhecida identidade, relaciona-se perfeitamente aos efeitos do modo fantástico, os quais sugerem continuamente a transgressão da identidade da realidade textual. Uma definição literária de duplo é proposta por Carla Cunha (2022) no *E-dicionário de termos literários*. Segundo a definição, em que o conceito aparece como algo originário de um indivíduo, o duplo adquire projeção para se consubstanciar em uma entidade cuja autonomia sobrevive ao sujeito.

Essa descrição corresponde principalmente às manifestações do duplo em obras do século XIX, o "fantástico tradicional", tais como as de E. T. A. Hoffmann, Guy de Maupassant e Edgar Allan Poe - as quais já foram mencionadas. Podemos pensar em características de um "duplo tradicional" para uma "literatura fantástica tradicional". Sobre isso, de acordo com Roas (2014), não é antes do Romantismo que vemos surgir definitivamente o chamado "fantástico tradicional", um herdeiro do romance gótico. Reunindo principalmente textos do século XIX, a alcunha de "fantástico tradicional" se opõe à de "fantástico contemporâneo", este que corresponde às narrativas que empregam o fantástico a partir do século XX, uma nova perspectiva iniciada por autores como Franz Kafka, e continuada por diversos outros na modernidade. O duplo, enquanto um tema e elemento estético-narrativo do fantástico, sofre transformações em suas estruturas, propósitos e efeitos à medida que as bases do fantástico necessariamente se metamorfoseiam acompanhando a sociedade. Podemos entender melhor tais adaptações do tema ao explorarmos as "modalidades do duplo", as quais não deixam de ser tentativas de definição.

O SÉCULO XIX:
O DUPLO, O ROMANTISMO E A NARRATIVA FANTÁSTICA

A partir do século XIX, o duplo passa a representar a divisão de corpo, mente e/ou alma de um indivíduo, ideia que no século XX seria intensificada a representar seu fracionamento em múltiplas partes, desmembrando o relacionamento entre o homem e o infinito de sua própria personalidade. Neste século, em que o romantismo evidencia o "mal" como produto dos impulsos íntimos do homem, em que o maniqueísmo é fundamental para a criação de tipos figurantes em narrativas, em que a originalidade e o "gênio" são valorizados

quanto maior sua excentricidade, a heterogeneidade, e não mais a unidade, é aquilo que caracteriza o "eu". É possível distinguir uma postura na problemática do "homem" neste século; segundo Santos:

> No século XIX, as investigações sobre a natureza interna do homem, de um ponto de vista científico, tornam-se mais agudas. Somadas ao clima favorável do romantismo a explorar e reconhecer outras esferas da percepção humana, tais especulações se projetam na criação artística; ou seja, ao colocar o sujeito no centro de suas questões, o século XIX contribui para a emergência do tema da duplicidade do "eu" em uma série de narrativas (Santos, 2009, p. 70).

A produção de narrativas em que se figura o duplo de "representação heterogênea" teve como resultado algumas das obras mais demarcadas a respeito desse elemento estético - as quais são amplamente citadas pelos pesquisadores que tratam não só do duplo como do elemento fantástico. Podemos, a partir destas obras, observar a retratação do duplo em relação ao estabelecimento da literatura fantástica naquele momento.

Discutindo, neste momento, sobre as definições teóricas do fantástico especificamente para o século XIX, resgatamos que "herda" alguns traços, ou motivos, do romance gótico do século XVIII, tais como os elementos sobrenaturais, a atmosfera lúgubre, o ignoto, o remoto. No entanto, Todorov em sua *Introdução à literatura fantástica* (2010) aponta um aspecto fundamental para a definição do fantástico do século XIX – em uma definição, entretanto, restritiva: a ambiguidade. Havendo na narrativa elementos que apontam para o inexplicável, a ambiguidade se constrói gradativamente. Indícios que se voltam para o sobrenatural são temperados pela linha de base do "bom senso", que procura desmentir a existência do impossível. Nas narrativas do século XIX é frequente a aparição da loucura, do álcool, do sonho e das drogas para justificar a incerteza diante de acontecimentos extraordinários. Em *O duplo* (1846), de Fiódor Dostoiévski, a personagem principal apresenta vários comportamentos que desconfiam

seu relato diante de uma loucura aparente. Já no conto *O pé da múmia* (1840), de Théophile Gautier, a personagem não só havia ingerido álcool como também aspirava o incenso que queimava enquanto dormia, o que dá ao relato impressões de sonho ou alucinação. A ambiguidade avança linha por linha, na medida em que a estrutura da narrativa deixa "escapar" pistas de realidade que explicam de maneira plausível os fenômenos estranhos relatados. O elemento fantástico, então, depende da incerteza entre um e outro. A ambiguidade depende, por sua vez, de um fator também fundamental para o "fantástico tradicional": o estabelecimento da dicotomia entre a realidade textual e o sobrenatural. Para Roas (2014), o fantástico precisa de uma "realidade convencional" para a orientação do universo narrativo, no objetivo de gerar o efeito de transgressão com o sobrenatural.

No século XIX, assim, a "realidade racional" estabelece uma série de verdades para o mundo natural e para as proclamadas leis da natureza. O chamado "século das luzes" coloca a razão no centro do que antes era território da religião e das superstições, estabelecendo uma nova crença que atribui à ciência a responsabilidade de explicar o que antes era descrito pelos mitos. A insurgência do sobrenatural é uma transgressão inconciliável das leis da natureza, uma espécie de "heresia" à crença na ciência: o impossível. Para o "fantástico tradicional" do século XIX, há um conflito solucionável entre a coexistência da realidade e do impossível. O sobrenatural é a exceção às regras que não deveria existir, mas que é sugerida ao longo das narrativas pela ambiguidade dos relatos.

O fantástico, no entanto, não é simplesmente a interferência do sobrenatural na realidade. Afinal, as leis absolutas da ciência que são atribuídas à realidade são, para o século XIX, uma crença paulatinamente contestada e desacreditada. A estrutura narrativa dos textos fantásticos não opõe simplesmente "real textual" e "irreal textual", pois para que a ambiguidade se mantenha o sobrenatural necessariamente precisa parecer uma possibilidade, mesmo que seja

aparentemente impossível. Para Bessière, que trabalha o fantástico enquanto "modo", o relato fantástico não se interessa em retratar o confronto de verossimilhança e inverossimilhança, em outras palavras, o que parece e o que não parece real. Se a ambiguidade trabalha com a dupla possibilidade, o sobrenatural precisa ser, também, verossímil. Segundo a autora:

> Longe destas tentações do irracional, é preciso considerar que o relato fantástico não se especifica pela inverossimilhança, do eu inalcançável e indefinível, mas pela justaposição e pelas contradições de verossimilhanças diversas, em outras palavras, das hesitações e das fraturas das convenções coletivas submetidas ao exame (Bessière, 2012, p. 307).

Em vista da ambiguidade e da justaposição entre fenômeno natural/fenômeno sobrenatural, podemos traçar uma relação paralela entre as aparições do duplo e a função do fantástico. No século XIX, a popularização de "ciências" como a frenologia e o mesmerismo aponta para o interesse no ser humano e suas tendências cognitivas. São ciências hoje desmentidas, no entanto, as explicações da frenologia sobre o comportamento (e o mal) humano, as aplicações do mesmerismo sobre a hipnose e o magnetismo animal, revelam as novas reflexões daquele século a respeito da mente humana. A psicanálise de Freud, também criada no século XIX, aponta para a formação de um mundo interior, que separa a mente humana em consciência e inconsciente. Temos indícios, portanto, do que vem a ser apresentado pelo duplo nas narrativas deste século. A literatura fantástica definida enquanto sua relação de ambiguidade na estrutura narrativa, ou da justaposição de verossimilhanças, parece favorecer o conto ao se tratar do duplo, como constam a maioria dos exemplos presentes nos estudos então citados. Os romances mais clássicos cuja temática se volta para a duplicação, tais como *O retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde, e *O médico e o monstro* (1886), de Robert Louis Stevenson, melhor se enquadram como "romances góticos" do que fantásticos, ao se levar em conta

o critério da ambiguidade, embora possam figurar vários traços dentro de uma "modalidade do fantástico". Em vista disso, para estabelecer com mais clareza os traços do fantástico e do duplo no século XIX, conduzimos uma análise do conto exemplar "William Wilson" (1839) de Edgar Allan Poe.

O conto de Poe data de meados do século XIX, escrito nos Estados Unidos em plena industrialização. O autor deixa índices suficientes de que sua narrativa se desenvolve na realidade moderna, urbana e capitalista desse mesmo século. O conto pode ter uma leitura contextual com as marcas do cenário em que os Estados Unidos, onde era radicado Poe, enfrenta o "Pânico de 1837": uma terrível crise financeira que causa uma recessão econômica que dura até meados de 1840, agravando as situações de pobreza e o desenvolvimento de vícios, como o álcool e as drogas, nos centros urbanos. As substâncias entorpecentes, os jogos de azar, a vida noturna da metrópole, suja pela fumaça da era industrial, desenvolvem nos contos de Poe um tipo de "personagem vicioso". A narrativa é realizada em primeira pessoa - recurso destacado por Ceserani (2006) como procedimento característico do modo fantástico - uma espécie de relato pessoal das memórias de William Wilson: um narrador-personagem que relata a trajetória de sua vida perdulária e vil, perseguido desde o internato, onde passara a infância, até as cidades da Europa em sua vida adulta por uma "aparição" que se parece exatamente consigo, e que o assombra castigando ou prevenindo suas piores atitudes.

William Wilson segue um tipo de comportamento vicioso - no sentido de degradação física, moral ou/e espiritual - tal qual podemos observar ser do interesse frequente de Poe em outros contos insólitos, tais como "O Gato Preto" (1843) ou "O Coração Delator" (1843). Desde o início do conto, William Wilson descreve-se como alguém de comportamentos insalubres e de moral duvidosa: "Os homens em geral tornam-se vis gradualmente. De mim, num instante, toda a virtude caiu por inteiro, como um manto. Da perversidade relativamente trivial passei, com as passadas de um gigante,

a excessos maiores que os de um Heliogábalo." (Poe, 2012, p. 25). Essa personagem não é uma exceção, em vista dos contos mencionados. Poe, podemos observar, frequentemente analisa esses tipos sociais. No conto *O homem na multidão* (1840) o narrador-personagem se interessa pelos tipos viciosos da vida moderna e noturna das cidades que passam na multidão: bêbados, jogadores, funcionários públicos, batedores de carteira, agiotas; tecendo comentários que transparecem fundamentalmente as personagens que povoam os contos insólitos do autor: "Os jogadores [...] eram ainda mais facilmente identificáveis. Usavam trajes dos mais variados, desde o colete de veludo, [...] às vestes escrupulosamente desadornadas dos clérigos, incapazes de provocarem a mais leve das suspeitas." (Poe, 2017, p. 382-383). Neste mesmo conto, o comportamento do narrador-personagem, a despeito de sua análise inicial bastante lúcida, irá sugerir seu lugar justamente entre um tipo que complementa a multidão dos citados: os não-sãos. Tal narrativa, inclusive, pode ser incluída dentro da temática do duplo em Edgar Allan Poe, ao lado de contos como "A queda da casa de Usher" (1939), visto que a personagem e o homem que persegue na multidão podem estabelecer relações de duplicação.

Não somente por causa de uma opção estética, Poe utiliza esses narradores-personagens que dialogam com a falta de sobriedade ou a insanidade no propósito de construir a ambiguidade do conto fantástico. William Wilson salienta o tipo de comportamento e personalidade que apresenta um narrador não-confiável: demonstra ser facilmente excitável e de temperamento nervoso em indícios sugeridos pelo texto. O próprio narrador-personagem lança dúvida sobre si mesmo: "Descendo de uma estirpe notável desde sempre por seu temperamento imaginativo e facilmente excitável; e, na mais tenra infância, dei mostras de ter herdado plenamente o caráter familiar." (Poe, 2012, p. 26). Dessa forma, os eventos narrados pela personagem são postos em dúvida, já que a narrativa apresenta indícios não somente da inconfiabilidade do narrador, e automaticamente

viciados pelo olhar do narrador em primeira pessoa, mas de evidências por demais insólitas para comprovar os acontecimentos. Por outro lado, há uma emulativa lucidez na voz narrativa, que reconhece os momentos implausíveis de seu relato e descreve lugares e acontecimentos de maneira convincente, para que pareçam fatos. Esse recurso narrativo, o efeito de ambiguidade do fio estrutural do texto alternando entre racionalismo e insanidade, é uma marca do fantástico tradicional e uma habilidade reconhecida da maestria de Poe.

O fenômeno de duplicação em "William Wilson" é um tema tratado à semelhança, pode-se dizer reinterpretado por Poe, da influência dos contos góticos dos séculos XVIII-XIX. Lembramos o que diz Rank (2014) sobre essas narrativas: "Sempre se trata de uma imagem idêntica à do protagonista, até nos mínimos traços, como nome, voz e indumentária, [...]" (Rank, 2014, p. 31). Essa "imagem idêntica" persegue William Wilson de maneira ambígua ao longo do conto. O narrador em primeira pessoa descreve um relato em que ilusão e realidade se confundem, criando a impressão de duas histórias. Segundo o que Piglia (2004) descreve em relação ao conto clássico: "A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário." (Piglia, 2004, p. 89-90). No conto William Wilson, podemos pensar que a primeira história, aparente no relato da personagem, insinua o sobrenatural; a segunda história, escondida nas entrelinhas do texto, dissolve sobrenatural. É da leitura das cifras de uma na outra que consiste o efeito do fantástico; a dúvida constante que condiciona o texto em seu efeito estético.

Em "William Wilson", a personagem principal faz parte de um contexto em transição entre o moderno e o antigo. É facilmente encaixado entre os tipos da urbe moderna; sua posição social, de certa influência gótica, é a de um filho abastado, "fidalgo" de uma aristocracia decadente pela mudança de paradigma econômico da modernidade e açoitada por doenças hereditárias que se ligam à instabilidade metal. Essa instabilidade (mental, moral, emocional

e econômico-social) é tratada de maneira subjetiva e se relaciona com as características do romantismo. Nas situações de tensão entre William e seu duplo, o sentimento ameaçador é extremamente subjetivo e pessoal: a anormal semelhança entre o eu e seu sósia, as aparições desse idêntico interferindo em atitudes "baixas", são uma ameaça sobrenatural que se insinua rompendo com o normal. Isso sugere um *status* de exceção ao fenômeno, restringindo-o ao drama da personagem. É sua existência enquanto ser único e individual que se sente ameaçada. No entanto, para além disso, essa instabilidade do ser reflete novas incertezas em relação ao indivíduo para as novas incertezas em relação ao universo e às leis que o deveriam reger segundo a ciência.

Em "William Wilson" o mal-estar individual do homem moderno, sua crise de identidade avultada pela dúvida e pela instabilidade a respeito de seu lugar dentro do mecanismo moderno de produção de relações, tematiza o fenômeno da duplicação. A ameaça do sobrenatural, sugerida, pairando constantemente no texto como um espectro de incerteza, amplifica a dúvida e a instabilidade para o nível da existência: mesmo o mais leviano levantamento da possibilidade de transgressão das leis da natureza se torna uma ameaça a este homem. O fantástico, então, revela a soma de todas as estabilidades que se quebraram com o século: a contradição das leis que antes se julgavam inalienáveis, mas que persistem teimosamente a fazer parte do cotidiano do homem do século XIX. O duplo, em vista disso, desmembra a consciência das atitudes e dos comportamentos provocados por esse momento incerto: uma crise de identidade motivada por uma crise interior de moral, que se estende à existência individual. Essa performance do fantástico articulado pelo duplo, percebemos, serve a outros propósitos de representação e ganha novas nuances de sentido no século XX.

O DUPLO PARA O SÉCULO XX E A FRAGMENTAÇÃO DO SER HUMANO

A literatura fantástica apresenta certas transformações no século XX, e por conseguinte, o duplo precisa se metamorfosear e ganhar novas camadas de sentido. É importante ressaltar que, com a proposta de novos aspectos e novos propósitos estéticos, surgem novas questões importantes a respeito do duplo e do fantástico. Novos marcos históricos sinalizam um contexto em que a sociedade contemporânea apresenta outras contradições, para além de violações de leis supostamente naturais. Segundo Bessière:

> O relato fantástico utiliza marcos sócio-culturais e formas de compreensão que definem os domínios do natural e do sobrenatural, do banal e do estranho, não para concluir com alguma certeza metafísica, mas para organizar o confronto entre os elementos de uma civilização relativos aos fenômenos que escapam à economia do real e do surreal, cuja concepção varia conforme a época. Ele corresponde à colocação em forma estética dos debates intelectuais de um determinado período, [...] (Bessière, 2012, p. 306).

Para o século XIX, as formas de compreensão da sociedade eram estruturadas sobre as ciências naturais e a razão, assim como sobre as posições sociais e os papéis desempenhados por cada indivíduo, compondo uma relação de dependências significativas. Essa realidade convencionada como "normal" sofre irrupções de fenômenos que abalam suas certezas. Chegada a industrialização, as dinâmicas de poder mudam. Os novos meios de produção exigem uma nova sociedade produtora e consumidora. A antiga aristocracia rural perde força e influência, o sangue antigo perde importância diante do dinheiro da classe burguesa. Os trabalhadores preenchem as cidades e as vagas das indústrias, e cumprem os horários do relógio. A razão não soluciona todos os problemas, e as leis naturais não sanam as dúvidas sobre a posição do homem em um mundo

que se transforma. É da instabilidade e da dúvida que o fantástico emerge, aproveitando falhas nas estruturas anteriormente sólidas na convicção dos indivíduos. A transgressão das leis da natureza pelo sobrenatural retrata a inquietação do desconhecido. E o elemento fantástico não pretende ser nada além de ficcional; essas narrativas, por mais que retratem uma realidade semelhante à realidade do leitor ou que procurem emular relatos pessoais convincentes, são simulacros. O efeito atingido pela estética da narrativa, no entanto, permite lançar suspeitas em relação ao universo extratextual: subitamente suas formas de compreensão são confrontadas.

O fantástico contemporâneo não se adequa ao conceito tradicional de gênero literário, cujas delimitações são mais ou menos claras. Pode antes ser compreendido como um conjunto de elementos narrativos, estruturas textuais e traços estéticos utilizados para constituir certo efeito em função da narrativa, que muitas vezes é o de estranhamento. Esse fantástico dialoga frequentemente com o insólito, pois não tem como objetivo principal estabelecer fronteiras radicais entre o que faz sentido e o que não faz sentido, mas imbricar e confundir o sentido de um lado para que seja revelada a transgressão de outro, de maneira que o real seja alvo de novas dúvidas. Portanto, podemos observar que:

> Tanto o fantástico tradicional quanto o fantástico contemporâneo se baseiam em uma mesma ideia: produzir a incerteza diante do real. É verdade que podem ter mudado a forma de expressar a transgressão, mas continuamos precisando do real como termo de comparação [...] (Roas, 2014, p. 73).

Um dos primeiros autores deste novo momento, Franz Kafka (1883-1924), utiliza em suas obras uma "estética do absurdo", na qual elementos do fantástico e do insólito figuram para evidenciar determinados aspectos de ordem da convenção social sob um olhar crítico. Todorov (2010) afirma equivocadamente que para o século XX o fantástico não teria razão de ser, pois ao analisar *A metamorfose*

(1915) de Kafka e constata que não há transgressão de fato, já que a transformação de homem em inseto parece ser admissível. O fantástico, entretanto, parece ainda mais vivo nas narrativas do século XX. Pois se o mundo retratado nas obras de Kafka é anormal, ainda provoca vacilação e dúvida ao evidenciar as contradições da "normalidade", no caso, o comportamento da família de Gregor Samsa, e tudo isso parece agir dentro de um propósito específico: a crítica por meio do fantástico.

O duplo, como ferramenta para uma crítica, é um elemento importante tanto do fantástico como do insólito para o mundo contemporâneo. O homem desse tempo se encontra não somente duplicado como também fragmentado, multiplicado pelas diferentes facetas que encena no cotidiano. Esse homem perde sua identidade entre os muitos indivíduos reduzidos à mesma maneira por um sistema impessoal, que produz de tudo em série e em larga escala. São todos o mesmo, e assim, substituíveis. Ou então, desse homem são exigidos vários tipos de comportamento, o desempenho de vários papeis sociais que o dividem em fragmentos de diferentes personalidades. Ou ainda, esse homem percebe-se duplo de um ancestral anterior a si e igual a si; e que se perpetua na criança por nascer que será igualmente si própria e um outro. Esse tema revela a crítica de uma realidade em que o indivíduo não consegue ser igual a si mesmo, ou igual *somente* a si mesmo. E por isso a narrativa fantástica representa tão bem, por meio do duplo, a crise de identidade do mundo moderno.

Para ilustrar apropriadamente como o elemento fantástico ou insólito atua nos fenômenos de duplicação do século XX, analisamos o romance *O homem duplicado* (2002), do autor português José Saramago (1922-2010). *O homem duplicado*, ainda que publicado no início do século XXI, é um romance de temáticas contemporâneas do século XX. Sua estrutura narrativa é de uma estética que simula a realidade, na qual a irrupção do insólito chama atenção ao ponto-crítico central: a tensão entre o homem e a realidade social/coletiva

em que vive. O narrador em terceira pessoa narra a vida de Tertuliano Máximo Afonso, um divorciado, depressivo e desmotivado professor de história que, ao assistir à fita cacete de um filme, descobre um dos atores ser exatamente igual a si mesmo. Com a descoberta desse sósia, o ator Daniel Santa Clara, nome artístico de Antônio Claro, Tertuliano desenvolve uma obsessão pela vida do outro. Antônio, a partir do momento em que Tertuliano se revela e o confronta, é igualmente assaltado por esse comportamento obsessivo, que em ambos se manifesta em atos de violência, depreciação e perseguição. A vida parece intragável para os dois enquanto existe o sósia, pois a pergunta paira de maneira insistente e enlouquece ambos: quem é o original e quem é o duplo? Ao olhar no espelho não conseguem deixar de enxergar o outro. Estabelecem uma espécie de simbiose: quando a vida de um vai bem, a do outro vai mal. Invejam-se e sabotam um ao outro, assumindo com facilidade a outra identidade.

O objetivo da narrativa de Saramago não coloca ênfase no fenômeno insólito per si; a transgressão é proposta para flagrar uma problemática social do cotidiano e provocar uma trama em cima dessa problemática, sendo então o insólito um índice estético dessa provocação. Os sósias e o problema da distinção entre identidades; a inveja entre ambos; o sucesso de um que leva ao fracasso de outro; a facilidade com que trocam de lugar; tudo isso aponta para a maneira mecanizada que a sociedade produz e processa indivíduos sem distinção particular, que ocupam papéis sociais limitados por privilégios de circunstância.

Em contexto da dimensão histórica em que Saramago escreve podemos entender melhor a natureza da motivação-problema. Ainda que publicado no início do século XXI, o romance manifesta um ambiente de referência espaço-temporal situado no século XX. Situações-problema políticas, históricas e sociais prementes deste século são temas frequentes nas obras de Saramago, trabalhadas e rastreadas até instâncias universais. O momento pós-Estado Novo

(1933-1974) e pós-salazarismo assinala a perspectiva de onde o escritor português visualiza as falhas e incoerências da sociedade contemporânea, identificando contradições em um caso particular que se reportam a um fenômeno estrutural universal. Ao analisar a sociedade, as relações humanas e, em última instância, o humano, Saramago prefere empregar a inventividade e o contraste de estranhamento para dar corpo a questões que de outro modo não conseguiriam atingir a mesma dimensão em seus textos.

Em linhas gerais, aproximando-se do que observamos proposto por Kafka, "[...] o autor rejeita o realismo tradicional como forma de representação da realidade, porque ela é absurda, insólita por si mesma." (Siqueira, 2018, p. 111). É por isso que elementos do insólito e do fantástico contemporâneo, aqui retratados pelo elemento duplo, são tão utilizados por autores da contemporaneidade para representar problemas do "mundo real". Observamos, então, o romance de Saramago como semelhante ao lastro de narrativas do século XX que apresentam traços do fantástico contemporâneo. Outros autores que utilizam recursos da mesma estética de fantástico contemporâneo são Jorge Luis Borges (1899-1986) e Julio Cortázar (1914-1984). Cujos respectivos contos versam sobre o tema do duplo: "O outro" presente em *O livro de areia* (1975) de Borges, e "Uma flor amarela" presente em *Final do jogo* (1956) de Cortázar. No primeiro, o narrador já velho encontra-se com seu "eu" mais novo no banco de uma praça, e procura provar para si mesmo sua própria identidade. No segundo, um homem carrega a forte impressão de que reencarna ainda em vida, enxergando a si mesmo em um garotinho. Podemos perceber a identidade, a descontinuidade e a percepção de si mesmo enquanto um outro como assuntos tangentes entre esses autores.

É possível identificar como principal problemática do romance de Saramago a obsessão com a vida do duplo e a troca de identidades entre as personagens. A troca de lugar de Tertuliano e Antônio é assustadoramente simples. Antônio tem sua vida conjugal irremediavelmente prejudicada, o que atribui a Tertuliano. Surge a necessidade

de desforra: a intriga, os ciúmes, a perseguição. Antônio invade o apartamento de Tertuliano, apropria-se de suas roupas, de seus documentos e de seu carro, e com isso, de sua identidade. Tertuliano, por sua vez, apropria-se também dos bens e documentos de Antônio, e parte para a casa do outro. Desse momento podemos interpretar a importância da documentação legal e das aparências para a construção de uma identidade: como Tertuliano se apropria de documentos que lhe declararam Antônio Claro, esses documentos adquirem o valor de prova existencial, pois sem os papéis legais o sujeito se vê apartado da sociedade. Segundo Clément Rosset, "[...] a única imagem um pouco sólida que se pode oferecer de si mesmo reside precisamente nestes documentos, e apenas neles." (Rosset, 2008, p. 110). A prova de que esses documentos atestam a existência do indivíduo é o objetivo ao redor do qual circunda a narrativa de Saramago.

Quando Antônio morre em um acidente, no papel de Tertuliano, sua mulher pensa que está na companhia do marido em casa. Mas é Tertuliano quem, vestindo as roupas do outro, dorme e acorda ao lado da secreta viúva. Suas faces são idênticas, logo seus bens e documentos legais podem facilmente transformá-los um em outro. É o papel de registro formal, juntamente com os bens materiais - atestados sociais - que definem aos olhos da lei e do interesse público a diferença entre o marido em casa e o defunto noticiado. Essa troca transfere Tertuliano para a vida de Antônio. A única diferença física entre os dois é a marca do anel de casamento. E mesmo essa diferença encontrará oportunidade de ser ajustada com o hábito, já que a contraditória viúva deseja que Tertuliano assuma o lugar do falecido marido, o que demonstra mais uma vez o desprezo pelas diferenças entre os dois caracteres: "Mas o seu marido devia ter família, pais, irmãos, como posso eu fazer as vezes dele, Ajudar-te-ei, Ele era actor, eu sou professor de História, Esses são alguns dos cacos que terás de recompor, mas cada coisa tem seu tempo, [...]" (Saramago, 2017, p. 314).

O efeito insólito que a duplicação estrutura na trama da narrativa provoca um desfecho de inquietação; não por uma transgressão das leis naturais mas pelas consequências dos acontecimentos insólitos tornados possíveis pela realidade: Tertuliano consegue ser o marido de Helena, basta que se troquem as roupas e os documentos. Esse acontecimento é a brecha de interpretação de uma verdade recalcitrante: é possível que alguém troque de lugar com outro alguém, que desempenhe os mesmos papéis, que assuma as mesmas obrigações. A individualidade de nada vale se tanto faz um marido pelo outro. E se Tertuliano e Antônio possuem o mesmo rosto, isso é obra da coincidência. Mas caso não o tivessem, não seriam ainda assim capazes de fazer as mesmas coisas um pelo outro? O duplo, então, revela na performance de suas personagens o modo como a contemporaneidade trata os indivíduos suspeitos de si mesmos, inseguros e substituíveis, pois têm a impressão de parecerem-se demais para ficarem confortáveis em seus lugares, sem realmente serem idênticos.

Saramago não encerra a narrativa na troca de lugares entre Tertuliano e Antônio. Há um "segundo" outro, um terceiro, que evoca a sensação de ciclo. Uma sucessão interminável de indivíduos. Ainda que seu duplo tenha morrido, Tertuliano não consegue a paz de saber-se único. Assim, marca um encontro com este novo outro pelo telefone e carrega a pistola de Antônio. Com esse final inquietante, que não confere impressão de final, temos a perpetuação do problema. Saramago utiliza o duplo na perspectiva de propor a duplicação como um fenômeno generalizado, estrutural. Se no século XIX "William Wilson" representa um fenômeno de exceção, e por isso sobrenatural; no século XX, *O homem duplicado* predica um fenômeno cujo alcance é universal, por ser causado pelas próprias condições criadas pelo sistema atual.

Diante disso, o fantástico produzido no século XX confronta as novas formas de compreensão e de organização dos elementos da realidade, os quais sofrem mudanças essenciais. O mundo

contemporâneo é agora um produto do processo de industrialização, e incorpora então novas tecnologias e saberes. A ciência continua, mas não inspira a mesma postura do século passado, cientistas e estudiosos aprenderam a lidar com as incertezas e a incorporá-las na ciência. E a incerteza torna-se comum no século XX, diante de tantos acontecimentos drásticos. A Primeira Guerra Mundial; a Segunda Guerra Mundial; a Guerra Fria; a Guerra da Coréia, a Guerra do Vietnã; a grande crise econômica de 1929; a ascensão de regimes totalitários; a Revolução Russa; o estouro das mídias de rádio, jornal, televisão e cinema e tantos outros acontecimentos do século são eventos que ilustram uma realidade permanentemente mutável, sempre entre novos dividendos. As estruturas de compreensão do universo não podem ser as mesmas, os limites parecem menos discerníveis em vista de tantas revoluções científicas: a teoria da relatividade de Albert Einstein, a criação da física quântica por Max Planck, a teoria geográfica da tectônica de placas de Alfred Wegener são somente alguns dos saberes desenvolvidos por uma contemporaneidade que encara a realidade como algo dependente, instável, contraditório. O que antes era transgressão passa a ser ressignificado pelas novas tensões entre o ser humano e a realidade em que habita. Essa mudança de perspectiva cria a necessidade de, segundo Roas, "[...] busca de uma nova expressão literária, e a escolha incide sobre a exploração de motivos e modos de narrar vinculados à literatura fantástica." (Roas, 2014, p. 17). O autor chama de "fantástico contemporâneo" um conceito que para a literatura representa uma nova estética, em que o ponto de ruptura ou a atividade de transgressão não são mais na ordem da subversão do natural em sobrenatural, mas na ordem da revelação de que o natural e o sobrenatural pertencem ao mesmo universo. O sobrenatural, antes separado do real pela impossibilidade, começa a se projetar como um segredo mal mantido pela realidade. É a estética de um mundo cujo conhecimento instável desperta a dúvida e que, portanto, encontra no modo de narrar da literatura fantástica elementos apropriados para retratar uma realidade em que as contradições configuram o próprio convencional.

No entanto, longe de serem "naturalizados", o fantástico e o insólito assombram a partir da revelação dessas contradições. Dentro dessas incompatibilidades, as fissuras nas identidades são terrenos férteis para o duplo, sendo elemento narrativo, temática, aspecto ou estética de incerteza.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como já foi mencionado, os mitos e superstições que tratam do duplo existem desde a antiguidade. Parece que esse tema manifesta um aspecto essencial da percepção humana sobre o mundo e sobre si. O duplo, observamos, não desvanece ao longo da história da literatura e de outras produções culturais, mas se transforma à medida que se transformam as relações entre os homens e entre a realidade. Esse duplo é um recurso estético-narrativo que aparece nos textos para retratar as questões do "eu" sob diversas concepções histórico-sociais. Modernidade e contemporaneidade procuram a literatura para retratar o escape do lugar, o escape do sentido em relação às características que definem os indivíduos. Na concepção de Freud (2021), o reconhecimento dos estranhos que são familiares, o estranhamento dos iguais de si mesmo, são elementos que fazem parte dos estudos da estética. Temos então a concepção estética e psíquica de duplo, *heimlich* e unheimlich: o estranhamento que se dá dentro do íntimo, na relação de familiaridade. É interessante notar a relação biunívoca entre familiar e infamiliar: o duplo que pertence e que não pertence ao mesmo tempo, contraste e coincidência juntos. O significado de *unheimlich* só é diferente ao *heimlich* quando se considera um "íntimo, familiar" e o outro "oculto, recluso". Esse oculto parece algo exterior, estranho, mas na verdade é da ordem do próprio interior cujos recantos mais profundos se desconhece. Essa reclusão se dá no íntimo, pertencendo ao mesmo campo semântico.

Tertuliano e Antônio, William Wilson e seu fantasma, ambos os duplos são um paradoxo, estranhamente familiares.

Assim, entre o conto de Saramago e o romance de Poe há uma semelhança marcante: a relação de desdobramento que inexoravelmente estabelece para o "eu" a pressuposição de que para este sempre exista um "outro", já que o "eu" não é capaz de enxergar mais do que simulacros distorcidos de si mesmo. Segundo Clément Rosset (2008), a maior angústia do "eu" é "[...] não poder provar a sua existência [...] e, portanto, só existir problematicamente." (Rosset, 2008, p. 91). Podemos apontar que o duplo representa, para o conto e para o romance, a problemática da identidade do indivíduo. São, ressaltamos, dois textos de séculos díspares, contextos específicos, e em duas formas diferentes de expressão literária, um conto e um romance, os quais possuem propostas narrativas e estruturas fundamentalmente distintas. No que concerne ao duplo, entretanto, ambas as narrativas seguem procedimentos parecidos e contrastantes. Similarmente, percebemos o "sósia", o duplo de compleição corporal exatamente igual ao "original"; o questionamento da moral; a problemática de uma identidade; a perseguição de um algoz; a morte como solução da duplicação.

Consideramos, diferencialmente, as vozes narrativas: em primeira e em terceira pessoa; a gênese do sósia: uma aparição fantasmagórica e um incidente insólito; a proposta crítica: uma individual e a outra histórico-social; a resolução da morte: a perda da consciência moral e a perda de toda uma identidade vivida. Existem outras diferenças, mais complexas e enraizadas no enredo das duas tramas; no propósito de não nos estendermos, entretanto, estão mencionadas as principais. Podemos, a partir do que descrevemos, concluir que o duplo é metamorfoseado pelas necessidades de representação da narrativa, sendo um elemento de alta recursividade.

Diante disso, é prudente afirmar que, para o final do século XX e início do século XXI, as perspectivas do duplo se expandem.

A popularização de novas mídias e plataformas midiáticas, de novas formas e meios de textualizar, enriquecem um contexto cultural em que o duplo passa a ser parte intrínseca. O modo concreto de como o novo contexto cultural e as novas mídias, novas possibilidades de narrar, modificaram as relações entre os seres humanos impactam o valor e a natureza da obra de arte. Antes única na autenticidade se seu *hic et nunc*, uma re(a)presentação da cultura, foi afetada e mil vezes *duplicada* pela reprodutibilidade técnica do mundo contemporâneo. Segundo Walter Benjamin, "[...] tal desvalorização atinge-a no ponto mais sensível, onde ela é vulnerável como não o são os objetos naturais: em sua autenticidade (Benjamin, 1975, p. 13-14). Esse caráter frágil, "como não o são os objetos naturais", passa a se manifestar no ser humano e em sua relação com o produto de sua cultura. O apagamento deste *hic et nunc* pode ser percebido de maneira especial na produção cinematográfica e nos jogos virtuais em primeira pessoa, o que julgamos traçar um paralelo interessante aos motivos de duplo que aparecem nas narrativas da contemporaneidade.

Segundo Adorno, "Quanto mais densa e integral a duplicação dos objetos empíricos por parte de suas técnicas, tanto mais fácil fazer crer que o mundo de fora é o simples prolongamento daquele que se acaba de ver no cinema." (Adorno, 2002, p. 10). Mais do que a confusão que o duplo enquanto mote nos causa, temos outro duplo na natureza de imersão da realidade em ficção: confundem-se a realidade vivida e a realidade experienciada pela cultura. Hoje, a produção cultural permite que essas histórias de duplo sejam amplamente disseminadas por jogos de realidade virtual, por filmes, por quadrinhos.

Sendo nossa discussão voltada para a literatura, destacamos um livro que ganha fama como literatura contemporânea, e ainda mais visibilidade depois do lançamento do filme nele inspirado, é *Clube da luta* (1996), de Chuck Palahniuk, representando os distúrbios mais recentes da fragmentação da identidade e dos mecanismos de assimilação de um comportamento em vista da realidade apreendida. Mencionando uma obra brasileira lançada dois anos antes, temos

os contos de *O livro dos lobos* (1994), de Rubens Figueiredo. Outros exemplos literários mais recentes – e latino-americanos – cabem em livros de contos cujo elemento "duplo" aparece com maior ou menor frequência: maior em *Voladoras* (2020) de Mónica Ojeda; e mais esparsamente em *Dois mortos e a morte* (2023), de Tanto Tupiassu.

Em vista da enumeração de novas narrativas sobre o duplo, podemos concluir que esse tema afeta diferentes áreas de criação cultural no século XXI. Longe de ser exclusivo à literatura fantástica, o duplo constantemente representa, em maior ou menor grau, um conflito ou inquietação relacionada à capacidade de identificar e de significar. Esse tema aparece amplamente, em mídias de diversos gêneros, e executa uma função que pode variar entre meramente estética e intrinsecamente estrutural nas narrativas atuais. A importância de perceber essa temática também em videogames e mangás, produções culturais que normalmente não são estudadas pela academia, emerge da percepção do alcance desse aspecto. O duplo parece possuir uma estrutura tão essencial, percebida nos contrastes do olhar humano, que sua aparição em tantos lugares indica sua natureza fundamental. Elencamos várias vozes no presente estudo para configurar um panorama geral a respeito da duplicação na literatura fantástica, e esperamos que a abrangência de nossa visão faça perdoar a falta de aprofundamento em outros aspectos. O presente estudo está longe de esgotar as visões múltiplas sobre esse assunto. Concluímos este capítulo convidando a comunidade acadêmica ao engajamento de novas exposições sobre um tema que demonstra ter ainda tanto a oferecer.

SUMÁRIO

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; ALMEIDA, Jorge Miranda de. **Indústria cultural e sociedade**. Tradução Juba Elisabeth Levy.5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. Tradução José Lino Grunnewald. *In*: **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, v. 48, 1975. p. 10-35.

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

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad, Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Editora UFPR, 2006.

CUNHA, Carla. DUPLO. **E-Dicionário de Termos Acadêmicos**, 2009. Disponível em: https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/duplo&gt. Acesso em: 21 jun. 2022.

FREUD, Sigmund. **O infamiliar e outros escritos**. Trad. Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

POE, Edgar Allan. **Contos de imaginação e mistério**. Trad. Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias**. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

RANK, Otto. **O duplo**: um estudo psicanalítico. Porto Alegre: Dublinense, 2014.

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

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. Tradução José Thomaz Brum. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SANTOS, Adilson. **Um périplo pelo território duplo**. Revista investigações, v. 22, n. 1, p. 51-101, 2009.

SARAMAGO, José. **O homem duplicado**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SIQUEIRA, Ana Márcia Alves. A linguagem fantástica em "Coisas" – a rebelião necessária. **Abril**: Revista de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana-NEPA UFF, v. 10, n. 20, p. 109-125, 2018.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello São Paulo: Perspectiva, 2010.

5

Felipe Hélio da Silva Dezidério

A ARQUITETURA DO IMPOSSÍVEL:

INDÍCIOS DA PRESENÇA DO FANTÁSTICO EM *A CONFISSÃO DE LÚCIO*

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-668-5.5

INTRODUÇÃO

Investir em uma análise cuja fundamentação busca suporte na perspectiva do fantástico literário implica adentrar em uma seara de divergências epistemológicas e de terminologia adotadas por um número considerável de abordagens que se dedicam ao tema. Dentro de um ramo investigativo tão diverso, torna-se necessário ponderar que as possíveis conceituações compreendem uma margem em constante remodelagem, devido não só ao fato de o fantástico acompanhar as instabilidades históricas e transculturais humanas, mas também por sua gênese ser assinalada pela não conformidade. Nessa perspectiva, pode-se considerar a vitalidade e a contínua atualização das narrativas fantásticas ao longo dos tempos como uma resposta frontal às visões universalistas e estanques do pensamento humano, pois, ao passo que promove a dúvida e insere a ambiguidade na compreensão de eventos inquietantes, o conteúdo fantástico expande a própria noção de realidade. Para além dos princípios transcendentais – aspectos fundamentais para a discussão do tópico em questão –, pretende-se, no entanto, abordar a ideia do fantástico em *A confissão de Lúcio* segundo suas funções composicionais, destacando-se neste exame os efeitos discursivos manobrados pelo narrador para a composição do relato. Com esse horizonte definido, esta investigação pretende ainda realizar uma intermediação entre as vertentes teóricas, entendendo a existência de pontos de contato conceituais entre os campos investigativos do fantástico.

Em seu relato, Lúcio confessa sua estranha relação com Ricardo, amigo cujo homicídio recai sobre o narrador, e Marta, figura misteriosa, companheira do assassinado e também amante de Lúcio. As peripécias que envolvem esse triângulo culminam, de um só golpe, na morte do amigo e no desaparecimento insólito de Marta. Assim, encetar uma análise sobre o fantástico em *A confissão de Lúcio* envolve o risco de centrar o mistério de Marta como fonte irradiadora desse efeito – caminho investigativo percorrido por alguns

ensaios, artigos, dissertações e teses que já se debruçaram sobre o tema na obra. A leitura que se apresenta nas linhas seguintes, por sua vez, opta por observar a construção de um efeito de fantástico nessa narrativa, em sua grande parte, tributário à condução e à organização das reminiscências de Lúcio.

A relação do fantástico com a percepção da realidade é retomada e discutida amplamente por David Roas (2014) em sua obra *A ameça do fantástico: aproximações teóricas*, condicionando a ficção fantástica como um exercício de questionamento intermitente aos convencionalismos:

> É por isso que o sobrenatural vai supor sempre uma ameaça à nossa realidade, que até esse momento acreditávamos governada por leis rigorosas e imutáveis. A narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão, e sim, muito pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real (Roas, 2014, p. 31).

Assim, Roas observa que o fantástico se estabelece de acordo com a percepção causada pelo evento considerado extraordinário na narrativa, de modo que em sua concepção deve haver um ponto de contato sociocultural na representação do desviante pela narrativa que faça com que os eventos ali descritos tenham alguma forma de correspondência com a ideia de realidade difundida no público inferido. Contribuem para essa crítica as observações realizadas por Iréne Bessière (2009), em sua obra *A narrativa fantástica: a poética do incerto*, obra publicada originalmente em 1974. Em sua proposta, a pesquisadora objetiva investigar a lógica de composição presente em narrativas consideradas fantásticas, de modo que sua aproximação diz respeito à organização discursiva manuseada pela linguagem do fantástico.

> Todo estudo do relato fantástico é sintético, não por evocar ou intuir uma lei artística (ou de certa regulação anormal do universo ou da psique humana), mas por uma perspectiva polivalente. O relato fantástico provoca

> a incerteza ao exame intelectual, pois coloca em ação dados contraditórios, reunidos segundo uma coerência e uma complementaridade próprias. Ele não define uma qualidade atual de objetos ou de seres existentes, nem 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 (Bessière, 2009, p. 186).

Essa perspectiva temática, portanto, encara o fantástico como um método da imaginação criativa, cuja presença é pressentida no pensamento mítico-religioso, nas expressões populares do sobrenatural ou mesmo na representação complexa e patológica da consciência dos indivíduos. A expansão de escopo realizada pela proposta é evidente na medida em que o objeto é posto em discussão por meio de uma dialética com a realidade, de modo que o componente fantástico esteja em constante diálogo e atualização com um contexto que questiona e provoca estranhamento, medo, dúvida e, sobretudo, reflexão sobre as fronteiras do real.

Em seu bojo, as narrativas fantásticas promovem justamente o choque entre a segurança de um mundo regido por leis fenomênicas e sociais e a possibilidade dessa edificação de certezas não ter as bases tão fortificadas como o pensamento racional sugere, de modo que a promoção de dúvida ou de hesitação e o abalo na estrutura de um mundo ordenado parecem ser o alimento e a força motriz das obras fantásticas, constantemente atualizadas e acompanhando incessantemente o desenvolvimento e as transformações do mundo que questiona (Roas, 2014, p. 32). A tensão entre uma ideia de real e a ameça pressuposta na manifestação fantástica estabelece-se em relação à impossibilidade de encontrar uma solução racional para justificar determinado evento insólito, considerando o desvio e a incompatibilidade à norma estabelecida por determinada configuração histórica e cultural como aspectos fundamentais para o território fantástico.

Essa inadequação não se restringe à composição diegética, visto que se alimenta das considerações do leitor em reconhecer no acontecimento relatado a presença de uma ocorrência, cujas regras de seu mundo são ineficazes ou insuficientes para apresentar uma explicação. Nesses termos, o efeito do fantástico pode ser compreendido como uma organização específica de alguns elementos composicionais manuseados no intuito de provocar as condições que realçam o componente disruptivo ou estranho à determinada organização de realidade.

Isso posto, compreende-se a presença desse efeito em *A confissão de Lúcio* como o resultado de uma série de escolhas discursivas geridas pelo narrador, de modo que o território para a irrupção do elemento fantástico na trama é preparado ao longo de todo percurso narrativo. Frente as várias definições do fantástico nas narrativas, *A confissão de Lúcio* parece resistir às tentativas sumários de conceituação, ocupando uma espécie de entrelugar movediço, uma vez que oferece índices palpáveis para determinadas investidas teóricas. Salienta-se a esse propósito, a ideia de fantástico da percepção e fantástico da linguagem:

> [...] o fantástico como fenômeno da percepção seria próprio da literatura do século XIX, e se caracterizaria pelo predomínio de temas e argumentos já clássicos (o fantasma, o vampiro, o duplo, a ruptura das coordenadas espaço-temporais, o sonho premonitório, o objeto animado...), vinculados diferentemente a um nível semântico do texto, isto é, ao temático.
>
> Por sua vez, o fantástico como fenômeno da linguagem predominaria na literatura do século XX (e deste início de XXI), onde a transgressão seria gerada fundamentalmente a partir dos recursos formais e discursivos [...] (Roas, 2014, p. 180).

Nesse aporte, o fantástico tradicional recompõe um mundo organizado segundo os determinantes de referenciação compartilhados e pressupostos na figura de um leitor real, de modo que

a descrição das manifestações desviantes cumpre a função de instaurar a desconfiança depositada nas leis e padrões que ordenam o possível, logo, o previsto conforme esses marcadores. Pontua-se, contudo, que independente de seu vínculo a uma tradição epocal, pode-se apontar a presença do discurso fantástico em *A confissão de Lúcio*, na medida em que a obra encena e questiona a validade da solução racional para tratar do caso apresentado. Retomando a diferença marcada por David Roas (2014) a respeito do fantástico da percepção e o fantástico como fenômeno da linguagem, é necessária ainda a ressalva de que essa distinção salienta os caminhos percorridos pelos textos para atingir o efeito de estranhamento e desconforto pressuposto no fantástico. Enquanto a modalidade tradicional concentra os recursos narrativos pelas vias da percepção a fim de destacar a hesitação dos indivíduos perante a insuficiência dos recursos racionais para explicar determinado acontecimento, a abordagem contemporânea do fantástico enfoca essa apreensão por meio de experiências com os limites da linguagem.

Essa divisão, contudo, não deve ser intransigente, pois compreende-se o intercâmbio entre estruturas, visto que "nem a transgressão na modalidade de percepção é exclusivamente semântica, nem a transgressão da modalidade de linguagem é exclusivamente formal ou retórica" (Roas, 2014, 186). Assim, para convencer os leitores de sua inocência, o relato de Lúcio apresenta uma série de ambiguidades e passagens obscuras a fim de criar pontos de hesitação acerca da possibilidade de uma lógica desconhecida operar sobre a realidade estável. Ainda sobre as modalidades de apresentação do fantástico, David Roas complementa:

> As concepções vigentes no romantismo e no período realista determinam que a configuração do fantástico "tradicional" se produza *sempre* a partir do fenômeno perceptivo, enquanto a transformação que provoca essa crise de confiança na linguagem determina que, na configuração do fantástico "moderno", o fenômeno possa ser tanto de percepção como de linguagem (ou, mais precisamente,

> as duas coisas ao mesmo tempo). Assim, na modalidade de percepção, a transgressão se desenvolve narrativamente como "acontecimento" e se manifesta intensamente no aspecto do discurso onde é mais *evidente* o conflito entre a realidade representada (linguagem) e a realidade extratextual (mundo), isto é, o aspecto semântico (Roas, 2014, p. 182, grifos do autor).

Do aferido, salienta-se que o fantástico em *A confissão de Lúcio* é resultado direto da interpretação de algo que se coloca *a priori* como um dado objetivo: a morte de Ricardo de Loureiro.

AS SUSPEITAS DO NARRADOR E UM NARRADOR SOB SUSPEITA: A VERSÃO DE LÚCIO

A narrativa de Lúcio, assim, estrutura-se no sentido de deslegitimar a solução mais provável, ou seja, a de ser ele mesmo o assassino, pagando por isso os dez anos de encarceramento. Cumprida a pena, no entanto, esse indivíduo produz um relato, cuja credibilidade estaria assegurada na injustiça sofrida em silêncio, apresentando supostamente os verdadeiros e estranhos fatos que culminaram na morte do amigo artista. Fatos esses que, por seu turno, reconhece como impossíveis à luz da razão regular, de modo que a tentativa de sua defesa por meio desse argumento o qualificaria como mentiroso ou lunático, epítetos que julga não comungar. A sua versão da história, pressuposta como verdadeira, promove uma suspensão da confiabilidade depositada nas regras de funcionamento que operam sobre os limites do possível.

O relato de Lúcio, assim, condiciona o leitor a duas posturas interpretativas polarizadas: ou seus esforços narrativos são baldados e sua versão é compreendida como devaneio, mantendo-se

em contrapartida as leis gerais da realidade, ou – e aqui está a exceção – esse narrador consegue sugerir a presença do mistério no mundo. Nesses termos, o relato desse narrador implica a asserção de dois paradoxos para os motivos de sua condenação: o primeiro refere-se a sua culpa, ou seja, provável, mas inverídica, e o segundo a sua inocência, verídica, porém reconhecidamente improvável.

Assim, a exigência da suspensão dos critérios reguladores da realidade que fundamenta o propósito narrativo de *A confissão de Lúcio* possibilita a aproximação dessa obra com os procedimentos identificados no fantástico tradicional. No entanto, ao passo que a crítica sobre essa narrativa conflui ao identificar o triângulo amoroso como ponto explicitador do fantástico no relato, esta investigação insiste na afirmação de as escolhas discursivas de Lúcio em destacar e inserir paulatinamente a ação do impossível nos limites do previsível como o aspecto irradiador para o reconhecimento do fantástico como fator organizacional da trama. Essa atividade enunciativa que, por meio do manuseio de pontos de indefinição e ambiguidade, denuncia os desvios nos modos convencionais de apreensão da realidade.

Por sua natureza discursiva, esse exercício de desmonte dos objetos do mundo pela voz narrativa permite inferir que *A confissão de Lúcio* explora o fantástico como um fenômeno da percepção por meio de um arranjo iniciado pelos modos adotados pelo narrador para descrever o mundo que apreende. Essa configuração localizaria a obra, como o dito anteriormente, em uma espécie de entrelugar entre o fantástico tradicional e o fantástico moderno. Contudo, o jogo proposto por Lúcio para a confirmação de sua inocência, esse motivo regulador de sua aventura narrativa que exige a suspensão da confiança no real, aproxima a obra da feição tradicional do fantástico, embora os efeitos concernentes a essa modalidade principiem nos arranjos discursivos manuseados pelo narrador para descrever um mundo regido pela exteriorização das sensações, trabalho

com as estruturas da linguagem apontado como fundamento do fantástico moderno.

Esse movimento pode ser ilustrado, sobretudo, nos modos de enunciação orquestrados por Lúcio, que cumprem o propósito de criar passagens eivadas de ambiguidade e sujeitas à imprecisão referencial. Associadas à condição autodiegética, as descrições realizadas contaminam e cifram os objetos pela exteriorização do movimento vertiginoso e irregular das sensações íntimas. A ordenação do mundo condicionada a essa atividade discursiva trabalha para dirimir a solidez dos referentes, conferindo nesse exercício de recomposição a possibilidade de atuação do irregular e desviante sobre a realidade cognoscível. Nesse entendimento, portanto, compreende-se a presença do fantástico em *A confissão de Lúcio* não somente como um componente focal delimitado e formalizado na natureza esfíngica de Marta, mas como o resultado de uma construção e condução de estratégias discursivas, manipuladas por uma voz que possui um propósito narrativo definido.

Por outra via, o caráter fantástico dessa narrativa também pode derivar de uma cisão íntima com as coisas do mundo, de um sentimento de não pertencimento de um indivíduo inserido no mundo, mas nele inconformado. A exteriorização dessas sensações age na forma de componentes de correção à insuficiência da realidade. De acordo com essa compreensão, portanto, a manifestação do evento fantástico ocorre pela projeção no seio do real dos conteúdos apreendidos e reformulados pela interioridade sensível do indivíduo desajustado e desviante à norma. Esse movimento projetivo se encontra em *A confissão de Lúcio*, se considerado que a existência de Marta cumpre a função de interligar sensualmente Lúcio a Ricardo, estabelecendo-se, assim, como um elemento corretivo de um interdito da realidade, no caso, a exigência de Ricardo sobre as formas de gozar uma amizade. Compreensão essa possibilitada pelos modos de composição com os quais Lúcio projeta no exterior os conteúdos

e as formas de sua intimidade, movimento ilustrado na composição sinestésica do episódio da "orgia do fogo".

No capítulo "O fantástico", Clara Rocha (2017) observa como esses aspectos fundamentais da obra de Sá-Carneiro modulam-se em uma diversidade de construções que denunciam o desconserto do mundo e a negação de uma realidade estável. Ao tratar de *A confissão de Lúcio*, a pesquisadora constata uma vinculação da obra à tradição do século XIX:

> Desde logo, pelo modo como retoma a grande tradição da narrativa fantástica (Hoffmann, Arlincourt, Charles Nodier, Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Edgar A. Poe e, entre nós, Júlio César Machado, o Eça de Queirós d'O Mandarim e Fialho de Almeida, entre outros), trabalhando uma história insólita, para lá do racional e do verosímil, que desafia o leitor e o enreda na sua ambiguidade, na sua imaginação e no seu excesso. A dimensão fantástica da novela decorre de uma intriga em que os três protagonistas — Ricardo de Loureiro, Marta e Lúcio — são projeções ou desdobramentos uns dos outros, numa relação especular que motiva o efeito de estranheza e o *puzzle* da leitura, sobretudo no desfecho de contornos policiais (Rocha, 2017, p. 47).

A filiação da obra com os modelos de narrativas fantásticas desenvolvida pelos autores elencados sugere uma abordagem próxima aos pressupostos da compreensão genológica do fantástico. Fomenta essa ideia, a verificação do caráter insólito dos acontecimentos em confronto com o racional e a construção de ambiguidades que produzem hesitação nos leitores. No entanto, a análise de Clara Rocha repousa na relação triangular dos protagonistas, motivadora das ocorrências incomuns e do conteúdo fantástico na narrativa. Apesar da ligação da obra a um conjunto de textos precedentes ou a um arranjo narrativo tradicional, o fantástico estabelece-se ainda nessa narrativa como um arranjo discursivo relativo ao manuseio de temas que colocam em questão os limites das formas de representar a realidade.

Um dos temas referentes à temática fantástica trabalhado pela narrativa, conforme o observado pela pesquisadora, é a imagem do artista assinalado pelo gênio, figura cuja sensibilidade extrema permite acessar as esferas do belo ideal (Rocha, 2017, p. 51). A obra apresenta um desfile de personagens marcados por essa condição, seja em Gervásio, artista incompleto entre a aparência e a realização, seja na Americana com sua apoteose das sensações. Lúcio e Ricardo, por seu turno, são as figuras que mais encarnam essa condição, denunciando constantemente a insuficiência da realidade imediata. No entanto, o preço por tal propensão é a incapacidade desse eu-artístico de se incorporar ao dia a dia, ao trato comum das relações cotidianas, criando um indivíduo estranho às normas sociais e às imposturas exigidas por determinados coletivos. Essa incapacidade, por sua vez, produz um sujeito excêntrico nos hábitos, cingido entre a pressão das realizações pragmáticas, que despreza por seu utilitarismo, e o exame de seu universo íntimo, criando uma idolatria narcísica, posto a individualidade ser o mecanismo de acesso à esfera do Belo ideal (Rocha, 2017, p. 52). A sensibilidade artística, assim, potencializa o sujeito assinalado por essa condição a recompor as formas da representação na medida em que desfaz os parâmetros de percepção do real, movimento que permite a abertura do mundo para o fantástico.

A insuficiência do real é alardeada em vários momentos da obra, a começar pelo prólogo em que Lúcio declara: "A minha defesa era impossível. Ninguém me acreditaria" (Sá-Carneiro, 1973, p. 17). Essa impossibilidade de defesa que, no primeiro momento, aparenta ser devido à quantidade de fatores que testificam contra sua inocência, contudo, durante a exposição dos acontecimentos por esse narrador, abre-se margem para encarar esse impossível como a ação de um componente que não encontra explicação por meio dos mecanismos lógicos. Ao final do prólogo, novamente ele reafirma seu compromisso com a verdade improvável: "Não me importa que me acreditem, mas só digo a verdade – mesmo quando ela é inverosímil."

(Sá-Carneiro, 1973, p. 19), de modo que em sua apresentação Lúcio principia um jogo de convencimento que busca a adesão desse narratário a quem se dirige a fim de assegurar sua versão dos fatos como verídica, ou seja, sua inocência improvável.

A hesitação – fundamento dessa configuração de fantástico – surge desde os primeiros instantes da narrativa, visto que o narrador condiciona a exposição de seu caso a partir desse dado. Exige-se, portanto, do leitor uma atitude de descrença em relação à validade da explicação racional em prol do acesso à verdadeira rede de acontecimentos, por mais que destoe do evidente. Há ainda a notação de que Lúcio investe sua versão como verídica a partir de sua condenação, ou seja, seu silêncio durante a acusação e o período de encarceramento seriam as provas que esse indivíduo apresenta como salvaguardas de sua plausibilidade. Essa estratégia de sedução do narratário é apontada por Filipe Furtato (1980, p. 54) como recurso à autoridade, mecanismo narrativo que tem função de atestar a objetividade do fato desviante apelando para fontes que garantam confiança. No caso de Lúcio, sua probidade repousa no preço arcado em cárcere como dado a ser levado em conta para o julgamento de sua versão. O relato construído por Lúcio, portanto, parte dos princípios do compreendido como possível para apresentar uma exceção à norma, infundindo a hesitação e a desconfiança como caminhos incertos para a verdade. A diegese descrita, desse modo, emula os mesmos princípios que organizam o mundo dos leitores.

> [...] interessa-se mais pelo discurso como tal, pela formalização interna da narrativa, pela instalação de um universo intratextual (o mundo dos personagens). A noção de hesitação – entre natural e sobrenatural, real e ilusório – seria imprescindível na formalização do fantástico literário. A segunda condição encontra-se, de certo modo, incluída na primeira: [...], a hesitação pode ser formalizada tanto na organização do discurso, quanto no processo pragmático do ato de leitura. Assim, a representação da hesitação por um personagem é condição essencial para a formalização do fantástico canônico: o personagem

> da narrativa fantástica sempre reage intensamente à aparição do sobrenatural ou insólito, e o leitor constrói sua leitura e sua interpretação tanto a partir do discurso desse personagem quanto da narração de fenômenos estranhos (Camarani, 2014, p. 60-61).

A hesitação, assim, apresenta-se na narrativa fantástica em duas perspectivas: uma semântica, pois exige para sua realização determinada postura interpretativa, e outra sintática, compreendida como o resultado da organização interna da obra e da economia dos recursos engendrados na trama. Cabe a ressalva que, enquanto narrador, entidade que organiza a ordem dos eventos descritos, Lúcio não sofre os efeitos dessa incerteza, uma vez que testemunhou a ação do impossível no mundo. A tarefa de seu relato é reconstituir os caminhos e a sequência de eventos improváveis que inspirem a dúvida no leitor e garantam a credibilidade de sua versão. Nesse sentido, contribui para a realização do discurso fantástico a condição autodiegética, uma vez que destaca o caráter de incerteza da narrativa, visto as restrições próprias a esse tipo de voz. No entanto, ao principiar sua história pelo resgate de ocorrências do passado, cria-se uma ilusão de concomitância da voz narrativa com seu simulacro de personagem na trama, de modo que a figura do narrador, ordenadora da história, confunde-se com o personagem Lúcio, este sim sujeito à hesitação e à surpresa. Encoberto por essa ilusão, o narrador pode apresentar a sequência de eventos em que se insere também como uma vítima, disfarçando aquilo que já conhece e escolhendo a disposição da ordem dos acontecimentos a fim de favorecer a hipótese de sua inocência.

Se os avisos lançados no prólogo funcionam como mecanismos para imprimir o tom da narrativa, é a atividade enunciativa do narrador que sugestiona dosadamente a ação do fantástico nos episódios descritos. Desse modo, a irrupção da componente fantástico não é apresentada nos primeiros lances da história, mas é construída aos poucos por meio de passagens ambíguas e confusas.

Antes, portanto, de figurar como um acontecimento objetivo, a ação do fantástico principia na construção da dúvida nas aberturas do discurso. A esse respeito, alude-se a toda cena de "a orgia do fogo", na qual as escolhas discursivas de Lúcio compõem um cenário alucinado em que a apreensão sinestésica do narrador permite a combinação descritiva de objetos e ações apartados de sua referencialidade. Prepara-se, por intermédio do manejo desses recursos, o terreno narrativo para a atuação do impossível, resultando em uma fragilização dos aportes de apreensão da realidade. A hesitação na obra nasce, portanto, da condução discursiva operada por Lúcio na ordenação dos episódios, objetificando-se no enigma de Marta.

ESFINGE AO POENTE:
A CONSTRUÇÃO DE MARTA

A condução labiríntica de Lúcio que permite o acesso à dúvida e à dubiedade torna-se recurso composicional vital para a manutenção da versão defendida pelo narrador e pode ser verificado na narrativa em diversos pontos, dentre os quais a cena do reencontro de Lúcio e Ricardo figura como uma das mais emblemáticas:

> Eu sabia já, é claro, que o poeta se casara há pouco, durante a minha ausência. Ele escrevera-mo na sua primeira carta; mas sem juntar pormenores, muito brumosamente — como se se tratasse de uma irrealidade. Pelo meu lado, respondera com vagos cumprimentos, sem pedir detalhes, sem estranhar muito o fato — também como se se tratasse de uma irrealidade; de qualquer coisa que eu já soubesse, que fosse um desenlace.
>
> Abraçamo-nos com efusão. O artista acompanhou-me ao hotel, ficando assente que nessa mesma tarde eu jantaria em sua casa.

> De sua mulher, nem uma palavra... Lembro-me bem da minha perturbação quando, ao chegarmos ao meu hotel, reparei que ainda lhe não perguntara por ela. E essa perturbação foi tão forte, que ainda menos ousei balbuciar uma palavra a seu respeito, num enleio em verdade inexplicável... (Sá-Caneiro, 1973, p. 76).

O primeiro aspecto do trecho a ser examinado diz respeito a construções enunciativas que indicam indecisão. A falta de detalhes do casamento e o caráter "brumoso" da carta sugerem pontos de indeterminação em um fato supostamente objetivo: Ricardo casara-se. No entanto, essa certeza é suspensa devido à enunciação engendrar-se no sentido de produzir dúvidas. A construção do período, assim, imprime incerteza em algo aparentemente corriqueiro como um casamento, possibilitando desconfiar da presença de algo disfarçado nas imprecisões descritivas. Vê-se, portanto, a ação das ambiguidades – terá ele casado ou não? – como mecanismos de estabelecimento de zonas de hesitação. Percebe-se ainda a presença desse componente em níveis distinto da narrativa, uma vez que, na dimensão semântica do discurso fantástico, funciona para salientar o embate travado pelo real cognoscível ameaçado por um acontecimento inexplicável, enquanto na dimensão composicional, dos constituintes do texto, gera esses pontos dúbios e imprecisos, passíveis à especulação. Ao insistir na aparência de irrealidade, a narrativa sugere a possibilidade de a descrição ambígua realizada preencher o enunciado de camadas de sentido além daquela explicitada pela superfície. Ao longo da narração não são raras essas construções e denunciam, outrossim, a abertura dos referenciais ao componente fantástico.

Com efeito, esse modo narrativo deve ser encarado como artifício discursivo para produzir a hesitação no receptor do enunciado. O manuseio dessas modalizações implica o processo de multiplicação das possibilidades de sentido dos referentes e, por conseguinte, esses arranjos inspiram a dúvida. A enunciação modalizada,

assim, contamina a malha narrativa e incentiva a descrença na percepção de situações corriqueiras, visto que indica uma razão oculta agindo sobre elas. O fantástico, nessa perspectiva, localiza-se no impreciso da linguagem, na impossibilidade da referenciação dos objetos e acontecimentos destoantes. Não por acaso, a cena posterior ao reencontro é a apresentação de Lúcio a Marta:

> Cheguei. Um criado estilizado conduziu-me a uma grande sala escura, pesada, ainda que jorros de luz a iluminassem. Ao entrar, com efeito, nessa sala resplandecente, eu tive a mesma sensação que sofremos se, vindos do sol, penetramos numa casa imersa em penumbra.
>
> [...]
>
> Sim. Ainda hoje me é impossível dizer se, quando entrei no salão, já lá estava alguém, ou se foi só após instantes que os dois apareceram. Da mesma forma, nunca pude lembrar-me das primeiras palavras que troquei com Marta — era este o nome da esposa de Ricardo.
>
> Enfim, eu entrara naquela sala tal como se, ao transpor o seu limiar, tivesse regressado a um mundo de sonhos.
>
> [...]
>
> Mal cheguei ao meu quarto, deitei-me, adormeci... E foi só então que me tornaram os sentidos. Efetivamente, ao adormecer, tive a sensação estonteante de acordar de um longo desmaio, regressando agora à vida... Não posso descrever melhor esta incoerência, mas foi assim (Sá-Carneiro, 1973, p. 77).

Do enxerto, destaca-se o fato de a descrição do que aparentemente seria uma apresentação formal é composta por meio de injunções antitéticas, a começar pela representação do espaço, que no primeiro momento é disposto como um ambiente escuro, iluminado por focos de luz, para logo em seguida esse mesmo lugar ser qualificado como resplandecente. Se na recepção da americana ruiva a metamorfose do espaço é demarcada pela meia-noite,

a convergência simbólica de dois extremos, ao atravessar o limiar dessa sala, a penumbra, esse meio termo entre luz e sombras, denuncia-se o entrelugar da linguagem fantástica. A modalização do terceiro período ("eu tive a mesma sensação que sofremos se...) acentua a indeterminação referencial necessária para instaurar a dúvida. Essa incerteza, por sua vez, alia-se a uma passividade do indivíduo que parece ser incapaz descrever as ações que se desenrolam. Demarca-se esse descontrole como nevoento, ou seja, assim como a penumbra, um ambiente no qual o contorno dos objetos encontra-se velado e impreciso, de maneira que não há como distingui-los com exatidão. A imprecisão ganha outras proporções ao se considerar uma contradição existente entre a afirmação do narrador no prólogo em manter-se fiel a qualquer pormenor relacionado a seu caso e a presença desses lapsos da memória durante a narração, justamente na ocasião em que conhece Marta, o pivô da trama.

Assim, Lúcio denomina o conteúdo dessa supressão como impossível, condição que deve ser considerada sobre dois aspectos: o primeiro, de caráter mais abrangente, alude à negação racional de que duas pessoas se materializaram naquele espaço, acontecimento impossível segundo as leis da realidade; e o segundo aspecto, de feição composicional, refere-se à construção desses pontos de imprecisão, gerando ambiguidades que alimentam os efeitos exigidos para a realização do fantástico. Reforça-se a percepção antitética do ocorrido pela insistência no manuseio do discurso modalizado, pois ao tratar a passagem por esse limiar considera como um regresso ao mundo de sonhos. Destaca-se a direção tomado por esse movimento, visto que a construção do período indica uma saída do mundo desperto para a paisagem onírica. Desta feita, ao passo que palavras como penumbra e nevoento demarcam o esforço de definição daquilo presenciado, a sensação de retorno ao mundo dos sonhos enfeixa a conflito de percepção dos limites entre a realidade referenciável e a transgressão das normas que ali imperam.

A negação ou a incapacidade de descrição objetiva e a dispersão da memória, portanto, provocam ambiguidades e contribuem para o estabelecimento da hesitação. O prenúncio da crise entre as fronteiras do real e da irrealidade confirma-se no retorno de Lúcio ao hotel, pois, ao adormecer, ele relata a sensação de despertar. Justifica, no entanto, esse paradoxo em sua incapacidade de melhor descrever suas impressões. Relaciona-se, portanto, essa incapacidade de ser objetivo à insuficiência dos recursos racionais em rubricar pelos códigos da linguagem usual o conteúdo fantástico. A composição antitética do episódio, assim, pretende acentuar o estranhamento de maneira que o parêntese aberto interrompe momentaneamente a ilusão de concomitância que acoberta a presença da voz do narrador em prol da recomposição de si como agente da ação. Esse entrecruzamento de planos narrativos tenciona reafirmar o alinhamento da percepção de Lúcio aos aportes reguladores da realidade, tanto que reconhece suas incoerências, ação que testifica em favor de sua sanidade, possibilitando o levantamento de suspeitas sobre a possível instabilidade do real.

Vê-se, portanto, que Lúcio organiza a narrativa de modo que a hesitação recaia sobre a segurança depositada na realidade, eximindo-se nesse processo de sua culpabilidade. A disposição desses arranjos discursivos na obra demonstram que o conteúdo fantástico, antes de figurar como objeto, nutre-se pela desconfiança na estabilidade das normas, causada por aquilo sugestionado pelas ambiguidades e pela incapacidade de denominação objetiva. Assim, o efeito de hesitação cumpre-se em função de uma espécie de mediação entre o cognoscível e aquilo que escapa à lógica, pois "o fantástico retira seu argumento da aliança com a razão, com aquilo que ela recusa habitualmente" (Bessière, 2009, p. 197). *A confissão de Lúcio*, dessa forma, encena a passagem da segurança nas fortificações da razão para a desconfiança da ação de outra ordem sobre a realidade.

Esse movimento é observado na progressão das obsessões de Lúcio em decifrar o enigma de Marta:

> Entretanto a minha ideia fixa volvera-se-me num perfeito martírio, e assim — quer junto de Marta, quer junto do poeta — eu tentei por mais de uma vez ainda suscitar alguma luz. Mas sempre embalde.
>
> [...]
>
> Contudo o mais singular da minha obsessão, ia-me esquecendo de o dizer:
>
> Não era com efeito o mistério que encerrava a mulher do meu amigo que, no fundo, mais me torturava. Era antes esta incerteza: a minha obsessão seria uma realidade, existiria realmente no meu espírito; ou seria apenas um sonho que eu tivera e não lograra esquecer, confundindo-o com a realidade?
>
> Todo eu agora era dúvidas. Em coisa alguma acreditava. Nem sequer na minha obsessão. Caminhava na vida entre vestígios, chegando mesmo a recear enlouquecer nos meus momentos mais lúcidos... (Sá-Carneiro, 1973, p. 85-86).

De acordo com o apresentado, a dubiedade discursiva também está presente na obsessão, pois, em um primeiro plano, indica o incômodo representado pelo passado misterioso da esposa de seu amigo, ao mesmo tempo em que, em outra camada, revela o embate entre realidade e o seu desvio. O dilema sofrido por Lúcio toma forma na questão proposta, visto que, se sua desconfiança apresenta fundamentos, algo na relação do casal diverge da realidade ou, afinal, seu estanhamento é resultado de quimeras íntimas. O impasse resulta, então, na hesitação demonstrada na sondagem dessas indagações. A impertinência da falta de solução salienta como a narrativa desenvolve o andamento progressivo da desconfiança. Deve-se considerar, no entanto, esse movimento em direção à dúvida ainda sobre o ângulo da estratégia de convencimento engendrada pelo narrador, uma vez que ao demonstrar sua própria hesitação, falseada na dimensão do personagem, pretende contaminar a convicção de seu narratário.

O efeito derivado por intermédio da hesitação é duplo, pois ao demonstrar inquietação o narrador sugere a presença de uma lógica divergente ao padrão considerado normal, ao mesmo tempo em que essa atividade funciona como argumento para inspirar a desconfiança no leitor. A tônica fantástica, dessa forma, encontra-se nos modos como a narrativa representa o atrito causado entre a suspeita do insólito agindo sobre a norma. Ao passo que a construção do relato fantástico utiliza-se da recomposição do mundo ordenado e de suas leis para instaurar o desvio à norma que subjaz àquela realidade, confirma-se o jogo de justaposição entre a norma estabelecida e a reconstrução dessa ordem pelo evento disruptivo. A organização discursiva de Lúcio, assim, cria a aparência de um mundo regido por leis fixas e, no entanto, no exercício das ambiguidades e de suas contradições, talha em linguagem a percepção do impossível sobre a ordem do regular e previsível.

Nessa perspectiva, o discurso fantástico trabalha com a dilatação e abertura de significados sobre os significantes, "pois ele priva os símbolos emprestados aos domínios religiosos e cognitivos de toda significação prefixada" (Bessière, 2009, p. 189). A construção das ambiguidades em vistas à hesitação para a instauração do fantástico aponta para aquilo que Iréne Bessière (2009) considera com a poética da incerteza, ou seja, o trabalho narrativo em sublinhar a tensão dos limites do real pela impossibilidade da razão em solucionar ou negar a manifestação fantástica. Dado o esforço do discurso fantástico em instaurar insegurança na ideia de realidade vigente, compreende-se que o mundo no qual ocorre a irrupção desses eventos é constituído por meio dos aportes de estabilidade retirados e transmutados (e de certa forma contaminados) da própria diegese que atesta a impossibilidade do acontecimento disruptivo.

Dessa relação simbiótica entre o real e o impossível, o mundo inaugurado pela transgressão dos limites da ordem dos fenômenos, dimensão do fantástico, estabelece-se, paradoxalmente, pela reprodução e perversão dos mesmos componentes de sustentação

da realidade representada. Desse modo, a inverossimilhança não define o fantástico, visto seu esforço em reconstituir *a priori* um universo que, em certa medida, transmita a segurança de um mundo ordenado para que o evento fantástico, então, possa atuar no questionamento à imutabilidade dessas mesmas regras. Nesse sentido, como afirma Bessière (2009, p. 187), o universo fantástico é constituído pela justaposição, contraditória e paradoxal, de verossimilhanças diferentes e divergentes, visão essa que localiza o território do fantástico como o espaço da fratura da ordem conformada. O medo da loucura justifica-se, portanto, pelo reconhecimento da divergência entre o estipulado como possível e o desvio do previsto. Contudo, verifica-se que o receio de Lúcio constitui outro paradoxo, uma vez que surge ao lado de uma afirmação de lucidez. A condução da narrativa por essas construções labirínticas, por fim, garante o estabelecimento de zonas de incerteza que reforçam a hipótese da ação do incompreensível naquele mundo.

Com a dúvida semeada, o terreno narrativo torna-se propício para encenar de modo mais incisivo a invasão do impossível sobre o real, como o episódio do *fauteuil* destaca:

> Automaticamente os meus olhos se tinham fixado na esposa de Ricardo, que se assentara num *fauteuil* ao fundo da casa, em um recanto, de maneira que só eu a podia ver olhando ao mesmo tempo para o pianista.
>
> Longe dela, em pé, na outra extremidade da sala, permanecia o poeta.
>
> E então, pouco a pouco, à medida que a música aumentava de maravilha, eu vi — sim, na realidade vi! — a figura de Marta dissipar-se, esbater-se, som a som, lentamente, até que desapareceu por completo. *Em face dos meus olhos abismados eu só tinha agora o "fauteuil" vazio...*
>
> [...]
>
> Marta regressara. Erguia-se do *fauteuil* nesse instante...

> Ao dirigir-me para minha casa debaixo de uma chuva miudinha, impertinente — sentia-me silvado por um turbilhão de garras de ouro e chama.
>
> Tudo resvalava ao meu redor numa bebedeira de mistério, até que — num esforço de lucidez — consegui atribuir a visão fantástica à partitura imortal (Sá-Carneiro, 1973, p. 86-87).

A longa cena representa de maneira apropriada a passagem discursiva do fantástico enquanto hipótese para a percepção objetiva de sua realização, apesar de Lúcio ainda hesitar na aceitação imediata, buscando justificar a manifestação. O evento inicia-se na reunião para concerto do pianista; a ambientação evoca símbolos de práticas burguesas, não expondo, à primeira vista, nenhum outro distintivo em particular na ocasião. Logo em seguida, no entanto, a focalização concentra-se na observação de Marta que, assim como o espaço, não aparenta nenhuma irregularidade. A posição de Lúcio como observador é privilegiada pelo fato de em um mesmo local poder observar tanto a apresentação como Marta polarizada a Ricardo. A disposição desses personagens é no mínimo curiosa, pois configura uma formação triangular, se considerado que o pianista está posto ao centro, dado que se apresentava, enquanto Lúcio seria o vértice, cujo ponto de visão estende-se pelos demais extremos, pontuados em Ricardo contraposta a Marta.

Além disso, a composição do quadro alimenta-se da ilusão de concomitância, visto que o trecho em itálico anuncia um presente, obviamente falseado na convergência da voz do narrador com o personagem reconstituído. Essa ilusão acobertada pelo período destacado liga-se ainda à ideia de hesitação, pois inspira surpresa em sua presentificação, de maneira a evidenciar o espanto em Lúcio, disfarçado enquanto personagem, uma vez que, como narrador, conhece e controla a ordem dos acontecimentos. A exposição do estarrecimento presentificado pela percepção da personagem relaciona-se ainda à construção da hesitação encenada na diegese

e à correspondência dessa sensação com o destinatário da confissão. Contribui para essa ligação a constituição autodiegética da narrativa, inferindo-se que a ação enunciativa de um eu seja mais propícia para a aproximação dos leitores das sensações descritas.

A correlação entre as sensações do personagem e do leitor constitui uma exigência para a realização do fantástico tanto de acordo com as condições postuladas por Todorov (1977, p. 80) como para a abordagem temática proposta por Iréne Bessière (2009), visto que sua perspectiva compreende a atualização da ideia de fantástico frente a mutabilidade dos paradigmas histórico e culturais que servem para o estabelecimento da noção de realidade.

> 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, 2009, p. 188).

Assim, a percepção de Lúcio de uma transgressão na ordem das coisas necessita dessa ambientação realista para que se instaure a surpresa provinda do acontecimento desviante. A hesitação comparece na medida em que o narrador tenta encontrar soluções racionais para justificar o testemunhado. A primeira delas diz respeito ao efeito causado pela execução da música, hipótese sustentada se observados alguns fatores, tais quais Lúcio demonstrar-se especialmente sensível à experiência estética, vide a vertigem sinestésica que a apresentação da americana o submete. Corrobora ainda para essa suposição o nome da obra apresentada, *Além*, forte índice para a dispersão representada no esvanecimento de Marta. Complementa esses fatores a hipótese de ser aquilo presenciado uma espécie

de alucinação, uma lapso na lucidez contraditoriamente assegurada no prólogo da história pelo narrador.

Essas justificativas, contudo, denunciam as tentativas de Lúcio em abordar o desaparecimento relatado pelas vias racionais, apesar da aparência incomum da lógica aplicada, posto as duas formas, o excesso de sensibilidade ou a loucura, apartarem o indivíduo das formas correntes de descrever um fato. No entanto, essas soluções figuram ainda como mais aceitáveis do que a constatação da realização objetiva do impossível. A resistência aplicada à interpretação do fenômeno denominado de "visão fantástica" resulta na hesitação descrita por Lúcio, uma vez que aceitar a realização empírica do desaparecimento súbito de Marta subentende adentrar em um universo no qual as ferramentas de sustentação do real tornam-se ineficazes.

A condução narrativa gerida por Lúcio acerca dos eventos que envolvem Marta demonstra uma progressão acerca da invasão do desviante sobre a malha da realidade. A intensificação dos processos que sugerem essa atuação está diretamente relacionada ao manuseio das ambiguidades dispostas na composição, de maneira que esses pontos dúbios e imprecisos acentuam a possibilidade de existência de uma razão oculta agindo contra as normas de estabilidade dos referentes. Dessa forma, considera-se a presença do fantástico em *A confissão de Lúcio* na medida em que a narrativa representa pela remontagem da percepção do narrador a tensão entre a confiança depositada nos mecanismos de organização da realidade e a suspeita da presença de um elemento transgressor desses componentes. Alia-se a essa diretriz, o fato de o narrador não conseguir objetivar a razão das suspeitas, conduzindo a descrição de suas sensações segundo a imprecisão nos modos de referenciação.

Esse processo pode ser observado nos comentários do narrador após os encontros íntimos travados com a esposa do amigo, relação iniciada com a intenção de Lúcio extrair alguma informação

de Marta. Contudo, além de não conseguir respostas, os contatos sensuais com a mulher deixam uma sensação de desconforto que o narrador se esforça para descrever:

> Não tinha súbitos caprichos, recusas súbitas, como as outras amantes. Nem me fugia, nem me torturava. Que me doía então?
>
> Mistério...
>
> O certo é que ao possuí-la eu era todo medo — medo inquieto e agonia: agonia de ascensão, medo raiado de azul; entanto morte e pavor.
>
> Longe dela, recordando os nossos espasmos, vinham-me de súbito incompreensíveis náuseas. Longe dela? Mesmo até no momento dourado da posse essas repugnâncias me nasciam a alastrarem-se, não a resumirem-se, a enclavinharem-me os êxtases arfados: e — cúmulo da singularidade — essas repugnâncias eu não sabia, mas adivinhava, serem apenas repugnâncias físicas.
>
> Sim, ao esvaí-la, ao lembrar-me de a ter esvaído, subia-me sempre um além-gosto a doença, a monstruosidade, como se possuíra uma criança, um ser de outra espécie ou um cadáver... (Sá-Carneiro, 1973, p. 104-105).

O trecho transcrito salienta que durante os encontros adúlteros, Marta ainda mantém sua aura de mistério, justamente o aspecto que Lúcio deseja, embalde, desvendar. Tanto nos encontros íntimos como na tentativa de rememorar sua presença, a sensação evocada por esse exercício é a do medo. Esse pavor, no entanto, não encontra uma razão específica, condição que ilumina a sugestão construída de haver algo nessa mulher que não se corresponde aos determinantes regulares da norma. Percebe-se que os motivos das repugnâncias sentidas não são especificados e inserem-se no rol de contradições do narrador, pois aproxima essa perturbação da sensação de êxtase. Conjugam-se, assim, dois extremos no esforço do narrador em comunicar as angústias vivenciadas no decorrer da relação.

Na tentativa de representar objetivamente o descompasso das sensações, recorre-se novamente ao manuseio da modalização discursiva ("como se...") como recurso comparativo para demonstrar uma possível equivalência do pavor inspirado por aquele contato.

A imprecisão referencial, por seu turno, é denominada por Jean Bellemin-Nöel (2001) como a retórica do indizível, estratégia de composição específica da linguagem fantástica. Bellemin-Nöel (2001, p. 111) observa que a tentativa de representação do elemento disruptivo da realidade conhecida opera pelo desvio e pela aproximação dos significados com seus significantes. Frente a acontecimentos que extrapolam as fronteiras da razão, os sujeitos encontram-se em uma situação limítrofe relativa à incapacidade da linguagem em representar determinadas experiências. Devido à falta de uma ligação clara entre um conteúdo e uma imagem, o indivíduo cria subterfúgios para expressar essa incompatibilidade, apelando para construções metafóricas, neologismos ou paradoxos, que revelam a natureza incompreensível do fato presenciado. Dentro dessa lógica, portanto, a insistência no manuseio do discurso modalizado pelo narrador de *A confissão de Lúcio* denuncia a presença de uma emanação adivinhada em Marta que não corresponde à realidade vulgar. Essas notações realizadas por Lúcio acerca da progressão de seus estranhamentos surgem no relato como ambiguidades e imprecisões expressivas que cumprem a função de abrir a realidade do mundo recomposto por sua atividade narrativa à manifestação do evento transgressor à lógica que sustenta as fronteiras da possível previsto pela realidade conhecida.

Nesse sentido, tenciona-se as passagens em que o narrador se questiona acerca da existência factual de Marta:

> Nas suas conversas mais íntimas, nos seus amplexos mais doidos, ela era sempre a mesma esfinge. Nem uma vez se abrira comigo numa confidência — e continuava a ser a que não tinha uma recordação.

> Depois, olhando melhor, nem era só do seu passado que eu ignorava tudo — também duvidava do seu presente. Que faria Marta durante as horas que não vivíamos juntos? Era extraordinário! Nunca me falara delas; nem para me contar o mais pequenino episódio — qualquer desses episódios fúteis que todas as mulheres, que todos nós nos apressamos a narrar, narramos maquinalmente, ainda os mais reservados... *Sim, em verdade, era como se não vivesse quando estava longe de mim*.
>
> Passou-me esta ideia pelo espírito, e logo encontrei outro fato muito estranho:
>
> Marta parecia não viver quando estava longe de mim. Pois bem, pela minha parte, quando a não tinha ao meu lado, coisa alguma me restava que, materialmente, me pudesse provar a sua existência: nem uma carta, um véu, uma flor seca — nem retratos, nem madeixas. Apenas o seu perfume, que ela deixava penetrante no meu leito, que bailava sutil em minha volta. Mas um perfume é uma irrealidade. Por isso, como outrora, descia-me a mesma ânsia de a ver, de a ter junto de mim para estar bem certo de que, pelo menos, ela existia.
>
> Evocando-a, nunca a lograra entrever. As suas feições escapavam-me como nos fogem as das personagens dos sonhos. E, às vezes, querendo-as recordar por força, as únicas que conseguia suscitar em imagem eram as de Ricardo. Decerto por ser o artista quem vivia mais perto dela (Sá-Carneiro, 1973, p. 107-108, grifos do autor).

Percebe-se ainda que os motivos dos desconfortos sentidos figuram uma tentativa de representar objetivamente o caráter incomum de Marta. Recorre-se, assim, ao manuseio da modalização discursiva ("como se...") como recurso narrativo para pontuar a impressão de desconforto, ao mesmo tempo em que sinaliza para a abertura de ambiguidade referente às atitudes dessa mulher. Dentro dessa organização, a narrativa sugere a possibilidade de Marta não comungar segundo o esperado pelas circunstâncias contextuais. Desse modo, o incômodo de Lúcio origina-se do fato de essa mulher

aparentar existir somente no presente, uma vez que não dá indícios de um passado ou mesmo de uma memória banal. A atribuição de uma existência condicionada à presentificação ilumina a sugestão construída pelo narrador de haver algo nessa mulher que escapa aos determinantes de comportamentos esperados. O caminho aberto por esses estranhamentos permite a consideração de a natureza dessa mulher dialogar com uma esfera diversa da humanidade. Essa hipótese é alimentada pela referência de Lúcio ao modo esfíngico de Marta, ou seja, em sua obstinação em resguardar seu enigma e com ele desequilibrar os homens.

No ensaio "Esfinge ou poesia", presente em *Tempo e Poesia*, Eduardo Lourenço (2003) explora a figura mitológica da esfinge como uma representação do enigma humano proposto pela linguagem poética. O ensaísta, assim, considera a figura ambígua da esfinge como um sinal do enfrentamento dos mistérios perseguidos pelo homem:

> A aventura é impossível pois a imagem e a sombra são reais. Isso significa que um mundo nos cerca, nos divide e nos limita. Jamais seremos esse que pode ver-se face a face. Mas o jogo é demasiada sério para o perdermos ao primeiro gesto. Se não nos podemos olhar procuremos entre os monstros, os demônios e os deuses que criamos esse rosto impassível que o vento e a chuva de cada dia não nos consentem.
>
> Foi assim que o encontro com um monstro nos ofereceu aquilo que as divindades excessivamente magníficas e as potências infernais não nos puderam dar: a expressão mais rara de um ser que não chega ao fim dos próprios braços, como é um homem. É impossível reconhecer um homem em Anúbis de focinho de chacal ou uma mulher em Ísis, a virgem-mãe face da lua. Mas é fácil reconhecê-lo nesse ser ambíguo que os antigos Egípcios talharam na rocha do deserto e os Gregos ágeis deixaram errar perigosamente pelos caminhos de Tebas a Corinto. Espírito da Terra capaz de romper através da vida obscura da inércia animal para oferecer uma face de Deus, a Esfinge é a incarnação perfeita da ambiguidade radical

> da situação humana. E ao mesmo tempo a realização plástica mais concreta do acto original do homem: a poesia (Lourenço, 2003, p. 69).

O mistério velado por Marta aproxima-se, assim, do segredo da composição literária e dos modos de apreensão de um texto. Nesse sentido, o estranhamento causado por essa criação pode ser relacionado ao fato de Lúcio buscar compreendê-la segundo as expectativas de um contexto regular. Marta não entra em contato com ele em busca de uma aventura adúltera, versão alimentada pelo narrador. A figura dessa esfinge demanda por uma significação, atendida de modo parcial por Lúcio, visto que seus esforços por interpretá-la tentam conferir um sentido às ações praticadas por ela. Lúcio parece ignorar o fato de que, como uma esfinge, aquela criatura não será portadora de respostas, uma vez que se alimenta das tentativas de decifração de seu enigma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fundada em paradoxos, *A confissão de Lúcio* tem em Marta a representação dessa esfinge que sobrevive pela transmutação e pela recusa a conformar-se com as soluções administradas ao seu enigma; ou pior, simpatiza com o desfile de especulações apresentadas sem, contudo, aderir integralmente a nenhuma proposta. O próprio Lúcio em sua jornada vê-se às voltas com essa questão e decide entregar o desafio a seus leitores, prevenindo-os dos riscos envolvidos na empreitada: "Desses factos, quem quiser, tire as conclusões. Por mim, declaro que nunca o experimentei. Endoideceria, seguramente" (Sá-Carneiro, 1973, p. 19). No alerta aos incautos encobre-se um aviso que remete às tragédias vivenciadas por aqueles que se arriscaram a penetrar o mistério dos deuses, vide Sêmele, fulminada após ter sido enganada por Hera e pedir a Zeus que se revelasse em todo seu esplendor, ou ainda a Mulher de Ló, transformada em estátua

de sal por ignorar o interdito dos anjos emissários e ousar olhar, enquanto o Deus de Abraão demonstrava seu descontentamento e destruía Sodoma e Gomorra, as cidades do pecado.

De proporções aparentemente menos terríveis, no entanto, o risco encoberto pela narrativa de *A confissão de Lúcio* está em sua propensão ao ludibrio, armadilha planejada por Sá-Carneiro na arquitetura desse dédalo moderno, alimentado pelas rupturas e pelos ruídos presentes no relato, criando uma rede de significações ambíguas: se por uma via fornece indícios para a verificação do fantástico agindo sobre determinadas ocorrências, sob outro ângulo, contudo, esses mesmos índices servem como pistas da instabilidade do narrador. A obra, assim, encena um teatro de sombras e promove o retorno ao labirinto e a pergunta ressurge mais incômoda: Quem é Marta ou o que ela é? Deveras um componente evanescente, flutuante entre as brechas da composição. Esfinge diáfana que sobrevive pela transmutação de seu enigma. Os modos adotados pela narração de Lúcio organizam-se sobremaneira para a abertura de novas bifurcações interpretativas. Ao final, o que se apresenta são mais encruzilhadas, revelando que a via de escape é ilusória e, na verdade, os caminhantes, ou leitores, ainda estão no labirinto narrativo.

Nesse sentido, observa-se que, embora *A confissão de Lúcio* acentue a percepção do impossível como chave de leitura para a asserção da inocência do narrador, apesar de sua improbabilidade, é por meio da organização específica dos recursos enunciativos que o narrador preenche a composição de zonas de imprecisão e ambiguidade, produzindo a hesitação fundamental para a avaliação de sua defesa, de modo que o aspecto composicional integra-se à dimensão semântica, referente à interpretação dos fatos descritos. O jogo labiríntico proposto por Lúcio para a interpretação de seu caso apresenta uma série de pontos de indefinição que afetam propositalmente as escolhas interpretativas, possibilitando que uma mesma ocorrência seja avaliada de perspectivas diferentes. A abertura à interpretação, manejada habilmente pela condução que Lúcio imprime ao relato,

permite que a narrativa não se esgote. Se Lúcio pode ser culpado ou não? Se Marta de fato existiu? Seria Lúcio um louco ou a realidade é mais ampla e insegura do que supomos? São questões que necessitam, além de uma leitura atenciosa, um ato de coragem e um salto de fé na teia narrativa arquitetada pelo prodígio Sá-Carneiro.

REFERÊNCIAS

BELLEMIN-NOËL, Jean. Notas sobre lo fantástico (textos de Théophile Gautier). *In*: ROAS, David (org.). **Teorías de lo fantástico**. Madri: Arco/Libros, 2001, p. 107-140.

BESSIÈRE, Iréne. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. Tradução de Biagio D'Angelo. **Revista Fronteiraz**, vol. 3, n 3, p. 185 – 202, 2009. Disponível em: https://www.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros_anteriores/n3/download/pdf/traducao2.pdf. Acesso em: 20 mar. 2023.

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

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

LOURENÇO, Eduardo. **Tempo e Poesia**. 2 ed. Lisboa: Editora Gradiva, 2003.

ROAS, David. **A ameça do fantástico**: aproximações teóricas. Tradução de Julían Fuks. 1 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROCHA, Clara. **O essencial sobre Mário de Sá-Carneiro**. 2 ed. Lisboa: INCM, 2017.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. **A confissão de Lúcio**. 4 ed. Lisboa: Edições Ática, 1973.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução: Maria Ondina Braga. 1 ed. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

6

Thais Santos Frota

POSSIBILIDADES DO FANTÁSTICO EM "O CANTO DA SEREIA" DE JÚLIO DINIS E A IMAGÉTICA DA SEREIA[1]

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-668-5.6

INTRODUÇÃO

O presente artigo objetiva discutir acerca das possibilidades de fantástico no texto "O canto da Sereia" de Júlio Dinis. Para atingir este objetivo, inicialmente conceituaremos o fantástico, em seguida apresentaremos uma breve genealogia da figura da sereia e, por fim, analisaremos o conto.

Para compreender as nuances do fantástico empreendidas por Júlio Dinis em seu conto, faz-se necessário primeiro discorrer acerca e delimitar os conceitos de fantástico que nortearão esta análise.

Definir o fantástico representa uma tarefa complexa, debatida por diversos teóricos. Para Tzvetan Todorov (1975), o fantástico é um gênero literário, circunscrito ao século XIX, marcado pela ideia de uma hesitação (no leitor) provocada pelo surgimento de um elemento supostamente sobrenatural no texto. O trabalho de Todorov, entretanto, encontra-se desatualizado, não apenas por tentar descrever, categorizar e classificar de forma minuciosa o texto fantástico, mas também por limitar o fantástico ao século XIX, deixando de fora autores como Borges e Cortázar, que não apenas escreveram contos fantásticos, mas também teorizaram sobre o tema. Além disso, em seu estudo, Todorov concentra suas análises em textos produzidos, maioritariamente, em francês, inglês e alemão. Sua abordagem não contempla, por exemplo, a produção literária portuguesa. Em Portugal, o fantástico manifesta-se de forma peculiar, influenciado por uma série de fatores culturais, como a simultaneidade da chegada da literatura gótica com o romantismo e o ultrarromantismo, a forte religiosidade, os mitos e lendas locais, e as preferências estéticas do público.

1 Este artigo é baseado em parte da dissertação de mestrado da autora, Histórias de Sereias: *Três Contos Fantásticos Portugueses Oitocentistas* defendida em 2025, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Contemporaneamente, os teóricos do fantástico preferem encará-lo como um modo literário, como explica Cesarani (2004, p. 12):

> o fantástico surge como de preferência considerado não como um gênero, mas como um "modo" literário, que teve raízes históricas precisas e se situou historicamente em alguns gêneros e subgêneros, mas que pôde ser utilizado - e continua a ser, com maior ou menor evidência e capacidade criativa - em obras pertencentes a gêneros muito diversos. (...) Porém, há uma precisa tradição textual, vivíssima na primeira metade do século XIX, que continou também na segunda metade e em todo o século seguinte, na qual o modo fantástico é usado para organizar a estrutura fundamental da representação e para transmitir de maneira forte e original experiências inquietantes à mente do leitor.

Dessa forma, o fantástico seria uma forma de organização textual da realidade em que acontecimentos "inquietantes", para continuar na terminologia usada por Cesarani, ou "insólitos", para utilizar um termo mais corrente, se fazem presentes.

É importante ressaltar que uma das características definidoras do modo fantástico é a tensão e a ambiguidade geradas pelo confronto entre o real e não real, o natural e o sobrenatural. Como aponta Siqueira,

> O fantástico reage contra o materialismo pela subversão dos fenômenos e das regras e se constitui como amálgama entre o sonho/ideal e a análise crítica. Por vir contra a ordem aparentemente estruturada – a realidade –, este recurso funciona como uma ruptura e um meio de questionamento do homem diante da complexidade da vida nunca totalmente apreendida pelo empirismo racionalista e, muitas vezes, mais absurda que a imaginação (Siqueira, 2018, p. 111).

Nesse sentido, a eficácia do fantástico está na sua capacidade de subverter a percepção de realidade do leitor. De acordo com Roas (2014) é fundamental que a narrativa esteja solidamente ancorada

em uma representação que o leitor reconheça como verossímil e que corresponda à sua própria compreensão do mundo. Cabe ao narrador construir esse universo com o máximo de realismo possível, frequentemente recorrendo à descrição minuciosa de espaços, personagens e objetos, ou à inclusão de referências geográficas e culturais.

Roas destaca que a noção de "realidade" é uma construção sócio-histórica e cultural e sujeita a mudanças. Assim, o efeito do fantástico surge a partir do choque provocado pela irrupção de um evento que, dentro das regras estabelecidas de real, é percebido como impossível. Para gerar essa desestabilização, a narrativa fantástica parte de uma base realista e emprega uma linguagem de incerteza à medida que o elemento insólito se manifesta. Em vez de descrever diretamente, sugere-se a presença desse elemento por meio de figuras retóricas como metáforas, comparações, e expressões ambíguas que geram incerteza. A escolha de adjetivos ligados ao campo semântico do obscuro ou terrível também contribuem para criar uma atmosfera inquietante que leva o leitor a questionar os limites da sua própria realidade e a sentir medo.

Neste artigo, optamos por abordar o fantástico como um modo de organização do discurso que visa a um efeito específico, perceptível nas personagens do conto e que pode refletir nos leitores.

DIVERSAS FIGURAS, UM MESMO NOME:
AS SEREIAS NA TRADIÇÃO FOLCLÓRICA E NA TRADIÇÃO LITERÁRIA

As sereias, originalmente, são criaturas da mitologia grega, aparecem pela primeira vez na *Odisseia* (2014), mais especificamente no canto 12, quando Circe avisa Ulisses sobre os perigos dessas criaturas. É na fala de Circe que encontramos uma das características

basilares da sereia: ela enfeitiça os homens com o seu canto. Mais à frente descobrimos sobre o que recai em seu canto: elas prometem a Ulisses todo o conhecimento que há na terra. Assim, com seu canto, as sereias atraem os homens com a promessa de revelar o conhecimento daquilo que eles ignoram. No que concerne ao texto de Júlio Dinis, observamos que a sedução exercida pela italiana sobre Pedro decorre do canto de uma melodia que ele não conhece, mas que desperta nele o desejo poético de conhecer a Beleza e a arte, mesmo que ele não compreenda ser esse o seu desejo. Pedro não está meramente seduzido pelo canto da sereia, ele está fascinado por aquilo que o canto deixa entrever, tal como as antigas sereias de Homero. Há, inclusive, uma referência direta a *Odisseia* (2014) no conto quando Cabaça segue o mesmo conselho que Circe deu a Ulisses para evitar que seus companheiros fossem atraídos pelas sereias (Dinis, 2009, p. 35).

Entretanto, as sereias gregas são representadas, na maioria dos casos, como sendo metade aves, distanciando-se em seu aspecto físico, daquilo que posteriormente se convencionou denominar de sereia. Acredita-se que a figura da mulher-peixe tenha origem na mitologia nórdica, que possui diversas lendas sobre criaturas marinhas (fadas, gênios e espíritos da água). No *Teutonic Mythology* (1882, p. 433), Jacob Grimm realiza um extenso estudo no qual identifica diversos desses seres em antigos textos nórdicos e, um deles, as *merimanni*, mulheres sábias e aquáticas, seriam, de acordo com Grimm, o equivalente à sereia.

De acordo com Teolinda Gersão

> o que ressalta desde logo no tratamento do motivo é a variação terminológica: a <<mulher das águas>> surge como ninfa, mulher, ondina, sereia, Nixe, Melusina e com outros nomes ainda. (...) A designação não é todavia o aspecto decisivo. A característica comum e essencial é a ligação com a água. Assim, todas essas figuras - Nixe, ninfa, Melusina, Ondina... - podem ser consideradas variantes de um mesmo motivo (2011, p. 10).

Em decorrência dessa variação, é comum que ninfas, ondinas e melusinas sejam genericamente chamadas ou retratadas como sereias. "Sereia", assim, constitui um termo abrangente que congrega diversas entidades aquáticas.

A partir dessa mescla folclórica e cultural, depreende-se uma segunda característica fundamental das sereias: a de serem figuras femininas que possuem um forte vínculo com o elemento aquático.

Acerca da tradição portuguesa sobre as sereias, podemos encontrar sua origem no Livro de linhagens do Conde D. Pedro de Barcelos (1601), livro nobiliárquico medieval, em que consta a história de Dona Marinha. De acordo com a lenda, D. Fronhão encontrou uma mulher, muda, à beira do mar, levou-a para casa e chamou-a de Marinha. Certo dia, D. Fronhão ameaça jogar um de seus filhos na fogueira, fazendo com que Dona Marinha gritasse e, no processo, expelisse um pedaço de carne que estava preso em sua garganta, recuperando, então, a fala. Apesar de não ser chamada textualmente de sereia, o termo "marinha", posteriormente, é usado para designar sereia, como podemos observar nos seguintes cantos populares recolhidos por Teófilo Braga (1869 *apud* Coelho, 1881. p. 158-159):

> — Chegaí, Infanta, à janela,
> Ouvi um doce cantar;
> Ouvi cantar as sereias
> No meio daquele mar.
> — Ele não são as sereias,
> Nem o seu doce cantar
> Ele é Dom Doardos,
> Que a mim me vem visitar.
> —Escutai, se quereis ouvir
> Um rico, doce cantar!
> Devem ser as marinhas,
> Ou os peixinhos do mar,
> Deve ser Dom Doardos
> Que aqui nos vem visitar.

Em *Tradições Populares de Portugal*, Vasconcelos (1882, p. 82) afirma que "a crença nas Sereias é ainda viva. Ellas são raparigas da cinta para cima e peixes da cinta para baixo. Cantam muito bem e enganam os navios (Minho, Beira-Alta, Traz-os-Montes, Galliza)". Particularmente relevante é o fato de que é em Ovar, região da Beira e local onde Júlio Dinis estava quando escreveu o conto, que decorre "O Canto da Sereia".

Com relação à literatura portuguesa, encontram-se referências a sereias em obras de autores como Gil Vicente, Camões, Mendes Pinto e Fernão Álvares do Oriente, dentre outros.

No que refere à literatura de outros países, a referência mais proeminente é a *Odisseia,* contudo, não devemos perder de vista duas das mais influentes sereias do romantismo europeu: *Ondina*, de La Motte-Fouqué e "Die Lorelei", de Heine, dos quais serão abordados adiante.

PARA UMA LEITURA DE "O CANTO DA SEREIA"

Publicado pela primeira vez em *Júlio Dinis e a sua obra*, de Egas Moniz, "O canto da sereia" é um conto que destaca-se na obra de Júlio Dinis, cujo estilo geralmente afasta-se dos excessos românticos. Este texto, em particular, aproxima-se do fantástico, através da construção de cenário e da inserção de figuras que dialogam com o sobrenatural: a sereia da lenda narrada por Tio Cabaça e uma misteriosa estrangeira, cuja presença e canto à beira-mar em noites de tormenta na praia do Furadouro estabelecem paralelos com a imagética da sereia.

Ao iniciar o conto com um diálogo, Júlio Dinis situa o leitor no mesmo plano das personagens que se reúnem em torno de Tio Cabaça. Essa estrutura narrativa inicial ressalta o caráter supostamente verídico da história e sua inscrição na tradição popular, pois, na idade avançada de Cabaça, "não se caçoa (...). É verdade o que lhes digo" (Dinis, 1946, p. 9). Essa fala confere a Cabaça uma voz de autoridade na diegese do conto, autoridade essa que é posteriormente reforçada pelo narrador, ao apresentá-lo como o responsável por preservar as histórias e tradições daquele grupo de pescadores. Tais artifícios narrativos ajudam a construir a expectativa, já anunciada pelo título, de que em algum momento uma sereia surgirá, contribuindo para a verossimilhança do texto.

E a verossimilhança é essencial para a construção desse tipo de narrativa, sendo fundamental que ela apresente o máximo de realismo possível, visto que "o objetivo fundamental de toda narrativa fantástica é questionar a possibilidade de um rompimento com a realidade empírica" (Roas, 2014, p. 53). Em outras palavras, a narrativa fantástica cria um ambiente familiar ao leitor, um mundo ordenado, crível, levando-o a acreditar que se encontra diante de sua realidade empírica, apenas para que ela seja posteriormente desestabilizada pelo surgimento do elemento fantástico. Em "O Canto da Sereia", tal desestabilização decorre da confluência entre dois planos narrativos. A primeira refere-se a narrativa encaixada, a lenda recontada por Cabaça, que a apresenta com uma riqueza de detalhes, dando ênfase no aspecto do clima do dia em que uma sereia foi pescada por seu avô — um dia de tempestade que espelha o próprio dia em que ele se insere — e empregando recursos teatrais, gesticulando e imitando vozes, para persuadir os demais pescadores. A segunda, por sua vez, refere à narrativa principal, que, como dito anteriormente, espelha, no momento inicial, o clima e o cenário da história contada por Cabaça, reforçando textualmente a possibilidade da irrupção de um elemento sobrenatural na realidade diegética.

Dessa forma, de maneira paralela, as duas narrativas constroem o cenário ideal para o surgimento do fantástico. Devido ao clima adverso, que impedia os pescadores de sair para o mar, Cabaça, para os distrair, conta sobre como seu avô, em um dia que "Estava um tempo assim como hoje" (Dinis, 1946, p. 13) encontrara uma sereia. A descrição dessa sereia é construída em um diálogo — bastante cômico — entre Cabaça e sua plateia; primeiro falam sobre o seu canto, tão belo que soa divino como os órgãos da igreja. Segue-se a sua descrição física: é perfeita, apesar de ser metade peixe. Sua beleza é incomparável, mas devido à sua natureza dual, só consegue viver no mar. Não sabem com certeza se ela possui ou não alma, mas que provavelmente tal criatura só poderia ser obra do diabo. Outro aspecto central na descrição da sereia é o seu canto, que fascina os homens e os deixam prostrados, fazendo-os esquecerem do leme e da vela. Curioso, entretanto, é o fato de a sereia da lenda não conduzir os pescadores que a encontram à morte, talvez por eles ignorarem que estavam diante de uma sereia ou talvez por eles terem tido piedade da criatura e a libertado das redes que a prendiam. A narrativa de Tio Cabaça encerra com a menção de que as sereias só se aproximam da costa em períodos de fortes tempestades no alto mar. Esta informação, conjugada ao paralelismo atmosférico previamente estabelecido entre o dia da lenda e o momento da narração, funcionam como um presságio e um indício, preparando o leitor para a possível aparição de uma sereia ao longo do desenvolvimento do conto.

Com o cenário e o plano mítico estabelecidos, o leitor é apresentado a um jovem pescador que se mostrara profundamente impressionado pela história: Pedro de Ramires. Ele personifica um espírito de seu tempo: dado a longas horas de melancolia e reflexão, absorto pela natureza circunvagante, extremamente suscetível, "era um poeta sem ter a consciência de o ser, sem ter sequer a consciência da poesia" (Dinis, 1946, p. 20).

O interesse de Pedro pela história de Cabaça se deve a estranha experiência que vinha vivenciando noite após noite. O jovem havia escutado uma estranha melodia vindo do mar, completamente desconhecida e, até aquele momento, inexplicável. Pedro pergunta a Cabaça se as sereias de fato existem, ele vacila, e admite jamais tê-las visto ou ouvido pessoalmente, apenas estava repassando a história que seu pai havia lhe contado, mas crê no que ele havia dito. Essa hesitação pode induzir o leitor atento a duvidar da veracidade da lenda por ele contada, especialmente se os momentos de teatralidade performados forem considerados, direcionando o leitor a uma interpretação que descarte a possibilidade do sobrenatural. Entretanto, tais dados são contrabalanceados pela confissão que Pedro faz na sequência: durante noites a fio ele ouvira uma

> música triste, saudosa, uma música que me faz chorar. A voz que canta parece de mulher, mas, ao ouvi-la, até chego a esquecer-me do lugar em que estou. Sabe? A praia, o mar, as estrelas, o céu, tudo desaparece diante de mim. *Parece-me que então só sei viver para ouvir aquela voz* no meio do barulho das ondas (Dinis, 1946, p. 22, itálico nosso).

A frase destacada em itálico é muito importante para o estabelecimento da dona da voz como sereia na diegese do conto, pois Cabaça dissera que os homens "não queriam saber de outra coisa que não fosse ouvir aquela voz (...). Com aqueles cantos (...) não se faz mais coisa com coisa, não se atina com o governo do leme, nem com o da vela ou o dos remos" (Dinis, 1946, p. 16-17). Esse passo aponta para uma perda da noção do essencial e o mesmo decorre com Pedro, pois desde que começara a ouvir o canto na semana anterior, passa a sentir-se alheio, vivendo absorto em pensamentos e questionando a origem daquela voz de anjos, talvez preservado por sua própria ignorância quanto à natureza de uma sereia. A conjunção de seu canto fascinante com a sua ligação ao mar, somada aos elementos já introduzidos pela lenda de Cabaça, solidifica a figura da misteriosa cantora como a sereia da lenda. Essa construção narrativa

opera não apenas no imaginário das personagens (Pedro e Cabaça), mas também no do leitor. Conforme Umberto Eco (2009) sinaliza, a estrutura da narrativa ativa um "leitor-modelo" capaz de interpretar os sinais textuais; neste conto, os indícios apresentados (a lenda, o clima, a reação de Pedro) direcionam o leitor a considerar a possibilidade do sobrenatural e das narrativas fantásticas.

Com o intuito de reforçar a percepção do canto e manter o leitor em dúvida, Júlio Dinis apresenta Pedro afirmando ter ouvido, de fato, um canto de mulher, distinto da música dos ventos, das vagas ou dos pássaros à beira-mar. Sua familiaridade com este ambiente, em que crescera e, portanto, aprendera a distinguir tais sons desde cedo, valida a percepção sobre o canto parecer alheio a esse cenário, era algo diferente e estrangeiro.

Em contraponto, o narrador destaca a natureza imaginativa de Pedro, cujas longas caminhadas na praia frequentemente resultavam em uma disparada febril, como se ele estivesse possuído por alucinações.

Esse jogo entre a percepção de Pedro e a caracterização que o narrador faz dele instaura uma tensão narrativa, ao conduzir o leitor por um texto marcado por incertezas, gerando dúvidas na veracidade das fontes internas representadas por Pedro e Cabaça. Nesse sentido, o leitor pode questionar se Pedro de fato ouvira o canto ou seria apenas resultado de sua imaginação febril? Essa ambiguidade, que é umas das características do fantástico oitocentista, entretanto, não perdura. O narrador intervém e passa a descrever diretamente a praia, a noite lúgubre, o canto das aves e o estado emocional de Pedro. A partir desse ponto, a percepção do canto e de seus efeitos deixa depender unicamente da percepção, relatada por meio de diálogos, dos personagens, mas passamos a ter conhecimento dele por meio do narrador.

O ritmo da narrativa se acelera, reflexo da ansiedade sentida por Pedro. Ele passa a discernir o canto com maior clareza e nesse momento ele vislumbra um barco que se aproxima da praia. Dele escuta diversas vozes, mas duas se sobressaem: uma voz grave, de homem, que repreende uma "Madama" sobre os perigos da tempestade e de navegar em noite como aquela. A segunda voz, melodiosa, vibrante e estrangeira, que replica o barqueiro e ri do seu receio. Pedro reconhece naquela a voz que o encantara. O diálogo entre os dois prossegue com novas repreensões por parte do pescador:

> Não, *Madama*, não somos nós que temos medo do mar e tanto que não pusemos pecha em a trazermos aqui. Mas por um divertimento, brincar assim com as ondas; escolher uma noite escura, fria e ventosa para vir cantar desta forma ao ar livre, quando estão aí à porta tantas de luar claro, como o dia! A falar a verdade... (Dinis, 1946, p. 29).

Este não termina sua fala, *Madama* a interrompe e diz o que ele pensa: é loucura, mas há um prazer, para ela, em realizar esses seus desejos tidos pelos demais como loucos. Ademais, não havia motivo para se preocuparem, ela também nascera e se criara a beira-mar, conhecia o oceano, os ventos e aprendera a ler nesses às mudanças de tempo e a chegada da tempestade e tudo indicava que logo mais o tempo amainaria — o que de fato acontece; seu pai fora pescador. Foi também com as vagas e com vento que aprendera a cantar, ela era "como as aves aquáticas" (Dinis, 1946, p. 30) e desejava conhecer a melodia de todos os mares.

Enquanto ouvia, Pedro se identificava nas palavras da cantora. Há muito ele se sentia incomodado, perturbado por um mistério que assolava sua alma, mas que nunca fora capaz de resolver. As palavras da estrangeira surgiram, para ele, como a chave do enigma: assim como ela, "o mar também lhe falava" (Dinis, 1946, p. 31). Nesse momento a narrativa focaliza a perspectiva de Pedro; o leitor, portanto, tal como a personagem, apenas 'escutam' o diálogo e, como se trata de uma noite escura, nada sobre seu aspecto físico é dito.

Na noite seguinte, o jovem pescador, completamente enamorado de *Madama*, busca por ela. Durante toda essa passagem, ela é caracterizada como 'mulher'. Novamente ouvindo a conversa alheia, Pedro descobre mais detalhes sobre sobre a figura que dominara seus pensamentos. Os demais pescadores, embora considerem seu comportamento estranho, são gratos à presença dela, devido à sua generosidade com os pagamentos que realiza. Trata-se de uma estrangeira rica visitando Portugal, que partirá em breve para o Porto.

Apesar de tais revelações apresentarem uma mulher, salvo suas peculiaridades, aparentemente normal. O leitor moderno, nesse momento, pode achar que a ambiguidade — é mulher ou sereia? — em torno desta figura se desfaz. Ele está correto ao ver nesta figura apenas uma mulher e não uma criatura sobrenatural, mas isso só é inteiramente revelado ao fim da narrativa. Entretanto, se tivermos em conta o momento de produção da obra, se faz necessário pontuar que, durante o Romantismo, duas das mais proeminentes sereias eram inteiramente mulheres.

De fato, contrastando com a associação comum no imaginário popular da sereia como mulher-peixe, as célebres figuras românticas de Lorelei e Ondina se apresentam como inteiramente humanas. Em "Die Lorelei" de Heine, por exemplo, a personagem é descrita apenas por sua beleza e cabelos, e as representações visuais (como a estátua e ilustrações para o poema) a retratam como uma mulher completa, sem traços de peixe. Já Ondina, a personagem titular da obra de La Motte-Fouqué, diferencia-se por ser um ser elementar, cujo aspecto é humano:

> já mais de um pescador teve a fortuna de surpreender uma ninfa das águas emergindo das ondas e cantando. Graças aos seus relatos, a fama da sua beleza espalhou-se, e a estas mulheres maravilhosas os homens chamam ondinas. (...) nos chamamos seres humanos, e somo-lo pela nossa formação e pelo nosso corpo (La Motte-Fouqué, 2011, p. 115-116).

As ondina são ninfas aquáticas, belas e encantadoras, carecem de alma e, ao morrerem, dissolvem-se nesse mesmo elemento. Contudo, a representação dessas criaturas foi reconfigurada por diversos escritores e, dada sua afinidade natural com o mito da sereia, as ondinas passaram a ser frequentemente associadas e consideradas como sereias. Um caso notório dessa confluência se encontra no conto de fadas de Hans Christian Andersen (2013). Em "A Pequena Sereia", a protagonista da história possui a forma tradicional da sereia (mulher-peixe), mas compartilha com as ondinas a falta de alma. E, ao não conseguir uma por meio do casamento com o príncipe, dissolve-se nas ondas do mar. A intensidade dessa confluência é tal que, na própria obra de Fouqué, que se alinha estreitamente com a descrição de Paracelso, Huldbrand, o esposo de Ondina, a denomina "sereia" em uma passagem, mesmo ciente de sua natureza como espírito elementar.

Um outro aspecto que ilustra a recepção da figura durante o Romantismo e a fusão de imaginários é uma cenário de Karl Friedrich Schinkel criado para a adaptação que E.T.A. Hoffman fez de *Ondina* para a ópera. Intitulada *Muehleborns Wasserpalast*, a obra retrata o palácio da família de Ondina, mas, em vez de figuras puramente humanas, exibe criaturas híbridas: mulheres e homens da cintura para cima com caudas bipartidas e asas de fada – uma representação que evoca diretamente a Melusina e demonstra sua forte associação com o universo das sereias.

Assim, como bem explica Teolinda Gersão (2011, p. 10),

> é secundário que a ligação com a água se manifeste ou não no plano físico por um resíduo visível, ao nível do corpo, como a cauda de peixe da sereia ou a cauda de serpente aquática da Melusina. Porque no corpo "perfeito" da ninfa também a associação com a água é mantida, e o motivo não se torna por isso mais frouxo, talvez ganhe, pelo contrário, em intensidade, em virtude da própria ambiguidade implícita.

Aplicando essa lógica ao conto de Dinis, a representação da estrangeira sem uma descrição física marcada confere-lhe uma ambiguidade implícita que sustenta a dúvida sobre sua verdadeira natureza. Apesar dessa ausência, diversos indícios textuais a associam à figura da sereia: sua íntima ligação com o mar, e, notadamente, sua voz de beleza e efeito hipnótico singulares. A narrativa, ao apresentar esses elementos, mantêm a tensão do fantástico.

A esse quadro, soma-se a experiência de Cabaça. Em uma noite insone, ele também escuta a misteriosa canção e torna-se convicto de que aquilo era um canto de sereia. Essa percepção aliado ao fato de que antes ele se mostra relutante acerca da existência de tais criaturas se torna balizar para o leitor, pois

> a finalidade básica das características atribuídas à personagem é sempre facilitar essa adesão a que se pretende levar o leitor real e que (...) desempenha um papel de particular relevo na ficção fantástica. A personagem torna-se, assim, um importante elemento de orientação na floresta dos sinais erguidos ao longo do texto (Furtado, 1980, p. 85).

Nesse sentido, é na figura de Cabaça que se concentram os diversos sinais e indícios narrativos. Sua experiência pessoal com a melodia e sua conexão com o saber ancestral da comunidade o levam a crer firmemente na presença de uma sereia na praia do Furadouro e a temer que Pedro esteja sob o seu maligno artífice. Cabaça reconhece sua própria vulnerabilidade ao canto, mas, em um momento de clareza, relembra o estratagema utilizado pelos companheiros de Ulisses para resistir à sedução das sereias. E, se antes o conselho dado a Pedro fora brando, agora, após vivenciar o fascínio do canto, torna-se uma prédica enfática. A advertência de Cabaça, contudo, não surte efeito. Pedro já se encontrava profundamente absorto em sua paixão, a ponto de ser considerado louco por seus companheiros. Ele permanece alheio e isolado. Na noite seguinte, mesmo sob uma aparente calma, Pedro prossegue em vigília, imerso

SUMÁRIO

na influência do canto, tomado pelo medo e pela inquietude, como se uma ameaça iminente pairasse sobre ele.

Nesse ponto a narrativa atinge o seu clímax: Pedro, temeroso da ausência da cantora naquela noite, escuta sua nítida voz feminina.

O canto, uma evocação à tempestade, parece adquirir um poder sobrenatural. E "como se efectivamente a tempestade obedecesse a esta evocação (...), um violento tufão do sul veio encapelar as ondas já inquietas, encobrindo com sua voz poderosa as últimas notas da canção" (Dinis, 1946, p. 47).

Essa — aparente — capacidade de evocar a tempestade alinha-se com as tradições orais e literárias, nas quais a figura da sereia foi mesclada e confundida com outros seres sobrenaturais aquáticos (espíritos da água, fadas, ninfas ...) e com a imagem da bruxa ou feiticeira do mar. No próprio conto de Dinis, no momento em que Cabaça contava a lenda, há uma associação da sereia com a feiticeira — "Havia já quem pensasse ser feitiçaria aquilo", Dinis, 1946, p. 14). — Dentro dessa perspectiva, a capacidade de controlar o clima seria um atributo compartilhado com as bruxas, que, conforme informa Sallmann (2002, *apud* Menon, 2008, p. 6), eram tidas como capazes de desencadear fenômenos meteorológicos violentos, como chuvas torrenciais e raios.

Em um ato derradeiro, Pedro lança-se ao mar em busca da dona da voz que entrevê nos fugazes clarões dos relâmpagos. Essa ação culmina em sua tragédia, levando-o diretamente aos braços da morte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No desfecho da narrativa, os indícios textuais direcionam o leitor a reconhecer Madama como uma figura humana – uma italiana, cantora e excêntrica, cuja singularidade desafia as convenções da mulher do século XIX. A descrição de traços como o medo e espanto ao ver Pedro surgir ao lado do barco reforça sua humanidade. Outro fator que cimenta essa ideia é o uso da comparação na seguinte passagem: "e, com os olhos espantados, fitou aquela mulher, cuja voz o enfeitiçava e, *como a da sereia*, parecia arrastá-lo a uma inevitável perdição (Dinis, 1946, p. 52, itálico nosso).

A despeito da natureza humana da Madama, o ponto crucial reside no impacto da lenda narrada por Cabaça sobre a percepção de Pedro. Sua sucumbência completa ao canto ocorre somente após o contato com o plano mítico, o que desencadeia uma verdadeira invasão desse universo lendário em sua realidade pessoal. O mundo ordenado de Pedro, onde sereias pertenciam apenas às narrativas ancestrais, transforma-se em uma realidade permeada pela possibilidade da existência desses seres. Sua morte possui, ainda, o potencial de revigorar a crença no mito da sereia entre os demais pescadores; é provável que Cabaça, que estava certo de que Pedro estava sob a influência de uma sereia, incorpore esses eventos à narrativa que ele contava no início do conto, solidificando o destino de Pedro no plano do mito. De acordo com Vax (1963, p. 18), no fantástico:

> no es otro universo el que se encuentra frente al nuestro; es nuestro propio mundo que, paradójicamente, se metamorfosea, se corrompe y se transforma en otro. El autor no crea fríamente sus monstruos, sino que siente cómo llegan a ser monstruos los seres y las cosas que lo rodean.

Alinhado com a perspectiva de Vax, concluímos que, em 'O Canto da Sereia', o efeito fantástico não reside na *realidade* diegética de um ser sobrenatural, mas foi edificado dentro da diegese por meio

de recursos narrativos e linguísticos em torno desta personagem, que se confunde com uma sereia na percepção primeiro de Pedro (e posteriormente descartada), mas sobretudo na de Cabaça, que agora tem a confirmação da história que seu pai lhe legara. De um ponto de vista narrativo, isso ocorre por meio da construção de cenários e na percepção, contrastante, dos pescadores. Júlio Dinis emprega, por exemplo, o vocabulário típico das narrativas fantásticas, com adjetivos como "sinistro", "malefício" e "tenebroso". Muito importante é o uso do pretérito imperfeito ("era como se", "supunha ver", "afigurava-se-lhe") introduz a sugestão e a desestabilização, contrastando com a solidez do pretérito perfeito nas falas de Cabaça após sua experiência com o canto. O paralelo constante traçado entre a Madama humana e a sereia da lenda de Tio Cabaça foi o que, até as páginas finais, manteve tal efeito.

REFERÊNCIAS

BARCELOS, Conde de; MENESES, João Rodrigues de Sá e. **Livro de linhagens do Conde D. Pedro:** quintilhas aos brasões de armas das famílias de Portugal. [S. l.: s. n.], 1601?. Disponível em: https: //catalogo.bnportugal.gov.pt /ipac20 /ipac,jsp?profile=bn&source=~!bnp&view=subscriptionsummary&uri=-full=3100024~!1846220~!2&ri=1&aspect=subtable13&menu=sear-ch&ipp=20&spp=20&staffonly=&term=Ius%C3%83%C2%ADadas&index=.TW&uindex=&aspect=subtab13&menu=search&ri. Acesso em: 8 set.2021.

DINIS, Júlio. **Serões da Província**. Prefácio de Egas Moniz. Porto: Livraria Civilização, 1946

ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FURTADO, Felipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GERSÃO, Teolinda. Prefácio. *In*: LA MOTTE-FOUQUÉ, Friedrich de. **Ondina**. Lisboa: Antígona, 2011. p. 7–51.

SUMÁRIO

GRIMM, Jacob. **Teutonic mythology**. Londres: George Bell and Sons, 1882. v. I. Disponível em: https://play.google.com/books/reader?id=S6BIAQAAMAAJ&pg=GBS.PP6&hl=pt. Acesso em: 13 dez. 2022.

HOMERO. **Odisseia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

LA MOTTE-FOUQUÉ, Friedrich de. **Ondina**. Lisboa: Antígona, 2011.

MENON, Maurício Cesar. Da bruxa na literatura brasileira do século XIX. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11., 2008, São Paulo. Anais [...]. Disponível em: http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/077/MAURICIO_MENON.pdf. Acesso em: 17 ago. 2020.

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

SIQUEIRA, Ana Marcia Alves. A linguagem fantástica em "Coisas" – a rebelião necessária. **Revista do NEPA/UFF**, Niterói, v. 10, n. 20, p. 109–125, jan./jun. 2018.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VASCONCELOS, José Leite de. **Tradições populares de Portugal**. Porto: Livraria Portuense de Clavel & C.ª – Editores, 1882. Disponível em: https: //books.googleusercontent.com /books /content?req=AKW5Qadk7HppEoMRS0UYVvS6dh1sytkkj1MHs4azpkKIJ7-r28kmsqHYeGxdLRETDvs5AhaDZMlmEEyxVErYP9heiagEBr-zHxSe9_dYWnKYBVEYQCHZ1HWe_UggSS5D4egnU5g_i3rCauvhbYTF0jrxbgJd4vEiKbuAEfw10r9pYUJVAC2mEcKgqotsAyt5YioWnYPb7Ulvx1vmEMGKkthZCS4e6a4oLbLdfvjOHjS0ImxFshoco4WwqIRpqkcYFFHVBwprTy1o_oknTzeJFE9mDMIaGLbaNg. Acesso em: 27 abr. 2023.

VAX, Louis. **Arte y literatura fantásticas**. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1963.

7

Carolina de Aquino Gomes

"O SERTÃO ESTÁ EM TODA PARTE": FANTÁSTICO E CULTURA POPULAR EM *MALDITO SERTÃO*, DE MÁRCIO BENJAMIN

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-668-5.7

INTRODUÇÃO

De onde nasce o fascínio pelas narrativas que causam medo? Segundo Júlio França (2022, p. 61), "o que torna os objetos literários tão fascinantes é justamente o modo pelo qual sua forma e seu conteúdo estimulam tanto a mente quanto os sentidos". Tal experiência é possível alcançar pela leitura de *Maldito sertão* (2017), de Márcio Benjamin, que tem publicações no gênero do horror como seus dois romances *Fome* (2016) e *Agouro* (2019), coletâneas de contos, como *Sina* (2022), além do livro *corpus* de nossa pesquisa.

Provocados por uma narrativa que, assim, como apontado por França (2022), estimula a mente e os sentidos, o presente artigo é construído a partir da leitura dos contos de Márcio Benjamin cujas histórias têm a presença marcante de uma teratologia folclórica brasileira que provoca o efeito estético do medo. Tal temática surge, em *Maldito sertão*, aliada às histórias de assombração já conhecidas no território nacional através da contística popular. Porém, nos contos de Benjamin, observam-se marcas de oralidade, somadas a uma narração que performa a presença de um contador de causos como mediador entre a manifestação do sobrenatural e o mundo referente extratextual. O resultado dessa equação é uma experiência que ultrapassa a simples leitura que alcança o *phóbos*[1] aristotélico e amplifica para os sentidos do ouvir também o que se está lendo, através dos mecanismos retóricos tomados de empréstimo dos contadores de causo.

Antes de iniciarmos, é importante observar que Márcio Benjamin é somente um dos autores brasileiros contemporâneos

1 Em sua definição de tragédia na *Poética*, Aristóteles introduz o conceito de catarse e organiza uma definição do gênero a partir da catarse, que funciona como um elemento a atuar na "purificação de emoções". Sendo assim, outros elementos estruturais da narrativa mimética podem ser avaliados segundo a relação que estabelecem com as sensações que podem suscitar, entre eles está o medo ou *phobos*.

que produzem obras literárias dentro de uma "literatura do medo", um arquitermo cunhado por Júlio França (2011) em seus estudos sobre o medo artístico. O uso desta terminologia foi o resultado de uma escolha metodológica com a intenção de abranger as reflexões críticas em torno das obras de ficcionistas dos imprecisos gêneros de "horror", "terror" ou "gótico". Entretanto, atualmente podemos observar como um fenômeno recente a publicação de obras nordestinas que se enquadram nessa "literatura do medo". Para citarmos alguns poucos, podemos ilustrar com as recentes publicações de *Gótico nordestino* (2022), do paraibano Cristhiano Aguiar; *Sete monstros brasileiros* (2014), do também paraibano Bráulio Tavares, *Pequenas hemorragias* (2023), do cearense Moacir Fio, alguns contos de *Redemoinho em dia quente*, de Jarid Arraes, *A geografia dos sítios insanos*, de Roberto Beltrão, entre outras, provando-se um gênero temático crescente na atualidade.

Em algumas dessas produções o sertão, de clima quente e árido, é apresentado como um espaço habitado por seres monstruosos, advindos do folclore ou da cultura popular. Essas figuras habitam o imaginário popular e sobrevivem na tradição das histórias orais e nas vozes dos contadores de causos. Assim, nas narrativas contemporâneas, elas surgem como uma marca que certifica a permanência, sobretudo, da tradição das histórias orais no Nordeste brasileiro.

A presença dos contadores de causos de assombração, como se estivessem ao redor de uma fogueira, dá o tom da narração das doze histórias que encontramos em *Maldito sertão* (2017). Entendemos que a tradição oral se encarregou da difusão de histórias em que os monstros e as monstruosidades estão presentes, a partir de contos em que o arrepio é um dos traços principais. Essas são narrativas que reproduzem o efeito de horror, motivador do medo.

Partiremos da identificação do medo como efeito estético, compreendendo o medo, conforme afirma H. P. Lovecraft em seu ensaio *O horror e sobrenatural em literatura*, como "a emoção mais

antiga e mais forte da humanidade" (Lovecraft, 2007, p. 13) e, de acordo com França (2011, p. 58) como ele está intimamente ligado aos mecanismos de proteção contra o perigo. Essa emoção está ligada aos nossos instintos de sobrevivência, pois a experiência humana do medo vem, na maioria das vezes, acompanhada pelo nosso senso de mortalidade. Por isso, uma das fontes dos medos é a angústia, conhecida por ser a consequência do sentimento de prescindir da ameaça, algo bem comum em nossa sociedade contemporânea, em que somos diariamente ameaçados por novos perigos, guerras, doenças, a violência cotidiana, tudo que ameaça a nossa integridade.

O homem contemporâneo vive sendo constantemente lembrado de que o mundo é um lugar perigoso. Essas ameaças são inúmeras e fogem do nosso controle, são aterrorizantes; tanto que quando nos deparamos com uma fonte explícita do medo, de forma controlada como no texto ficcional, somos tomados por um tipo de alívio, depois de um desconforto causado pela ansiedade de não reconhecer o perigo real. Assim, a literatura nos dá a possibilidade de, diante de uma ameaça visível e material, podermos pelo menos refletir sobre nossas condições de superá-la.

Para além dessa experiência factual com o medo, ele também funciona como "mola mestra de narrativas que exploram uma região da experiência humana sobre a qual a ciência, o discurso da verdade logicamente demonstrada, pouco tem a nos dizer" (França, 2011, p. 64). Por conseguinte, a maior parte dos temas de horror fazem parte do imaginário do sobrenatural, aproveitando-se da lacuna existente entre a fé religiosa e o conhecimento científico. Daí, essa manifestação do medo causada pelas nossas crenças e convicções exercitadas pelo viés da imaginação, ou seja, na recepção de uma obra de ficção, em que podemos nos imaginar no lugar de certa personagem ficcional em uma cena aterrorizante, mesmo que possamos experimentar a sensação de perigo, sem que estejamos sujeitos aos riscos, ou seja, quando "a fonte do medo não representa um risco

real a quem o experimenta", é aí que adentramos ao nível da experiência estética (catarse, sublimidade, horror artístico, etc.).

Para França (2011, p. 66), no plano artístico, devemos compreender o medo como um efeito de recepção. Sendo assim, o efeito estético do horror, o medo, é construído através de mecanismos. Entendido dessa forma, o medo resulta de um planejamento, ou como consequência de processos construtivos relacionados à criação da obra literária (França, 2011, p. 66).

Portanto, o medo estético pode ser considerado tanto em sua dimensão textual, a partir da elaboração da obra, como também em sua dimensão ligada aos sentidos do medo culturalmente construídos (França, 2011).

A partir desse ponto, podemos compreender a construção do medo como efeito estético na obra de Benjamin, através da presença da ancestralidade nas histórias de *Maldito sertão*, em que o amedrontamento, como traço estético, parece estar presente no mundo representado mesmo antes da invenção da letra e da literatura. Histórias de assombração, como as que se apresentam nos doze contos desta coletânea, foram repassadas por gerações e a força dessas narrativas se comprova pela permanência do fascínio que elas exercem ainda hoje nas novas gerações.

Entretanto, uma primeira questão se impõe, por que ainda hoje as narrativas de horror exercem tanto fascínio? Para Júlio França, o medo contribui fundamentalmente nas narrativas para provocar reações emocionais. No caso específico da literatura do medo, o horror se torna fascinante tanto pelo modo como pela forma com que ela estimula a mente e os sentidos.

Ainda nesse sentido, Aikin e Barbauld (2024, p. 29) entendem que

> uma vez despertados, a dor do suspense e o irresistível desejo de satisfazer nossa curiosidade impulsionam nossa ânsia por experimentar uma aventura, ainda que venhamos a sofrer uma dor real. Preferimos sofrer o intenso tormento de uma emoção violenta do que a inquietação de um desejo não satisfeito.

Esse impulso nos leva a leituras incômodas, a sermos espectadores/leitores de cenas no cinema e na literatura que causam repulsa e medo. Esse tipo de estímulo corresponde ao que Noël Carroll denomina "horror artístico" — uma emoção estética provocada pela combinação de repulsa e medo nas narrativas de horror. Segundo o autor, essa emoção surge no leitor por meio de um efeito espelhado, refletindo as reações emocionais das personagens humanas diante das criaturas monstruosas. Para Carroll (1999, p. 34), "esse efeito de espelho [...] é uma característica chave do gênero de horror, pois não é o caso para todos os gêneros que a resposta do público deva repetir certos elementos do estado emocional das personagens".

Nesse sentido, Júlio França (2011) observa que nesse caso específico, a literatura do medo é capaz de ultrajar o leitor, causando-lhe horror, terror e repulsa, mas, por outro lado, obriga-o a repensar seus modos de encarar o mundo. Por isso, França compreende que tal propriedade consiste em uma das potências da ficção de horror: a capacidade de iluminar os modos pelos quais nos enxergamos, mostrando-nos nossa face mais sombria.

Em *Maldito sertão*, o sertão norte-rio-grandense revela-se um espaço simbólico, habitado por monstros e seres lendários, advindos das histórias da tradição oral brasileira. Nosso objetivo neste artigo repousa em identificar como essas histórias tornam a presença do contador de causo um elemento a mais na instauração do horror artístico, que compreendemos consistir na realização estética do horror, com narrativas que apresentam os traços definidos por Noël Carroll. Nossa leitura inicial nos levou a acreditar que as características do horror somadas a uma linguagem que performa, de modo

quase teatral, a oralidade dos tradicionais contadores de causos nas noites de fogueira, são responsáveis pela recepção do leitor, que se torna ao mesmo tempo um ouvinte/leitor atento de um narrador investido de uma autoridade milenar, algo que potencializa o efeito de horror por meio da proximidade com a voz que narra as histórias. Além disso, o forte teor moralizante, presente nos causos populares, aqui é substituído por um exame da maldade humana, traço que as distanciam das tradicionais narrativas folclóricas.

Isto posto, as narrativas de Márcio Benjamin não trazem o costumeiro alívio do sertanejo esperto que logra o mal, traço presente nas tradicionais histórias orais catalogadas por Luís da Câmara Cascudo (2002). O mal presente nos contos/causos de Benjamin sustenta um mal-estar, algo que os retira do rol das narrativas populares orais e os inclui na tradição das narrativas de horror.

Para Câmara Cascudo (2003, p. 11), os contos orais tradicionais são antigas narrativas anônimas cujos traços principais consistem na antiguidade, pois é preciso que sejam velhos na memória do povo e anônimos; é preciso também que seu conhecimento persistente seja divulgado nos repertórios orais. Além disso, é necessário que sejam omissos os nomes próprios, as localizações geográficas e as datas fixadoras no caso do tempo.

Para iniciar nossa leitura interpretativa é preciso antes definir a partir de quais conceitos a construímos. Partimos do entendimento de que os contos de Benjamin assumem um tom de causo popular, por isso, inicialmente, é necessário definir este gênero oral para uma melhor compreensão da proposta de análise. A palavra "causo" pode remeter à corruptela do termo caso, quando pronunciada por homens do povo, no sentido de "conjunto de pessoas pertencentes a classes menos favorecidas"; é também identificado no dicionário Houaiss (2009) em um dos sentidos como "acontecimento, fato, sucesso, ocorrência" ou mesmo como sinônimo de "história, conto". No entanto, o sentido adotado neste trabalho consiste em um gênero

discursivo específico de narrativa oral popular que se distingue da variedade daquelas acepções atribuídas até agora ao vocábulo caso.

É preciso também distinguir o causo do conto popular. Ambos fazem parte da cultura popular e se assemelham pela simplicidade e concisão que apresentam. Porém, este se caracteriza por ser uma criação coletiva e anônima, tal qual a apresentação feita por Cascudo (2003) descrito "como uma narrativa ficcional contada em prosa, que cria um universo de seres e acontecimentos de ficção, de fantasia ou imaginação". O conto popular,

> como todos os textos de ficção, [...] apresenta um narrador, personagens, espaço e enredo. O número de personagens que participam do conto é pequeno. Também não há espaço para personagens complexos: a ênfase é colocada em suas ações e não em seu caráter (Gedoz; Costa-Hübes, 2011, p. 11).

Logo, é um gênero, geralmente de construção coletiva, que nasceu como um relato de simples ações ou acontecimentos imaginários, com o desígnio de entretenimento e lazer.

Já o causo popular é uma história curta, falada, construída a partir de um referente no real, caracterizada como uma narrativa oral, contada geralmente por um narrador que diz que viveu ou testemunhou os fatos narrados, ou mesmo que esteja transmitindo aquilo que foi contado a ele por outrem. Distingue-se do conto popular ainda por ser uma narrativa que exagera de modo particular as situações humanas narradas. Tal característica podemos perceber em "O oratório", de Márcio Benjamin, como em: "Naquele dia, matei tanto passarinho que fez medo esvaziar o céu" (Benjamin, 2017, p. 27); ou como no conto "A gruta", em que temos o seguinte relato do narrador: "A verdade é que não passou nem três dias. Mesmo socado em caixão fechado, Zé Virgílio voltou. Mas quem não queria era a terra. Gente daquela qualidade não fica no céu, nem no inferno. Nem o cão quer" (p. 43). O exagero no relato é somente uma entre outras

características que nos recorda a leitura de um causo nos contos de *Maldito sertão* (2017).

Destacamos na definição do causo o fato de ser uma narrativa que não é fruto de uma construção coletiva, quem narra é geralmente o autor do relato; e mesmo quando o fato é narrado por alguém que não viveu, nem testemunhou, utilizam-se artifícios retóricos para atribuir veracidade àquilo que se conta, diz-se quem contou, onde aconteceu, indicando as formalidades autorais e um mínimo de identificação sobre a origem do relato. Tal aspecto podemos observar também em "O oratório", o terceiro conto da coletânea:

> Diz que pra pessoa começar a contar uma história, é do começo. Pensei em *era uma vez*, pensei em *reino muito distante*. Mas acabei deixando pra lá. Porque o que aconteceu, apesar de meio esquisito, *aconteceu foi por esses lados mesmo*.
>
> A cidade ainda hoje é pequena, só você vendo. Diz que bonita e bem pintada como a maioria das cidades de interior. Com igreja e praça.
>
> Gente pobre. Muito velho e pouco novo, já naquele tempo, veja só (Benjamin, 2017, p. 25, grifos nossos).

O narrador marca sua posição como um contador memorialista a partir da adoção da primeira pessoa do singular. Conta uma história familiar, porém antes de adentrar aos pormenores, especifica que o caso que ele vai contar aconteceu no real, ou pelo menos aquilo que podemos identificar como real extratextual, segundo Roas (2014). É a partir desse ponto que o narrador estabelece o pacto narrativo. Um fato que nos chamou atenção nos contos dessa coletânea é a linguagem escrita que performa uma oralidade, a partir da escolha de termos e expressões muito próprias do relato oral. Algo que nos encaminha para essa ligação entre o conto de Benjamin e o causo.

Compreendemos que esse é um artifício estético utilizado por Benjamin para trazer o tom das narrativas orais, performando

um causo literário de horror. Este traço potencializa a ameaça e a repulsa, características das narrativas de horror artístico , classificadas por Carroll (1999) na sua *Filosofia do horror: ou paradoxos do coração*. A familiaridade e a proximidade com que o relato é enunciado em *Maldito sertão*, neste caso, em particular, em "O oratório", faz com que se crie uma atmosfera de proximidade também para o leitor, aproximando-o do relato fantástico por meio da crença da personagem que reverbera no leitor. Como podemos observar no trecho:

> Quando dobrei a curva, já perto da subida da casa, juro que vi.
>
> Agachado, quase gente, em cima do juazeiro.
>
> Olhei de novo e não tinha nada. Nem vento.
>
> Mas pelo arrepiado do meu braço dizia que tinha era um olhar parado em mim (Benjamin, 2017, p. 28).

Notemos o uso de um dos recursos formais do modo fantástico, enumerados por Ceserani (2006), a elipse. O fato de não revelar a imagem do monstro, somente ressaltar as sensações, como o medo do desconhecido, o arrepio nos pelos do braço, o tenebroso silêncio que antecede o ataque, o olhar tenso sentido, porém não visto, potencializam, por meio da experiência do narrador-personagem, o arrepio do horror, uma vez que encena a ameaça, uma das características do horror artístico segundo Carroll. Este é um dos traços que distinguem as histórias de monstros das histórias de horror sobrenatural que contém monstros, pois no horror "as respostas emocionais do público, idealmente correm paralelas às emoções dos personagens" (Carroll, 1999, p. 32). As respostas emocionais, ou *phóbos*, também são desencadeados pela crença, algo potencializado pelo modo de narrar encontrado no conto. A presença da voz de um narrador/contador de causo age diretamente na construção de uma confiança no que está sendo narrado. Benjamin utiliza o que Furtado (1980) denomina de recurso à autoridade, já conhecido em narrativas fantásticas. Filipe Furtado afirma que

> quase todos os traços do fantástico contribuem, de forma mais ou menos aparente, para aferir à opinião pública a acção, as personagens ou o espaço que pretende fazer surgir como reais, retocando assim perante o receptor do enunciado a falsa manifestação alucinante que, através deles, lhe é proposta como existindo de facto (Furtado, 1980, p. 53-54).

A presença do narrador em primeira pessoa, utilizando elementos retóricos que evocam costumeiramente um narratário ou um leitor implícito, serve para validar seu relato, com o uso de frases como: "Crê?", utilizado pelo narrador como traço de interlocução com o narratário (ou leitor implícito); ou mesmo em

> E eu?
>
> Eu queria era muito dizer que aprendi, queria muito dizer que.
>
> Mas eu me sinto muito aliviado, meio derrotado, em saber que a gente, assim como pessoa, é fraco (Benjamin, 2017, p. 33).

A hesitação na fala, marcada pela transição das linhas, bem como a não finalização de frases com seus respectivos complementos, performam essa oralidade e dão o tom de narrativa falada à história, marcando a presença do contador de causo.

Retomando os aspectos do horror na narrativa de Benjamin, uma emoção contida nos excertos acima, a ameaça, representada pela figura do monstro e o medo suscitado por ele, somada à repugnância, produzida pela descrição imagética ou mesmo a sensação da presença do monstro, são responsáveis por determinar o efeito de horror da narrativa. Carroll (1999, p. 35) explica que a reação afetiva do personagem ao monstruoso nas histórias de horror não é simplesmente uma questão de medo através da ameaça de algo que pode ser perigoso. É necessário misturar a ameaça à repugnância, à náusea e à repulsa.

Em "O oratório", o monstruoso aparece sob aspectos repugnantes sentidos antes de qualquer descrição imagética do ser sobrenatural, como em:

> O barulho do corpo caindo, que desceu da árvore e veio caminhando devagar, um pé depois do outro, trazido pelo vento.
>
> Paralisado, eu não tinha força pra gritar.
>
> Nem quando a respiração pesadaw fedendo a couro curtido se fincou no pé da minha janela fechada. E passou a noite arranhando a tinta recém-pintada, gemendo um gemido quase de gente; um barulho que era meu nome escrito (Benjamin, 2017, p. 28).

Observamos o destaque dado ao odor fétido e o aspecto repugnante do barulho do corpo caindo e, até mesmo, os arranhões na janela recém-pintada. Esses aspectos reforçam a afirmativa de Carroll quando estabelece que na narrativa de horror o monstro é um ser repugnante e letal, sua descrição nessas histórias é carregada de termos "relativos à imundície, degeneração, deterioração, lodo etc." (Carroll, 1999, p. 39). Um aspecto da oralidade que fortalece a descrição, assim como intensifica a sensação de medo da personagem é o uso do vocábulo "escrito" ao final da frase "um barulho que era meu nome escrito", pois aqui assume não o uso de grafia, mas de semelhança com o nome oralizado, sinônimo de "idêntico", marca regional responsável por localizar o contador do causo.

Corroborando com este aspecto, Carroll ainda destaca a importância da emoção para o estabelecimento do "horror artístico". Para tanto, o arrepio é uma emoção para ser sentida fisicamente. Assim, diante de uma sensação de pavor "meu fechar de olhos e o disparar de meu pulso poderiam estar associados a muitos estados emocionais, por exemplo, um êxtase, o que faz com que meu estado emocional seja, nesse caso particular, o medo, são as minhas crenças" (Carroll, 1999, p. 43-44).

Compreendemos que ao dar voz a um narrador, contador de causo, autoridade enunciativa, da história narrada, Benjamin aproxima o relato da crença em um objeto, o monstro, existente na realidade objetiva, ou seja, em uma percepção, realizada a partir da aceitação da ideia da coisa sem um compromisso com a sua existência, somente assegurada pelo pacto ficcional e a coerência interna da narrativa (Carroll, 1999, p. 47).

Diante disso, compreendemos, assim como Carroll (1999, p. 30), que o gênero do horror "recebe seu nome da emoção que provoca de modo característico ou, antes, de modo ideal; essa emoção constitui a marca de identidade do horror". Sendo assim, nesse gênero a presença do monstro é o traço que o distingue de outras narrativas, como as de terror, ao se diferenciar pelo seu teor mais voltado para o psicológico. No entanto, o que marca ainda a diferença entre as histórias de terror e as demais histórias de monstros é a reação das personagens humanas positivas diante do monstruoso. Para Carroll (1999, p. 33), os monstros do horror "quebram as normas de propriedade ontológica presumidas pelos personagens humanos positivos da história". Nesse caso, o monstro é um personagem extraordinário num mundo cotidiano e sua presença é compreendida pelo leitor dentro de uma realidade objetiva, fruto direto do pacto ficcional.

É inegável que, como uma narrativa pertencente ao modo fantástico, a narrativa de horror se estabelece a partir de um universo com base numa ideia de real compartilhada, para agir de modo a transgredir essa realidade a partir da presença do monstruoso, do disforme, de um objeto que ao mesmo tempo represente uma ameaça e cause repugnância.

Em *Maldito sertão*, as figuras monstruosas evocadas fazem parte da teratologia folclórica brasileira, bem como evocam medos presentes numa crença religiosa cristã ainda muito presente no sertão nordestino onde se situam as narrativas. Por isso, além da alusão às caiporas, mulas sem cabeça, lobisomens, papa-figos, temos a presença

de assombrações, demônios familiares e toda sorte de figuras aterrorizantes presentes nas narrativas orais populares. Mesmo trabalhando sobre um território do fantástico, a literatura do medo não funciona como um mero escapismo. Ela é capaz de trazer à superfície aquilo que as narrativas miméticas, cuidadosas com o decoro, comumente reprimem: "a expressão da tensão existente entre as normas sociais e os desejos inconscientes" (França, 2022, p. 62). É o caso de "O oratório" e "À sombra da cruz", duas narrativas que trazem a transgressão como porta de entrada para o mal e para o insólito. Na primeira acompanhamos uma história vivida pelo narrador na infância, a partir do qual acompanhamos uma trama que envolve um pacto diabólico e a cobrança de uma alma, além da blasfemadora existência de um oratório cujo santo a quem se faziam as preces era um demônio da garrafa. Já no segundo, somos apresentados à história de um padre que costuma quebrar o voto do celibato com uma viúva, e não lhe sendo fiel, acaba por ser confrontado pela própria mula sem cabeça, tendo um final trágico ao perceber no monstro o olhar de sua vítima, como se observa no seguinte trecho:

> No chão aos pedaços, mas ainda consciente, o padre reconheceu no monstro os olhos da mocinha. Eram os mesmos olhos cor de fogo que ele vira pela primeira vez há tantos anos. [...] Foi o que pensou, afinal, ao apagar sua vista de vez a tempo de ver a labareda de fogo que se derramava do pescoço daquele animal (Benjamin, 2017, p. 38).

Nesses contos, "O oratório" e "À sombra da cruz", notamos que é na presença dos conflitos existentes entre a fé religiosa e o conhecimento científico, encerrados "nos mistérios do caráter tão inexorável quanto insondável da morte" (França, 2022, p. 62), o meio no qual as narrativas de horror encontram seu habitat natural. Para França (2022, p. 62), "o medo atávico em relação ao nosso derradeiro destino, a essa região da experiência humana sobre a qual a ciência, o discurso e a verdade demonstrada, pouco tem a dizer, é a garantia maior da atração e da universalidade da literatura do medo".

Nesse sentido, as histórias curtas de Benjamin exploram os territórios insondáveis do sertão insólito, onde os monstros folclóricos e as assombrações se integram ao cotidiano das pacatas cidades do interior; onde o pedágio para o caminhoneiro que retorna à casa é trazer o fumo da Caipora, até o ponto de a ameaça partir de uma crise na produção de fumo e isso se tornar um perigo real para Manel, o caminhoneiro, e sua esposa, personagens do conto "A mata".

Em "BR 101", acompanhamos a história de um caminhoneiro que há dias está na estrada, sob o efeito de fármacos inibidores do sono e inicia um jogo de memórias para ativar a lucidez enquanto carrega sua carga perecível numa estrada perigosa. O jogo consiste em recordar as datas de nascimento dos filhos e dos netos, nesse momento, seu João, o caminhoneiro, começa a escutar uma voz que o sopra nomes de pessoas falecidas por mortes violentas. A partir deste momento o motorista passa a ter "visagens" logo após a voz se pronunciar: "Pedrinho? Sussurrou alguém em seu ouvido" (Benjamin, 2017, p. 89). As imagens evocadas trazem o horror da morte, do cadáver, como: a "silhueta do menino magricela ainda acenando de longe. Tinha uma coisa pingando da testa, molhando o short, e caindo grosso no chão." (Benjamin, 201, p. 88). Esta é a imagem de Pedrinho, o primeiro fantasma revelado. Em seguida, a imagem de Gilvânia, sua amante, que morreu retalhada por um a navalha de um cliente com ciúmes, o fitava do lado de fora do caminhão, "acompanhando a velocidade da boleia" (p. 90). Por fim, avistou Madalena, "no pezinho do mausoléu branco de beira de estrada. Vestida de noiva como nunca pode quando viva" (p. 91). Neste trajeto, o narrador faz o uso de sentenças hiperbólicas para acentuar o tom do causo, como a informação primeira de que devido ao medo dos fantasmas, o caminhoneiro atingiu primeiro 180 km/h e quando do aumento da tensão do conto pelo elevado grau do medo do protagonista, a velocidade do caminhão sobe para 200km/h. Os fantasmas aqui apresentam-se como monstros a apavorar o protagonista, a partir do qual o narrador adota o ponto de vista dos acontecimentos da história.

De acordo com Cohen (2000, p. 28), "o corpo do monstro é ao mesmo tempo corpóreo e incorpóreo; sua ameaça é sua propensão a mudar". Todas as imagens evocadas são seguidas de uma sensação corpórea provocada em seu João, um sangue a molhar a pista, a voz que escuta próxima ao ouvido, o cheiro das rosas antes de o fantasma de Madalena se materializar no caminhão como última imagem, "sem olhos, estendendo um buquê de jasmim" (Benjamin, 2017, p. 91). Os fantasmas, neste caso, adentram a categoria dos monstros pelo fato de se apresentarem como "híbridos que perturbam, híbridos cujos corpos externamente incoerentes resistem a tentativas de incluí-los em qualquer operação sistemática" (Cohen, 2000, p. 30).

A evocação de um cenário real, como uma estrada brasileira, e um problema cotidiano, o consumo de inibidores de sono pelos caminhoneiros, inserem nesta narrativa um referente no real, perpassado pelo insólito. Tal estruturação remete ao que indica David Roas (2014) quando compreende o contexto social do leitor como um critério necessário na configuração do fantástico para caracterizar algo que lhe é familiar, acentuando a percepção da ruptura de uma ideia de realidade socialmente compartilhada. Diante desse entendimento, é possível compreender que, no processo de recepção do texto, "o leitor cria hipóteses conforme sua experiência de cultura e leitura, tal repertório retorna para o texto e estabelece possíveis implicações de interpretação da obra" (Matsuoka; Siqueira; Gama-Khalil, 2020, p. 16), entrecruzando os medos reais e imaginários.

Assim, observamos que o medo proporcionado por essas narrativas se produz a partir das sensações de ameaça e repulsa, emoções relativas à autopreservação, percepções dolorosas, como quando estamos expostos às suas causas. Elas também são responsáveis pela identificação do horror artístico de Carroll.

Esses traços são desenvolvidos no conto "Casa de fazenda", em que acompanhamos a história de um velho a guardar sua casa da ameaça de um monstro, semelhante ao lobisomem, com quem,

por fim, confronta-se, matando-o com balas de prata fundidas, a partir das peças de prata da casa, em um tacho de rapadura. O velho vê sua família, sua mulher e as seis filhas, serem mortas uma a uma por este monstro, o qual, ao final, após ser morto pelo velho, revela-se o seu filho, o sétimo, que fugiu "louco" da fazenda.

A figura do monstro se anuncia no conto pelas reações corpóreas da personagem de onde parte o foco da diegese:

> Se levantou da cadeira e quis tomar um café.
>
> Mas se virou de repente prum uivo desesperado que rasgou o céu daquela noite tão clara.
>
> O bicho. Parado em frente à varanda.
>
> Apareceu em um piscar de olhos, uma cochilada de nada.
>
> Tava certo. Era bicho não. Se tava de pé? Um cão ou uma raposa, ainda que fosse, não ia conseguir ficar de pé de jeito nenhum. E o uivo. Quase como uma fala de gente (Benjamin, 2017, p. 18).

O monstro aqui é a metáfora do mal representado pelos assassinatos cometidos. A animalidade reportada ao monstro, com entidade fantástica, diz respeito àquilo que Jeha (2007) em diálogo com Paul de Man, compreende como um artifício decorrente do poder posicional inerente da linguagem. Esse uso pode desarticular a tessitura da realidade e reestruturá-la de novo por meio da criatividade, emparelhando homens e feras recorrendo às formas antinaturais.

A cena que se segue no conto é a do enfrentamento do sobrenatural e a batalha entre homem e fera:

> Rapazinho de novo, o velho recarregou com firmeza a arma. E disparou de novo. E de novo.
>
> Com o peso das balas o bicho voou de costas e caiu ciscando no chão, dando um uivo gemido.
>
> Até que se calou.

> [...]
>
> Agarrado no terço bento que trazia no pescoço, fez as pazes com Deus.
>
> E chegou perto.
>
> [...]
>
> O velho caiu de joelhos, afinal, quando reconheceu no focinho do bicho a cara de seu único filho (Benjamin, 2017, p. 19).

Esta e outras narrativas são ilustrativas de como as emoções relativas à autopreservação são dolorosas quando nos deparamos com suas causas. Um pai que vê sua família ser dizimada por um monstro e descobre que o monstro é o próprio filho, coloca-nos numa situação em que a maldade inata do monstro é confrontada com crime de filicídio. Para Montaigne (2018, p. 27) o medo seria capaz de nos arremessar para fora do controle e do bom-senso, sendo até mesmo capaz de nos fazer revisar nossas crenças morais e nossa percepção da realidade. O medo é uma experiência passiva, que experimentamos à revelia de nossa vontade. É uma experiência que não é neutra como as sensações, mas é carregada de afetos. Ela é responsável por não somente dar uma informação sobre o mundo à nossa volta, mas nos permite avaliá-lo como resultado de um juízo que fazemos sobre o mundo.

No entanto, a experiência da leitura dos contos de Benjamim coloca o leitor/ouvinte em um outro patamar, pois a nós é possível experimentar a sensação de perigo, sem, no entanto, estarmos realmente sujeitos aos riscos. É nesse sentido que Júlio França compreende o medo estético, isto é, "quando a fonte do medo não representa um risco real a quem o experimenta" (França, 2022, p. 62). Tal concepção de medo é possível identificar nos contos de Benjamim nos quais o efeito estético do medo é elaborado a partir também das correlações do texto com o real por ele evocado. Isso confirma, segundo França (2011a, p. 9), como a literatura do medo

no Brasil apresenta muito mais aspectos realistas, ao contrário das literaturas europeias e norte-americanas, ainda estreitamente ligadas a temas sobrenaturais.

Por fim, podemos concluir, que a escolha por uma autoridade narrativa, a performar a voz de um contador de causo, intensifica o modo como as descrições e as ações das personagens impactam nos arrepios como resultado do efeito de horror artístico nos contos de Márcio Benjamin. Em *Maldito sertão*, a autoridade dada à voz do contador de causo, que abusa das expressões populares, oralizando o registro escrito, funcionam como artifício estético para ambientar, situar e aproximar o leitor na narrativa.

Os cenários cotidianos das narrativas curtas de Benjamin trazem os seres que povoam o imaginário popular brasileiro. Surgem para nos assombrar lobisomens, papa-figos, demônios da garrafa, cuca, caipora, mula sem cabeça, corpo seco, entre outros seres, todos tendo sua existência confiada a um mundo ordinário, das cidades interioranas esquecidas pelas autoridades. As atitudes das personagens diante dos monstros e a percepção da sua letalidade determinam a peculiaridade dessas personagens nas histórias de horror. Nelas os monstros resgatados das histórias da tradição oral não são apenas fisicamente ameaçadores, eles também o são cognitivamente. Eles não só representam sua própria monstruosidade, mas espelham as transgressões de ordem moral de seus personagens. Por exemplo, em "O oratório", o menino que sofre as consequências do pacto diabólico estabelecido pelo pai é o mesmo que, já adulto, pactua com o demônio no final do conto, ressaltando sua monstruosidade moral; em "À sombra da cruz", o padre transgride as regras do celibato e é castigado pela própria mula sem cabeça, reconhecendo os olhos de sua amante nela; em "Casa de fazenda", o filicídio põe fim às ações do lobisomem, mas dá início à angústia paterna etc. Este é um aspecto que também o distancia de uma simples reprodução das histórias da tradição oral e o filia às narrativas do horror moderno.

Ressaltamos, que este artigo é uma leitura e apreciação de uma leitora de literatura fantástica a qual também é admiradora dos populares contadores de causo, narradores ancestrais de um mundo de criaturas insólitas, ao redor de fogueiras em noites de lua cheia.

REFERÊNCIAS

AIKIN, John. BARBAULD, Anna Laetitia. Sobre o prazer derivado de objetos de terror. *In*: ZANINI, C. FRANÇA, J. NESTARREZ, O (org.). **As artes do mal**: textos seminais. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2024.

ALVES, Januária Cristina. **Abecedário do folclore brasileiro e suas histórias maravilhosas**. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

BENJAMIN, Márcio. **Maldito sertão**. Natal-RN: Jovens escribas, 2017.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papirus Editora, 1999.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

FRANÇA, Júlio. As relações entre "Monstruosidade" e "Medo Estético": anotações para uma ontologia dos monstros na narrativa ficcional brasileira. *In*: **XII Congresso Internacional ABRALIC**, 2011, Curitiba, PR. Anais do XII Congresso Internacional ABRALIC. Curitiba, PR: ABRALIC, 2011a.

FRANÇA, Júlio. Fontes e sentidos do medo como prazer estético. *In:* **Insólito, mitos e lendas** – Anais do VII Painel de Reflexões sobre o Insólito na narrativa/II Encontro Regional Insólito como questão na narrativa ficcional – Simpósio 2/Júlio França (org.) – Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011b.

FRANÇA, Júlio. SILVA, Daniel Augusto. (orgs.). **Poéticas do Mal**: a literatura do medo no Brasil. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2022.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Horizonte, 1980.

SUMÁRIO

GEDOZ, Sueli; COSTA-HÜBES, Terezinha da Conceição. O gênero discursivo causo: reflexões sobre sua caracterização a partir da teoria bakhtiniana. *In:* **Travessias,** Cascavel, v. 5, n. 1, p. e4353, 2011. Disponível em: https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/4353. Acesso em: 29 mai. 2024.

HOUAISS. **Dicionário da língua portuguesa**. São Paulo: Objetiva, 2009. Versão Digital.

JEHA, Júlio (org.). Monstros como metáforas do mal. *In:* **Monstros e monstruosidades na literatura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O Horror e o sobrenatural em literatura**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MONTAIGNE, Michel de. Sobre o medo. *In:* **Ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

8

Ana Raquel da Costa Farias
Ana Larissa Mendes do Nascimento

MALICIOSAS E MALÉFICAS:

DESVENDANDO O MONSTRUOSO FEMININO

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-668-5.8

INTRODUÇÃO

A literatura, enquanto espelho das concepções humanas, constrói seus personagens a partir dos modelos que cada contexto cultural estabelece como norma. Tudo o que se desvia dessas molduras tende a ser figurado como monstruoso, imoral ou criminoso. No Ocidente, onde esses modelos foram historicamente forjados sob a égide patriarcal, a feminilidade aceitável foi delimitada pelos valores judaico-cristãos, de modo que qualquer mulher que desafiasse esses contornos era lançada no domínio do mal. O silenciamento feminino na tradição literária reforçou esse processo, permitindo que, sob a pena masculina, muitas personagens femininas fossem reiteradamente transformadas em seres monstruosos, não somente pela ruptura que representavam, mas pela maneira como eram apresentadas ao leitor. A focalização dessas narrativas convidava o público a testemunhar o sofrimento feminino de um lugar de fetiche, onde a dor da mulher era contemplada e estetizada. Em contraste, a escrita feminina desvia esse olhar externo e conduz o leitor para dentro da experiência feminina, imergindo-o nas angústias, nos medos e nas contradições desse universo. Nessas narrativas, a monstruosidade deixa de ser um rótulo imposto e passa a ser interrogada, ressignificada e, muitas vezes, reivindicada.

A monstrificação, ou seja, o processo narrativo que torna uma personagem monstruosa revela muito dos limites culturais de uma sociedade, uma vez que segundo Jeffrey Jerome Cohen (1996) todo monstro seria um constructo em que se corporificam, metaforicamente, os medos, desejos, ansiedades e fantasias de um espaço em determinado tempo. Ainda segundo o pesquisador, a grande ameaça do monstro é cognitiva, isto é, monstros seriam representantes de crises de categorias e colocam contra a parede a organização tradicional do conhecimento e da experiência humana.

Na tradição literária de medo, o feminino monstruoso foi amplamente explorado debruçando-se em personagens como bruxas, vampiras, demônias, ninfas, sereias e tantos outros modelos para construir suas histórias.

É possível, então, a partir da reflexão sobre o monstruoso feminino, reconhecer como eram encaradas as mulheres com desejos sexuais, conhecimento ou poder. Uma vez que, se a sabedoria, a força e a libido estavam relacionadas ao masculino, como poderia uma mulher alcançá-los senão por intermédio de pactos demoníacos?

Ao chegar no Brasil, as narrativas amedrontadoras também seguiram a tradição gótica de apresentar o personagem monstruoso transmutado em figuras femininas. No cânone nacional, ainda que não seja, pelo menos à primeira vista, associado às produções sombrias, os autores brasileiros recorreram ao universal e ao singular para construir a literatura de medo nacional apoiando-se em vertentes góticas clássicas, mas trazendo em seu bojo elementos regionais, resultando no que alguns teóricos, como Marina Sena (2022) e Hélder Brinate Castro (2022) classificam como gótico naturalista, gótico regional e até mesmo o que é contemplado por Cristhiano Aguiar (2022) como gótico nordestino.

É válido ressaltar, quanto às nomenclaturas, que usamos neste trabalho "Literaturas de medo" como um termo guarda-chuva. Segundo o pesquisador Júlio França, literatura de medo é o conjunto de obras literárias que se caracterizam pelos modos de expressão e representação literária dos medos de uma determinada sociedade e pelos processos de criação ficcional de efeitos estéticos negativos. Tais obras são tanto capazes de ultrajar o leitor, causando-lhe horror, terror e repulsa, quanto capazes de obrigá-lo a repensar seus modos de encarar o mundo (2022, p. 323). Ainda que termos como terror, horror, gótico e fantástico sejam, por vezes, utilizados de forma intercambiável no uso coloquial, há um percurso teórico consolidado que se dedica a explorar as particularidades e nuances de cada um.

Não é objetivo deste trabalho, contudo, aprofundar-se na teorização dessas categorias literárias.

Adota-se, portanto, a noção de fantástico conforme proposta por Siqueira (2023, p. 145), como "um recurso estético que resulta na suspensão do real e da ordem, em uma fratura da racionalidade, envolvendo, além de outros aspectos, o ser e o mundo"; e a definição de gótico segundo França e Silva (2022, p. 321), como "as narrativas que investem no desconhecido e nas facetas sombrias da mente humana, sendo a consubstanciação de uma mundivisão pessimista e que se caracteriza por elementos narrativos recorrentes como o *locus horribilis*, o passado fantasmagórico e a personagem monstruosa".

Desse modo, objetivamos realizar uma comparação entre as construções narrativas desse feminino, dado como monstruoso, por escritores homens e mulheres, a fim de apurar como essas representações são construídas por meio da literatura de medo. Por último, tencionamos explorar as possíveis monstruosidades do feminino quando rompem com os padrões e costumes de uma sociedade patriarcal nas obras. Nossa hipótese é de que a mulher, o ser feminino, sofre uma punição ou repressão quando não corresponde aos ideais impostos e quando tenta manifestar seu desejo. Esses seres femininos desviantes serão vistos como o mal, o proibido, o imoral, o próprio pecado e, portanto, tornam-se monstros, criaturas horrorosas que provocam o mal tanto dentro quanto fora do universo literário.

Para compor essa análise, selecionamos três textos literários que representam as figuras monstruosas femininas mais relevantes e populares: a bruxa, a mulher demônio e a vampira. Todos os textos escolhidos são de autoria brasileira, uma vez que a pesquisa se delimita ao campo nacional. O primeiro é *A feiticeira*, de Inglês de Sousa, conto do livro *Contos amazônicos*, publicado pela primeira vez em 1893. Na história, somos apresentados a um homem, Antônio de Sousa, um tenente cético que de repente se vê determinado a perseguir e a enfrentar uma mulher das histórias contadas pelos habitantes locais:

a feiticeira Maria Mucoim que mora isolada na floresta e havia sido acusada de rituais satânicos.

O segundo texto é *A mortalha de Alzira*, de Aluísio Azevedo, publicado em 1895, que trata de uma figura ambígua, vista como uma mulher demônio ou um ser vampiresco, responsável por desvirtuar o ingênuo padre Romualdo em sua castidade. Por fim, para ilustrar a figura da vampira, temos *A nevrose da cor*, conto de Júlia Lopes de Almeida, publicado em 1903 no livro *Ânsia eterna*. No conto, somos introduzidos à figura de Issira, que não é chamada de vampira, mas apresenta uma obsessão pela cor vermelha que, ao longo da narrativa, se transforma num desejo insaciável por sangue.

Partindo dos objetivos expostos, temos também como base o conceito de fantástico segundo David Roas, que observa a construção das narrativas escolhidas a partir de símbolos sobrenaturais resultando em uma ruptura no meio em que estão inseridos: "o vampiro (e qualquer fenômeno sobrenatural), para seu devido funcionamento fantástico, deve ser sempre entendido como exceção, do contrário se converteria em algo normal" (Roas, 2014, p. 42-43). Para o teórico, portanto, o fantástico opera por meio de um acontecimento sobrenatural que desestabiliza o cenário comum da narrativa:

> a literatura fantástica é o único gênero literário que não pode funcionar sem a presença do sobrenatural. E o sobrenatural é aquilo que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com essas mesmas leis. Assim, para que a história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade. É por isso que o sobrenatural vai supor sempre uma ameaça à nossa realidade, que até esse momento acreditávamos governada por leis rigorosas e imutáveis. A narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão, e sim, muito pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real (Roas, 2014, p. 31).

É dentro desse contexto que essas personagens monstruosas se revelam na literatura fantástica, pois "o monstruoso oferece uma fuga de seu hermético caminho, um convite a explorar novas espirais, novos e interconectados métodos de perceber o mundo. Diante do monstro, a análise científica e sua ordenada racionalidade se desintegram" (Cohen, 2000, p. 31-32). Além de Roas, a pesquisa se apoia em França e Silva (2015, 2020), Siqueira (2022, 2023), Cohen (1996, 2000), entre outros relevantes, para abordar as temáticas deste estudo. Iniciando pela figura da bruxa, seguimos para a análise dessas mulheres monstruosas e maléficas nas suas narrativas.

A BRUXA

A associação entre o feminino e a bruxaria tem raízes históricas profundas. A cristianização da Europa e, posteriormente, das regiões colonizadas pelos países europeus constituiu um processo longo e gradual, estendendo-se ao longo de dez séculos conhecidos como Idade Média. Nesse contexto, a construção de discursos religiosos e sociais consolidou a percepção da mulher como potencial transgressora da ordem cristã, frequentemente vinculando-a à heresia. Conforme a professora e pesquisadora Ana Márcia Siqueira:

> A afirmação da fé cristã e do poder da Igreja ocorreu em paralelo ao combate aos cultos e práticas pagãs anteriores, resultando em um complexo amálgama entre mitos, simbolismos e imaginários em diferentes proporções, dependendo da época e da sociedade, revelando a pujança inerente às narrativas míticas. Nem sempre, porém, era possível ao cristianismo assimilar certos símbolos ou práticas. De modo geral, após a cristianização, tudo o que se referia a mitos, contos e lendas de caráter agrário e ou de culto a uma divindade ligada à fecundidade foram considerados demoníacos (Siqueira, 2023, p. 8).

Ou seja, seria considerado satânico tudo aquilo que não fosse cristão, bem como seriam declaradas bruxas aquelas que não estivessem dispostas a prestar submissão ao masculino, conformar-se com as atividades domésticas e com a maternidade estando condenadas a renunciar a conhecimentos formais ou poder, uma vez que isso seria do campo da masculinidade. Mistificou-se, a partir disso, que mulheres com conhecimentos botânicos, linguísticos ou com poder social, por exemplo, seriam servas de satã. As mulheres demoníacas, categorizadas como bruxas, poderiam ser tanto aquelas julgadas culpadas por uma colheita ruim ou por doenças que assolavam a comunidade quanto aquelas que praticavam o curandeirismo, às vezes chamadas de feiticeiras. Segundo esclarece a pesquisadora,

> relacionar o feminino ao diabólico não é uma novidade do século XIX, desde os mitos de Eva e Pandora é possível encontrar diferentes obras que relacionam a mulher ao mal, embora a imagem da figura da bruxa como aliada de Satã tenha se formulado de modo mais incisivo entre os séculos XV e XVI (Siqueira, 2023, p. 156).

A construção da bruxa no imaginário popular enquanto uma mulher velha, corcunda, nariguda, que vive distante da sociedade e possui desejos egoístas é observada tanto em contos de fadas medievais de origens anglicanas, francesas e espanholas quanto em narrativas portuguesas que chegaram ao Brasil a partir do processo colonizatório.

Então, bebendo das fontes clássicas, mas também da tradição oral, Inglês de Sousa se debruça sobre elementos típicos da região norte do Brasil para compor os *Contos Amazônicos* em 1893. Dentre os nove contos que compõem a antologia, para analisar a figura da bruxa, vamos nos deter no conto *A feiticeira* (2018).

Na narrativa, o leitor é guiado por um narrador personagem, o velho Estêvão, que conta a história de como o tenente Antônio de Sousa, um homem cético que zombava das crenças populares, conhece Maria Mucoim.

> O tenente Sousa viu na Maria Mucoim uma velhinha magra, alquebrada, com uns olhos pequenos, de olhar sinistro, as maçãs do rosto muito salientes, a boca negra, que, quando se abria num sorriso horroroso, deixava ver um dente, um só! comprido e escuro. A cara cor de cobre, os cabelos amarelados presos ao alto da cabeça por um trepa-moleque de tartaruga, tinham um aspecto medonho que não consigo descrever (Sousa, 2018, p. 26).

Maria seria uma mulher temida e evitada pelos moradores de Paranamiri porque, conforme o narrador, a feiticeira-tapuia solicitou auxílio às profundezas do inferno após a morte do padre João, de quem era caseira e com quem teria praticado grandes pecados. Estêvão não detalha quais foram os pecados cometidos ou mesmo por que eles a condenariam em vida, mas, em uma leitura possível, alguns teóricos, como Leandra Francieli Silva dos Santos (2019), associam esse pecado a relações amorosas que Mucoim teve com o padre.

> Sendo essa figura caricata, Maria Mucoim ainda carrega outras características que fazem parte do estereótipo de bruxa construído pela Inquisição. Há uma passagem no conto que pode ser interpretada como uma possível relação amorosa entre Mucoim e o padre, emergindo, assim, a caricatura da tapuia, ou da índia sexualizada: característica tão comum também às bruxas e feiticeiras (Santos, 2019, p. 72).

É interessante perceber como a figura da bruxa, enquanto monstruosidade feminina, está frequentemente relacionada à devassidão sexual e à sedução. Além disso, durante a construção da personagem, o narrador, baseando-se em relatos de terceiros, acusa ainda Maria de dançar em volta de uma fogueira com um bode negro que usava um chapéu de três bicos.

> Já houve quem visse, ao clarão de um grande incêndio que iluminava a tapera, a Maria Mucoim dançando sobre a cumeeira danças diabólicas, abraçada a um bode negro, coberto com um chapéu de três bicos, tal qual como ultimamente usava o defunto padre. Alguém, ao passar

> por ali a desoras, ouviu o triste piar do murucututu, ao passo que o sufocava um forte cheiro de enxofre. Alguns homens respeitáveis que por acaso se acharam nos arredores da habitação maldita, depois de noite fechada, sentiram tremer a terra sob os seus pés e ouviram a feiticeira berrar como uma cabra (Sousa, 2018, p. 29).

Nesse trecho, a partir de alguns elementos, observa-se o quão alinhadas às tendências góticas estavam as produções nacionais. Na tradição cristã, em mitologias e crenças populares o bode negro é frequentemente associado ao Diabo ou a entidades demoníacas, como Baphomet, Belzebu e Pã. Já o chapéu de três bicos, semelhante ao usado pelo padre João, poderia reforçar a associação de que Maria teria se relacionado sexualmente com o clérigo, assim como, o cheiro de enxofre também está relacionado às clássicas aparições demoníacas. Segundo o *Dicionário de Símbolos*, durante o século XVI, o bode foi comumente associado às figuras demoníacas por sua necessidade de procriar, "O diabo, deus do sexo, passa a ser apresentado, nessa época, sob a forma de um bode. Nas narrativas edificantes, a presença do demônio — tal como a do bode — é assinalada por um odor forte e acre." (Chevalier; Gheerbrant, 1993, p. 134)

Outra característica de Maria Mucoim, alinhada a representações recorrentes da bruxaria tanto na tradição inquisitorial quanto no imaginário popular, é sua relação com os animais. Além de ser acusada, ao longo da narrativa, de se metamorfosear em criaturas como uma pata ou uma cabra, Maria também parece, aos olhos do narrador, exercer certo domínio sobre os bichos — desde um pequeno bem-te-vi até animais de maior porte, como uma coruja, um urubu, um gato preto e um bode negro. "Foi então que, animada por gestos misteriosos da velha, a bicharia toda avançou com uma fúria incrível" (Sousa, 2018, p. 31).

É possível afirmar que essa cena se insere também no campo do fantástico, à medida que rompe com a lógica do real. O narrador não oferece explicações racionais para o súbito ataque dos animais,

colocando a narrativa em uma zona de ambiguidade característica do fantástico, onde o insólito se entrelaça à dúvida. A reação do tenente diante do ocorrido, marcada por incerteza e hesitação, reforça essa atmosfera de suspensão da normalidade, abrindo espaço para múltiplas interpretações sobre o que, de fato, se passou.

O urubu, o gato preto e o bode são citados como exemplos de familiares das bruxas desde "*Discovery of witches*" do inquisidor Matthew Hopkins, publicado em 1647. De acordo com Russel e Alexander (2019), os animais ditos familiares são espíritos que, tradicionalmente, são auxiliares mágicos das bruxas. Esses espíritos, por vezes, são considerados demônios menores, mas estão sempre empenhados em ajudar feiticeiras a realizar seus encantamentos.

A coruja, por sua vez, é um toque regional de Inglês de Sousa, uma vez que mais a frente da narrativa o pássaro é apresentado como um murucututu, esse animal da família das corujas, pode ser entendido, segundo o Dicionário do Folclore Brasileiro, de Luís da Câmara Cascudo, como a mãe do sono e está relacionado ao mau agouro. "Nas cantigas das amas indígenas, o murucututu é invocado para dar o seu sono às crianças que custam a dormir" (Cascudo, 2009, p. 514).

Maria Mucoim, então, é construída no espaço dicotômico entre o medo e a curiosidade de Antônio Sousa que questiona a relação da feiticeira com o demônio. O coronel é construído a partir de certa soberba e ceticismo, como um homem que ri de lobisomens e feiticeiras, passa à frente da casa do judeu em sexta-feira maior, não responde ao grito da rasga mortalha e aponta com o dedo para a lua.

Se por um lado, Antônio Sousa questiona e zomba das crenças populares de Paranamirim sem resguardar respeito à tradição popular ou medo dos seres que abrigam o imaginário coletivo daquela região e que poderiam ser lidos como fantásticos ou exóticos por ele, por outro, o narrador, que se sente ofendido com o tom jocoso do coronel, também descredibiliza as crenças de Maria.

> A feiticeira trazia ao pescoço um cordão sujo, de onde pendiam numerosos bentinhos, *falsos, já se vê, com que procurava enganar ao próximo, para ocultar a sua verdadeira natureza.* Quem não reconhece à primeira vista essas criaturas malditas que fazem pacto com o inimigo e vivem de suas sortes más, permitidas por Deus para castigo dos nossos pecados? (Sousa, 2018, p. 31, grifo nosso).

Nesse sentido, a personagem da feiticeira, que quase não possui falas diretas, foi silenciada, assim como as bruxas durante a Inquisição. Além disso, as atitudes da dita feiticeira são demonizadas ao longo da narrativa, bem como as atitudes dos próprios indígenas durante o processo de colonização.

A monstrificação também se concretiza em uma leitura comparada, quando conseguimos aproximar Maria da figura mitológica do Caronte, como sugere Santos (2020). Ao fim da narrativa, quando Maria é apontada como a provável culpada pelo alagamento decorrente da cheia do rio Paranamirim como uma maldição que lança por vingança da invasão do tenente em sua casa e aparece acocorada em uma canoa com olhos amortecidos, semelhante à imagem de Caronte que segundo a mitologia possuía a tarefa de transportar as almas de uma margem à outra do Aqueronte.

Além disso, encontram-se semelhanças entre a tapuia e uma beldam, um termo do inglês arcaico que se refere a uma bruxa velha que mora em locais isolados em florestas e possui poderes de mudar sua aparência. De acordo com Claudia Schwabe (2023), as Beldams revoltaram-se contra os humanos após invasões e destruições em sua propriedade.

Portanto, na narrativa, ao retratar Maria Mucoim na figura da feiticeira, o narrador não somente concretiza esses estereótipos arraigados, como também propõe uma monstrificação feminina com bases no universal e no folclórico, condenando as atitudes de uma mulher que pode ter cedido à libido como um sinônimo de feitiçaria que criaria uma aura mística e negativa ao seu redor.

SUMÁRIO

A MULHER DEMÔNIO

O Brasil do *fin-de-siècle* foi marcado, na literatura, por uma tendência realista que parecia se afastar das narrativas fantásticas e enveredar por obras que revisitassem os problemas sociais enfrentados no país que ainda buscava sua identidade nacional. No entanto, é nesse contexto que, na contracorrente, Aluísio Azevedo, mais conhecido por suas obras naturalistas, como *O cortiço* (1890), publica *A mortalha de Alzira* em 1895.

O romance remonta às construções narrativas de *A morte amorosa* do francês Théophile Gautier publicada em 1836, e ainda que tome emprestado os moldes das personagens, o enredo e a ambientação, Azevedo arranja espaço para apresentar em sua narrativa os aspectos críticos comuns ao Naturalismo.

Ambientada na Paris do século XVIII, o narrador em terceira pessoa não poupa comentários ácidos nas descrições das circunstâncias em que se passa a história.

> As máscaras de hipocrisia que escondiam a corrupção da corte de Luís XIV, caíram com a morte desse príncipe. Os fidalgos e cortesãos pareciam impacientes por sair da forçada e falsa compostura, em que se mantinham durante a velhice devota do Rei Sol. Até aí fingiu-se ainda; daí em diante ninguém mais procurou ocultar os seus vícios. A ferocidade e a perfídia dos tempos bárbaros, os crimes do feudalismo, todos os erros, todos os abusos e todos os desregramentos de um governo cínico e perverso e de uma magistratura e uma jurisprudência feitas de ignomínia e adulação, eis do que se compunham os costumes desse infeliz começo de século. A administração da polícia criava e dirigia casas de jogo e casas de prostituição. Paris era policiado por malfeitores, vestidos de farda. Só uma coisa divertia o público: — a crápula. *Mas o que caracteriza particularmente essa época, era o dourado verniz de elegância com que o escol da sociedade*

> *de, então disfarçava a libertinagem mais desenfreada e brutal* (Azevedo, 1902, p. 11, grifo nosso).

Logo, não seria impossível afirmar que a obra utiliza-se de uma ambientação distante como um escudo, uma *Bruzundanga*[1], para respingar a salvo as críticas à sociedade contemporânea da obra.

Sob os véus das narrativas naturalistas, o leitor é apresentado, ao longo do romance, ao frei Ozéas, que, apesar de padre, comportava-se como um libertino, frequentando a vida noturna de Paris em meio a jogos, boemia e prostituição. A vida de Ozéas muda quando atinge 45 anos e busca a redenção de seus pecados. Durante o processo de voltar-se aos valores clericais e arrepender-se da devassidão, o frei depara-se com um bebê enjeitado que batiza de Ângelo. A criança, então, é criada distante de tudo que possa ser considerado pecaminoso. "Ângelo cresceu, pois, fechado na sua religiosa estufa, sem ter nem ao menos desconfiança do que se passava lá fora, nessa cidade do prazer e do vício. Cresceu casto como uma flor, que as abelhas e as borboletas não alcançam." (Azevedo. 1895, p. 19).

Ângelo tem, portanto, todas essas circunstâncias em si, de ser a salvação de seu pai a partir da santidade em vida e da abdicação de qualquer prazer carnal.

> Aquela criança, diziam estes, estava destinada a fazer o verdadeiro renascimento da religião cristã. E os desvelos em torno de Ângelo cresciam, forçando já pelo fanatismo. Não lhe permitiam olhar para o pátio do convento, onde havia uma criação de galinhas e coelhos. Receavam, e com razão, que o espectáculo dos instintos procriadores dos inocentes bichos despertasse no outro inocente ideias que a igreja reprovava (Azevedo, 1902, p. 19).

Ao longo do livro o leitor é guiado por um narrador que ao passo em que mostra como a sociedade lia Ângelo – como um santo,

1 Referência ao país fictício do livro *Os Bruzundangas*, do escritor Lima Barreto, de 1922.

um ser sem sexo como os próprios anjos – também sugere que no pequeno quarto do presbítero poderiam reinar outros pensamentos. O padre tão casto tinha um interesse singular por um livro específico do Antigo Testamento: *O Cântico dos Cânticos*.

> Nesses momentos, o poema que o seu coração cantava chorando, e chorando lhe fazia agitar da boca as pétalas trementes, era o Cântico dos cânticos, o livro do poeta rei, amante de todas as mulheres formosas do Oriente. Ironia dolorosa! Ângelo, o casto, arrebatava-se nas asas da inspiração do poeta de mil amantes! (Azevedo, 1902, p. 24).

O *Cântico dos Cânticos* é, segundo afirma a pesquisadora Ana Rosária Soares da Silva (2022), o livro bíblico que celebra o amor sexual. Logo, o narrador oferece, talvez, algumas pitadas de ironia à obra, demonstrando, desde já, que o padre não seria assim tão ingênuo, diferentemente do clássico francês que mantém a postura imaculada de Romualdo até o fim do conto.

É, então, diante desse personagem, apresentado como um homem casto e virtuoso, que Alzira aparece como a *femme fatale*, o elemento desvirtuante da castidade.

> Mas onde incontestavelmente o assunto despertou maior escândalo, foi no salão da condessa Alzira, formosa, cínica e espirituosa cortesã, célebre por ser nessa época a mulher mais insensível e mais fria de Paris. Juravam, todos, que ela nunca sentira por ninguém a menor partícula de amor, e que o seu melhor, momento de alegria era aquele em que lhe davam parte de que, por sua causa, algum dos seus inúmeros apaixonados caíra morto em duelo ou metera uma bala nos miolos (Azevedo, 1902, p. 36-37).

Alzira é, ao mesmo tempo, objeto de medo e desejo do padre desde a primeira vez que Ângelo a vê após o ritual cristão do divino sacrifício. Apesar da resistência a princípio, Alzira ganha gradualmente cada vez mais espaço na mente do sacerdote, que a compara diversas vezes a demônios desvirtuantes, o que o faz questionar a própria fé.

> Mas que estranhas venturas serão essas que as mulheres nos levam a sonhar ? ... exclamou ele, erguendo o rosto e cruzando as mãos sobre a página da bíblia; Então a mulher não é também uma criatura de Deus? Um ente, tão abençoado e protegido por ele, que até foi por ele escolhido para servir de mãe a seu filho Jesus ? ... Pois tão grande honra se concederia a um ente desprezível, posto neste mundo só para tentar os justos e desviá-los do caminho da virtude ?... Se a mulher é má, porque existe ? ... Se existe, porque Deus a fez má e perigosa ? (Azevedo. 1902, p. 67).

A personagem de Alzira é, em muitos momentos da narrativa, referida como demoníaca, ora por sua volúpia, ora por ser indiferente aos homens que tiravam a vida por ela, como uma mulher fatal. A figura erótica confunde e desperta o sacerdote ao que lhe foi censurado durante toda a vida para cumprir com a remissão dos pecados do pai.

Após a morte, Alzira visita Ângelo em seus sonhos e o convida a viver e experienciar um mundo de boemia, devassidão e luxúria. A narrativa, ao apresentar esse encontro onírico, abre espaço para o fantástico ao borrar as fronteiras entre sonho e realidade, deixando em suspenso a natureza do acontecimento: trata-se somente de um delírio provocado pelo luto e pela culpa ou da manifestação real de uma entidade sobrenatural? A inquietação de Ângelo diante da experiência — marcada por desejo, assombro e desorientação — evidencia essa ambiguidade fundamental ao fantástico, no qual o insólito não é plenamente explicado.

Além disso, a visita noturna pode ser lida como a aparição de um súcubo, figura recorrente nas mitologias e no imaginário popular, descrita como um demônio feminino que invade os sonhos dos homens com o intuito de seduzi-los e drenar sua energia vital. A associação de Alzira a essa entidade intensifica o caráter fantástico da cena, ao mesmo tempo em que reforça sua dimensão simbólica de transgressão e erotismo.

Apoiando-se na definição de Isabel Freire (2009), entende-se o súcubo (do verbo *succubare*, ou "deitar-se sob", o que remete à posição feminina abaixo do homem na relação carnal) como subterfúgio para as frequentes recaídas sexuais dos indivíduos em meio a uma sociedade opressora e que aprisionava as realizações eróticas. Ainda consoante a autora, os principais alvos dos "ataques" noturnos dos possessores eram aquelas pessoas em torno das quais havia algum tipo de impedimento à realização sexual, como padres, freiras, mulheres casadas e camponeses. Desta forma, a fim de evitar a assunção do ato sexual efetivamente realizado com alguém do seu convívio, o possuído atribuía as consequências desse ato (polução noturna dos homens, gravidez indesejada em freiras e resquícios de secreções em mulheres casadas quando estas não praticavam sexo com seus maridos) à ação maléfica de seres demoníacos durante o sono.

Outro elemento que contribui para uma possível classificação de Alzira como demoníaca ou súcubo é o próprio nome atribuído à personagem. Alzira é um nome de origem árabe que deriva de *Al Zaira,* que significa "A visitadora" em português. Além disso, após as visitas noturnas, Ângelo ficava cada vez mais macilento, apático e sem vitalidade nem apetite.

A construção diabólica de Alzira é dicotômica, uma vez que é apresentada também em contraponto herético à pureza da mãe de Jesus.

> Mas a Virgem começa a tomar as feições de Alzira. A sua branca roupa de noiva transforma-se em longa túnica mortuária, soltam-se-lhe os cabelos e caem-lhe pelas espáduas, como os da morta do castelo de Aurbiny. Os olhos tingem-se-lhe de uma sinistra sombra cadavérica, e os seus lábios fazem-se roxos e tiritantes de frio. Angelo tem medo e volta-se todo contra a parede, cosendo-se aos travesseiros e tremendo aflito. Mas o espectro de Alzira desce do nicho, e dirige-se para a cama dele. Angelo, frio de terror, sente-lhe os passos no chão, e ouve o estranho pisar daqueles pés duros e ossificados

> pela morte. Retrai-se, encolhe-se, e arqueja com o rosto escondido. Mas Alzira vai até a cama, verga-se sobre ele e toca-lhe no ombro com a mão gelada. O mísero quer gritar e não pode. Ela senta-se ao lado dele. e beija-lhe os cabelos. Ângelo estremece, mas um voluptuoso fluido percorre-lhe o corpo inteiro, acorda-lhe o coração do sobressalto em que estava, e o seu medo vai a pouco e pouco desaparecendo (Azevedo, 1902, p. 162-163).

Alzira foi retratada como dotada de uma sexualidade incontrolável e irascível. A personagem representava perigo justamente por sua independência e por sua determinação de realizar seus desejos sexuais, encaixando-se no que França e Silva (2015) classificam como mulher fatal relacionada ao diabólico.

> Ao transgredir as normas sociais, que historicamente pregaram uma sexualidade feminina comedida e controlada, tal figura se apresenta como uma tentação e uma ameaça ao homem. Capaz de levá-lo ao êxtase, mas também ao esgotamento e à morte, ela foi, diversas vezes, identificada literariamente com o próprio Diabo (França; Silva, 2015, p. 57).

Logo em *A mortalha de Alzira*, Azevedo (1895) passeia entre a crítica social convencionada pelo Naturalismo e o romance gótico fantástico, apresentando uma deliciosa viagem entre o erotismo, o terror e a acidez. Alzira é, então, apresentada como uma mulher desvirtuante, sedutora, responsável por retirar o padre Ângelo dos caminhos divinos na ordenação a sacerdote e aos votos de celibato, mas também a responsável por apresentar um mundo novo com outros prazeres e retirá-lo da cela em que vivia por convicções paternas.

A VAMPIRA

Desde a primeira vez que o termo foi utilizado, o vampiro se constitui como uma figura subversiva. Sua origem "coincide exatamente com o fim da caça às bruxas na Europa e tomou o seu lugar, como se as pessoas daquele tempo tivessem necessidade de exorcizar seus temores, necessidade de uma explicação para os males que as atingiam, aquelas epidemias repetidas de peste ou cólera" (Lecouteux, 2005, p. 159). Sua associação com o que as bruxas representavam para a sociedade, portanto, não é arbitrária, ainda mais quando pensamos na figura da mulher vampira.

Caracterizada muitas vezes de *femme fatale*, essa mulher vampira pode ser uma tentação, uma maldição ou uma punição para toda uma comunidade, dado que representa tudo o que uma sociedade patriarcal tenta reprimir em uma mulher: o desejo, a libido, o prazer, a liberdade sexual, etc. Como bem salienta Siqueira, em seu artigo sobre personagens femininas (denominadas de belas sem recato), "a liberdade transgressora destas figuras literárias representa uma tentação e uma ameaça ao homem, em oposição às normas sociais que estabelecem uma sexualidade feminina contida, inocente e anódica" (2022, p. 148). Sendo assim, a vampira domina, ameaça e transgride, amedrontando o sistema.

Seguindo essa vertente, o vampirismo adentra o território do fantástico, por ser mais uma figura sobrenatural que surge para ameaçar a ordem de um mundo antes ordenado. De acordo com Cohen (2000, p. 31), essas figuras "são híbridos que perturbam, híbridos cujos corpos externamente incoerentes resistem a tentativas para incluí-los em qualquer estruturação sistemática". Essa monstruosidade conflituosa e inexplicável do vampiro nos demonstra como "a narrativa fantástica provoca – e, portanto, reflete – a incerteza na percepção da realidade e do próprio eu; a existência do impossível, de uma realidade diferente da nossa" (Roas, 2014, p. 32).

É nesse limiar que nos deparamos com Issira, personagem do conto *A nevrose da cor*, ambientado no Antigo Egito, escrito por Júlia Lopes de Almeida, uma grande autora brasileira conhecida por seus livros naturalistas e realistas. A escritora, assim como Aluísio Azevedo, surge com o livro *Ânsia eterna*, que apresenta aspectos insólitos para a corrente literária da época, abordando temáticas que vão das mais incomuns às mais brutais em ambientes fantásticos, góticos e de horror.

No conto selecionado, a personagem principal é uma princesa egípcia, neta de faraó, uma mulher bela e formosa. A trama se inicia com o discurso moralizante de um sacerdote para a princesa, esta não se importando com o que ele teria para lhe dizer ou aconselhar, visto que adormeceu e sonhou navegar por um lago vermelho com um cenário bem simbólico (Almeida, 2020), já demonstrando uma atitude não condizente com o que se espera de uma dama nobre que deve ouvir e obedecer, e não "fazer um gesto de enfado, voltando para o outro lado o rosto" (Almeida, 2020, p. 142).

Durante toda a narrativa, a beleza de Issira é um ponto ressaltado e reafirmado, mas sua beleza é maligna, pois se trata de um ser que não se submete a ninguém, ela "busca satisfazer seus próprios desejos, contrapondo-se ao modelo ideal de mulher da época. Tal transgressão do modelo feminino torna a personagem, inclusive, uma figura monstruosa e temida" (Caetano; Oliveira, 2023, p. 62). Além disso, sua busca pelo poder cresce quando se torna noiva do filho do faraó, elevando sua posição ao mesmo tempo que coloca sua presença como uma ameaça à organização social do reino.

Sobre o fantástico na obra, a personagem possuía uma condição – "era formosa, indomável, mas vítima de uma doença singular: a nevrose da cor. O vermelho fascinava-a." (Almeida, 2020, p. 142) – que a levava a ter delírios pela cor vermelha e resultava, inicialmente, na ingestão do sangue de ovelhas. Na narrativa nunca é usada a palavra "vampira" para descrever a obsessão de Issira pelo vermelho

e pelo sangue, ao contrário, toda essa sua nevrose, ou neurose, é vista como uma doença incompreensível para a medicina da época, ela "curvou-se vencida diante da persistência do mal" (Almeida, 2020, p. 143). Depois que seu pai falece, Issira se muda para Tebas com seu noivo para morar no palácio real. Sua beleza e sua majestosidade conquistam a todos, mas sua fascinação pela cor citada se intensifica de tal modo que, além de decorar tudo com vermelho, ansiava por beber o sangue dos escravos. Quando a oportunidade surge, Issira, pálida e febril, pica a artéria de um dos escravos e suga seu sangue até a morte, começando, assim, a dizimá-los, agindo como uma mulher vampira.

Sua obsessão com o vermelho é substituída por outros vocábulos na história: coral, rubi, papoula, romãzeiras, encarnado, rubras, cor de sangue, escarlates e, o mais expressivo, o sangue. Essa cor obviamente não escolhida ao acaso, se pensarmos nas associações com a cor de sangue:

> O vermelho-escuro, bem ao contrário, é noturno, fêmea, secreto e, em última análise, centrípeto; representa não a expressão, mas o mistério da vida. [...] alerta, detém, incita à vigilância e, no limite, inquieta: é o vermelho dos sinais de trânsito, a lâmpada vermelha que proíbe a entrada num estúdio de cinema ou de rádio, num bloco de cirurgia etc. É também a antiga lâmpada vermelha das casas de tolerância, o que poderia parecer contraditório, pois, ao invés de proibir, elas convidam; mas não o é, quando se considera que esse convite diz respeito à transgressão da mais profunda proibição da época em questão, a proibição lançada sobre as pulsões sexuais, a libido, os instintos passionais (Chevalier; Gheerbrant, 1993, p. 944).

Apesar de ser narrada em terceira pessoa, assim como as outras obras literárias aqui analisadas, a narrativa é centrada em Issira. Seu noivo, o príncipe, é mencionado apenas em alguns momentos e está completamente fascinado por ela; o rei Ramazés, pai do noivo, aparece para ir contra os desejos da princesa; e o sacerdote,

representante dos preceitos religiosos, mostra-se, no início do conto, para tentar reprimi-la. Esses dois últimos servem como elementos representativos do patriarcado enquanto homens que tentam controlar e conter a presença subversiva e o destaque da personagem feminina.

A ameaça que simboliza não é enfrentada efetivamente por nenhum deles até o momento em que passa a causar problemas para o rei, para a organização social, ancorada no sistema patriarcal, no qual a mulher está subjugada a valores e modelos de conduta misóginos. Ramazés a temia não pelo que fazia com os escravos, mas pela possibilidade de, caso assumisse o trono com o noivo após sua morte, vingar-se apagando a memória do reinado anterior, fazendo com que o esquecessem. Seu aspecto transgressor não lhe causava medo, sendo tolerado ou advertido.

Como Júlio França (2022) discorre em seu estudo, o medo é um elemento constitutivo dessas narrativas, que apresentam conflitos engendrados entre a atração e a repulsão, mas não necessariamente as personagens do texto literário sentem medo do monstro. Esse medo, ou talvez melhor, inquietude – entendendo-a como uma sensação gerada pela "incapacidade de conceber a coexistência entre o possível e o impossível" (Roas, 2014, p. 90) – é provocado no leitor que se depara com uma situação inexplicável que surge na aparente segurança do real. A realidade apresentada no conto, por mais que não seja uma contemporânea ao leitor por situar sua narração no Egito da Antiguidade, ainda assim nos mostra um contexto do passado real do nosso mundo, sem nenhum outro elemento sobrenatural que aterrorize aquele espaço, em contraste com uma ameaça fantástica, monstruosa e subversiva à normalidade daquele mundo apresentado, uma inquietude, conforme Roas expõe em sua teoria.

No conto, Issira encontra um obstáculo para os seus desejos:

> Issira, encostada à mão, olhava ainda pela janela aberta para a cidade de Tebas, esplendidamente iluminada pelo sol, quando um sacerdote lhe foi dizer, em nome do rei,

> que viera da província a triste notícia de ter morrido o príncipe desastrosamente. Recebeu a princesa com ânimo forte tão inesperada nova. Enrolou-se num grande véu e foi beijar a mão do velho Ramazés. [...] Aceitou com frieza a condolência de Issira, aconselhando-a a que se retirasse para os seus domínios em Karnac. A egípcia voltou aos seus aposentos, e foi sentar-se pensativa no dorso de uma esfinge de granito rosado, a um canto do salão. A tarde foi caindo lentamente; o azul do céu esmaecia; as estrelas iam a pouco e pouco aparecendo, e o Nilo estendia-se cristalino e pálido entre a verdura negra da folhagem. Fez-se noite. Imóvel no dorso da esfinge, Issira olhava para o espaço enegrecido, com os olhos úmidos, as narinas dilatadas, a respiração ofegante. Pensava na volta a Karnac, no seu futuro repentinamente extinto, nesse glorioso amanhã que se cobrira de crepes e que lhe parecia agora interminável e vazio! Morto o noivo, nada mais tinha a fazer na corte (Almeida, 2020, p. 145).

É relevante apontar que Issira não se insere na história para tentar um homem, mas na realidade para impor seus desejos e suas vontades acima dos demais, passando por cima de outros homens para conseguir o que quer, contudo, se vê sem saída quando aquilo que lhe conferia poder e soberania – o casamento com o futuro rei – chega ao fim repentinamente. O rei retoma o seu poder e não aceita mais a morte dos escravos. Atemorizada pela visão do noivo ensanguentado e com a ordem de abandonar tudo para voltar à sua terra natal, Issira comete o seu último ato: pica a própria veia e suga seu sangue, suicidando-se.

Segundo Claude Lecouteux, em uma seção especial sobre essa *vamp*, as mulheres vampiras são "de uma fria crueldade, exigindo abandono total e volúpia, elas se deleitam com a dor e a lenta agonia da vítima" (Lecouteux, 2005, p. 30). De fato, Issira não é uma personagem que poupava suas vítimas, quando dominada pelo desejo do sangue, mas seu massacre contra os escravos era um problema que poderia ser ignorado, uma vez que o rei ambicionava ter seu nome imortalizado graças à imponência e à altivez da princesa

(Almeida, 2020). O seu perigo residia em não haver limites para sua pessoa, no entanto, seu poderio é ilusório visto que ela só o consegue através do homem.

Em suma, Issira é uma vampira que foge do comum no que diz respeito tanto à categorização como vampira como a dos padrões femininos. Sua monstruosidade é construída a partir de um modelo de mulher fatal, dominadora e determinada, apresentado "de forma a salientar o aspecto demoníaco e sombrio destas mulheres consideradas perigosas por expressarem uma sensualidade vista como exacerbada ou decadente e também ameaçadora à organização social em razão da determinação em realizar seus desejos" (Siqueira, 2023, p. 156). O que nos leva a questionar, seriam todas essas mulheres de fato maléficas? Ou apenas estão manifestando tudo o que as mulheres anseiam libertar de dentro de si?

CONSIDERAÇÕES FINAIS:
O QUE É SER UMA MULHER MONSTRO?

Neste capítulo, traçamos um breve esboço das relações do feminino com o mal e com o fantástico por meio de três figuras centrais quando pensamos na categoria dos monstros: a bruxa, a mulher demônio e a vampira. As três narrativas selecionadas são de autores da nossa tradição literária que enveredaram por caminhos mais insólitos em suas produções literárias, trazendo o horror, o medo e a repulsa, assim como a fascinação, a atração e o desejo.

As personagens femininas analisadas rompem com os padrões de comportamento esperados para as mulheres em suas respectivas épocas e contextos. Por se permitirem viver os prazeres, manifestar vontades e transitar por territórios simbólicos considerados interditos — como a sexualidade, o poder, a autonomia

e o desejo —, são julgadas, perseguidas e condenadas. Ainda que compartilhem essa posição de marginalidade, é possível observar a individualidade de cada figura. A bruxa e a mulher-demônio, por exemplo, são personagens femininas construídas por escritores homens que, mesmo atribuindo a essas mulheres traços de rebeldia, as colocam sob o olhar moralizante da narrativa. Já a vampira, concebida por uma escritora mulher, embora de fato cometa crimes, não aceita passivamente sua punição: ela se rebela contra o castigo imposto e busca conscientemente provocar a própria morte, recusando o destino que lhe é reservado.

São mulheres que, do ponto de vista patriarcal, não correspondem ao ideal de submissão e pureza — e, por isso, precisam ser silenciadas, punidas ou eliminadas. Afinal, o "outro" torna-se ameaça quando não se curva, quando não abaixa a cabeça. Essas personagens, ao desafiar as normas e rejeitar a obediência, tornam-se figuras desvirtuantes: perturbam o pacto social e revelam, com sua existência dissonante, os limites e as violências do sistema que as reprime.

As personagens que selecionamos, Maria Mucoim, Alzira e Issira, cada uma à sua maneira, desafiam normas e costumes sociais, refletindo um padrão recorrente na literatura gótica do fim do século XIX: o medo e a rejeição de figuras femininas que não se conformam com os padrões patriarcais. A abordagem da monstrificação feminina que emergiu de nossa análise revela um padrão significativo: o medo e a repulsa que cercam essas figuras estão profundamente enraizados na necessidade de controlar e suprimir a liberdade feminina. O estudo das figuras da bruxa, da mulher demônio e da vampira nos permitiu também observar como essas representações literárias servem não somente como entretenimento, mas também como um espelho que reflete e critica as normas sociais e patriarcais. O terror associado a essas figuras fantásticas pode constituir uma metáfora poderosa para os medos culturais e sociais associados à autonomia feminina, uma vez que a ambiguidade que carregam dentro de si e da narrativa perturba e provoca todo o sistema patriarcal.

Elas não podem ser explicadas completamente, sendo dotadas de desejos e vontades não tão comuns no contexto em que vivem, gerando conflitos e rupturas em um mundo que antes aparentava ser ordenado, constituindo, assim, narrativas fantásticas.

A literatura de medo brasileira, ao abordar essas mulheres monstruosas, oferece uma rica tapeçaria de significados que interagem com questões universais e singulares. Sem objetivar esgotar as discussões acerca das nuances e representações possíveis das mulheres monstruosas na literatura brasileira, nossa análise contribui para uma compreensão mais ampla do papel dessas figuras na construção do medo nacional. Esperamos que este estudo abra portas para futuras investigações sobre como essas representações se modificam e o que elas continuam a nos dizer sobre a sociedade e a literatura.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Cristhiano**. Gótico nordestino**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2022.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. A nevrose da cor. *In*: ALMEIDA, Júlia Lopes de. **Ânsia eterna**. 2. ed. rev. Brasília: Senado Federal, 2020. p. 141-146.

AZEVEDO, Aluísio de. **A mortalha de Alzira**. São Paulo: Martins, 1902.

CAETANO, Bruna dos; OLIVEIRA, Katia Aparecida da Silva. Uma princesa vampira: o vampirismo como metáfora da libertação feminina no conto A nevrose da cor, de Júlia Lopes de Almeida. **e-scrita - Revista do Curso de Letras da UNIABEU**, Nilópolis, v. 14, n. 1, p. 58- 72, jan.-jun., 2023. Disponível em: https://revista.uniabeu.edu.br/index.php/RE/article/view/4662. Acesso em: 31 ago. 2023.

CASCUDO, Luis da Camara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

CASTRO, Hélder Brinate. Medo e Regionalismos. *In*: FRANÇA, Julio. (org.). **Poéticas do mal**: a literatura do medo no Brasil (1840-1920). Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. p. 127-149.

SUMÁRIO

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

COHEN, Jeffrey Jerome (ed.). **Monster theory**: Reading culture. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. *In*: COHEN, Jeffrey Jerome. **Pedagogia dos monstros**: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 25-55.

FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto (orgs.) **Poéticas do mal**: a literatura de medo no Brasil (1830 - 1920). Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2022.

FRANÇA, Julio; SILVA, Daniel Augusto. De perseguidas a fatais: personagens femininas, sexo e horror na literatura do medo brasileira. **Opiniães - Revista dos Alunos de Literatura Brasileira**, São Paulo, v. 5, p. 50-66, 2015.

FREIRE, Isabel Guimarães Rodrigues. O homem: possessão sexual, vampirismo e pecado original no romance de Aluísio de Azevedo. **Em Tese**, Belo Horizonte, v. 13, p. 47-59, abr. 2009. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3837. Acesso em: 29 dez. 2022.

HOPKINS, Matthew; STEARNE, John. **The Discovery of Witches and Witchcraft**: the Writings of the Witchfinders. Hertfordshire: Puckrel Publishing, 2007.

LECOUTEUX, Claude. **História dos vampiros**: autópsia de um mito. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

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

RUSSEL, Jeffrey B; ALEXANDER, Brooks. **História da bruxaria**. 2. ed. São Paulo: Goya, 2019.

SANTOS, Leandra Francieli Silva dos. As mulheres hereges de Inglês de Sousa: Análise do conto "A feiticeira". **Revista de Estudos Acadêmicos de Letras**, [*s. l.*], v. 13, n. 1, p. 64-77, 2020.

SENA, Marina. Gótico e Naturalismo. *In*: FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. (org.). **Poéticas do Mal**: uma literatura de medo no Brasil (1830-1920). Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2022, v. 1, p. 173-200.

SCHWABE, Claudia. Where Are They Now? Manifestations of (Monstrous) Mothers in Fairy Tales. *In*: SPENCER, Eleanor; CRAIG, Jade Dillon (eds.). **Family in Children's and Young Adult Literature**. New York: Routledge, 2023. p. 17-28.

SILVA, Ana Rosária Soares da. A poesia bíblica e erótica do Cântico dos Cânticos. **Estudos Linguísticos e Literários**, Salvador, n. 73, p. 09–32, 2022. DOI: 10.9771/ell.i73.48107. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/estudos/article/view/48107. Acesso em: 29 dez. 2022.

SIQUEIRA, Ana Marcia Alves. Belas sem recato: recriações a partir do Livro de Linhagens do conde D. Pedro. **Brathair – Revista de estudos celtas e germânicos**, [*s. l.*], v. 22, n. 2, p. 136-156, 2022.

SIQUEIRA, Ana Marcia Alves. Dona Sol: o entrelugar e o fascínio pela transgressão. **Pontos de Interrogação – Revista de Crítica Cultural**, [*s. l.*], v. 13, n. 1, p. 143-168, 2023.

SOUSA, Inglês de. **Contos amazônicos**. 2. ed. São Paulo: Cadernos do mundo inteiro, 2018.

9

Romildo Biar Monteiro

O REFLEXO DA MONSTRUOSIDADE E O GOZO PURULENTO DO MAL EM "AÇOUGUE", DE BRENO ACCIOLLY

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-668-5.9

INTRODUÇÃO

Escrever sobre monstros e monstruosidades, atentando para seus matizes, implica ingressar numa seara de enorme inventividade literária e, a um só tempo, admitir um profundo mergulho no imaginário humano. Se abordássemos um indivíduo qualquer e solicitássemos a descrição de uma criatura monstruosa e, posteriormente, a de um comportamento monstruoso, possivelmente, na primeira descrição, o nosso interlocutor virtual teceria a imagem de um ser fisicamente mutilado, deformado ou de aparência sobre-humana. Já na segunda descrição, é quase certo que a narrativa envolveria cenas de violência, crimes hediondos e transgressões sociais condenadas tanto pelos dogmas religiosos quanto pelas leis civis. A reflexão imediata seria a de que, em ambos os casos, o monstro se encontra na esfera do estranho, daquilo que se desloca do convencional e, portanto, é rechaçado. No entanto, a projeção feita no primeiro caso estaria muito mais distante do homem, enquanto no segundo as ações seriam perpetradas por indivíduos semelhantes a nós. De um lado, o monstro é o Outro dialético (Cohen, 2000), aquilo que está fora de nós; do outro, o monstro pode estar vivendo dentro de cada um.

Mas o que é a monstruosidade? De que matéria os monstros são feitos? Quais são as suas razões? Essas são indagações tão antigas quanto os firmamentos do mundo e emergem do âmago do espírito humano. No âmbito estético-artístico, ao metaforizarem a carência e o sentimento de estranhamento diante do estar no mundo, "os monstros dão um rosto (ou não) ao nosso medo do desconhecido, que tendemos associar ao mal a ser praticado contra nós" (Jeha, 2007, p. 8). Nas diferentes áreas do conhecimento, as características atribuídas a essas representações apresentam afinidades quanto aos aspectos de impureza, transgressão, ameaça, destruição e metamorfose, trazendo à tona monstros humanos que atuam em consonância com o Mal, e, por vezes, moldam nossa imagem, encarnando, assim, a nossa semelhança.

Os monstros caminham lado a lado com o medo. Quem, durante a infância, nunca se sentiu atraído e tomado de arrepios ao escutar as histórias de sereias, fantasmas, vampiros, bruxas e tantas outras monstruosidades? Quem nunca dormiu com a luz acesa, receoso de que algo pudesse sair de debaixo da cama? Quem nunca ficou paralisado ao ouvir os intensos sons produzidos numa madrugada silenciosa? Quase todo nós passamos por isso: à noite, envoltos pela escuridão, tendemos a pensar que coisas ruins podem acontecer e, de maneira geral, essa expectativa é corporificada na figura do monstro. Nesse contexto, e desde tempos imemoriais, a noite consubstancia o império das monstruosidades, sendo usada como metáfora tanto para expressar o medo do desconhecido quanto para descrever episódios sócio-históricos de crises e de declínio da racionalidade, nos quais, em certo sentido, para citarmos a célebre expressão de Goya, "o sono da razão produz monstros".

Paradigma inconteste desse obscurecimento da razão e da propagação de formas vis de monstruosidades é a conjuntura geopolítica experienciada na primeira metade do século XX, um interregno assolado por crises econômicas, políticas e éticas, no qual a humanidade concebeu "formas monstruosas, formas que nos obrigam a repensar o conceito de homem" (Rosenfield, 1988, p. 10). Com efeito, desde o advento das sociedades totalitárias, a Batalha de Stalingrado, os campos de concentração nazista, a Shoah e tantos outros eventos sombrios e horrendos perpetrados pelos agentes dos regimes totalitários na Europa e pelas ditaduras da América Latina, os questionamentos em torno da monstruosidade humana e da sua capacidade para a prática do Mal têm despertado inúmeras reflexões.

Levando em consideração a preliminar reflexão exposta acima, o presente capítulo objetiva escrutinar, ainda que de modo suscinto, a estetização do Mal por intermédio da noção de monstruosidade e suas representações. Para tanto, recorre-se a contribuições

teóricas sobre o fantástico e as figuras do duplo, da sombra e do monstro, a fim de realizar um exercício de análise do conto "Açougue", de Breno Accioly (1921-1966), publicado em *João Urso* (1944).

ENTRE REFLEXOS E ESTILHAÇOS DO ESPELHO:
A IRRUPÇÃO DO DUPLO E DO FANTÁSTICO

Centrado na revelação epifânica dos horrores da trajetória do médico Frederico, "Açougue" apresenta uma personagem visceralmente marcada, desde a mocidade, pelo prazer experimentado diante da dor, da morte e da putrefação de corpos de animais e humanos nos quais injeta uma fórmula estranha e letal. O conto inicia-se com a personagem central diante do espelho. Nas primeiras linhas, o narrador situa a narrativa nos limites do mundo familiar ao leitor, para, em seguida, confrontá-lo com uma experiência fantástica. Em dissensão consigo mesmo, ao mirar seu reflexo, Frederico não se reconhece, ou melhor, é a primeira vez que tem consciência de sua própria existência, vindo a rememorar suas ações. Essa mirada epifânica revela tanto o monstro em que Frederico se tornou quanto o que dele foi excluído:

> O rosto de Frederico parece ficar ainda mais triste naquela tristeza que o espelho retrata. É uma face embaciada e vencida que o espelho devolve com todas as suas rugas, como todo o seu olhar pesaroso. Dir-se-ia mais um antigo espelho que estivesse retratando uma antiga face, um outro espelho que, por acompanhar uma outra vida de Frederico, agora, estivesse a reproduzir tudo o que lhe aconteceu (Accioly, 2000, p. 61).

O processo de descoberta de si conduz Frederico a mirar-se no espelho, ao refletir seu drama interior como um expurgo, passando

a compreender os horrores por ele praticados. Consoante ao olhar da personagem, há que se ressaltar que este não desvela somente quem é olhado: o olhar percuciente é a revelação mútua do que vemos e do que nos olha, afinal, "o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha" (Didi-Huberman, 2010, p. 29). Nessa conjuntura, as palavras do narrador sugerem uma cisão interior, ao apontarem para a manifestação da máscara do médico: "O espelho, sim, nada modifica. Simples, continua a denunciar na sua simplicidade o ar de cruel que Frederico gostaria de esconder. Esconder as rugas, o passado de forte memória" (Accioly, 2000, p. 61). Diante do espelho, Frederico observa sua existência errante e o caráter torpe que desejava ocultar. Neste aspecto, o conto de Breno Accioly estabelece, a nosso ver, um diálogo com *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. Em ambos os enredos, tem-se a duplicidade imagética dos protagonistas, sobre a qual incidem os efeitos do envelhecimento. Ademais, os respectivos duplos — o retrato, no caso de Dorian, e a criatura especular de Frederico — funcionam como testemunhos da presença do Mal que habita essas personagens, expondo suas dimensões sombrias e monstruosas.

Nesse sentido, vislumbra-se, também, na produção de Breno Accioly, um diálogo com *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson, considerando-se que essas narrativas articulam a duplicação dos protagonistas. Em comum, observa-se a construção de identidades ambíguas, encobertas por máscaras de respeitabilidade (como médicos) e acompanhadas por suas respectivas sombras: o duplo Mr. Hyde, no caso de Jekyll, e a imagem especular, no caso de Frederico, projeções do lado obscuro de suas personalidades.

Como se vê no conto acciolino, no confronto entre aparência e essência, o espelho devolve não somente um rosto: reflete o abismo da subjetividade fragmentada, denunciando a falência de uma autoconstrução que, no anseio de dominar e performar, termina por afastar a personagem de sua verdade abissal e abjeta. Sob esse prisma, "o espelho é um instrumento de educação e repressão,

fazendo-nos ver tal como somos vistos pelos outros, socializando o inconsciente. O espelho é o olhar dos outros sobre mim; ele me dá tal como sou visto, e não como me imagino: conforma a subjetividade à objetividade" (Nazário, 1998, p. 288).

No fundo, o espelho não oferece a Frederico apenas uma duplicata, mas o espectro de sua degradação moral. Ao negar aquilo que vê, e que, por certo, o coloca em questão, a personagem é compelida a confrontar a parte obscura de si mesmo, até ali dissimulada. Nesse sentido, "o duplo pode ser signo do acesso a uma realidade oculta, de uma apoteose" (Bravo, 1998, p. 274). Trata-se, assim, de uma mirada em que a figura refletida atua como consciência trágica da deformação do sujeito. Olhando-se no espelho, a personagem entra em contato com seu duplo e deixa cair a máscara que construíra ao longo da vida, enquanto "estão a caminhar vagarosamente em perfeita reprodução todas as sensações que abriram sulcos, envelheceram-lhe precocemente o rosto, fizeram de Frederico um outro" (Accioly, 2000, p. 61).

Essa mirada epifânica no espelho revela tanto quem Frederico se tornou quanto o que dele foi excluído, percepção que constitui o contato com a sua sombra, ponto fulcral para o reencontro do seu verdadeiro "Eu". Isso se dá porque, diante do espelho, todas as pretensões do ego são reduzidas à aparência física. No fundo, "ele existe para lembrar-nos de que o que conta nas relações mundanas é nossa presença objetiva, e não as sensações de juventude, beleza e integridade que carregamos até uma idade avançada e mesmo depois de irreversíveis mutilações" (Nazário, 1998, p. 288). Desse modo, o reflexo sobre o qual Frederico deita sua reflexão, fruto da sobreposição de espectros, evidencia o jogo entre essência e aparência.

Frederico se vê arremessado num mundo cujas leis se tornam incompreensíveis, sendo tomada por um sentimento de estranhamento e absurdidade, elementos fundamentais à literatura fantástica contemporânea. Conforme o entendimento de David Roas (2014,

p. 134), "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". Por essa razão, em nossa análise, adotamos como arcabouço teórico a concepção de fantástico proposta por David Roas (2014) em *A ameaça do fantástico*. Reconhecemos, todavia, a existência de distintas linhas teóricas dedicadas ao estudo do fantástico — notadamente aquelas que o concebem como gênero, com base nos estudos de Tzvetan Todorov, e aquelas que o compreendem como modo, observando suas manifestações temáticas e formais, com destaque para as contribuições de Irene Bessière. No entanto, devido aos limites de espaço e aos objetivos propostos, opta-se por não comparar essas vertentes nem avaliar suas respectivas potencialidades analíticas.

O fantástico é compreendido a partir da coexistência conflitiva entre a concepção que temos da realidade e a irrupção do impossível, isto é, "aquilo que não pode ser, que não pode acontecer, que é inexplicável" (Roas, 2014, p. 76). Contudo, essa irrupção deve ocorrer num mundo semelhante ao do receptor, construído segundo uma noção partilhada de real, de maneira que esse liame "define o fantástico e o distingue de categorias próximas, como o maravilhoso ou a ficção científica" (Roas, 2014, p. 76). Embora, na atualidade, convivamos com paradigmas científicos como a teoria da relatividade e a física quântica, que projetam a possibilidade da existência de múltiplas realidades, moventes e subjetivas, para a literatura de feição fantástica, a realidade, apesar de ser subjetiva e instável, é uma construção partilhada socialmente. Em síntese, "a realidade deixou de ser uma entidade ontologicamente estável e única, passando a ser contemplada como uma convenção, uma construção, um modelo criado pelos seres humanos (até um simulacro, como diria Baudrillard) (Roas, 2014, p. 86)". Com efeito, o teórico espanhol insiste que, no conflito entre o real e o impossível aflora o efeito do fantástico, que não é a hesitação, mas "a inexplicabilidade do fenômeno"

(Roas, 2014, p. 89). É, por certo, essa a perturbação que se manifesta no universo intradiegético acciolino, que em tudo se assemelha ao nosso, inclusive na maldade escamoteada dos homens.

Frederico vê por que lembra e lembra porque vê. Nesse movimento especular, o narrador evoca a imagem de uma criatura recalcada que aflorou ao plano da consciência, isto é, o infamiliar (Freud, 2019), que é, a um só tempo, conhecido e estrangeiro de si mesmo: "A imagem que o espelho devolve mais parece o retrato de volta de um filho pródigo, mas de há muito que Frederico não faz viagem, não transpõe fronteiras" (Accioly, 2000, p. 61). Isso ocorre porque as superfícies especulares são do âmbito da ilusão e, por esse motivo, geram evidências enganosas, imagens que, embora pareçam reais, apoiam-se sobre o ilusório. Assim, o espelho não revela o Eu, mas uma inversão, um Outro; não a matéria corpórea integral, mas uma corporeidade fraturada, um simulacro. Trata-se, em último caso, de uma "chance de me apreender, que sempre acabará por decepcionar-me, qualquer que seja a jubilação que pude experimentar" (Rosset, 2008, p. 90). Ainda de acordo com Rosset (2008), a procura pelo Eu, sobretudo quando marcada pela crise do desdobramento, associa-se a um retorno obstinado ao espelho e a tudo aquilo que com ele guarde alguma analogia.

O conto de Breno Accioly problematiza a fragmentação do eu por intermédio de duas representações intrinsecamente ligadas à noção de monstruosidade: o duplo e a sombra. Esse processo, embora se manifeste em vários contextos histórico-culturais, alcança contornos mais nítidos com o alvorecer da modernidade, período marcado por profundas transformações socioeconômicas e pela evidente crise das relações humanas. Nesse sentido, como argumenta Luigi Pareyson (2012), a cisão do sujeito é o ponto de partida para a ação desagregadora do Mal, responsável por manifestar a perda da unidade ontológica e, em decorrência disso, do surgimento da duplicação. Cabe, pois, destacar que, ao projetar sobre o espelho a maldade que habita Frederico, o narrador acciolino expõe a fratura

psíquica da personagem, cindindo-a em duas criaturas, mostrando a desestabilização das referências que orientavam a existência dela.

Em *O fantástico*, Remo Ceserani (2006) argumenta que a manifestação do duplo é recorrente na literatura, tendo sido desenvolvida, a partir do desdobramento e da duplicidade da personalidade de gêmeos e sósias, tanto em peças trágicas e cômicas quanto em narrativas de todas as épocas. O teórico italiano destaca a densidade e complexidade alcançadas por esse tema na literatura fantástica, na qual o duplo deixa de ser uma duplicação exterior ou social para transformar-se em reflexo da consciência: "o tema é fortemente interiorizado, e ligado à vida da consciência, das suas fixações e projeções" (Ceserani, 2006, p. 83).

Caminhando na direção de um símbolo psíquico, conexo às obsessões, repressões e desejos ocultos, o duplo se reinventa nos textos de teor fantástico: "se torna mais complexo e se enriquece, por meio de uma profunda aplicação dos motivos do retrato, do espelho, das muitas refrações da imagem humana, da duplicação obscura que cada indivíduo joga para trás de si, na sua sombra" (Ceserani, 2006, p. 83). Essas representações, lapidadas pelo fantástico contemporâneo, enriquecem a imagética do duplo, suscitando leituras e interpretações refertas de ambíguas sobre o humano. Ao passo em que se consubstancia como espelho da mente, das inseguranças e contradições do sujeito, o duplo, afora manifestar o Outro dialético, revela esse estranho que nos habita, assombrando-nos por ser interno, inconsciente e inquietante.

Em "O açougue", a personagem acciolina se distancia da perspectiva de unicidade do indivíduo e da razão propaladas pela visão iluminista, caindo no turbilhão contemporâneo da fragmentação identitária, destituída de idealismo e esperança num mundo abandonado por Deus. Para configurar a desestabilização de Frederico e a irrupção do fantástico, instaura-se a presença do duplo especular, projetado num velho espelho da residência do médico.

Nesse sentido, ao lermos acerca do duplo conforme o conceito apresentado por Nicole Bravo (1998, p. 263), vemos que esse pode ser caracterizado "como uma parte não apreendida pela imagem de si que tem o eu, ou por ela excluída: daí seu caráter de proximidade e de antagonismo. Trata-se das duas faces complementares do mesmo ser". É, portanto, simbólico o afloramento da consciência da ruptura da identidade frente ao espelho, porquanto manifesta tanto o desejo de autorreconhecimento quanto o de anulação de tudo o que coloque isso em risco:

> Mas, o que a penumbra permite ver não são os detalhes, sim a forma, o conjunto de todos os ângulos. Frederico não consegue se libertar da oculta e misteriosa força que o prende defronte ao espelho. Seu desejo seria de estrangular todos os outros Fredericos que desfilam com todas as suas características expressões, esbofetear cada face que o espelho lhe devolvesse (Accioly, 2000, p. 62).

No curso da narrativa, o desejo de morticínio, lançado sempre sobre a alteridade, volta-se contra o próprio protagonista. E, nesse sentido, constata-se, uma vez mais, a potência do duplo: Frederico não consegue destruir suas réplicas, uma vez que "o pior erro, para quem é perseguido por aquele que julga ser o seu duplo, mas que é, na realidade, o original que ele próprio duplica, seria tentar matar o seu 'duplo'. Matando-o, matará ele próprio, ou melhor, aquele que desesperadamente tentava ser" (Rosset, 2008, p. 89). Por certo, o reflexo especular jamais desvela uma imagem fidedigna, mas um simulacro, qualquer coisa que transita entre o concreto e o imaginário. Com efeito, o espelho traz à tona o lado sombrio do médico, expondo suas monstruosidades, convertendo-se num tipo de *monstruário*, a indicar que "o *monstrum* é, etimologicamente, 'aquele que revela', 'aquele que adverte' (Cohen, 2000, p. 27). É, portanto, a força dessa manifestação que move Frederico em direção do espelho.

Refletida em sua superfície, encontra-se não apenas a espectralidade de Frederico, mas a imagem de uma legião, o que talvez denunciasse o estado patológico e esquizofrênico da personagem.

Nesse sentido, o efeito fantástico é construído no conto pela ambiguidade do aspecto psíquico de Frederico. Essa perspectiva não oblitera a feição fantástica; ao contrário, reforça-a, na medida em que "a narração fantástica sempre nos apresenta duas realidades que não podem conviver" (Roas, 2014, p. 103), evidenciando a luta entre o Eu e o Outro dialético, entre o real e o impossível que aflora num mundo ordinário tão semelhante ao nosso.

Na literatura fantástica, a ideia do duplo e da fragmentação da identidade torna-se ainda mais complexa em virtude do desequilíbrio psicológico das personagens. Na percepção de Remo Ceserani (2006, p. 92),

> [...] personalidades duplas, laceradas, divididas, fragmentadas e personagens que não conhecem nenhum desenvolvimento, nenhum equilíbrio entre a mente e os sentidos, e são frequentemente atormentados por fixações e obsessões, e também frequentemente bloqueados em uma das primeiras etapas da formação psicológica.

Ceserani considera que as personagens nos textos fantásticos não são inteiras ou coesas, no sentido de que vivem em conflito interno, como se fossem compostas por partes que não se encaixam, ou que se opõem entre si. Essa perspectiva robustece a ideia do duplo interiorizado, presente em *O médico e o monstro*, no qual a duplicação de um indivíduo gera o conflito entre um lado bom e outro mau; e em *O retrato de Dorian Gray*, em que um quadro se deteriora à medida que se conserva a juventude da criatura nele retratada. No fundo, todas essas personagens lidam com obsessões e são assaltadas por ideias perenes que os consomem, como a busca por conhecimento, imortalidade ou pela imagem idealizada de si mesmos.

No campo do fantástico, essas obsessões rompem as fronteiras entre o real e o imaginário, fazendo com que as personagens mergulhem num mundo próprio, subjetivo e, por vezes, alucinatório. Presas a traumas ou desejos inconclusos, essas criaturas sofrem com um permanente estado de crise, sendo vítimas não apenas

da duplicação, mas do esfacelamento da ordem psíquica, arranjo que transforma o fantástico em recurso privilegiado para a sondagem do lado sombrio da subjetividade humana. Abismando-se no reflexo, Frederico contempla o rosto de uma criatura infamiliar que o entorpece e anula, transformando-o em não-ser. Nesse entendimento, Clément Rosset (2008, p. 89) assevera que "a solução do problema psicológico colocado pelo desdobramento de personalidade não se encontra, portanto do lado de minha mortalidade, que é de qualquer modo certa, mas, ao contrário, ao lado de minha existência, que aparece aqui como duvidosa". Depois de um longo período de contemplação, Frederico pensa na liberdade que o repouso poderia lhe dar e "começa a sentir o desequilíbrio, a morte de todos os seus planos" (Accioly, 2000, p. 64). A projeção refletida no espelho desvela um mundo obnubilado, indicando um caminho sem regresso e a aceitação do destino há muito traçado. Em verdade, o mesmo destino reservado a sua esposa Ângela, que "recebera a morte como um alívio, como um descanso, e morrendo obtivera o repouso que ele tanto desejara" (Accioly, 2000, p. 64). Como se depreende, o duplo antecipa o aniquilamento do médico, pois nas narrativas de fragmentação do eu, "os personagens se desdobram para, ao fim, reencontrar – ainda que seja na morte – sua identidade, sua unidade original" (Bravo, 1998, p. 280).

É nesse sentido que, em determinado grau, o motivo do duplo está ligado à ideia de morte e, especialmente, ao seu contrário: a imortalidade, sustentada tanto por um profundo narcisismo quanto pelo desespero e a angústia de reconhecer-se efêmero. Conforme esclarece Luigi Pareyson (2012, p. 68), "a fuga de si mesmo é impossível e ninguém pode fechar os olhos à presença do mal em si e no próprio coração". Sendo assim, é por intermédio do duplo e do espelho que a morte assoma na narrativa de Breno Accioly. O surgimento do duplo longe de significar o prolongamento da existência de Frederico, torna-se no vaticínio de sua morte, anunciada pela quebra do espelho e por vocábulos que aludem ao dilaceramento do corpo:

> Olha com desprezo o tudo em pedaços da seringa inútil, à confusão amarrotou revistas, livros, nesta pressa a lâmina do espelho se transformou em outras pequenas lâminas, o castiçal emborcado, as pernas da mesa como quatro arpões – olha para os atalhos que transformaram os punhos em duas mãos de sangue (Accioly, 2000, p. 71).

Por um lado, o estilhaçamento do espelho reforça a percepção da fragmentação do eu, multiplicado nas pequenas lâminas; por outro, avulta o sentimento perfurante sofrido pelo médico, testificando a impossibilidade de restaurar a identidade desse indivíduo fraturado. Em sentido complementar, o uso de termos como lâminas, arpões e sangue corroboram a ideia de dilaceramento. Na referência ao sangue, instaura-se o dualismo entre vida e morte, revelando que "é necessário à vida por vezes não fugir das sombras da morte, deixá-las crescer, ao contrário, nela, até os limites do desfalecimento; ao final, da própria morte" (Bataille, 2017, p. 65). Nesse sentido, na narrativa acciolina, a presença do duplo no espelho instaura o fantástico por intermédio da ambiguidade. Essa configuração permite pensar a naturalização do insólito no fantástico contemporâneo (Roas, 2014), uma vez que a monstruosidade, enquanto metáfora da maldade humana, antecede até mesmo a psicanálise, a psicologia e a noção de sombra.

A SOMBRA DO MOSTRO E O EXERCÍCIO DO MAL

Diante do espelho e, depois, de seus fragmentos, Frederico recoloca no centro de sua reflexão a fragmentação da identidade, essa inevitável desagregação interior a distinguir as criaturas que o (de)formam. Desse enfrentamento, urdido pela comparação entre Frederico e sua réplica especular, firma-se a estetização da sombra, isto é, o lado obscuro e ameaçador da sua personalidade. A sombra

é um conceito psicanalítico desenvolvida a partir dos estudos de Freud e Jung. Em linhas gerais, a sombra refere-se ao lado sombrio da realidade psíquica e pode surgir sob diferentes roupagens, mas sempre apontando para a parcela do inconsciente pessoal conformada pelos conteúdos psíquicos reprimidos e/ou negados pela consciência. Na compreensão de Edward Whitmont (1994, p. 36), em "A evolução da sombra", quando os materiais do inconsciente são projetados, encontramos a sombra na visão sobre o Outro, como se ela fosse "um composto de couraças pessoais dos nossos complexos e, portanto, o portal de acesso a todas as experiências transpessoais mais profundas". Esses conteúdos reúnem nossos desejos, emoções e traços de personalidade que são, muitas vezes, tidos como inaceitáveis ou indesejáveis na formação da personalidade consciente. Dessa necessidade de adequação aos ideais do ego, que "podem ser frutos da sociedade, da família, dos grupos com os quais se convive ou das regras religiosas" (Sanford, 2007, p. 64), advém a repressão desses aspectos.

Dentro do pensamento junguiano, o processo de integração da sombra constitui-se como um aspecto importante na trilha da individuação, que é entendido como o mecanismo de desenvolvimento pessoal e psicológico. Afinal, a sombra pode apresentar tanto aspectos negativos quanto positivos. Entretanto, nem sempre o despontar da sombra ocorrerá de forma pacifica. Às vezes, é preciso ter ânimo para resistir ao embate com a sombra e não sucumbir à sua visão, considerando-se que "a confrontação com o próprio mal pode ser uma experiência mortificante e destrutiva" (Whitmont, 1994, p. 39). Assim, as reações ao reconhecimento da sombra podem se desdobrar em vários sentidos, sendo a recusa em enfrentá-la e a tentativa de eliminá-la as mais recorrentes. No primeiro movimento, deixamos a sombra agir a seu modo, desconsiderando os efeitos de sua existência. Por sua vez, no segundo movimento, buscamos removê-la imediatamente. Não obstante, independentemente de uma ou outra reação, o fato é que "a sombra precisa ter, de algum

modo, em algum momento, em algum lugar, o seu lugar de expressão legítima" (Whitmont, 1994, p. 41). Outro ponto a destacar a respeito da sombra é o fato de ela não se restringir ao universo individual, assumindo também implicações sociais e coletivas, porque todo grupo dissidente reflete a sombra projetada pela maioria (Whitmont, 1994). Ou seja, na condição de couraça de conteúdos psíquicos reprimidos ou renegados pela consciência coletiva de uma determinada cultura, a sombra pode expressar comportamentos disfóricos de mal-estar social, como o racismo, a xenofobia ou a violência.

Em *Mal, o lado sombrio da realidade*, John A. Sanford (2007), analista americano de vertente junguiana, considera difícil descrever em linhas gerais como um indivíduo alcança o reconhecimento de sua sombra, porque esse processo ocorre no âmbito da individualidade e pode assumir diferentes modos. Num primeiro momento, conforme as palavras do narrador, Frederico ignora os aspectos da personalidade da sombra. Isso acontece porque caminhamos "ignorantes a respeito da nossa sombra, que leva uma vida autônoma dentro de nós, enquanto a sombra, como parte do inconsciente, sabe tudo o que se passa na nossa consciência" (Sanford, 2007, p. 66). No conto acciolino, o espelho funciona como objeto de despertamento da sombra, do reencontro do indivíduo com o mais profundo de si mesmo. Se, anteriormente, ele não tinha conhecimento de sua sombra, o espelho torna-se o refletor a iluminar a criatura que, há anos, revolvia os corpos putrefatos de animais e humanos em cujas veias administrava injeções mortíferas. O espelho permite a Frederico escrutinar os recantos sombrios da psique e, dessa feita, reconhecer-se na condição de criatura devotada ao Mal.

Imagem recorrente na cultura e na literatura de diversos povos, o imaginário sobre o espelho desperta a curiosidade dos homens desde tempos longínquos. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 393), "o espelho, enquanto superfície que reflete, é o suporte de um simbolismo extremamente rico dentro da ordem do conhecimento". Com efeito, dentre todas as questões suscitadas pelo simbolismo

dos objetos especulares, a que alcança maior relevo é a do deciframento da identidade. Nesse sentido, de acordo coma percepção de Merleau-Ponty (2013, p. 22), "o espelho aparece porque sou vidente-visível, porque há uma reflexividade do sensível, que ele traduz e duplica. Por ele, meu exterior se completa, tudo o que tenho de mais secreto passa por esse rosto, por esse ser plano e fechado que meu reflexo na água já me fazia suspeitar". Nesse relancear que o desperta para a interioridade, a monstruosidade reconhecível na conduta de Frederico decorre do distanciamento de sua humanidade, abandonada desde a adolescência, porque "a fronteira para além da qual se desintegra a nossa identidade humana está traçada dentro de nós" (Gil, 2000, p. 177). Por conseguinte, o "monstro não se situa fora do domínio humano: encontrasse no seu limite" (Gil, 2000, p. 170), mas advém do próprio homem, ou melhor, da psique doentia que assume o lugar que um dia foi do corpo físico nas narrativas literárias, de modo a causar sofrimento ao outro, a provocar horror e repulsa.

Desde os tempos de universidade, Frederico demonstrava um comportamento *sui generis*, marcado pela falta de diálogos com os colegas, seja devido ao seu ensimesmamento, seja pelos estranhos e mórbidos prazeres sentidos na observação da putrefação: "na Faculdade todos fugiam de Frederico, olhavam-no de longe, ele sempre calado, a respirar aqueles odores, a ver gaiolas suspensas, como se os fundos do laboratório fossem um variado canteiro sempre a florir" (Accioly, 2000, p. 68). Devido a esse comportamento considerado anormal, Frederico gerava uma sensação negativa nos outros estudantes de medicina, uma perspectiva indicativa da monstruosidade, pois "os monstros não são apenas fisicamente ameaçadores", mas também "cognitivamente ameaçadores" (Carroll, 1999, p. 53).

Na percepção de Edilma Acioli Bomfim (2005, p. 244), no título do conto, "além da própria imagem do açougue, com sangue e facas, ao apresentar *açougue* sem o artigo, o autor, intencionalmente, parece ter querido universalizar a simbologia implícita no título":

a ideia de morte. Nesse *locus horrendus* de finitude e morbidez, Frederico consumia-se entre a leitura de manuais de patologia e a aplicação da fórmula letal que chagava animais indefesos. Ele converte-se num *voyeur*, numa vítima da pulsão do olhar (Freud, 2013). O olhar permeia de modo precípuo o conteúdo diegético. As referências ao sentido da visão retroalimentam as reflexões especulativas e a fruição do objeto de desejo de Frederico, que se nota e descobre o mundo chagado. Tocado pela perversão, Frederico regozijava-se com aquela visão cotidiana:

> Tardes inteiras Frederico debruçou os olhos sobre aquilo e noites acordou conservando dentro dos olhos aquelas paisagens vorazes nos movimentos. E cobaias, muitas lebres, transformaram-se em cobaias e lebres de pus, em chagas que exalavam uma fetidez de enfermaria de leprosário. Frederico sentava-se defronte das gaiolas e os fundos do laboratório eram sensações de cenas privadas. Era um açougue de pequenos animais, de passivos animais que se decompunham, lentamente morriam sem acusar nenhum sinal de revolta. De olhos atentos Frederico acompanhava aquelas mortes. Pressentindo o momento decisivo, descia a gaiola (Accioly, 2000, p. 67).

Emissários da crise de categorias (Cohen, 2000), os monstros não contemporizam com rótulos, classificações, códigos e regulamentações, transgredindo as noções de logicidade e de binarismo. Eles ostentam imagem pluralizada e voz polifônica. Entendidos sob os signos do horror e da repulsa, na sua roupagem tradicional, afora serem considerados imundos, esses seres são impuros e repugnantes, sendo vistos como "coisas pútridas ou em desintegração, ou vêm de lugares lamacentos, ou são feitos de carne morta ou podre, ou de resíduo químico, ou estão associados com animais nocivos, doenças ou coisas rastejantes" (Carroll, 1999, p. 39).

Em *Os anormais* (2001), a propósito das representações monstruosas, ao analisar tais seres a partir do direito penal e, por conseguinte, da transição da monstruosidade jurídico-natural para

jurídico-moral, Michel Foucault (2001) destaca que, até meados do século XVIII, o monstro era considerado uma transgressão às espécies naturais, sendo associado ao crime. Essa situação, porém, sofre alterações a partir do século XIX, quando ocorre o florescimento de um modelo de "autonomização de uma monstruosidade moral, de uma monstruosidade de comportamento que transpõe a velha categoria do monstro, do domínio da alteração somática e natural para o domínio da criminalidade pura e simples" (Foucault, 2001, p. 92-93). Noutras palavras, o monstro pode ser físico ou moral e entendido "tanto como criaturas engendradas pelo homem quanto os próprios seres humanos, tanto seres mitológicos quanto o espaço em que vivem as personagens" (Jeha, 2007, p. 8). No que diz respeito a isso, no conto, Frederico é um monstro moral. Ele não apresenta uma aparência repulsiva, todavia, encontra-se atado a coisas repugnantes por meio da "metonímia horrorífica" (Carroll, 1999, p. 75). E, embora as cobaias e as lebres não sejam exemplos de seres repugnantes, o estado chaguento, fétido e putrefato de seus corpos transforma-as em criaturas impuras e imundas, estetizadoras da natureza repulsiva de Frederico. Este, a partir da construção desse espetáculo grotesco, traz a expressão de um mundo corroído por forças deletérias, em que reina a imagem inquietante, por vezes demoníaca, da existência, cultivada pela personagem desde a faculdade:

> Seus últimos anos de Faculdade foram tempos de profundas sensações, tempos de atentos instantes em que o êxtase do seu coração se prolongava quando ele injetava aquela "sonolência", aquele líquido carregado de ocultos botões que espoucavam vermelhas corolas nas peles e faziam dos coelhos animais encharcados. E a vida de Frederico estava naquele ato de procurar uma veia, de apalpar um cordão venoso e de manso introduzir a agulha, bem de manso ir injetando, deixando-se seduzir por aquela lentidão, abominar a pressa dos segundos. Quantos coelhos ficaram de olhos carcomidos, quantos cachorros morreram sem latir? (Accioly, 2000, p. 67).

Torna-se pertinente atentar para o uso que o narrador fez do vocábulo "leprosário", afinal, historicamente, a lepra causou medo e asco, transformando o ser leproso num símbolo de rejeição, num indivíduo a ser evitado e, de preferência, exilado. Mas, no conto acciolino, se o monstro não é exilado ou destruído, ao menos tem sua decadência moral metaforizada pela visão grotesca do brotar das feridas mortíferas causadas pela aplicação da fórmula letal. Os corpos violentados, no avesso de suas peles expostas, traduzem a interioridade deformada e a monstruosidade de Frederico. Portanto, "ao revelar o que deve permanecer oculto, o corpo monstruoso subverte a ordem mais sagrada das relações entre a alma e o corpo: a alma revelada deixa de ser uma alma, torna-se, no sentido próprio, o reverso do corpo" (Gil, 2006, p. 79).

O lado deletério de Frederico está indubitavelmente intrínseco à potência que todo o monstro circunscreve, isto é, não pode existir monstruosidade sem parcelas de morte, seja por meio de mutilação física ou da dilaceração psíquica, dos tentáculos da ruína ou qualquer outra sorte de destruição (Carroll, 1999). A personagem transfigura animais em retalhos de carnes apodrecidas e, eivado de sanha mórbida, dissemina seus horrendos experimentos até mesmo em seres humanos. Com efeito, o conto intensifica a sensação de mal-estar ao recorrer ao uso do grotesco moderno, que "distorce e exagera a superfície da realidade para mostrar o deslocamento da realidade cotidiana, o caos e o sem-sentido do mundo" (Roas, 2014, p. 202). Cabe, pois, destacar o rastro de mortandade no percurso vivencial da personagem, em especial no caso ocorrido no município alagoano de Santana do Ipanema. Frederico, já formado em Medicina, aplica o fluido mortífero nas veias de uma "criança de cabelos louros, de olhos azuis, de braços desgovernados; a criança que morrera há pouco, mas que já começava a feder, a escorrer de suas feridas gotas de pus" (Accioly, 2000, p. 65).

Essa ação de Frederico foi considerada transgressora da ideia de humanidade, pois o humano corresponde à capacidade de viver

em comunidade e de seguir regras que firmam a sobrevivência individual e coletiva (Gil, 2006). Por esse ângulo, sendo dissemelhante de seus semelhantes, Frederico encarna o monstro a ser combatido e eliminado. A partir disso, torna-se alvo da fúria morticínia de uma multidão em polvorosa que saiu às ruas armada de toras de paus, cacetes e enxadas. Nesse átimo, o narrador do conto acciolino parece destacar a própria fluidez da maldade (Bauman, 2019), incrustada no médico e na população, porque, conforme defende Julio Jeha (2007, p. 13), "para a ação ser propriamente malévola, é necessário haver intenção e consciência por parte do agente"; sendo assim, tanto é mau o assassino da criança quanto quem perpetra um ato lesivo para vingar-se. Dito isso, pontuamos que, ao desejarem o linchamento de Frederico, os moradores fraturam e colocam em xeque a ideia de humanidade, afastando-se da integridade moral. Ou seja, no ímpeto de punir Frederico, esses indivíduos tocam o corpo monstruoso e, no contato com a impureza, tornam-se monstros também.

Por sua vez, em favor de Frederico, ergueu-se no meio da multidão a "voz grave e solene" de seu Tibúrcio – espécie de patriarca do lugar. Investido de autoridade e acreditando ter sido tudo um engano, o velho Tibúrcio, em sua condição humanizada e dotada de empatia, impede o linchamento do médico; do contrário, "certamente não teria impedido que matassem Frederico, partissem-lhe o crânio, abrissem-lhe talhos profundos no corpo. Teria, sim, assistido ao crime mais justo do mundo, a punição mais merecida de um castigo" (Accioly, 2000, p. 66). Ali, Tibúrcio não notava que a monstruosidade tem sua geratriz nas reentrâncias do coração humano, fonte de onde, por vezes, brotam atos indefensáveis.

Essa visão antitética surge porque a liberdade é o ponto limítrofe entre a inocência e a culpa. Considerando que o Mal não tem sentido ontológico e, portanto, não é intrínseco ao homem (Ricœur, 2013), as personagens se acham diante da escolha entre o agir escorreito e a transgressão, de tal modo que a experiência da liberdade se mostra indispensável à aceitação do Mal.

Afinal, este só pode ser definido quando é fruto da liberdade de uma vontade má. Frederico, imbuído de uma psicologia do Mal, questiona a defesa do ancião por meio de um ato de interpelação retórica, levando-nos a reconsiderar nossa existência no mundo, porquanto os monstros "nos pedem para reavaliarmos nossos pressupostos culturais sobre raça, gênero, sexualidade e nossa percepção da diferença, nossa tolerância relativamente à sua expressão. Eles nos perguntam por que os criamos" (Cohen, 2000, p. 55). Em verdade, o velho Tibúrcio equivocara-se quanto à culpa de Frederico:

> Longe de imaginar que a morte da criança nascera de um desejo mórbido, consciente, um lento desejo que Frederico alimentava de há muito. Um desejo que acompanhava Frederico desde a adolescência, desde o tempo daqueles estudos de culturas microbianas que as lentes do microscópio aumentavam mil vezes mais. E Frederico sorria, antegozando o futuro crime, passando tardes inteiras naquela morbidez que o microscópio estampava, a mostrar o poder da morte em suas mãos, os virulentos e móveis desenhos transformados na inconsciência dos vibriões, na mobilidade dos espíritos (Accioly, 2000, p. 66).

A força expressiva da diegese está na descrição pormenorizada daquilo que talvez seja inerente ao sadismo: a concepção de prazer. Além disso, percebe-se a morbidez sádica do Mal, considerada a ação de "gozar com a destruição contemplada, a destruição mais amarga sendo a morte do ser humano" (Bataille, 2017, p. 15). Sendo assim, no conto de Accioly, a monstruosidade de Frederico constitui uma metáfora do Mal (Jeha, 2007), entendido como livre consciência de infligir sofrimento aos outros e, explicitamente, pelo fomento à esfera do desejo, que, sendo insaciável, desconhece barreiras. A respeito disso, na busca de satisfação e prazer, a personagem transgride as normas sociais, estando governada somente pelas próprias vontades. Conforme Jeffrey Cohen (2000, p. 49) preconiza: o monstro está direcionado para "os prazeres do corpo, para os deleites simples e evanescentes de ser amedrontado ou de amedrontar – para a experiência da mortalidade e da corporeidade".

Destarte, se o caráter de liberdade do monstro representa um aviso contra a ultrapassagem das fronteiras, no conto de Breno Accioly, a presença da monstruosidade denuncia o emprego da ciência como fonte de destruição. Quem deveria ser o paladino da cura provoca dor, enfermidades, padecimentos e mortificações, vivenciando, por conseguinte, o gozo erótico e purulento da maldade:

> E certa vez, a satisfação de Frederico fora tão grande que as suas mãos acariciaram todo o microscópio. Como se estivesse tateando as coxas de uma adolescente de rara beleza, persistiram apalpando. [...] Frederico sentira um excesso de felicidade ao descobrir aquele belo-horrível. [...] Uma, duas, três vezes modelou de manso, modelou carinhosamente o microscópio e, quando os dedos cansaram de modelar, as mãos estavam exaustas, também cansadas (Accioly, 2000, p. 66-67).

No conto acciolino, a noção de belo-horrível tão cara à estética do horror traduz o drama da realidade de vidas obliteradas pela ação de uma monstruosidade sádica. No excerto, nota-se que a irrupção da monstruosidade, no caso de Frederico, acontece em áreas corporais favoráveis ao afloramento do desejo – como os olhos, a boca e as mãos, daí a instância do erótico evocado pela linguagem. Luiz Nazário (1998, p. 13) entende que "são essas partes que mais exteriorizam o desejo e, quando pervertidas, na máscara monstruosa, externam o desejo perverso, desencadeado fisiologicamente e sem controle, separado de qualquer sentimento amoroso e inseparável do instinto de posse e destruição". Sendo assim, o narrador acciolino, nos interstícios da monstruosidade, desvela em linguagem poética o jogo erótico, que é, ao mesmo tempo, um tabuleiro de gozo e de morte.

Outra vítima de Frederico foi Ângela. Símbolo da feminilidade vilipendiada, a esposa do médico se sente atirada no mais profundo abandono. Ela via-se como uma criatura abandonada pelo próprio criador, pois não existia entre os cônjuges o menor sinal

de amor; ao contrário, Ângela tinha em Frederico um algoz, por ele traída e violentada:

> Frederico arrancava Ângela do leito e sem dizer-lhe uma palavra, sem dar-lhe a menor explicação, derrubava a cabocla numa posse furiosa, que ondulava monstras silhuetas nas paredes; tornando a rebolar, desfazendo os lençóis, arrancando das molas um ranger importuno, inimigo, Frederico amava outra vez, enquanto Ângela procurava um longínquo ângulo de paredes. [...] E Ângela ficou a ouvir aquele ranger de molas sobrecarregadas, a ver na parede defronte aquela silhueta de monstruoso bloco, cada vez mais cruel, ficou a ouvir como uma prisioneira que estivesse clandestinamente vendo e ouvindo um amor (Accioly, 2000, p. 69-70).

Trancafiada no leito matrimonial, Ângela era obrigada a presenciar as relações sexuais do marido com outras mulheres. Usufruindo do poder proveniente do patriarcado, ele conduz a esposa, gradualmente, à perturbação de ordem psicológica. Física e afetivamente, Ângela vivenciou apenas agruras, pois, na condição de monstro, Frederico é "um ser que não ama, ou que ama, mas não sabe amar, incapaz de relacionar-se, trocar afetos, construir a mediação entre os desejos e sua realização na sociedade" (Nazário, 1998, p. 13). Assim, a existência de Ângela segue os ditames de uma tragédia anunciada, sendo ceifada pelo líquido letal: "o braço esquerdo de Ângela parecia não mais guardar aquela picada que a injeção fizera" (Accioly, 2000, p. 69). No entanto, ao contrário das outras mortes, a de Ângela não lhe deu prazer; fê-lo cair numa reflexão abissal, levando-o a desvelar sua monstruosidade diante do espelho. Laçado pelas dúvidas frente à imagem refletida, que revela sua aparência inferior (e inferiorizada), Frederico põe em xeque a própria existência. Ele contempla o estranho que é para si mesmo, congênere ao ocorrido com Narciso, segundo Louis Lavelle (2012, p. 42):

> Ninguém pode se reconhecer inteiramente na efígie que o espelho da reflexão nos devolve. Somos e não somos nós. Seja qual for a precaução com que Narciso

> se duplica, ele enfrenta a si mesmo e faz aparecer diante dele uma imagem invertida e complementar. É esse diálogo permanente do eu e de sua imagem que constitui as alternativas mesmas da consciência que temos da vida. E o eu jamais obtém com a imagem aquela exata coincidência que aboliria ambos.

A consciência da sombra, exteriorizada nessa ocasião, conduz o narrador a admitir a quão trágica e destrutiva se transformou a dominação por parte dessa força cega, que, agora, revela um ser dividido. Olhar o outro de si mesmo, na iminência do desfecho da narrativa, representa o mais perto que Frederico chega de um sincero escrutínio da própria consciência. O valor do confronto com a sombra é, portanto, "essencial para que haja o desenvolvimento do autoconhecimento" (Sanford, 2007, p. 74). Acerca desse aspecto, as palavras do narrador indicam a existência da cisão interior, à medida que apontam para a revelação de um Outro que o habita. Aturdido e, pela primeira vez, experimentando o sentimento de culpa, Frederico decide-se pelo suicídio e tenta encontrar uma ampola; contudo, não acha nenhuma. Intrépido, deixa tudo para trás e saí noite afora, com "os pés solapando na lentidão dos passos comprimem a lama que vacila" (Accioly, 2000, p. 71). Em determinado momento, Frederico é avistado pelo vigilante do lugarejo, que, sem reconhecê-lo, pergunta quem ele é. Silencioso, o médico avança em direção à sentinela, e "como um relâmpago passa pela mente de Frederico a lembrança de se encontrar em perigo, face a face com a morte" (Accioly, 2000, p. 72). Por fim, depois de reiterar três vezes a interrogação, o vigilante dispara contra a figura indistinta: "Frederico, de olhos cerrados, revia o seu açougue nos fundos do laboratório, os seus coelhos, as suas lebres, as suas cobaias minando pus, as chagas como um roseiral alastrando o corpo da menina loura, o 'repouso' que adormecia a face de Ângela" (Accioly, 2000, p. 72).

No conto de Breno Accioly, o despontar da consciência do monstro inicia a queda de Frederico. No fim de tudo, somente a morte poderia reconciliá-lo consigo mesmo. Por esse viés, o pensamento

da personagem encontra eco na perspectiva de Luigi Pareyson (2012, p. 89), para quem "a própria natureza do homem tende ao mal". Noutras palavras, o Mal atado à ao homem "tende a arrastá-lo consigo na sua irremediável corrida para a autodestruição: se o mal leva o ser finito à destruição, isso acontece porque ele mesmo tende à destruição de si e ao próprio e completo aniquilamento" (Pareyson, 2012, p. 82-83). Assim, a descontinuidade do enredo e, consequentemente, não linearidade do conto "Açougue", aliada à construção de um narrador heterodiegético, estetiza a concepção de monstruosidade por intermédio de imagens analépticas e prolépticas que interseccionam as dimensões temporais da narração.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No trilhamento desta reflexão, buscou-se apontar a pertinência das representações monstruosas como metáforas para compreendermos tanto o nosso desejo de liberdade quanto atitude transgressoras que desafiam os limites assentes do que é humano. Contudo, alguém poderia interpor a seguinte contestação: o homem moderno abandonou a crença nos monstros. De fato, somos levados a concordar parcialmente com essa contradita; porém, questionamos de quais monstros estamos tratando. É verdade que os monstros dos bestiários, das lendas e das mitologias, no mundo atual, são inofensivos; eles até nos divertem. Entretanto, peritos na transfiguração, os monstros assumem várias roupagens, mostrando-se imortais. Se os zumbis, lobisomens e toda sorte de criaturas intersticiais não ameaçam a ordem social, pululando em *best-sellers* e sendo consubstanciados em matéria tanto de deleite estético quanto de bilheteria nos cinemas, é preciso vigiar e fugir de seres que não são mais identificadas pela deformação corpórea, mas pela corrupção moral.

Em linhas gerais, igualmente ao que constamos no conto acciolino, a predileção pelo que é transgressivo, de atos criminosos a monstruosidades cometidos em nome do que se supõe constituir os (des)caminhos do desejo e da liberdade humana, e daquilo que, observado como o lado sombrio da realidade, são iluminações sacrílegas da condição humana. De fato, em sua constituição líquida moderna, a monstruosidade está sempre se renovando, trocando de pele, adaptando-se às várias situações e contextos, sem ficar limitada a uma forma estática. Escamoteando-se nos interstícios da condição humana e de seu estar no mundo, evitando ser distinguido por aquilo que é e o Mal que propaga, o monstro tornou-se humano (ou o humano sempre teve algo de monstruoso?). Por vezes, disfarçado de lobo em pele de cordeiro, o monstro utiliza a máscara do homem de bem a fim de dissimular a repugnância de sua face; com sua aparência líquida, o monstro escoa pelos veios da sociedade, fluindo e infiltrando-se no cotidiano, de modo que, de um lado, encontramos o homem de bem com gestos paternais de ternura; de outro, o homem cruel, que assume desassombradamente o Mal pelo prazer de fazer o Outro sofrer. Assim sendo, se não tememos o monstro porque não o reconhecemos, tão-pouco sua presença-ausência deixa de nos afligir. Apesar de não temermos aqueles que atravessam os umbrais da diferença, nutrimos o medo de nossos semelhantes. Não receamos o levantar dos mortos, mas o agir dos vivos. Com efeito, em ambos os arranjos, os monstros metaforizam tanto os desejos quanto as aflições dos indivíduos e, por vezes, são entendidos como agentes da normatização e/ou da destruição social.

REFERÊNCIAS

ACCIOLY, Breno. Açougue. *In*: ACCIOLY, Breno. **Obras reunidas**. São Paulo: Escrituras, 2000. p. 61-72.

SUMÁRIO

BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BAUMAN, Zygmunt. **Mal líquido**: vivendo num mundo sem alternativas. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2019.

BOMFIM, Edilma Acioli. **Razão mutilada**: ficção e loucura em Breno Accioly. Maceió: EDUFAL, 2005.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. *In*: BRUNEL, Pierre (org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind *et al*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 261 288.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou os paradoxos do coração**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Tradução Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006.

CHEVALIER, Jean; Alain Gheerbrant. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva. 27 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

COHEN, Jeffrey. A cultura dos monstros: sete teses. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.). **Pedagogia dos monstros**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**: curso no Collège de France (1974-1975). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FREUD, Sigmund. **As pulsões e seus destinos**. Tradução de Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

FREUD, Sigmund. **O infamiliar e outros escritos**. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

GIL, José. Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.). **Pedagogia dos monstros**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 165-183.

GIL, José. **Monstros**. Tradução de José Luís Luna. Lisboa: Relógio d'Água, 2006.

SUMÁRIO

JEHA, Julio. Monstros como metáfora do mal. *In*: JEHA, Julio. (org.). **Monstros e monstruosidades na literatura**. Belo Horizonte: Editora UFMS, 2007. p. 9-31.

LAVELLE, Louis. **O erro de Narciso**. Tradução de Paulo Neves. São Pauli: É Realizações, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Gaivão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

NAZÁRIO, Luiz. **Da natureza dos monstros**. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

PAREYSON, Luigi. **Dostoiévski**: filosofia, romance e experiência religiosa. Tradução de Maria Nery Garcez e Sylvia Mendes Carneiro. São Paulo: Edusp, 2012.

RICŒUR, Paul. **A simbólica do mal**. Tradução de Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70, 2013.

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

ROSENFIELD, Denis Lerrer. **Do mal**: para introduzir em filosofia o conceito de Mal. Tradução de Marco A. Zingano. Porto Alegre: L&PM, 1988.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. Tradução de José Thomaz Brum. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SANFORD, John A. **Mal**: o lado sombrio da realidade. Tradução de Sílvio José Pilon e João Silvério Trevisan. 4 ed. São Paulo: Paulus, 2007.

STEVENSON, Robert Louis**. O médico e o monstro**. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

WHITMONT, Edward C. A evolução da sombra. *In*: ZWEIG, Connie; ABRAMS, Jeremiah (org.). **Ao encontro da sombra**: o potencial oculto do lado escuro da natureza humana. Tradução de Merle Scoss. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 36 42.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Tradução de Paulo Schiller. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

10

Michel Miron de Melo

O MAL EM *IT - A NOVEL*: ESPELHOS INVISÍVEIS E FANTÁSTICOS

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-668-5.10

INTRODUÇÃO

Em 1986, ano de publicação de *It – A Novel*, Stephen King já possuía as diversas características que marcam sua escrita: traço prolífico, tendência a escrever sobre o estadunidense médio ou pobre, vontade de expor o ponto de vista de crianças e sua completa obsessão pelo gênero terror. A crítica literária, presente desde sua primeira publicação, também já apontava os diversos problemas de sua prosa, que seria bastante inchada, repleta de parênteses desnecessários ao redor de personagens rasos, pouco desenvolvidos.

Com bastante intensidade, todas essas características estão presentes em *It - A Novel*, um romance de cerca de 1150 páginas que narra os acontecimentos de sete protagonistas durante duas linhas temporais principais: Os verões de 1958 e 1984, ambos em Derry, uma cidade fictícia situada no Maine, Estados Unidos.

No primeiro verão, os protagonistas são amigos, crianças de mais ou menos 11 anos de idade que estão aprendendo sobre si enquanto sobrevivem aos perigos da sua cidade, também lar de uma entidade ancestral e perversa, que se alimenta de medo: Pennywise, A Coisa. Já no segundo verão, cada um desses protagonistas é um adulto rico de meia idade que mora em alguma parte dos Estados Unidos e não se lembra de que, 27 anos atrás, sobreviveram e venceram, juntos, essa Coisa. Entretanto, ela não está morta e, após uma hibernação de quase três décadas, voltou a se alimentar, e é papel desses sete, que não se lembram desse trauma, matar o monstro de uma vez por todas.

Roas (2014) define que a literatura fantástica é aquela que, dentro de um contexto realista, busca narrar "o mundo real", possui um elemento que desafia qualquer explicação, que ameaça nossas noções de realidade. Em *It*, esse elemento é a Coisa, um monstro além da compreensão, que preda e influencia uma cidade de várias

maneiras. Entretanto, antes de analisar as maneiras que esse monstro realiza e perpetua violências, é importante entendermos sua origem e suas características.

HORROR CÓSMICO LOGO AO LADO

Afinal, ela é parecida com as divindades dos contos de H.P Lovecraft, no sentido que ela também é um alienígena antigo e poderoso, envolto em mistérios que não deveriam ser investigados pelo homem, pois a mente humana seria frágil e limitada demais para suportar uma compreensão sobre sua existência. A Coisa possui um corpo que não pode ser enxergado por nossos cinco sentidos, e qualquer descrição textual também não seria suficiente.

Entretanto, diferente do panteão lovecraftiano, a Coisa possui uma relação muito mais íntima e direta com os seres humanos. Por exemplo, somos apresentados ao antagonista de *It - A Novel* (1986) logo no primeiro capítulo, quando George Denbrough, uma criança de seis anos, encontra um palhaço dentro de uma boca de drenagem de meio fio, enquanto brincava durante uma chuva forte. O suposto homem se apresenta e oferece balões, comida de circo. A mentira dura pouco, apenas tempo suficiente para a criança se aproximar do monstro, que revela uma boca enorme e cheia de presas, que arranca o braço do garoto em uma só dentada. O garoto grita e agoniza até a morte. Enquanto em *At the Mountains of Madness*, *Call of Cthulhu* e *Dagon*, três célebres contos que constroem o Cthulhu Mythos, universo compartilhado montado por Lovecraft (2017), o protagonista encontra alienígenas ou seus vestígios apenas por acaso e em locais remotos, aparentemente nunca antes explorados (certas partes do Polo Norte ou áreas perdidas do oceano), diferente da Coisa, um monstro que vive nos esgotos de um pequeno interior estadunidense. Por mais que seja grandiosa, além da compreensão

humana, ela é um mal doméstico que se alimenta de pessoas vulneráveis. Enquanto esse horror cósmico em H.P Lovecraft é uma ameaça que parece não se importar com a existência da humanidade, mas que poderia destruí-la por mero capricho, assim como uma pessoa decidindo pisar ou não em uma formiga no chão, A Coisa precisa se alimentar de humanos, os usa como ferramenta e até mesmo se transforma em seus mortos.

Quando A Coisa mata George Denbrough, ele está na forma que mais aparece ao longo de todo o livro, a de Pennywise, o Palhaço. Ele usa roupas brancas e prateadas, nariz vermelho e calças e blusas longas, típicas da profissão, com detalhes laranjas que aparecem também em seus cabelos, ao redor de uma grande testa calva. Essa é sua forma mais comum porque sua característica mais marcante é que ela conhece, entende, e consegue se transformar no maior pavor das suas vítimas. A necessidade de criar esse pavor não vem à toa, pois o monstro se alimenta de medo. Seriam as crianças as melhores vítimas justamente porque são elas que geram um medo mais puro. Por serem facilmente impressionáveis por filmes de terror, A Coisa se transforma no lobisomem de *I was a Teenage Werewolf* (1957), no monstro de *Creature from the Black Lagoon* (1954) e na múmia de *The Mummy* (1959), imitando até mesmo as falhas nas fantasias dos filmes, percebidas pelas vítimas quando assistiram aos filmes. As duas linhas cronológicas principais possuem 27 anos de diferença porque é esse o tempo de hibernação do monstro, que fica acordado apenas por um período de alguns anos.

Entretanto, a taxa de homicídios em Derry não é alta. Apenas a cada 27 anos é que há um pico de mortes, quando a criatura acorda e passa mais ou menos 2 anos assassinando crianças. Mesmo assim, independente da época, Derry é um dos interiores mais perigosos dos Estados Unidos. Isso acontece porque o monstro, mesmo dormindo, consegue exacerbar os pensamentos violentos dos moradores. Se não fosse pelo monstro, Derry seria um simples interior estadunidense. Apesar de fictícia, Stephen King narra uma cidade repleta

SUMÁRIO

de elementos comuns dos Estados Unidos de 1954 e 1984, confiando que o leitor irá reconhecer seu mundo naquela cidade pacata, mas extremamente violenta, que inexplicavelmente possui um monstro em seus esgotos como seu morador mais antigo.

Parte do inchaço do livro está aqui, quando Stephen King abre enormes parênteses para contextualizar, muitas vezes de maneira exacerbada, os contextos vividos pelos Estados Unidos do século XX. Como A Coisa é muito mais antiga que o país, o autor descreve os diversos momentos violentos e misteriosos que fazem parte da história da cidade, todas influenciadas pelo monstro, mas sempre dentro do contexto da história geral estadunidense. O autor preocupa-se com o realismo dos Estados Unidos do seu livro porque é essa uma de suas estratégias para gerar medo no leitor. O elemento fantástico, A Coisa, desafia nossa lógica e a ordem comum das nossas vidas, mas mesmo assim está inserido em um mundo semelhante ao que existe fora do livro. Entretanto, como vemos a todo momento essa contextualização do passado estadunidense, tanto daquela pequena cidade como do resto do país, sempre ao redor de episódios de violência, é possível compreendermos que Stephen King busca mostrar que o passado do livro e aquele que está fora dele são cobertos de traumas e violências.

VIOLÊNCIA QUE DESIDENTIFICA

O infanticídio brutal de George Denbrough é o exemplo mais visível causado pelo monstro. Não apenas o assassinato em si, a dor física de todas essas crianças, mas o próprio luto e a repercussão psicológica que tais crimes deveriam causar em uma cidade normal. Bill Denbrough, um dos protagonistas e irmão de George, é uma voz e um personagem que não apenas sofre pela morte do irmão, mas sente-se culpado por ela. Após o trauma, sua família mudou para sempre, e enxergá-la destruída pela morte e pelo luto é um dos motivos

que o leva a se culpar pelo crime, pois o garoto não acompanhou seu irmão na brincadeira no dia de chuva que o levou até o bueiro, embora, naquele dia, Bill Denbrough estivesse gripado. Teixeira (2016) explica que a culpa desmedida e irracional é sintoma de um luto pouco amparado, sintoma da falta de acompanhamento psicológico e familiar, caso do menino, que não vê apoio algum dos pais, perdidos em suas próprias dores. Inclusive, a vítima de um assassinato nunca se limita apenas a uma pessoa. As pessoas ao redor do falecido também sofrem de maneira secundária com o crime. O luto, inclusive, é ainda mais difícil quando o crime é violento, gravidade sempre presente no objeto em estudo. E ainda, o luto de uma morte violenta se espalha de outras maneiras, pois os amigos, vizinhos e membros da comunidade também sofrem com o ocorrido, são vítimas terciárias, afetadas pela barbárie ao lê-la no jornal, ao ouvi-la da boca de pessoas próximas. Essa atmosfera angustiante causada por uma série de crimes brutais não resolvidos é constante no livro.

Entretanto, percebemos que a violência causada pela Coisa vai além dessa angústia constante quando notamos, a todo o momento, o quanto ela é estranha. Por exemplo, a morte de George Denbrough, assim como a de outras crianças no decorrer dos meses, leva a polícia a acreditar que há um assassino em série na cidade, independente do fato de que muitas dessas mortes não fazem qualquer sentido, e seriam impossíveis de ser cometidas por uma pessoa. Além disso, as crianças assassinadas que não deixaram rastros são tratadas apenas como desaparecidas, como crianças que simplesmente fugiram de casa, mesmo aquelas não passando de cinco anos de idade. Tanto a polícia quanto o jornal omitem o testemunho de pessoas que avistaram o monstro, e a cidade, mesmo sendo estatisticamente a mais violenta do país, é desconhecida pelos Estados Unidos. Independente de ser um interior, onde uma morte não possuiria tanta relevância do que uma ocorrida nas grandes capitais, seria completamente natural que Derry fosse notícia de jornais de circulação nacional. Essa omissão, criada pela influência da Coisa,

é presente desde os primeiros colonos de Derry, que simplesmente desapareceram, um mistério explicado pelos livros de história por um suposto ataque de indígenas. Enquanto Stephen King contextualiza a violência de Derry com a própria história sangrenta dos Estados Unidos, ele tenta nos assustar com o quanto toda a história de Derry é deturpada e repleta de massacres omitidos. O monstro, portanto, ao destruir a identidade de uma cidade, está também destruindo a identidade dos seus moradores.

Até mesmo as memórias, que os vivos possuem sobre os mortos, não escapam da manipulação da Coisa. Quando Bill Denbrough desce aos esgotos para enfrentar o monstro, ele precisa primeiro enfrentá-lo na forma do seu próprio irmão, em uma aparência física igual ao seu cadáver encontrado na rua. Ele tenta a todo o custo martirizar Bill, pois é o seu fantasma a coisa que mais lhe dá medo, o seu maior trauma. A aparição de George Denbrough não é uma ilusão, não é apenas o irmão a enxergá-la, os outros protagonistas juntos com ele no túnel também enxergam o que está acontecendo, e podem apenas encorajar o seu amigo, pois não possuem o que é necessário para derrotar um monstro tão pessoal. Um dos entrevistados de Mike Hanlon relata que sua mulher, assim como ele, escutou as risadas de sua filha vindas do ralo da pia da cozinha, no auge do luto da morte da criança. Ele sabe que o que ouviu foi real, não foi uma espécie de ilusão auditiva.

A evocação de todos esses mortos sempre é feita em uma cópia perfeita da memória, tirando o fato de que ela é sempre perversa. Não importa quem é copiado, ou a situação, os mortos voltam para martirizar e reabrir dores. Essa maneira de Pennywise se apropriar das identidades dos mortos sempre mancha a memória do tempo em que eles eram vivos, muda suas identidades, transformando-as em algo próximo do monstro e da assombração. Aqui, mais uma vez, a Coisa vive e funciona através da desidentificação.

Derry não é a cidade mais perigosa dos Estados Unidos apenas por causa dos crimes que a Coisa diretamente comete, mas também por causa da influência psicológica que consegue exercer nos moradores, tornando-os mais violentos. Beverly Marsh, a única protagonista do livro, tem medo do seu pai, que nutre um ciúme doentio pela filha e usa de agressões físicas e psicológicas para tentar discipliná-la. Elfrida Marsh, a mãe, até mesmo teme a possibilidade do seu marido, Alvin, assediar a própria filha. Em dado momento, nas vésperas de Beverly descer aos esgotos com seus amigos para derrotar Pennywise, seu pai descobre que ela passa seus dias brincando com os seis meninos, o que escala em uma violência física ainda maior, fazendo Beverly temer pela própria vida. Ela foge do pai e corre para as ruas da cidade, e ele a persegue, mas ninguém a ajuda. Mesmo desesperada e gritando por ajuda, correndo de um homem em um completo estado de fúria cega, ninguém nas varandas ou na rua parece ter qualquer interesse não apenas em ajudá-la, como também testemunhar o que está acontecendo.

O monstro, portanto, está diluído em toda a cidade. A ameaça não existe apenas em uma rua deserta, em um lugar com pouca luz. Não ataca preferencialmente os mais desavisados, uma situação comum nos livros de terror. O monstro pode ser o pai, a mãe, o vizinho tranquilo. Dessa maneira não há escapatória, e tudo pode ser motivo de suspeita.

As duas linhas temporais principais são cortadas por cinco interlúdios, todas narradas na voz de um dos protagonistas, Mike Hanlon, o único que não saiu de Derry. Isso, inclusive, é o motivo dele ser o único, dos sete, que mesmo 27 anos depois, ainda se lembra do que viveram quando criança. Em 1958, quando as crianças não têm certeza se conseguiram ou não matar o Pennywise, decidem fazer uma promessa em sangue (cada uma fazendo um corte na palma da mão com um caco de vidro) de que, caso o monstro um dia volte, elas devem se juntar novamente para matá-lo. Enquanto Mike Hanlon vive uma vida simples de bibliotecário em Derry,

os outros seis, em partes distintas dos Estados Unidos, não possuem lembrança das suas infâncias ou parecem não se importar com isso, e até mesmo a cicatriz em suas mãos desapareceu. Quando Mike Hanlon tem certeza de que o monstro voltou, ele liga para cada um deles, que lembram imediatamente da promessa (assim como a cicatriz reaparece) e começam a retornar a Derry (menos Stan Uris, que comete suicídio após a ligação), lembrando-se aos poucos do que sofreram. O ponto principal da linha temporal é justamente esse exercício de recordação, essa busca por uma identidade perdida, por um passado que moldou essas vidas adultas.

Mike Hanlon narra esses interlúdios enquanto pesquisa o passado da cidade, tentando desvendar as aparições do monstro, sempre sob o pretexto de um desejo de escrever um livro sobre Derry. É entrevistando os mais velhos que ele e nós, o leitor, descobrimos as omissões dos livros e dos jornais. Por exemplo, foi em Derry que uma versão fictícia de Bonnie e Clyde[1] foi morta pelas autoridades locais durante uma tentativa de assalto, mas Mike Hanlon escuta, da boca de um idoso, que na época não passava de uma criança, que essa quadrilha foi executada pelos próprios moradores da cidade, junto com o xerife. Dezenas de moradores, armados com suas próprias armas de fogo, abriram fogo na quadrilha enquanto seus membros faziam compras. A Ku Klux Klan[2] existe nos Estados Unidos de *It - A Novel*, mas é a Legião da Decência Branca, um braço fictício da KKK no livro, quem faz o papel de uma organização racista em Derry. Uma das maiores tragédias de região, o incêndio do Black Spot, um restaurante e pista de dança criado por soldados negros de Derry, após serem proibidos de frequentar os demais bares da cidade, foi cometido pela Legião.

1 Casal de assaltantes bastante famoso nos Estados Unidos, que agiu durante o período da Grande Depressão e assaltou dezenas de bancos, encontrando seu fim após uma emboscada da polícia.

2 Organização nos Estados Unidos conhecida por seus ideais racistas e extremistas, ainda em atividade atualmente.

Assim como a Coisa, como o elemento fantástico do livro, choca nossa realidade com seus assassinatos e a maneira como os fazem, o autor também tenta assustar com as diversas maneiras pelas quais uma cidade e seus moradores, sem saber, são reféns de algo sem explicação. David Roas comenta que o choque proporcionado por esse elemento fantástico não necessariamente precisa causar medo, embora, nesse livro, seja essa a intenção de Stephen King. Em 1884, Mark Hanlon não sabe exatamente identificar quem realmente está triste com tanta tragédia e quem está apenas fingindo. Há aqueles que fogem de Derry, mas não é possível diferenciar qual vizinho sente empatia, e qual possui uma monstruosidade escondida dentro de si. O livro está repleto de pessoas comuns cometendo atrocidades, e é essa uma das maneiras que o autor dispõe para assustar o leitor — nosso mundo também está repleto dessas pessoas. Segundo King (1987), diferente do horror e da repulsa, o terror é a melhor maneira de se produzir medo no leitor. Um exemplo dele é o som que um dos entrevistados de Mike Hanlon escutou, certa noite na cozinha da sua casa, que lembrava a voz da sua filha, morta pela Coisa. É quando não precisamos ver um monstro ou uma situação de nojo e repulsa para sentir medo. Quando temos apenas uma impressão, um elemento, e estamos imersos em uma atmosfera construída para proporcionar medo até mesmo com o vento nas árvores, o vazio de uma rua.

HORROR EM UM MUNDO RECONHECÍVEL

Entretanto, Derry não é exemplo único de cidade violenta. De fato, Pennywise é uma presença sobrenatural e especial, mas sua morada não é o único interior estadunidense em que barbáries acontecem em níveis frequentes e alarmantes. Até mesmo as barbáries

do passado, descobertas por Mike Hanlon, são bastante semelhantes a exemplos reais da história dos Estados Unidos. Bonnie e Clyde foram retratos famosos da depressão estadunidense, tal qual foram sua versão assassinada em Derry. A Legião da Decência Branca foi quem assassinou dezenas de pessoas em um incêndio, mas sabemos que a Ku Klux Klan seria perfeitamente capaz de fazer o mesmo. O próprio livro comenta o quanto o sumiço dos primeiros colonos de Derry em muito se assemelha ao sumiço da colônia da ilha de Roanoke, um dos grandes mistérios dos Estados Unidos durante o século 16. O romance é repleto de situações em que pessoas comuns se tornam monstros, e que uma cidade inteira seria capaz de omitir e esconder seus crimes. Mesmo que essas mentiras tenham uma explicação grudada no fantástico, sabemos que tais comunidades também existem em nossa realidade.

Segundo Cohen (2000), todo monstro é uma metáfora. Ele materializa o momento de uma época, seus desejos, medos e fantasias. Todo corpo monstruoso é feito de cultura. Com Pennywise isso não é diferente, já que ele funciona como a metáfora da violência esquecida e omitida do passado estadunidense. Esse esquecimento não vem apenas da falta de memória e da incapacidade de registrar a violência, mas também de uma própria falta de caráter, necessidade de omitir fatos que envergonham. Os exemplos dessa perda de memória e toda essa omissão estão por todo o lugar, na entrevista de Mike Hanlon com os antigos moradores da cidade, na própria polícia que parece nunca dar o braço a torcer, nunca estipular que a quantidade de infanticídios em 1958 e 1984 não é autoria de um único homem, e que o passado sangrento da cidade existe e está diretamente relacionado aos fatos investigados. E essas violências omitidas são também brutais e acontecem no livro de maneira banal, pois a cidade se mantém como se não estivesse vivendo em um nível de violência e dor completamente absurdo.

Embora tenhamos diversos exemplos em que uma pessoa comum foi perfeitamente capaz dos atos mais hediondos, no geral,

nós temos dificuldade em enxergar essa realidade, como explica Arendt (2006), que relata os acontecimentos e suas reflexões sobre o julgamento de Adolf Eichmann, um dos grandes responsáveis pelo transporte de judeus para os campos de concentração no governo nazista, durante a Segunda Guerra Mundial.

O holocausto foi, e ainda é, um dos massacres mais chocantes da história do mundo moderno. Cerca de cinco milhões de Judeus foram executados de maneira sistemática, projeto que partiu do governo alemão nazista e que se espalhou por boa parte da Europa. Quando os líderes nazistas perceberam que não conseguiriam dar conta de destruir a população judia, negra, homossexual e seus rivais políticos apenas com soluções mais óbvias, como a execução em paredões, foi apresentada, então, a chamada solução final, os campos de concentração com câmaras de gás. Durante o julgamento de Aldof Eichmann, o mundo estava em choque, já possuía conhecimento do que havia acontecido durante a ditadura de Hitler, Mussolini e de outros fascistas, e tentava imaginar como algo tão infernal, cruel e maligno possa ter sido institucionalizado por um governo. Que tipo de pessoa seria capaz disso?

Houve resistência e uma má recepção do trabalho de Hannah Arendt, porque a autora trata Adolf Eichmann como um homem comum. Não há nada intrinsecamente maligno ou desumano em seu ser e, na verdade, seu julgamento o revelou um homem bastante medíocre, incompetente em muitos assuntos, sem talento para uma visão mais geral da situação. Tudo o que ele fez foi cumprir um trabalho estabelecido e cultivado por uma instituição, onde ele muitas vezes não tinha autonomia, tanto por ser incapaz de exercê-la, tanto porque ele era apenas uma peça de uma máquina gigantesca. Os leitores da reportagem na época entendiam que homens como Eichmann deveriam ser monstros sem qualquer caráter ou humanidade, mas o argumento de Hannah Arendt também nos ajuda a compreender como é possível situações tão absurdas, como a ditadura nazista, existirem. Eichmann e sua mediocridade, sem poder de abstração,

não foram raros no governo alemão, e na verdade foram bastante comuns. O que ela busca argumentar é que não é apenas o mais vil dos seres capaz das mais vis das ações, o homem comum também é capaz de fazer o pior. Ele também pode ser indiferente e egoísta até mesmo nas situações mais horríveis.

Se Pennywise, a Coisa, é compreendido como uma metáfora ampla sobre diversos males, sendo um deles a omissão, é possível compreender a preocupação da obra em retratar o passado americano como uma preocupação em denunciá-lo. Quando nos é informado no livro que a dimensão do monstro é maior do que Derry, sendo mais velha que ela, na verdade, está no planeta muito antes do homem, ganhamos a noção de que o mal representado por Pennywise pode fazer parte da fundação de todas as coisas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O monstro é um pessimismo. O apocalipse irreversível e inevitável de H.P Lovecraft fala muito sobre uma descrença com a humanidade e seus avanços tecnológicos, o que parece até mesmo ingênuo frente ao horror cósmico de um autor que imaginou um extraterrestre que sempre esteve entre nós, cultivando a nossas violências e nossas vontades de omiti-las. O avanço tecnológico denunciado por um, em outro já veio e foi embora, ramificou-se em diversas possibilidades e instaurou novas formas de mal-estar. Quando adultos, os protagonistas de *It – A Novel* (1986) precisam resgatar o ponto de vista que tiveram 27 anos atrás para conseguirem sobreviver. Um adulto sem a sua história, a memória fundadora de sua infância, está fadado ao monstro que engloba muitas coisas, inclusive o que o capitalismo chama de progresso. Quando Pennywise morre, a cidade começa a murchar do ponto de vista do seu crescimento econômico. O shopping, destruído pela chuva, não é reformado,

e o capital procura outra cidade para se proliferar. Quando o avanço tecnológico parece estar do lado do monstro, que cultiva horrores em uma cidade desenvolvida, com seus cinemas de terror, seus bancos e seus estacionamentos, afinal Derry cresce junto com o monstro, Stephen King não está sendo ingênuo, o dano da omissão é muito mais antigo. O capitalismo tardio ressignificou diversas coisas, apesar de todas serem velhas.

O esquecimento sobrenatural proporcionado por Pennywise, neste caso, também é uma metáfora sobre os traumas que somos naturalmente destinados a repetir. A morte de Eddie Kaspbrak e Stan Uris, os que menos souberam lidar com os traumas que os transformaram, até mesmo parece simbolizar um aviso, morreremos se não lutarmos contra o que nos marcou. Recalcamos muitas coisas como um mecanismo de defesa e esse mar turbulento de nossas memórias reprimidas é tumultuoso e perigoso, o desgaste emocional de uma lembrança enorme demais pode ser extremamente prejudicial, como exemplifica o caso de Stan Uris. No objeto de estudo, é relembrando que os sete protagonistas derrotam o monstro, pois é na lembrança que reside a possibilidade de salvar a si mesmo.

REFERÊNCIAS

ARENDT, Hannah. **Einchmann in Jerusalem**: a report on the banality of evil. London. 2006.

COHEN, J. J. **Pedagogia dos monstros**: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte. 2000.

CREATURE FROM THE BLACK LAGOON. Jack Arnold. Harry Essex, Arthur A. Ross e Maurice Zimm. Estados Unidos: Universal Studios. 1954. DVD.

I WAS A TEENAGE WEREWOLF. Gene Fowler Jr. Michael Landon. Heran Cohen e Aben Kandel. Estados Unidos: American International Picutres. 1957. DVD.

SUMÁRIO

KING, Stephen. **Danse Macabre**. New York. 1983.

KING, Sstephen. **It - A Novel**. Nova York. 1986.

LOVECRAFT, H. P. **Cthulhu Mythos Tales**. San Diego. 2017.

ROAS, D. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. São Paulo. 2014.

TEIXEIRA, C. J. **Vítimas ocultas das mortes escancaradas:** as repercussões da morte violenta de um jovem na vida dos sobreviventes. 2016. 314 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

THE MUMMY. Terence Fisher. Jimmy Sangster. Peter Cushing. Estados Unidos: Hammer Film Productions. 1959. DVD.

11

Moacir Marcos de Souza Filho

CORPORALIDADES NO GÓTICO DECOLONIAL EQUATORIANO:

ANATOMIA DA VIOLÊNCIA EM *QUATRO CORPOS E MUITAS AUSÊNCIAS*

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-668-5.11

INTRODUÇÃO

Em quase toda cidade do Equador, é possível encontrar referências a Rumiñahui, indígena que liderou a derradeira resistência à invasão espanhola antes de ser preso e assassinado pelos colonizadores. São ruas, escolas, arenas esportivas, praças e até um vulcão nomeados em sua homenagem. No centro da Plaza Cívica Rumiñahui, em Sangolquí, região metropolitana de Quito, ele protagoniza o monumento *A La Resistencia*, com os braços em riste e punhos fechados sob o sol. Essa imagem popular, heroica e insubmissa, no entanto, é relativamente nova. Rumiñahui foi descrito nas crônicas espanholas como um cruel representante do império inca, cujo controle sobre o povo quiteño se dava por meio das maiores atrocidades, o que servia para justificar a invasão e demonizar a resistência indígena. Apenas a partir da década de 1930, foi elevado a ícone patriótico. O indigenismo *criollo* reinterpretava Rumiñahui como um líder que uniu quiteños e incas contra os invasores, idealizando-o como herói nacional. Hoje, sabe-se que os caciques quiteños não viam a dominação incaica com bons olhos, muitos deles tendo tomado partido dos espanhóis, e que Rumiñahui provavelmente era um mitimá, isto é, um inca reassentado pelo império. No entanto, é o corpo mitológico do destemido general inca que permanece na memória coletiva, o de um guerreiro que teria lutado em nome de todo o povo equatoriano, identidade construída somente a partir do século XIX, como as demais ideias de nações latino-americanas, todas confusas, amorfas, ansiosas por legitimação histórica e adequação a um padrão que pouco tinha a ver com suas multiplicidades culturais.

Não é exclusividade de países latino-americanos idealizar o passado para criar mitos fundadores, embora talvez com um pendor especial para o heroísmo trágico. A identidade europeia — o conceito de Ocidente — fundou-se parcialmente sobre a mistificação da antiguidade greco-romana (Dussel, 2005), que teria legado uma suposta

herança civilizatória, ideologia que atingiria seu paroxismo durante a era colonial e a expansão imperialista. O corpo branco masculino se tornou um discurso hegemônico, centralizando a ideia de humanidade e, portanto, condenando os demais a uma espécie de zona do não-ser (Fanon, 2008), confinados a uma materialidade percebida como incapaz de acessar subjetividades e categorias racionais.

Discursos de identidade nacional produzidos por elites herdeiras do colonialismo são inevitavelmente tributários dessa história hegemônica moderna. Por isso, o discurso nacional-indigenista tende a homogeneizar, estabelecendo um Rumiñahui monumentalizado não como uma possibilidade alternativa ao discurso colonial, mas como antítese conveniente, reduzindo-o a uma categoria funcional de *nativo rebelde*. Entretanto, no mesmo Equador de Rumiñahui, não faltam narrativas que tensionam esse imaginário. Na produção literária deste início de século XXI, alguns nomes passaram a reverberar inclusive fora do continente, como Natalia García Freire, Gabriela Ponce, María Fernanda Ampuero, Solange Rodríguez Pappe e Mónica Ojeda. Em comum, histórias escritas majoritariamente por mulheres, explorando espaços liminares nos quais a identidade e a memória se entrelaçam em corporalidades que desafiam normas, figuras monstruosas ou assombradas por traumas que inscrevem no corpo os horrores do legado colonial.

Minha dissertação de mestrado, defendida em 2023, debruçou-se sobre a obra de uma dessas novas escritoras, Mónica Ojeda, particularmente os contos presentes em *Las Voladoras* (2020). Inspirado por entrevistas da própria autora defendendo que aquele era um exemplar de Gótico Andino, optei por abordar sua obra por meio dos estudos góticos, concentrando-me nos espaços de intersecção entre o modo discursivo e conceitos de decolonialidade. Sendo o Gótico Andino um conceito pautado quase exclusivamente na territorialidade dos Andes, além de reconhecidamente ambíguo (Rodrigo-Mendizábal, 2022), escolhi ampliar o escopo

adotando a chave do Gótico Decolonial para analisar a obra de Ojeda, buscando apoio teórico em Rebeca Duncan (2022) e Sheri-Marie Harrison (2023). Adotei essa perspectiva não como um traço disruptivo, mas como característica de um emergente subcampo marcado pela perspectiva feminina, pela corporalidade e por recalibrar a transgressão do gótico diante das estruturas de poder e pensamento da colonialidade.

É importante destacar que compreendo o gótico como um modo para narrar o indizível, conforme defende Daniel Serravalle de Sá (2019): o gótico aborda momentos em que a mente escapa à linguagem da representação, criando um espaço entre os códigos narrativos. Esse modo se adapta a diversos contextos históricos e culturais, mas geralmente se manifesta por meio de uma poética negativa que enfatiza temas como a maldição, o monstruoso, a ruína e o oculto. Autores como Fred Botting (2002) descrevem essa poética em termos de excesso e transgressão. Para Júlio França (2023), trata-se de expressar o Mal e o interdito por meio de uma determinada maquinaria: o *locus horribilis*, a personagem monstruosa e a presença fantasmagórica do passado. Dessas convenções, o passado, como objeto e maldição, parece-me definidor. Afinal, foi olhando para o passado que os primeiros autores góticos estabeleceram as bases para seus herdeiros. Buscou-se no passado imaginado, oculto sob as sombras da modernidade, a resposta para o "desafio epistemológico" de que fala Daniel Serravalle de Sá. Essa noção de revisitar e reapropriar-se de um passado encontra paralelo na forma como os mitos históricos, a exemplo de Rumiñahui, são continuamente reescritos para atender às demandas de diferentes projetos de identidade.

No que diz respeito ao Gótico Decolonial, a presença de elementos sobrenaturais e a irrupção do impossível em cenários reconhecíveis servem para evidenciar modos de sofrimento e de resistência não contemplados pelo realismo canônico. A articulação entre

corporalidades apartadas pela lógica colonial — como a do indígena, da mulher e de outros grupos subalternizados — e fenômenos inexplicáveis produz efeito constante de inquietação, aproximando essas narrativas do modo fantástico. Nessa confluência, questiona-se a realidade normativa e a identidade hegemônica, reabrindo as discussões em torno do que é aceitável ou concebível em nossa experiência do mundo.

Na concepção de Roas (2014), o fantástico expõe a precariedade de qualquer universo que se julga estável, pois o sobrenatural emerge para perturbar nossos códigos de compreensão. Localizar o Gótico Decolonial nesse território significa reconhecer sua capacidade de contestar o que se entende por realidade e por identidade legítima, legado de uma colonialidade que moldou tanto mitos fundadores quanto noções de humanidade.

A partir da leitura de três contos de Mónica Ojeda, María Fernanda Ampuero e Solange Rodriguez Pappe, proponho discutir como são produzidos discursos gótico-fantásticos que desestabilizam, revelam e subvertem as figurações de corpos femininos sob o patriarcado, aqui entendido como uma categoria articulada em co-dependência com o capitalismo e a colonialidade. No Gótico Decolonial, como enfatiza Duncan (2022), os espectros dão lugar a uma retórica da corporalidade: o corpo se torna um espaço de resistência, vulnerabilidade e batalha. Esse foco na experiência física permite reescrever a violência por meio de uma linguagem que privilegia o corpo como *locus* de memória. Fica a questão: o gótico pode reagir às identidades latino-americanas hegemônicas, moldadas pelas estruturas coloniais de raça e gênero e fundamentadas em mitos conciliadores como o de Rumiñahui?

COMPARTILHAR O CORPO

Na obra de Mónica Ojeda, percebe-se de imediato a ênfase distintiva na corporalidade, que se sobressai nas oito narrativas de *Las Voladoras*. O corpo feminino, seus fluidos e vestígios são sempre o campo onde se inscrevem as violências, configurando uma espécie de horror corporal. Nesse contexto, o termo *horror* refere-se a uma experiência de choque estético, tanto cognitivo quanto emocional (Carroll, 1990), por meio de representações de violência, transgressão e abjeção.

Vejamos, por exemplo, o conto *Cabeza voladora*, no qual Ojeda constrói uma narrativa que destaca a desumanização e a brutalidade por meio da exploração midiática de um feminicídio. Acompanhamos a história de uma professora universitária que descobre em seu quintal a cabeça decepada da jovem vizinha, Guadalupe, assassinada pelo próprio pai, Dr. Gutiérrez. O corpo da adolescente jamais é encontrado e, enquanto se desenrola toda uma exploração sensacionalista do caso que acaba por entorpecer a população, causando um efetivo distanciamento entre o acontecimento e a notícia, a professora cada vez mais se sente parte da violência, primeiro como vítima da excessiva atenção da mídia, pois, graças a ela, o crime foi descoberto; depois como cúmplice, afinal, já havia presenciado hematomas em Guadalupe; e finalmente por meio de uma espécie de identificação projetiva, quando, ao final do conto, junta-se a uma espécie de *coven* de *Umas*, figuras mitológicas andinas, e em um ritual coletivo arranca a própria cabeça.

Cabeza voladora traz o tropo gótico da mulher confinada sob intenso colapso mental, variação da hermenêutica do isolamento, tema presente, por exemplo, em *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë; *Carmilla* (1872), de Sheridan Le Fanu; *O papel de parede amarelo* (1892), de Charlotte Perkins Gilman; *All souls* (1937), de Edith Wharton; *A Assombração da Casa da Colina* (1959), de Shirley

Jackson. A professora se vê impedida de sair de casa pelo assédio da imprensa e pela imposição de uma licença por parte do reitor da universidade onde trabalha, vendo-se presa ao *locus horribilis* onde se desenrolou o feminicídio: as duas casas são divididas por um muro, cuja imagem de segurança desmoronou no instante em que Dr. Gutiérrez chutou a cabeça da filha embrulhada em plástico para o quintal da protagonista. "Sua própria casa começou a parecer-lhe uma casca de tangerina, um casco de tartaruga, uma noz. Uma arquitetura orgânica que se comunicava com a dos Gutiérrez. Quase podia sentir o fluxo do sangue compartilhado, o sibilo dos pulmões" (Ojeda, 2020, p. 34).

A frágil divisão entre as residências demonstra um tema que Ojeda aborda com profusão em *Las Voladoras*: como a violência revela a porosidade entre diferentes mundos. Suas personagens estão sempre posicionadas na fronteira, seja entre o civilizado e o selvagem, como no conto-título que abre o livro, ou entre o físico e o espiritual, em *El mundo de arriba y el mundo de abajo*. Em *Cabeza voladora*, a profissão da protagonista já demonstra que ela vive em um mundo racionalista, típico do ambiente acadêmico, e o modo como ela reage a uma casual visita de Guadalupe, quando percebe na jovem marcas de um possível abuso, revela um certo desejo por isolamento.

> Uma vez, a filha do doutor bateu à sua porta. Disse: «Olá, como está? Poderia me dar um pouco de açúcar?». Ela havia esquecido esse encontro, mas se lembrou ao ouvir a vida ao lado. Lembrou-se de que Guadalupe entrou na sala enquanto ela colocava um punhado de açúcar em um guardanapo. Não tinha certeza se havia iniciado uma conversa, mas lembrava que a garota parecia contente. Lembrou-se de que, ao entregar-lhe o açúcar, viu um hematoma em seu braço e que não perguntou sobre a origem do machucado. Lembrou-se também de Guadalupe pedindo para usar o banheiro, e ela dizendo que não podia, que tinha que ir embora. "Desculpe, estou atrasada para a universidade", disse-lhe. Lembrou-se

> de se sentir incomodada pelo pedido da garota, por continuar tomando seu tempo.
>
> Afundou o rosto no travesseiro. *Talvez estivesse tentando se afastar um pouco do seu pai*, pensou. *E eu nem sequer permiti isso* (Ojeda, 2020, p. 36).

Além do já comentado componente de culpa, podemos inferir na protagonista uma percepção asséptica a respeito de seus espaços, visão típica da pequena burguesia herdeira dos hábitos da elite *criolla*: é necessário isolar a posse individual do território — terra e gente — que o cerca. Há também vestígios do distanciamento entre a academia e o mundo real, entre a professora que comenta de cefalóforos com seus alunos e das cabeças de jovens mulheres arrancadas de seus corpos. São os dois mundos de uma sociedade que se pretende civilizada, ignorando as realidades ao seu redor, um meio de caminho entre ideais acadêmicos e vida cotidiana, entre conhecimento teórico e vivência, modernidade construída sobre a negação que subitamente é confrontada por inesperadas emanações de horror.

> Falavam de feminicídios nas classes médias e altas, mas, acima de tudo, sobre a forma como o crime foi descoberto: como o doutor Gutiérrez enrolou a cabeça de sua filha em plástico e fita adesiva; que esteve, segundo os legistas, brincando de bola com ela durante quatro dias no pátio de sua casa; da pobre vizinha que se levantou numa segunda-feira ouvindo os golpes contra a parede do seu jardim; de um chute fortuito que fez voar a cabeça de Guadalupe Gutiérrez para a casa ao lado; de que a vizinha pegou o embrulho e imediatamente entendeu; do cheiro; do desmaio; da chegada da polícia; da maneira como o doutor se entregou, sem resistência, tomando uma xícara de chá (Ojeda, 2020, p. 34).

O trecho grifado expressa como há um choque não necessariamente com a violência, mas com o modo como ela se imiscui em classes que se julgavam protegidas, como é o caso da protagonista. A permeabilidade das barreiras sociais põe em xeque a ilusória

percepção de que a brutalidade não é um problema distante, pertencente a esferas sociais outras. É possível interpretar grande parte da reação culpada da professora e seu consequente sentimento de despersonalização — ela passa a sentir "desconforto do próprio corpo" e "sensação de sufocamento" (Ojeda, 2020, p. 34) — como a quebra de um sentimento de apartação da realidade. Sua posição não mais a protege. Sua casa já não é segura. Como, então, dar conta da irracionalidade desse absurdo?

Confinada, ela começa a ouvir ruídos na casa vizinha, fechada pela polícia, e logo descobre as reuniões de mulheres no jardim, mulheres que "vestiam branco e usavam o cabelo solto abaixo da linha da cintura" (Ojeda, 2020, p. 37), que oravam, cantavam, dançavam sofregamente e "apertavam o pescoço como se quisessem fazê-lo desaparecer" (Ojeda, 2020, p. 39). Há uma construção imagética que remete ao sabá das bruxas, mas é interessante a escolha da protagonista por nomeá-las *Umas*, termo em quéchua que significa *cabeça* e que é usado na cosmogonia andina para mulheres que têm a capacidade de deixar para trás o corpo e vagar flutuando pela noite. São as cabeças voadoras do título. A maior parte das referências encontradas a respeito das *Umas* opta pela expressão "bruxas andinas" para descrevê-las. Difícil saber o quanto essas entidades receberam de influência europeia, mas é possível encontrar histórias de mulheres que conseguem desprender a cabeça do corpo entre comunidades dos Andes peruanos até povos da Amazônia brasileira. Em todo caso, a tradição bruxesca sempre esteve associada ao vagar noturno, desde os demônios femininos Lilitut nas antigas tradições sumérias. Cabe destacar ainda que a caça às bruxas guarda uma relação direta com a construção do gênero na modernidade e com o próprio advento do capitalismo. O recrudescimento dessas perseguições coincide com os genocídios indígenas praticados nas colônias.

Quando a professora é convocada para tomar parte em um desses rituais das *Umas* e finalmente arranca a própria cabeça, que levanta voo até cair em um canteiro de flores de uma casa próxima,

de certo modo reencenando o que houve com Guadalupe, entramos em uma das grandes questões na obra de Ojeda: não basta narrar a violência; é necessário compartilhar de seus efeitos na pele. Ora, ao longo da narrativa fica claro que a sociedade não omite o crime cometido pelo Dr. Gutiérrez; pelo contrário, só se fala nisso. No entanto, o espetáculo em torno do caso é também uma forma de normalizá-lo, o excesso conduz à alienação dos sentidos e rapidamente a revolta e o choque se transmutam em interesse puramente sádico. A polícia sequer é capaz de encontrar o corpo de Guadalupe, mas a vizinhança vai seguindo a vida, ainda que os jornais a cada dia entreguem mais detalhes do crime.

Em outro conto do mesmo livro, *Slasher*, fica mais óbvia a estratégia de Ojeda para incluir suas personagens na dimensão real da violência. *Slasher* conta a história de duas irmãs gêmeas, Bárbara e Paula. Apesar de Paula ser surda, as duas têm um duo de *noise music*, experimentando com os sons mais bizarros possíveis. A mãe das gêmeas sofre de um trauma cuja causa não é clara, apesar de em alguns momentos o texto sugerir que Bárbara e Paula são fruto de um abuso cometido pelo avô — o *pater familias* como vilão gótico. Bárbara passou a infância e juventude sofrendo com os urros desesperados da mãe, que tinha seus surtos durante a noite. Julgando que Paula não tinha noção exata do que acontecia, por ser surda, passou a nutrir a fantasia de cortar sua língua, porque sem serventia, mas, sobretudo, para que Paula tomasse ciência do horror: "'Eu quero te ensinar o que é gritar', confessou Bárbara à sua irmã, depois de dizer que fantasiava em cortar sua língua. 'Eu quero te ensinar o verdadeiro tamanho de um grito'" (Ojeda, 2020, p. 64). O corpo é a linguagem quando os outros signos falham em traduzir a total dimensão da dor. Na obra de Ojeda, é preciso materializar a dor e a violência.

É por essa experiência que finalmente passa a protagonista de *Cabeza voladora*, a territorialização de seu corpo, o despertar para uma realidade em que todas são igualmente vitimadas: "Se fechasse os olhos, via uma cabeça gigante de pele grossa e sobrancelhas

franzidas, com duas imensas asas de condor emergindo dos lados de suas orelhas: uma cabeça que se parecia com a de Guadalupe, mas também com a de qualquer outra menina" (Ojeda, 2020, p. 42). Há o reconhecimento da falência da narrativa no espaço diegético, e dessa falência emerge o sobrenatural das *Umas*.

Podemos recorrer a Walter Benjamin (1987) e suas observações sobre o narrador para discutir como a experiência individual perde seu valor comunitário na modernidade. A informação, por sua vez, tornou-se predominante, porém efêmera e descontextualizada, como é o caso da cobertura midiática a respeito do assassinato de Guadalupe. Um outro debate de Benjamin que vale resgatar é sobre o efeito devastador que a guerra teve sobre a capacidade de narrar. Os soldados retornaram com experiências tão traumáticas e incompreensíveis que não podiam ser comunicadas. A Primeira Guerra Mundial revelou uma realidade que excedia a capacidade da narrativa. Rita Segato (2005) já demonstrou como a colonialidade engendra um projeto de dominação do corpo da mulher, relegada a uma zona de não-ser, e, de fato, qualquer mirada em jornais revela uma verdadeira guerra pautada na misoginia, com os feminicídios se multiplicando em número e brutalidade. Daí o paralelo traçado com as reflexões de Benjamin e o modo como Ojeda põe suas personagens para experimentar uma corporalidade compartilhada. Não há como narrar o horror do que houve com Guadalupe.

> Ela levou as mãos à garganta e a tratou como massa de modelar, como cera fervente moldando-se ao toque, afundando até a traquéia. A sensação a fez gritar, mas o que saiu de sua boca foi um sussurro. Então, no meio da agitação dos corpos semidesnudos, ela sentiu: o desprendimento, a separação definitiva. Baixou o olhar e viu seu corpo caído sobre a terra, flácido e pálido como o casulo rompido de uma crisálida. Seus olhos estavam longe, à altura de dez, quinze, vinte crânios flutuantes.
>
> Sua voz era vento.

SUMÁRIO

> Aterrorizada, ouviu o barulho de uma cabeça sendo chutada contra a parede como o futuro. E então, abrindo caminho entre a leveza dos cabelos, o som da sua própria cabeça voando em direção ao pátio ao lado e caindo entre as hortênsias (Ojeda, 2020, p. 42-43).

Assim termina *Cabeza voladora*, com a protagonista se entregando a uma experiência irracional, impossível em seu mundo antes da contaminação pela violência. Tornar-se *Uma* é o único caminho possível para a sensibilização corporal e, portanto, a efetiva comunicação do trauma. É este o processo que Ojeda emprega para narrar as cicatrizes que se infiltram na psique de personagens expostas a barbáries direta ou indiretamente. O ato final rompe com a realidade normativa que marcava o mundo da professora e a empurra em um espaço que reinterpreta a morte de Guadalupe como um trauma coletivo. A irrupção do impossível, nesse caso, não se limita a produzir estranhamento; ela reconfigura as relações de poder e aponta para maneiras de existir à margem da racionalidade hegemônica. Se o recurso fantástico inquieta e expõe a precariedade das certezas modernas, aqui também opera como estratégia de reivindicação política: as *Umas*, ao compartilhar um trauma que parecia individual, transformam o horror em experiência comunitária, recusando a lógica de isolamento e ocultamento próprio das estruturas coloniais.

As bruxas têm uma longa tradição no gótico, de *The witch of Ravensworth* (1808), de George Brewer, até *The witching hour* (1990), de Anne Rice, em geral subvertendo expectativas sobre feminilidade e poder. Em *Cabeza voladora*, reconfiguradas no contexto andino, elas narram a experiência coletiva e corporal da violência, que permeia espaços domésticos. Não há apenas a corporificação da violência, mas a territorialização do corpo, uma vez que a dominação do corpo feminino é uma extensão da dominação do território e vice-versa (Segato, 2005). Cabeças decepadas caindo em jardins.

ZUMBIFICAR O CORPO

Nos debates a respeito de novas escritoras de horror latino-americanas, o nome de María Fernanda Ampuero costuma aparecer junto ao de Mónica Ojeda. A coincidência não se deve apenas ao fato de ambas serem naturais da cidade de Guayaquil, Equador, mas por seus interesses temáticos semelhantes, em geral situando suas narrativas do ponto de vista de meninas e jovens mulheres para abordar uma transição para a maturidade marcada por episódios de abuso e trauma.

Embora não seja tão comum a abordagem crítica da obra de Ampuero recorrer ao rótulo de gótico como se dá com Mónica Ojeda, é possível identificar estratégias discursivas que exploram o tensionamento da racionalidade e a instabilidade das estruturas sociais e familiares. Apesar das diferenças, ambas exploram o grotesco nas relações humanas, convergindo em uma análise da opressão sobre a mulher, temática exemplificada de maneira particularmente intensa por Ampuero em *Luto*, conto presente em seu primeiro livro de ficção, *Pelea de gallos* (2018), que apresenta mulheres sem nenhum controle sobre seus corpos e vidas.

Exemplar das histórias de Ampuero que trazem elementos e simbolismos judaico-cristãos, *Luto* é situado em uma distante fazenda — novamente, o tropo gótico do isolamento —, sem precisar a região nem o tempo, talvez a antiguidade bíblica. Acompanhamos a história de duas irmãs, Marta e Maria, que passam a ser tiranicamente controladas por outro irmão, que assume o posto de senhor da propriedade e *pater familias* após a morte dos pais. Em terceira pessoa, a narrativa se inicia com as duas celebrando a morte dele em um banquete improvisado, bebendo e comendo com a voracidade das privações extintas, pela primeira vez experimentando uma sensação de liberdade e de genuína alegria. Por meio das memórias de Marta, descobrimos que o irmão-patriarca praticou abusos terríveis

contra Maria, mantendo-a em condições deploráveis para ser violentada repetidamente, tanto por ele quanto pelos escravizados e demais homens do povoado, para horror da irmã, que nada podia fazer. Apenas quando o homem cai doente, Marta consegue vingar Maria. Fingindo cuidar dele com carinho, em segredo o tortura, rezando para que ele morra lenta e dolorosamente, o que eventualmente acontece. Porém, no final do conto, em meio à celebração das irmãs, o morto ressuscita e retorna à casa.

Luto é repleto de referências à história da ressurreição de Lázaro narrada no evangelho de João, a começar pelo nome das irmãs. Também é depois de quatro dias que o irmão-patriarca, não nomeado na história, volta à vida, respondendo ao chamado de um amigo, "o mais santo dos santos, aquele que quando vinha à casa causava um grande alvoroço e a quem Maria lavava os pés empoeirados e calejados com perfumes exóticos, divinos, únicos" (Ampuero, 2018, p. 76). O trecho no qual esse homem casto é informado da morte é quase a reescrita do mais famoso milagre de Jesus na tradição cristã, porém retratado ironicamente pelo ponto de vista de Marta:

> Após quatro dias, quatro, apareceu no povoado o amigo, o homem santo, e então Marta teve que fingir, dizer não, não, não, e chorar seu pranto sem lágrimas pelo irmão morto. Se você estivesse aqui, disse a ele porque não lhe ocorreu outra coisa. Se você estivesse aqui. Mas sabia que essas palavras eram tão ridículas quanto um pêsame, quanto uma oração. O que foi, foi. O que é, é. Então o amigo, o homem santo, pediu que o levassem ao sepulcro e lá o deixaram, de joelhos, chamando o morto como se chama alguém do portal de sua casa, como se do outro lado da pedra ainda restasse alguma vida para ouvir.
>
> Marta deu de ombros diante de tamanha insensatez e voltou para sua casa, para a festa de sua irmã livre, para a vida (Ampuero, 2018, p. 80).

Ocorre que, de fato, esse terrível Lázaro retornará dos mortos para mais uma vez assombrar as irmãs, com vermes brotando da boca

desdentada. Retornarei ao irmão-patriarca morto-vivo mais adiante; antes, é preciso atravessar os horrores que Ampuero nos apresenta por meio do vilipêndio ao corpo de Maria e sua própria transformação em zumbi.

Primeiramente, como em quase todos os contos do livro, estamos diante de uma família que constrói para si um espaço de perpetuação da violência, recorrente motivo gótico. Apesar de ocasionais momentos de ternura, o pai, quando alcoolizado, costumava bater na mãe e dela passar para as crianças, usando uma vara que abria lanhos na pele. A maldição passa para o filho, tornado vilão, seguindo a tradição longuíssima presente em narrativas góticas de homens que encarceram, torturam, maltratam e coisificam mulheres. O patriarca de *Luto* recorre a uma violência que desce aos mais baixos degraus da perversão humana. Tão somente por flagrar Maria masturbando-se, o irmão-patriarca a chicoteia, expulsa-a de casa, repetidamente a violenta e a condena a uma série de suplícios hediondos.

> Lá naquele estábulo a tinham violado, ela, que era virgem, todos os escravos, inclusive aqueles que até uma semana antes a chamavam de menina Maria. (...) Ali, ele [o irmão] a havia maltratado e penetrado pelo ânus e pela vagina e torturado, ele que se dizia puro (...).
>
> Irmão sobre irmã. Maria como um corpo morto, os olhos fechados, movendo-se com a inércia do impulso, como um cadáver pálido — uma mosca selvagem sempre percorrendo sua boca, seus olhos, suas narinas — ainda manchada de sangue e ele, ele olhando para todos os lados como um delinquente, caminhando sob a lua de volta para a casa principal, com o pau manchado com aquele mesmo sangue. (...)
>
> O catre onde jazia sua irmã — quase morta, mal viva — era um lodaçal de excrementos por onde os bichos proliferavam e que, para alguns homens, embora de graça, embora fácil, já era excessivamente repulsivo. Um corpo putrefato, desagradável, pestilento (Ampuero, 2018, p. 75-76).

O prazer feminino, sobretudo o autoprazer, é historicamente visto com desconfiança pelo controle patriarcal, indicativo de autonomia, ainda que mínima. Como já comentei anteriormente, referenciando Rita Segato, o patriarca compreende o corpo feminino como indissociável do território e da posse, então o irmão-patriarca do conto de Ampuero vê no gozo de Maria, além do suposto pecado, indireta ameaça à autoridade. Sua reação violenta é um reflexo diante de um incontido desejo e da possível subversão. Por isso ele ameaça duramente Marta apenas por prestar algum socorro à irmã: "Quando Marta saiu para pedir piedade, ele levantou a mão e disse que, se ela desse mais um passo, ele a mataria" (Ampuero, 2018, p. 76). Por isso, ele torna a irmã uma morta-viva de olhar vazio — característica primeva do zumbi.

Há uma chance de salvação com a visita do santíssimo homem, personagem que acabará por ressuscitar o irmão-patriarca e que assume obviamente o arquétipo de Cristo. Ele pergunta insistentemente por Maria e acaba por fim sendo levado à sua presença.

> (...) o irmão não pôde fazer mais do que levá-lo ao estábulo imundo onde a mantinha jogada, meio desnuda e manchada de toda excreção, aberta, em uma postura mais infame que a de um animal esquartejado. Aquele homem, santíssimo de toda santidade, começou a chorar e a gritar e a perguntar e a sacudir o irmão, como dizendo ninguém poderá perdoá-lo pelo que você fez aqui, solte-a agora mesmo, estúpido sádico maldito louco. Mas o irmão nada mais disse, ela é pecadora, senhor, ela é a mais pecadora das mulheres. (...)
>
> Então o homem, a quem Maria havia lavado os pés com seu próprio cabelo, ajoelhou-se, rezou por ela por um tempo, alguns minutos, e entrou na casa para jantar e beber com os rapazes (Ampuero, 2018, p. 75-76).

Depois de presenciar o resultado das atrocidades contra Maria, o santíssimo homem dedica-lhe não mais do que alguns minutos de oração antes de ir socializar com os outros homens —

quantos deles tomaram parte dos abusos, não sabemos. Ao deixar a fazenda, ainda pede mais uma vez para o amigo soltar Maria, mas tem a voz hesitante, como que embriagada, desprovida da firmeza que se esperaria de alguém naquela situação. O irmão-patriarca, "mexendo muito a cabeça, olhando para baixo, disse que sim, senhor, será feita a tua vontade" (Ampuero, 2018, p. 76), mas as palavras são vazias. Quando Marta se ajoelha aos pés do homem santo suplicando por misericórdia, é recebida com uma resposta fria e distanciada: "É a casa do seu irmão, respondeu o santo a Marta, e não posso impor minha vontade sobre a dele, o respeito a um homem se demonstra no respeito à sua casa, mas já lhe disse que deve soltá-la e rezarei para que assim se faça. Você deve ter fé" (Ampuero, 2018, p. 76). A fé de nada serviu, e Maria permaneceu no estábulo, presa à mesma condição desumanizada. A apatia do homem santo, não interferindo para salvar Maria, será contrastada com seu comportamento diante da morte do amigo.

O silêncio da fé torna também mais significativo o momento no início do conto, quando, em plena celebração pela morte do irmão-patriarca, Maria, finalmente liberta, retornada à condição de ser, despe-se e abre os braços, deixando à mostra as muitas marcas em seu corpo, a palavra "puta" lacerada em sua barriga, as feridas dos estupros, os mamilos mordidos, a mão destroçada, um corpo que passou por sua própria Via Crucis. Diante dela, Marta se prostra, penitencia-se por não compartilhar seu sofrimento e renega qualquer outra divindade, reposicionando o discurso religioso para o corpo feminino torturado.

> Marta ajoelhou-se diante de sua irmã. Elevou os braços abertos em sua direção e sussurrou dez, trinta, cem vezes: nunca mais, nunca mais, nunca mais. E se arrependeu de estar viçosa, de ser virgem, de estar viva. E chorou, cuspiu no chão e amaldiçoou o irmão. Amaldiçoou a tumba do irmão e seu maldito nome e seu maldito caralho e seu maldito corpo, que já estaria começando

> a apodrecer. E, abraçada aos joelhos magros, cheios de feridas, de sua irmã, disse:
>
> — Não tenho outro deus além de você, Maria (Ampuero, 2018, p. 75).

Contudo, a alegria dura pouco. Como já comentei, quatro dias depois da morte, o homem santo visita a fazenda e, diante da notícia do falecimento do amigo, convoca-o do sepulcro. Ao cair da noite, o irmão-patriarca volta dos mortos, e o conto termina com o impacto de sua chegada.

> Naquela noite, enquanto Marta e Maria jantavam cordeiro, um golpe na porta as sobressaltou. Deve ser o vento. O vento nessa época, tão terrível. Continuaram comendo até que Marta e Maria, ao ouvirem o gemido da porta, levantaram a cabeça e viram que ela cedia à pressão de uma mão. Estava se abrindo.
>
> Primeiro entraram as moscas e logo em seguida o irmão morto, rodeado de um odor nauseabundo. Ele abria e fechava a boca, como se estivesse chamando-as pelos nomes, mas nenhum som, nada além de vermes, saía de sua boca desdentada (Ampuero, 2018, p. 77).

Retomo aqui a figura do morto-vivo para destacar como Ampuero encontra nesse monstro o dispositivo literário para narrar a persistência da opressão, o ciclo de repetição incessante do controle sobre os corpos e vidas daquelas duas mulheres. Figura recorrente na mitologia e literatura, quer por meio de golens, construtos, *revenants*, corpos-secos ou vampiros, cadáveres reanimados aparecem em textos góticos desde os óbvios *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, e *A pata do macaco* (1902), de W. W. Jacobs — que apenas sugere a presença do morto, curiosamente também com batidas na porta —, ao racista conto de H. P. Lovecraft, *Herbert West–Reanimador* (1922). No entanto, a representação imagética em *Luto* aproxima-se mais propriamente ao já citado zumbi, criatura essencialmente do Novo Mundo. Quase onipresentes na cultura pop do século XXI, os zumbis

têm duas tradições: a haitiana, surgida no contexto escravocrata antilhano, conectada ao vodu e trabalhada no decorrer do século XX por autores haitianos como Jacques-Stephen Alexis, Frankétienne e René Depestre; e aquela apropriada e reformulada como produto cultural estadunidense[1], conforme introduzido pelos filmes *White Zombie* (1932) e *A noite dos mortos-vivos* (1968), de George A. Romero, sendo este último o responsável por popularizá-los como predadores canibais.

Em *Luto*, temos ambas as representações do zumbi. Sob o poder do irmão-patriarca, Maria não tem controle sobre o próprio corpo e é posta na condição de morta-viva, despida de sua humanidade, repugnante como um cadáver desenterrado. Seu corpo é violentado e submetido aos mais impensáveis flagelos sem que esboce reação, um corpo reduzido à absoluta subserviência, como o zumbi haitiano, que Kaiama Glover (2005, p. 107) descreve como "uma vítima, e não um predador; merecedor de piedade mais do que de medo (...) um ser sem essência — lobotomizado, despersonalizado e reduzido, através de magia maligna, a um estado de impotência".

O zumbi é o signo máximo da zona do não-ser e, para além de simbolizar o humano racializado e escravizado, também parece adequado à condição da mulher, como se observa em *Chronique d'un faux amour* (1960), de Jacques-Stephen Alexis, conto que narra a história de uma jovem da elite haitiana transformada em zumbi por seu futuro sogro feiticeiro no dia do casamento e enviada por sua família a um convento carmelita na França. De forma análoga, em *Luto*, Maria é tornada zumbi pelo domínio e imposição sexual do irmão-patriarca, cuja magia consiste tão somente na estrutura patriarcal. Ela volta à vida com a morte de seu verdugo, cumprindo uma jornada de martírio cristã: na mesa de jantar, ressuscita mostrando suas chagas "como se estivesse na cruz" (Ampuero, 2018, p. 75).

1 Observe-se que os Estados Unidos ocuparam militarmente o Haiti de 1915 a 1934.

Por outro lado, o irmão-patriarca tem sua descrição associada ao zumbi predador da tradição estadunidense. Embora o conto termine antes de qualquer ação sanguinolenta, ele traz a inequívoca ameaça da violência — a monstruosidade do irmão-patriarca foi construída em vida, tanto em suas ações quanto corporalmente, uma vez que sua doença é descrita como uma gradual decomposição. O milagre cristão da ressurreição é subvertido para reafirmar os terrores das irmãs e a confirmação de Maria — da mulher — como portadora da cruz, condenada a sofrer os pecados do mundo, a quem a beleza e a própria existência são repetidamente destruídas e negadas.

TRANSMUTAR O CORPO

Se às mulheres de *Cabeza voladora* e *Luto* restam decapitação e zumbificação, em *Matadora*, conto presente no livro *La primera vez que vi un fantasma* (2018), de Solange Rodriguez Pappe, a transmutação, o afastamento da corporalidade humana, converte-se em estratégia ontológica que permite às personagens femininas resistir e se vingar da estrutura de opressão que enfrentam. A narrativa aproxima e confunde os corpos feminino e animal de modo a ressaltar a violência desumanizadora e subverter a perspectiva patriarcal da mulher como sub-humana.

A história se desenrola em um ambiente de metrópole, provavelmente Guayaquil, onde a narradora e sua filha se mudam para um novo apartamento aparentemente de classe alta. Ao redor do prédio, com "piscina incluída" (Pappe, 2018, p. 107), circulam vagabundos, viciados, recicladores e gatos, que miam incessantemente. A protagonista tenta ignorar a fome dos animais, mas sua filha insiste em resgatar uma gatinha filhote que resistiu aos envenenamentos dos moradores do prédio, logo batizada como Leona por ser vista pela menina como uma leoa que luta para sobreviver.

Paralelamente, o conto trata de preocupações estéticas da mãe em relação ao peso da filha, cujo corpo foge aos padrões sociais, e mostra os feminicídios frequentes na região, noticiados na TV e comentados pelos moradores.

> Ligo a televisão da sala de jantar (...). Um jornalista fala sobre um crime cometido há poucas horas: uma jovem recebe 30 facadas. Foi encontrada sangrando na rua enquanto tentava abrir a porta do carro para pedir ajuda. Detiveram um suspeito, um tipo qualquer, cabisbaixo, magricela, esquecível. Não parece capaz nem de um pensamento mau. Na moça perfuraram uma veia do pescoço e vários músculos das costas. Está instável, com prognóstico reservado. Após um corte para comerciais, várias vozes da cidadania opinam: "Elas mesmas se matam" (Pappe, 2018, p. 108).

A voz da cidade revela indiferença e uma atmosfera de brutalidade que permeia toda a narrativa e que leva a mãe a pensar "mil coisas sinistras" (Pappe, 2018, p. 108) quando olha pela varanda e constata que a filha não estava na piscina — havia saído até o parque para resgatar a gatinha, "um pedaço de carne escura que bufa e mostra os dentes" (Pappe, 2018, p. 108). Essa apatia com a violência encontra paralelo com o abandono dos animais. Sempre que a filha comentava sobre a fome dos gatos, cujos miados não lhes permitiam "dormir, pensar ou existir" (Pappe, 2018, p. 107), a mãe se isentava de responsabilidade: "Não é da nossa conta, eu lembrava a menina. O que é mais um gato nesta cidade de gatos e cachorros famintos que reviram o lixo, e de periquitos em gaiolas que aguentam sol e chuva nas varandas? Animais que não importam a ninguém" (Pappe, 2018, p. 107).

A postura da narradora evolui de uma indiferença inicial para um pensamento hostil quando a filha decide levar a gata para o apartamento, prometendo que cuidará dela:

> Então me ocorre uma ideia terrível. A gata levanta a cabeça e fareja o ar. Talvez eu devesse encher a pia de água,

> submergi-la, deixá-la se afogar. Será rápido. Pela manhã a menina acordará e a encontrará fria, como deveria ter acontecido. Chorará o justo e terei que lhe comprar um chocolate para aliviar a dor, mas a esquecerá logo, porque assim são as crianças. Vou fundo nesses pensamentos horríveis quando a menina abre os olhos. Mamãe, você é tão boa, me ajuda com a gatinha. Ao ouvi-la falar, a gata mia novamente com toda a sua alma negra (Pappe, 2018, p. 109).

A representação da gata adquire contornos simbólicos que ecoam a tradição gótica de imbuir de ambiguidade os animais, em particular o gato. Quando a narradora descreve o miado da gata como vindo de "toda a sua alma negra", sugere uma conexão com forças ocultas, com o sobrenatural, com o sinistro, mas também um reflexo de sua própria alma. Como referencial icônico, é possível citar *O Gato Preto* (1843), de Edgar Allan Poe, conto no qual o animal simboliza tanto a culpa e a violência reprimida do protagonista quanto um presságio de desgraça. Leona, mesmo quando vulnerável e precisando de cuidados, inspira desconfiança da mãe porque remete às suas tensões e medos subjacentes. Assim como a mulher esfaqueada, a gata sobrevive, porém sem perder o hábito de miar, o que logo perturba os vizinhos, que passam a rejeitar a presença de mãe e filha no prédio. "Algo faz esse gato sofrer" (Pappe, 2018, p. 110), constata a mãe, apesar da aparente saúde de Leona. Enquanto isso, mais violência no noticiário:

> Depois contam que encontraram outras mulheres mortas, vítimas de outros sádicos; uma abandonada em uma ravina na Serra, sem roupas nem documentos; outra, um amante cortou a mão direita com um facão porque ela foi dançar; e uma, de sessenta anos, o ex-marido, depois de visitá-la em paz, acabou atirando até no cachorro pequinês que latia para ele.
>
> Mais uma vez a opinião do público se faz ouvir: "Algo está acontecendo com as mulheres ultimamente, estão matando muitas. Deve ser por causa do feminismo." (Pappe, 2018, p. 109).

A retórica do senso comum novamente inverte as responsabilidades: as vítimas, e por extensão o feminismo, são consideradas culpadas pelas próprias tragédias. Esse discurso surge figurado também nas reações dos vizinhos aos miados de Leona, sinal de uma verdadeira dimensão do grito e do trauma compartilhados presentes em *Slasher* e *Cabeza Voladora*, de Mónica Ojeda. Quando a menina sai para uma festa de adolescentes, Leona volta a miar insistentemente durante a madrugada. A mãe, incapaz de acalmá-la e temendo a expulsão do prédio, decide colocá-la para fora, mentindo depois para a filha e alegando que a gata fugira. Durante o período de desaparecimento de Leona, ocorre a primeira transformação na menina, tendo sua menarca. O diálogo entre mãe e filha tematiza como a condição ontológica da mulher depende de um papel reprodutivo: "É normal, meu amor, acontece com todas nós, o sangue desce e nos tornamos mulheres. E o que éramos antes, mamãe? Não sei o que responder." (Pappe, 2018, p. 111).

A mulher esfaqueada continua sendo notícia, mesmo inconsciente na UTI, e logo se descobre a gravidez. O agressor não queria ser pai, por isso a tentativa de feminicídio. Há um paralelismo com duas rememorações da narradora para tematizar o cuidado como marcador de gênero, algo abordado também em *Luto*, de María Fernanda Ampuero. Primeiro, uma notícia antiga lida pela narradora, sobre uma mulher que, após passar a noite em um hospital público velando o marido doente, descobre ao amanhecer a morte dele durante seu breve descanso e, ao voltar para casa, encontra a filha também morta, vítima de "um vizinho que as conhecia desde sempre e que declarou que só queria fazer companhia à jovem e que ela não o deixou" (Pappe, 2018, p. 112). A outra lembrança é pessoal, o breve e único vislumbre do pai de sua filha, expondo o afastamento entre os dois e a subsequente separação. Esperando algum efeito no marido, homem em quem a narradora confiava e "que sempre se preocupava com coisas pouco emocionantes" (Pappe, 2018, p. 114), ela resolve avisá-lo sobre sua partida. "Mas você não vai sozinha,

ele respondeu após um silêncio profundo. Sozinha não, você a leva [a filha]" (Pappe, 2018, p. 114).

A redução da mulher ao papel de mãe e reprodutora é o catalisador que faz irromper a monstruosidade em *Matadora*. Meses depois, Leona ressurge com seu miado inconfundível, agora grávida. Os vizinhos as notificam por escândalo e desordem, primeira de três advertências para serem expulsas, e colocam avisos proibindo animais no prédio. No entanto, a gata circula livremente, pois aprendera a caçar e precisa comer por ela e pelos gatinhos que crescem em sua barriga.

> Traz pequenos presentes até a porta do apartamento: borboletas mastigadas, um passarinho agonizante, a polpa de um rato meio comido que temos que limpar rapidamente antes que as manchas de sangue seco penetrem no carpete do corredor. (...)
>
> Ficamos paralisadas quando descobrimos o que estava junto à porta. Uma forma pequena e rosada. Podia ser qualquer coisa, até um pedaço de pão doce. Peguei para jogar no lixo. (...) Era um polegar humano, rasgado até o osso (Pappe, 2018, p. 115).

As atividades de Leona são pontuadas pelo noticiário na TV, transmitindo a recuperação surpreendente da mulher esfaqueada, agora capaz de se levantar da cama do hospital e jurar vingança contra seu agressor. Em seguida, noticia-se que um homem bêbado, encontrado em um parque, foi admitido na emergência de um hospital sem nariz e sem dedos, aparentemente atacado por um animal selvagem. O conto passa a se estruturar sob o gótico na forma de um *rape-revenge*[2], como forma de oferecer uma possível resposta ao questionamento da narradora diante da constante

2 Muito comum no cinema, a narrativa de *rape-revenge* gira em torno de uma história em que uma vítima de estupro ou abuso busca vingança contra seus agressores. Em geral, caracteriza-se pela representação gráfica da violência sexual e subsequente retribuição, muitas vezes extremada, por parte da protagonista, funcionando como uma forma de catarse

onda de feminicídios noticiados: "Isso nunca vai acabar (...), a menos que façamos algo todas juntas. Mas o quê?" (Pappe, 2018, p. 117). Presumivelmente, Leona é a responsável pelos ataques retributivos contra feminicidas e abusadores.

Simultaneamente, o comportamento da menina começa a espelhar o da gata, sugerindo uma fusão simbiótica entre elas. O corpo da jovem, até então em descompasso com os padrões estéticos de feminilidade, passa por uma transformação que o torna feroz, capaz de reagir de maneira agressiva para se proteger e impor respeito. Esse processo culmina no incidente no cinema, onde a menina, ao ser assediada por Jeffo, rapaz por quem nutria uma paixão juvenil e a convida para sair por acreditar "que as feias eram fáceis" (Pappe, 2018, p. 118), reage mordendo-o violentamente, em uma indistinta expressão de desejo erótico e instinto de sobrevivência.

A narrativa atinge o ápice durante o parto de Leona, quando os miados se intensificam, acompanhados pelos berros de mãe e filha, provocando a ira de vizinhos e seguranças do prédio, que batem à porta exigindo a saída da gata, acusando-as de loucas e bruxas. Quando os quatro filhotes nascem, revelam-se criaturas híbridas: "têm penas, um focinho alongado e escamas esmaltadas cor de terra" (Pappe, 2018, p. 101). Nesse momento, a mãe percebe na filha um "delicado fio de sangue que ficou no canto dos lábios" (Pappe, 2018, p. 101), rima temática com um episódio de sua própria adolescência, quando acordou misteriosamente com a boca cheia de sangue, como se tivesse "mordido algo com muita força" (Pappe, 2018, p. 96). A hibridização monstruosa da filha esteve sempre presente na mãe, embora domesticada.

Matadora culmina com a consolidação de uma nova configuração familiar interespécie. Leona e seus filhotes garantem a paz com a subjugação do ambiente, e a mãe se reconhece como uma figura que, ao lado da gata, compartilha e confunde seu papel:

> Depois daquela noite, não tivemos mais problemas com a Junta de Vizinhos. À uma da madrugada, trancam suas fechaduras e travas e se agacham em suas camas, se cobrindo, em absoluto silêncio. Então a gata passeia à vontade por todos os andares, farejando se há algo interessante debaixo das portas. Pouco a pouco, junto com sua ninhada, ampliou suas excursões além dos *Cerros*.
>
> Até nosso apartamento chegam os ais e lamentos dos homens que não foram cuidadosos, mas nos distraímos com as coisas interessantes que sempre passam na televisão. Cada vez há menos notícias de mulheres mortas.
>
> Nossas crias já comem sozinhas (Pappe, 2018, p. 101).

Ao abordar o horror gótico do século XX, Jack Halberstam (1995) argumenta que a mulher monstro é "a vítima da violência masculina [...] [cujo corpo é] incessantemente construído e destruído, violado e recriado" (Halberstam, 1995, p. 52). Em *Matadora*, as personagens femininas, transmutadas pelo gatilho da reprodução e da maternidade — as imposições mais compulsórias de controle sobre o corpo da mulher — constroem redes de cuidado mútuo e hibridização identitária que subvertem a condição de objeto da violência. O corpo maternal emerge como algo temível, selvagem e predatório.

A hibridização monstruosa que une mãe, filha e gata reconfigura os papéis sociais da maternidade e do feminino. Transcendendo a humanidade, as protagonistas encontram uma alternativa ontológica que lhes permite não apenas sobreviver e revolucionar uma realidade de violências repetidas, noticiadas com apatia e indiferença. A fusão entre o humano e o animal dá origem a uma forma de maternidade que incorpora o monstruoso, transformando-o de um espaço de vulnerabilidade em uma fonte de poder insurgente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura gótica se origina em um complexo contexto de ansiedades culturais e reinterpretação do passado. Sua origem contrasta diretamente com o racionalismo iluminista ao recorrer a temas sobrenaturais (Botting, 2005) para narrar a experiência humana de um ponto de vista negativo, inevitável, chocante e amedrontador. Essa característica é essencial para entender como o gótico se relaciona com o passado de maneira trágica e por vezes crítica, muito diferente do triunfalismo moderno.

Na América Latina do século XXI, o gótico tem ganhado projeção por meio da autoria de mulheres. Neste capítulo, optei por me restringir ao Equador e a apenas algumas dessas escritoras, por coincidência, todas naturais de Guayaquil, mas reafirmo que há muitos outros trabalhos dedicados a ler sob a chave gótica outras escritoras equatorianas, e também venezuelanas, peruanas, bolivianas, colombianas e chilenas, isso para nos restringirmos ao território andino.

Ao refletir sobre o Gótico Decolonial, compreendo-o tanto em termos de subcampo representado pela presença de autoras mulheres quanto como discurso em resposta às condições materiais e epistemológicas impostas pela colonialidade. Conforme destacado por Duncan (2022), são as experiências de marginalização que provocam a manifestação desse modo particularmente corporal de explorar condições de violência e resistência em locais e povos historicamente subjugados pela modernidade. Considero que o gótico assume-se decolonial quando em posição de fronteira.

As obras de Mónica Ojeda, María Fernanda Ampuero e Solange Rodriguez Pappe ilustram como o Gótico Decolonial pode ser um recurso para narrar e reconfigurar experiências indizíveis de subalternidade. Em *Cabeza Voladora*, de Ojeda, a atmosfera de horror corporal é exacerbada pela exploração midiática do feminicídio

e pelas estruturas de poder perpetuadoras da violência, levando a protagonista a uma transformação física e metafórica que, por meio da figura das *Umas*, compartilha corporalmente a experiência do horror. Em *Luto*, María Fernanda Ampuero apresenta uma narrativa na qual a ressurreição monstruosa de um irmão abusivo ameaça o retorno à vida de uma mulher zumbificada. Por fim, *Matadora* resume temas apresentados nos dois outros contos — a experiência de horror compartilhada de *Cabeza Voladora* e a posição da mulher como cuidadora de *Luto* — para revelar como a transmutação do corpo em formas híbridas, de identidade instável, pode desafiar a violência patriarcal.

Creio que esses contos exemplificam como o Gótico Decolonial articula o horror para centralizar as experiências corporais daqueles que habitam os locais de violência. A memória e o testemunho, porque impossíveis na falência da comunicação, são inscritos na carne, e o *locus horribilis* se confunde com os corpos das personagens. Há um esforço por encontrar formas de narrar o indizível, a dor, o trauma e a opressão, paradoxalmente recorrendo ao discurso gótico para tornar impossível ignorar a realidade. É uma reescrita das ausências por meio de corpos que habitam fronteiras ontológicas.

Em última análise, ao refletir sobre a figura de Rumiñahui, penso que, para as estratégias narrativas de Mónica Ojeda, María Fernanda Ampuero e Solange Rodriguez Pappe, não importa perguntar sobre o que há de verdade ou mistificação em sua figura exposta em bustos, estátuas e placas comemorativas pelas cidades equatorianas. Em vez das assombrações dos fantasmas de Rumiñahui, cumpre perguntar, talvez, o que foi feito de tantos outros corpos ausentes, com suas sabedorias e vivências. É essa a discussão do Gótico Decolonial, que reage à narrativa da modernidade e recusa os mitos conciliadores.

REFERÊNCIAS

AMPUERO, M. F. **Pelea de gallos**. Madri: Páginas de Espuma, 2018.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolav Leskov. *In*: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 197-221.

BOTTING, F. **Gothic**. Londres: Routledge, 2005.

CARROLL, N. **The philosophy of horror, or paradoxes of the heart**. Londres: Routledge, 1990.

DUNCAN, R. Decolonial Gothic: Beyond the Postcolonial in Gothic Studies. **Gothic Studies**, Edimburgo, v. 24, n. 3, p. 304–322, nov. 2022.

DUSSEL, E. Europa, modernidade e Eurocentrismo. *In*: LANDER, E. (org.). **A colonialidade do saber**: Eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 25-34.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira. Salvador: UFBA, 2008.

FRANÇA, J. Gótico brasileiro: uma irresistível contradição em termos. *In*: MARKENDORF, M.; SÁ, D. S.; DROZDOWSKA-BROERING, I. (org.). **Góticos**: Perspectivas contemporâneas. Florianópolis: UFSC, 2023. p. 123-132.

GLOVER, K. L. Exploiting the Undead: the Usefulness of the Zombie in Haitian Literature. **The Journal of Haitian Studies**, v. 11, n. 2, p. 121-138, 2005.

HALBERSTAM, J. **Skin Shows**: Gothic Horror and the Technology of Monsters. Durham; Londres: Duke University Press, 1995.

HARRISSON, S.-M. Decolonial Gothic. *In*: DUNCAN, R. (ed.). **The Edinburgh Companion to Globalgothic**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2023. p. 23-37.

MIGNOLO, W. **Histórias locais/projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

OJEDA, M. **Las voladoras**. Madri: Páginas de Espuma, 2020.

PAPPE, S. R. **La primera vez que vi un fantasma**. Barcelona: Candaya, 2018.

SUMÁRIO

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

RODRIGO-MENDIZÁBAL, I. F. Gótico andino o neogótico ecuatoriano sobre el horror metafísico. **Brumal**: Revista de Investigación sobre lo Fantástico, v. 10, n. 1, 2022, p. 53-75.

SÁ, D. S. de. Por uma cartografia do gótico: teoria, crítica, prática. *In*: SÁ, D. S. de. (org.). **O Gótico em Literatura Artes Mídia**. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2019. p. 9-20.

SEGATO, R. L. Território, soberania e crimes de segundo estado nos corpos das mulheres de Ciudad Juarez. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 2, p. 265-285, 2005.

12

Alisson Ribeiro dos Santos

O REALISMO MARAVILHOSO DE MURILO RUBIÃO

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-668-5.12

INTRODUÇÃO

Nascido no dia 1de junho de 1916, na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais, Murilo Rubião, que teve formação em Direto, mas atuou no campo do jornalismo e como funcionário público, foi um importante contista brasileiro. Apesar de ter publicado 7 livros, sendo eles: *O ex-mágico* (1947), *A estrela vermelha* (1953), *O dragões e outros contos* (1965); *O pirotécnico Zacarias* (1974); *O convidado* (1975), *A casa do Girassol vermelho* (1978), *O homem de do boné cinzento e outras histórias* (1990), o escritor possui uma obra que gira em torno de 32 contos, apenas.

O fato de ter uma obra diminuta, no que tange a quantidade de textos, deve-se ao modo como Rubião tratava da questão do trabalho com a linguagem literária e a busca "desesperada" pela clareza. Perfeccionista, o autor passou anos na elaboração e reescrita de seus textos, o que, de certa forma, inviabilizou a produção de outros novos. Alguns deles, inclusive, foram republicados em livros posteriores com algumas mudanças, as quais, muitas das vezes, relacionadas à troca de algumas palavras por outras que o autor julgava mais apropriadas.

Será peculiar, também, na obra do escritor mineiro, a utilização de epígrafes em todos os seus contos. Todas as epígrafes são provenientes de textos bíblicos e, de forma sutil, possuem estreita relação, no que diz respeito à temática, com os textos que antecedem. É curioso o fato de que somente quando concluía o conto é que o escritor buscava, entre as passagens bíblicas, algum trecho que sintetizasse o sentido da obra. Dessa forma, essa atitude nos faz inferir a ideia de que todos os contos produzidos já haviam sido previamente antecipados pelo discurso bíblico. Essa antecipação, no entanto, não revelaria o sentido total dos textos, mas, de certa forma, pela relação já referida, buscava, de algum modo, "justificá-los".

Outra característica de suas narrativas é a inserção de elementos sobrenaturalizados e não condizentes com a realidade que, no jogo narrativo, são tratados com total naturalidade, sem nenhum questionamento. A opção pela forma de criação literária por meio da inserção desses elementos sobrenaturais e insólitos na narrativa foi uma opção de Rubião, motivadas pelos contos e histórias que ouvia quando criança (Rubião, 2016, p. 207).

Dessa maneira, o autor pode ser considerado como o pioneiro na tradição da literatura fantástica no Brasil, como qualificam alguns críticos brasileiros. Contrariando essa afirmativa, é importante salientar, a partir dos estudos acerca dos inúmeros desdobramentos do gênero em questão desenvolvidos no século XX, como o fantástico contemporâneo, o neofantástico, o insólito, que o autor, na verdade, não realiza o que a crítica literária define como fantástico, sob o viés da teoria apresentada por Todorov (1992) em sua *Introdução à literatura fantástica*, por exemplo. Esta concepção, embora seja mais adequada às narrativas do século XIX, ainda ecoa como orientação teórica também para as narrativas fantásticas do século XX. Também não se coaduna com a análise mais moderna do conceito de fantástico desenvolvida por Roas (2014), que leva em consideração o caráter "ameaçador" do elemento sobrenatural, como veremos mais adiante.

Diante desse impasse, para uma melhor compreensão e discussão dos textos que serão analisados, faz-se necessário apresentar alguns conceitos ainda não discutidos, como o de neofantástico e fantástico contemporâneo, por exemplo, para um melhor esclarecimento de definições e contrastes, bem como a apresentação de alguns trabalhos que discutam os processos ficcionais nos contos de Rubião.

O CONTO MURILIANO:
FANTÁSTICO, NEOFANTÁSTICO, FANTÁSTICO CONTEMPORÂNEO OU REALISMO MARAVILHOSO?

Segundo Alazraki (2001), apoiado na afirmativa de Todorov que o fantástico propriamente dito não teria mais motivos para ser/existir no século XX, já que fora substituído pela psicanálise[1], o neofantático seria a última evolução do gênero fantástico, relativo aos textos publicados concomitantes e posteriores a obra *Metamorfose*, de Kafka, em 1915, uma vez que, nesse texto, o fantástico deixa de ser uma exceção e passa a ser a regra de funcionamento do mundo.

Essa afirmação diz respeito ao enredo da obra em questão, na qual o acontecimento sobrenatural (a metamorfose de um homem em inseto), isento de qualquer explicação, não provoca nenhum medo ou hesitação nas personagens e, devido a isso, não provocaria reações semelhantes no leitor. Essa inexistência de reação (de medo ou horror) diante do sobrenatural seria fruto do conceito de realidade contemporâneo que, graças à relativização do modo de compreender os fenômenos e o funcionamento do universo decorrente das descobertas científicas, tais como, a Teoria da Relatividade e a Física Quântica como algo indecifrável, apresenta-se como uma entidade onde tudo pode acontecer, uma vez que está além do raciocínio humano.

Nesse sentido, para Alazraki (2001), são três os elementos fundamentais que diferenciam o fantástico tradicional daquilo que ele chama de neofantástico: a ausência da explicação do fenômeno narrado, a ausência de seu sentido claro e a ausência do elemento

1 "A afirmação se baseia na ideia de que a literatura fantástica perdeu a função social que teve no século XIX, manifestada através do tratamento de temas tabus, que graças à psicanálise esses temas perderam tal consideração, de modo que o gênero deixou de ser necessário" (Roas, 2014, p. 62).

aterrorizante, já que o gênero não estaria interessado em causar medo ou terror, mas apenas perplexidade e inquietude.

Contrário a essa perspectiva, Roas (2014) acredita que essas ausências não seriam suficientes para diferenciar o fantástico dito como tradicional e o neofantástico, dado que em "ambos se baseiam em uma mesma ideia: o rechaço das normas ou leis que configuram nossa realidade" (Roas, 2014, p. 66). Além disso, mesmo que a filosofia moderna advogue por essa incapacidade de definir realidade, "possuímos uma concepção do real que, ainda que possa ser falsa, é compartilhada por todos os indivíduos e nos permite, em última instância, recuperar a dicotomia normal/anormal em que se baseia toda narrativa fantástica." (Roas, 2014, p. 67).

A partir dessas convicções, Roas (2011) propõem o conceito de fantástico contemporâneo, e que nos parece bastante coerente com as obras que se circunscrevem dentro desta perspectiva, em que o texto seria caracterizado pela:

> 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 (Roas, 2014, p. 67).

Além disso, Roas (2014) adverte que nessas narrativas, "não se trata simplesmente de introduzir um elemento impossível (sobrenatural) em um mundo parecido ao nosso, e sim de provocar com isso um escândalo racional do receptor diante da possibilidade de que suas convicções sobre realidade deixem de funcionar." (Roas, 2014, p. 67).

Segundo o crítico espanhol, apesar dos elementos ausentes apontadas por Alazraki, o texto fantástico no século XX continua provocando medo, inquietude e espanto no leitor. Dessa vez, no entanto,

esses sentimentos são despertados não apenas por narrar fatos e acontecimentos insólitos e próximos da anormalidade, mas porque põe em cheque a veracidade do mundo real, mostrando-nos que o mundo em que vivemos, apesar de coerente, pode ser puro artifício e irreal, como nas narrativas apresentadas por Kafka, Cortázar e Borges. Nas obras dos referidos escritores, segundo o crítico, há "uma transgressão que ao mesmo tempo provoca o estranhamento da realidade, que deixa de ser familiar e se converte em algo incompreensível e, como tal, ameaçador. E essa transgressão, essa ameaça, se traduz no efeito fundamental do fantástico: o medo, a inquietude." (Roas, 2014, p. 190).

O medo e a inquietude, de acordo com Roas, portanto, são efeitos fundamentais dentro da narrativa fantástica. Esses sentimentos, embora não sejam experimentados pelas personagens, como é o caso do romance *Metamorfose*, já supracitado, não podem estar isentos de serem sentidos pelos leitores, como advogam o fantástico tradicional e neofantástico, uma vez que abolem a nossa concepção de real, e por isso mesmo, nos inquietam: "o fantástico nos faz perder o pé em relação ao real. E, diante disso, não cabe outra reação senão o medo." (Roas, 2014, p. 190).

Essa visão, no entanto, não nos parece muito lúcida. Afinal, não se pode concluir que em todas as narrativas em que há o elemento sobrenatural e que este ponha em cheque a veracidade do conceito de real do leitor, despertam inquietude ou medo. Um exemplo disso são as narrativas de Gabriel García Márquez. Nem todos os elementos sobrenaturais dos contos possuem referentes pragmáticos — um senhor com asas ou homem enorme a ponto de ser confundido com um navio não podem ser tomados como naturais em nenhum lugar do mundo, em nenhuma cultura —, no entanto, são naturalizados e, nessa apresentação e processo, não nos causam nenhuma inquietação ou sentimento de medo, embora não sejam condizentes com a realidade.

Ainda para Roas (2014), tanto o fantástico tradicional quanto o contemporâneo têm o propósito de produzir a incerteza diante daquilo que está sendo narrado. Mesmo que as formas utilizadas para apresentar e justificar as transgressões já não sejam as mesmas, seguimos necessitando de uma definição ou de um parâmetro de realidade para qualificar a "fantasticidade" de um texto literário. Desta forma, o crítico conclui que:

> o fantástico contemporâneo mantém a estrutura básica que o gênero teve ao longo de sua história: sugerir uma contradição entre o natural e sobrenatural. Portanto, a literatura fantástica tradicional e a neofantástica são muito mais próximas do que poderia parecer à primeira vista. [...] E como se torna patente na obra dos autores citados, o gênero fantástico goza de uma vida muito saldável, longe das asseverações apocalípticas de Todorov (Roas, 2014, p. 73).

São esses novos desdobramentos do fantástico, por exemplo, que vão servir como suporte teórico para buscar entender as narrativas de Murilo Rubião. Esses trabalhos, apoiados nos estudos sobre o fantástico, foram elaborados por dois pesquisadores da obra muriliana, sendo eles: Audemaro Taranto Goulart (1995) e Jorge Schwartz (1981), que possuem trabalhos dedicados em esclarecer como o Murilo Rubião desenvolve a trama fantástica em sua narrativa, que podem ter consonância com o que foi discutido até aqui ou não.

Para Goulart (1995), diferente do pensamento de Roas (2014), o gênero fantástico não pode ser caracterizado apenas pelo sentimento de inquietude, uma vez que:

> O gênero não quer ser a mera representação de histórias de horror que envolvem o leitor, tentando mostrar-lhe que o sobrenatural existe e, principalmente, que existe como uma ameaça. Muito ao contrário, é justamente a antinomia constituidora do fantástico, operando a fluidez das fronteiras entre o natural e o sobrenatural, que torna aceitáveis as situações insólitas. Nesse caso, vê-se que as próprias personagens não parecem importar-se coma

> explicação do absurdo, muito menos razões teria o leitor para tomar-se do medo diante das cenas que ele presencia (Goulart, 1995, p. 35).

Nesse sentido, para o crítico, existe, portanto, uma antinomia fantástica que põem em contraste uma irrealidade primeira, com a apresentação de uma ação ou ser insólito, e um realismo segundo, do qual faz parte a nossa realidade natural. Essa antinomia estaria presente em toda a obra de Rubião.

De acordo com o estudioso, os contos murilianos não possuem nenhuma cena ou situação que possa causar medo ou horror nos leitores, isso porque o insólito ali instaurado é tratado com a maior naturalidade. Para ele, o que há, na verdade, é uma tentativa de explicar o enigma do acontecimento narrado, uma vez que "o natural e o sobrenatural deixam de ser elementos opostos para acionarem a curiosidade que passa a ser, efetivamente, o elemento central da narrativa." (Goulart, 1995, p. 36).

Nesse estudo da obra de Murilo Rubião, dita fantástica, Goulart (2011) ainda aponta outros inúmeros aspectos que serão apresentados a partir de sua análise. Uma delas é o surgimento do que ele chama de "realidade alucinada", como resultado do confronto entre a razão e a desrazão. Esta última estaria relacionada à "uma produção ilusória do psiquismo que não apreende corretamente o real" (Goulart, 1995, p. 36)

A realidade alucinada, de acordo com o autor, deriva da oposição que existe entre o mundo interior e o mundo exterior. Para ele, o mundo interior "estaria habitado por fantasmas que constituiriam uma realidade psíquica" (Goulart, 1995, p. 40) e dessa forma tende por uma satisfação por meio da ilusão, diferente do mundo exterior, que leva em consideração o princípio de realidade por meio de sistema perceptivo. Assim:

> Embora distinta da realidade material, a realidade psíquica estrutura-se de forma tão particular que é preciso vê-la como um tipo de existência especial, uma vez que a vida fantasmática do indivíduo apresenta-se de forma estável, sendo, portanto, dotada de eficácia e de um caráter relativamente organizado (Goulart, 1995, p. 40).

Esse conceito, no entanto, não nos parece convincente visto que, embora alucinada, a realidade ainda possui códigos coletivos que nos fazem inferir a naturalidade ou sobrenaturalidade de determinados elementos ou situações. Estes podem ser considerados sobrenaturais a partir do momento que desrespeitem as leis naturais que regem e organizam o nosso mundo. Além disso, para que o efeito do fantástico se realize na narrativa, de acordo com as observações de Roas (2014), é preciso que a realidade retratada no enredo seja similar ao habitado pelo leitor, que, ao nosso ver, não levaria em consideração essa "realidade psíquica", mas uma realidade social.

Nesse mesmo trabalho, em que analisa a construção do fantástico da obra muriliana, Goulart (1995) também estabelece e esclarece, a seu ver, a distinção entre o fantástico e o realismo mágico, para afirmar que Rubião não tem relação nenhuma com o movimento literário que pairava as narrativas dos escritores latino-americanos de sua geração, embora essas narrativas também operassem "a modificação das leis que regem o real imediatamente conhecido" (Goulart, 1995, p. 28).

Para o autor, o realismo mágico é um processo ficcional que se distingue do fantástico na medida em que ele formula o seu discurso, visando alcançar a verossimilhança, por meio da aproximação com outros discursos não literários, como: a história, a religião, e as leis sociais de uma dada realidade; enquanto que no fantástico não.

Essa noção de realismo mágico apresentada pelo autor vai ao encontro do que Chiampi (2012) revela a cerca desse gênero. Para a autora, o realismo mágico, discurso que permeia as obras publicadas entre as décadas 40 e 50, de fato, buscou resgatar, através

das narrativas, tradições e causos das inúmeras culturas que habitavam a América antes da chegado dos Europeus, além da natureza exuberante que serviam de pano de fundo às narrativas. No entanto, esse movimento não pode ser equiparado ao que se manifesta anos depois: o realismo maravilhoso, que não tratará apenas de aspectos culturais, mas também de procedimentos linguísticos e formais que buscam, também através da imaginação, tratar das existências das inúmeras realidades e que, como veremos no decorrer do trabalho, estará presente na narrativa muriliana.

Para tentar esclarecer ainda mais seu posicionamento, Goulart (1995) compara o realismo mágico ao "maravilhoso" presente nas epopeias e nas tragédias clássicas, nas quais a presença dos deuses "torna aceitáveis os acontecimentos estranho" (Goulart, 1995, p. 29), através da intervenção destes no plano terreno. Nessas narrativas, portanto, "o insólito está plenamente justificado com o abono da mitologia, onde se situam os deuses responsáveis pela mirabilia, as coisas admiráveis." (Goulart, 1995, p. 30). O crítico também aponta como distinção entre os processos ficcionais (fantástico e realismo mágico) o fato de que, segundo ele, no realismo mágico "fica evidente o artifício narrativo que corresponde ao "era uma vez", que coloca os acontecimentos narrados fora da atualidade, desassociado da condição realista." (Goulart, 1995, p. 34).

Nesse argumento supracitado, observamos claramente que o crítico confunde o realismo mágico e o realismo maravilhoso com maravilhoso propriamente dito. A esse respeito, é valido recordar que, no maravilhoso, a narrativa transcorre em um universo paralelo e distante do nosso mundo, geralmente, "reinos encantados". Já nas narrativas realistas mágicas e realistas maravilhosas, o espaço é realista e, evidentemente, semelhante ao que o leitor habita, como é o caso, por exemplo, do Caribe, retratado nos contos de García Márquez, o que inviabiliza o seu pressuposto de que no realismo mágico "as personagens se movimentam num mundo diferente

do nosso, um mundo que corre paralelamente ao que conhecemos e experimentamos." (Goulart, 1995, p. 34).

Ainda sobre o assunto, o estudioso argumenta que o realismo mágico, amparando sua narrativa em discursos extraliterários, acaba por produzir uma espécie de neutralização entre o universo natural e o sobrenatural, uma vez que os elementos apresentados de ambos caminham em direção à verossimilhança. Desse modo, "o que poderia causar estranheza, por ser inadmissível na realidade material, acomoda-se no plano de aceitação, devido à forma coerente com que a religião ajunta o natural e sobrenatural, mostrando que este último é algo explicável e perfeitamente compreensível." (Goulart, 1995, p. 30).

É a partir desses conceitos que o autor afirma que "o realismo mágico não encontra ressonância na literatura brasileira" (Goulart, 1995, p. 30), diferentemente dos outros países da América Latina. Para justificar sua afirmação, Goulart (1995) ampara-se no pensamento de Octavio Paz sobre a forma como o índio aparece na literatura hispano-americana, no qual os escritores "resolveram fazer brotar a magia que estava escondida no passado indígena e, com ela, produzir algumas de suas obras." (Goulart, 1995, p. 31). Um exemplo desse movimento seriam as narrativas do escritor guatemalteco Miguel de Asturias, em que cujas obras prevalecem a atmosfera onírica, sob influência das tradições e dos textos sagrados dos Maias, e apresenta o índio como "o outro" em comparação com o pensamento adulto e civilizado do europeu.

Dessa maneira, o realismo mágico não encontraria razão de existir na literatura brasileira, uma vez que, segundo o crítico, "nossos autores do primeiro momento do modernismo não se preocuparam com uma magia exuberante porventura existente na natureza brasileira" (Goulart, 1995, p. 31). E acrescenta:

> nossa tradições indígenas quando comparadas com o passado maia, inca ou asteca, revelam-se nitidamente

> inferiores. O elemento mágico que poderia construir-se sobre os elementos vitais de nossa tradição indígena é muito mais o resultado de genialidades isoladas que o produto de uma estrutura condicionante (Goulart, 1995, p. 31).

Essa afirmação acerca da ausência do elemento mágico, fruto da cultura indígena, em nossa literatura, estaria amparada por uma opinião de Antônio Candido (1989) em torno desse tema, na qual o crítico, definitivamente, nega que a nossa literatura seja produto do encontro entre as três culturas que formam a identidade brasileira hoje: o português, o índio e o africano; e reafirma a ideia de que ela é, na verdade, "a ampliação de do universo de uma literatura já existente, importada, por assim dizer, com a conquista e submetida, como a colonização, ao processo geral de ajustamento ao Novo Mundo" (Cândido, 1898, p. 164). Dessa forma, conclui que as tradições culturais indígenas e africanas repercutem apenas no que diz respeito ao plano folclórico, "na literatura escrita atuaram de maneira remota, na medida em que influíram na transformação da sensibilidade portuguesa, favorecendo um modo de ser que, por sua vez, foi influir na criação literária." (Cândido, 1989, p. 164).

Frente a isso, Goulart (1995), para justificar ainda mais seu posicionamento, traz como exemplos o romance Macunaíma, de Mário de Andrade, Martim Cererê, de Cassiano Ricardo, Cobra Nonato, de Raul Bopp, Pussanga e Histórias da Amazônia, de Peregrino Junior e Amazônia misteriosa, de Gastão Cruls, que, embora sejam obras que apresentam certo primitivismo, enaltecendo aspectos da cultura indígena "em meio a um mundo mágico, em que se destacam os impulsos de brasilidade que estariam escondidos nas grandes matas, nos grandes rios e lagos, na fauna e na flora exótica" (Goulart, 1995, p. 54), não são, à exceção de Macunaíma, obras reconhecidas em nossa literatura e, por tanto, seriam insuficientes para inferir uma tradição do realismo mágico em nossas Letras.

Mais uma vez, os argumentos do estudioso não são convincentes. Primeiramente, porque ele confunde, novamente, o realismo

mágico com o que alguns críticos tendem a chamar de maravilhoso cristão, no qual os acontecimentos sobrenaturais estariam estritamente relacionados ao divino e não terão ressonâncias nas narrativas latino-americanas do século XX.

Em segundo lugar, intenta desconsiderar uma possível relação de Rubião às narrativas produzidas pelos escritores latino-americanos justificando que, no Brasil, não existe uma quantidade suficientes de obras que girem em torno dessa perspectiva, o que, para ele, é fundamental para inferir uma tradição literária.

A esse respeito, podemos inferir que, se assim fosse, os contos de Rubião também não poderiam ser denominados fantásticos, uma vez que esse gênero literário (o fantástico) não possui nenhuma tradição em nossa literatura (basta recordamos que Rubião é considerado um dos percursores). Dessa forma, nenhum dos argumentos apresentados por Goulart inviabilizam a possibilidade de relacionar a obra de Rubião à narrativa realista maravilhosa.

Os estudos de Jorge Schwartz (1981) sobre a obra de Murilo Rubião, em sua totalidade, apresentam um novo conceito de fantástico, também distante da proposta de definir esse gênero a partir do sentimento que pode causar no leitor, como o horror, o *frisson*, a hesitação e a dúvida, conceito esse que por muito tempo foi unânime nos estudos literários acerca do gênero.

Para o crítico, o fantástico "fundamentado num universo empírico, sobrevive apenas na dimensão da escritura, tornando-se paradoxal pela sua capacidade de nomear aquilo que é ou não é ao mesmo tempo" (Schwartz, 1981, p. 55). Em outras palavras, o autor sugere que no fantástico, o signo e seu referente só terão efeito sobre o leitor a partir do ponto de vista de sua leitura. Dessa forma, "os critérios de avaliação de um fato fantástico ficcional têm sempre um ponto de referência (ou ponto de partida) o repertório normativo do leitor." (Schwartz, 1981, p. 55).

SUMÁRIO

Dessa forma, o autor acredita que o elemento fantástico de uma narrativa "vive apenas através da linguagem" (Schwartz, 1981, p. 54), uma vez que sua existência é puramente linguista e só se constitui a partir do momento que entra em conforto com o mundo real inferido pela tradição cultural do leitor.

Esse repertório normativo do leitor permite-lhe definir o que é fantástico a partir das normas e condutas extratextuais definidas pelas tradições culturais. Tudo aquilo, portanto, que rompa ou transgrida essas normas será considerado, à primeira vista, fantástico.

Para sustentar essa ideia, Schwartz usa como exemplo a figura do Saci-pererê que será perfeitamente recuperado pelo leitor brasileiro, já que esta personagem faz parte do nosso folclore e já está integrada ao nosso repertório cultural. Dessa forma, "apesar de irreal e inexistente, ela é aceita graças ao fato de possuir *status* linguístico" (Schwartz, 1981, p. 57). Esta personagem não poderia ser recuperada, por exemplo, por um leitor de língua inglesa, uma vez que, por não fazer de sua cultura, o Saci não pode ser decodificado linguisticamente, que denotaria uma "irrealidade completa"[2].

No decorrer do trabalho, Schwartz exemplifica, também, como o elemento fantástico adquiri *status* linguístico dentro da ficção. Para isso, ele cita a personagem central dos contos "Un señor muy viejo com unas alas enormes", de García Márquez, "Teleco, o coelhinho", de Murilo Rubião e o da *Metamorfose*, de Kafka. O fato das três

2 Para tal inferência, Schwartz apoia-se na teoria de Valésio (1974). Em sua teoria, que entende a linguagem, também, em sua totalidade cultural, Valésio elabora a classificação de cinco tipos de irrealidades, para justificar como elementos inexistentes conseguem adentrar em nosso vocabulário conseguindo, de certa forma, associar-se a concepções e ideias já existentes em nossa língua. Essas irrealidades são classificadas em: 1 - a irrealidade completa; 2 - a irrealidade "menos-irreal" (que 1, ou "mais-real"); 3 - a irrealidade "menos irreal" (que 2); 4 - a irrealidade "menos-irreal" (que 3) e 5 - a irrealidade "menos irreal". A partir dessa diferenciação, é possível inferir que "para Paolo Valésio, as palavras têm existência (funcionalidade) na medida em que adquirem *status* na sua região de uso. Este *status* é totalmente dependente dos efeitos da diacronia, já que é através de sua história que a palavra consegue cristalizar-se, tornar-se inteligível e usável." (Schwartz, 1981, p. 57).

personagens serem fruto de um cruzamento sêmico, do ponto de vista linguístico, (homem/anjo, coelho/homem, homem, inseto), que, à primeira vista, nos surpreende, acabam se integralizando, pois, "à medida que a leitura avança, as ações se desenvolvem e os atributos se enriquecem, a personagem fantástica e o seu mundo circundante tornam-se tão convenientes e autônomos quanto David Copperfield." (Schwartz, 1981, p. 59). Dessa forma:

> a linguagem que os define e os torna verossímeis. Perduram no ato da comunicação como entidades linguísticas, independente de suas gêneses referenciais. O sistema discursivo da ficção, através da sua linearidade e coerência, cria o *status* necessário e suficiente para que o leitor dê credibilidade à narrativa. Caso contrário, o leitor *naif*, após iniciada a leitura das primeiras linhas do discurso fantástico, abandonaria sua proposta inicial (criar uma relação empática com o texto), atribuindo ao material narrado (ou ao autor) a culpa pela sua inverossimilhança. Vemos, assim, que o elemento fantástico, que num dado momento, nasce como um verdadeiro "desvio" narrativo, é captado semanticamente pelas suas peculiaridades que ajudam a defini-lo (Schwartz, 1981, p. 59).

Para exemplificar essa conduta, o crítico usa como exemplo o conto "Teleco, o coelhinho", de Murilo Rubião. No conto, o fato do personagem, logo no início do texto, não estranhar o fato de o coelhinho dirigir-lhe a palavra e, ainda por cima, pedir-lhe um cigarro, faz com que nós, leitores, também aceitemos essa atitude como "normal" no ato da leitura, sem nenhum questionamento. O autor também indica que a maneira como o narrador o apresenta, usando o diminutivo como "coelhinho" e o advérbio "delicadamente", radicalizam o efeito do estranhamento. Dessa maneira, nos parece que essa narrativa muito se aproxima dos procedimentos utilizado no discurso realista maravilhoso, que tende a banir o estranhamento por meio de técnicas linguísticas que acabam causando um efeito contrário: o de encantamento.

Essa semelhança se estende também a maneira como Schwartz (1981) intenta definir o fantástico na narrativa muriliana como o trabalho com a linguagem por meio dos efeitos dos recursos linguísticos. Desse modo, após analisar a maneira como os dragões, a partir da verossimilhança interna da narrativa, integrem e se igualem aos homens no conto "Os dragões", o crítico pondera que:

> A coerência da sintaxe, na cadeia sintagmática, faz com que aos poucos este elemento inicialmente fantástico e estranho continue fantástico (por definição) mas integrado já ao universo sintático-semântico do discurso. Esta coerência interna consegue dar vida a todo e qualquer elemento fantástico, a ponto de podermos falar, sem titubear, a até com grande familiaridade, de Gregório Samsa, da família Buendía, ou de Brás Cubas. Instaura-se, assim, o fantástico como uma "experiência de limites"; não no sentido atribuído por Poe, de tensão, mas no de *contaminações discursivas de realidades*. Fatos banais e corriqueiros estão intimamente imbrincados a fenômenos sobrenaturais (Schwartz, 1981, p. 57).

É sob esse mesmo paradigma da linguagem, que Chiampi (2012) revela a maneira pela qual os elementos sobrenaturais presente no realismo maravilhoso acabam por ser aceitos pelo leitor como verdade. O discurso realista maravilhoso não depende somente de fatores culturais, como advogam alguns críticos, mas de processos linguísticos e textuais a fim de eximir o caráter estranho do sobrenatural, na busca de uma realidade onde o sólito e o insólito coexistam. É essa fusão de entidades antagônicas ou, essencialmente, inconciliáveis que, segundo Schwartz, "fornecem à obra de Murilo Rubião traços de modernidade em relação à narrativa fantástica anterior a Franz Kafka" (Schwartz, 1981, p. 65), uma vez que em suas narrativas não instauram o surgimento da *dúvida*, da *hesitação* e do *horror*, porque:

> os elementos ficcionais reais e irreais compactuam dentro de sua realidade linguística e temática; consequentemente a finalidade não é mais despertar determinadas

> emoções, mas fazer coexistirem, através do artificio verbal, realidades de praxes incompatíveis, que fazem com que o leitor ultrapasse o nível ingênuo de leitura, levando-o a uma visão conativa do texto (Schwartz, 1981, p. 68).

Para lograr tal efeito, de acordo com as análises de Schwartz, além de tratar de temas centrais propícios a isso, como: a inversão da causalidade espaço-temporal, tendência ao infinito, desaparecimento de personagens, contaminação sonho/realidade e homem/objeto e metamorfose/zoomorfismo; o escritor mineiro empregará a *hipérbole* "figura-chave que desvenda os mecanismos fantásticos da narrativa." (Schwartz, 1981, p. 70) e sua *reiteiração*.

Sendo a hipérbole a figura de linguagem que engrandece ou diminui exageradamente a "verdade da coisa", expressando, sempre, exagero, ela se manifesta na obra de Rubião como um mecanismo gerador dos conteúdos da expressão narrativa. Já a *reiteração* é a repetição exaustiva da hipérbole que será indispensável no texto como forma de auxiliar na naturalização dos elementos absurdos dentro do discurso da narrativa, a partir do convencimento.

Essas observações, de fato, procedem quando examinamos a obra de Rubião. No entanto, acreditamos que antes de um convencimento a respeito dos elementos sobrenaturais que são relatados, há um efeito anterior, caro ao estilo realista maravilhoso: o encantamento. Acreditamos, também, que não há apenas a reiteração das hipérboles no decorrer das histórias. Alguns elementos, atitudes e acontecimentos sobrenaturais, que não estão, necessariamente, no nível hiperbólico, também se repetem, por anáforas, durante as narrativas, como veremos no próximo tópico, destinado a análise dos contos.

Além dessas figuras retóricas que constituem a poética de Rubião, Schwartz, em seu trabalho, apresenta uma leitura dos contos do autor não apenas voltado para seu teor fantástico, mas também pela presença de outros textos sobre os quais o autor desenvolve

seu caráter insólito, sendo eles: o texto cristão, o texto social e o texto existencial; evidenciando que:

> a linguagem conativa da narrativa muriliana integra textos passíveis de serem desvendados numa leitura ideológica, revelando presenças culturais latentes. [...] A linguagem do fantástico adquiri funções que se projetam além do texto ficcional, para vincular-se a séries culturais de ordem universal (Schwartz, 1981, p. 75).

É nítido, dessa maneira, uma relação muito próxima da proposta discursiva de Rubião, com o que realiza García Márquez em suas narrativas. Além do caráter ficcional, que tende a amalgamar elementos extraordinários a uma realidade empírica, parece nítido, também, nos dois escritores, a utilização desse processo para outro fim: o de questionar os aspectos humanos e sociais que afligem o homem na sua contemporaneidade.

Sobre essas semelhanças, Schwartz, em diversos momentos de sua análise, traça elementos comuns que se apresentam na literatura de ambos os artistas e, inclusive, chega a relacionar Murilo Rubião a outros escritores latino-americanos de sua época, ou não, no que diz respeito à apresentação de sua perspectiva de fantástico dentro do universo ficcional.

No entanto, em nenhum momento de seu trabalho, o crítico chega a comparar a narrativa do Rubião ao movimento literário latino-americano Realismo Maravilhoso que se desenvolve concomitante a sua produção ficcional. Numa leitura mais direcionada, é possível detectar elementos formais e discursivos que se enquadram dentro no modelo discursivo que Chiampi elabora e apresenta em seus estudos acerca deste gênero, estreitando, assim, ainda mais sua relação com o escritor colombiano (o grande nome do realismo maravilhoso) e de outros escritores latino-americanos de língua espanhola.

Serão esses elementos presentes nos textos de Murilo Rubião que serão apresentados no decorrer do próximo tópico.

Intentaremos, dessa forma, apresentar como eles são elaborados em suas narrativas.

OS MÁGICOS DE RUBIÃO E OS ASPECTOS DO REALISMO MARAVILHOSO

Uma das figuras mais populares nas narrativas de Murilo Rubião, sem dúvidas, é o mágico. Ele aparece, especificamente, em dois contos: "O ex-mágico da Taberna Minhota" e "Teleco, o coelhinho". Em ambos os casos, a personagem central, embora tenha a capacidade mística de realizar e transformar coisas num "passe de mágica", é extremamente desiludida com a realidade que a cerca.

No primeiro texto, nos deparamos com a história de um homem que ganhou o emprego de mágico da Taberna Minhota quando, um dia, sem querer, tirou do bolso objetos e seres. Já mágico, o personagem passou, então, a divertir os fregueses. O sucesso foi estrondoso: extraía do chapéu coelhos, cobras, lagartos. Contudo, seu comportamento sempre foi o de uma pessoa completamente entediada com o que ocorria à sua volta.

No segundo conto, temos a história de um coelho que tinha a capacidade de se transformar em diversos animais. O narrador conheceu Teleco na praia, quando este lhe pediu um cigarro. Sem olhar para o pedinte, mandou-o ir embora e ameaçou chamar a polícia, foi quando, então, teve a surpresa de que se tratava de um coelhinho. A afeição pelo animalzinho falante foi instantânea e o narrador, acabou convidando-o para morar consigo. A partir daí, tornam-se grandes amigos.

SUMÁRIO

Antes de começarmos qualquer discussão, é interessante aqui resgatar o que o que fala Octavio Paz (1971) acerca do processo da magia e da metamorfose como artificio:

> Todo tiene afán de salir de sí mismo y transformarse en su próximo o en su contrario: esta silla puede convertirse en árbol, el árbol en pájaro, el pájaro en muchacha, la muchacha en grano de granada que picotea otro pájaro en el patio de un palacio persa. El objeto mágico abre ante nosotros su abismo para relampagueantes: *nos invita a cambiar y a ser otros sin dejar de ser nosotros mismo*. El interés moderno por el 'arte mágico' no expresa una nueva curiosidad estética, sino que tiene raíces bastante más hondas: sabemos que nuestro ser es siempre sed de ser 'otro' y que solo seremos nosotros mismo si somos capaces de ser otro. Le pedimos al arte el secreto del cambio y buscamos en toda obra, cualesquiera que sean su época y su estilo, ese poder de metamorfosis que constituye la esencia del acto mágico"[3] (PAZ, 1971, p. 154).

O sentimento de ser outro ou outros vai ser um tema recorrente nos dois textos supracitados, principalmente em "Teleco, o Coelhinho", pois, como já vimos, ela sofrerá inúmeras transformações durante o conto. Chega, inclusive, a se metamorfosear num homem e coloca em discussão o fato de se tratar de um coelho com poderes mágicos ou de um homem mágico que se transforma em coelho e em outras coisas a partir de suas vontades[4]. O que podemos assegurar, no entanto, é que o conto discute essa feição do mágico,

3 Tudo tem o desejo de sair de si mesmo e tornar-se seu próximo ou seu oposto: esta cadeira pode se tornar uma árvore, a árvore em um pássaro, o pássaro em uma menina, a menina em um grão de romã que outro pássaro bica no quintal de um palácio persa. O objeto mágico abre diante de nós seu abismo de flashes: convida-nos a mudar e a sermos outros sem deixar de sermos nós mesmos. O interesse moderno pela "arte mágica" não expressa uma nova curiosidade estética, mas tem raízes mais profundas: sabemos que nosso ser está sempre sedento por ser "outro" e que só seremos nós mesmos se formos capazes de ser outro. Pedimos à arte o segredo da mudança e procuramos em toda obra, qualquer que seja seu tempo e seu estilo, aquele poder de metamorfose que constitui a essência do ato mágico (tradução nossa).

4 Em nenhum momento, o texto deixa claro se a personagem central é um coelho mágico ou se é um homem dotado da capacidade de se transformar em outros seres.

presente nas palavras de Paz, na sua busca de alcançar o que está além da própria capacidade humana.

Vale ressaltar que as mágicas realizadas pelos personagens não são resultadas de truques ou puros ilusionismos. Na verdade, nos dois casos, os mágicos são dotados de superpoderes que os direcionam para o plano sobrenatural. No entanto, em nenhum momento da narrativa, esses atributos chegam a inferir alguma espécie de maldade ou tornam os personagens assombrosos; pelo contrário, por meio de uma narrativa que os naturalizam da melhor maneira possível, eles acabam se mesclando a realidade da ficção e, de certo modo, despertando nos leitores uma espécie de empatia/encantamento. Dessa forma, estabelece-se uma relação desses textos com o discurso realista maravilhoso, no qual "o natural e o sobrenatural (sempre na perspectiva do leitor) convivem desde a primeira página, ou seja, são uma característica fundamental do mundo da narrativa." (Roas, 2014, p. 39).

De fato, essa empatia acontece no exato momento em que as personagens são apresentadas pela primeira vez ao leitor, como se observa no trecho abaixo a respeito da aparição do coelhinho, no conto de Rubião:

> — Moço, me dá um cigarro?
>
> A voz era sumida, quase um sussurro. Permaneci na mesma posição em que me encontrava, frente ao mar, absorvido com ridículas lembranças.
>
> O importuno pedinte insistia:
>
> — Moço, oh! Moço! Moço me dá um cigarro?
>
> Ainda com os olhos fixos na praia, resmunguei:
>
> — Vá embora, moleque, senão chamo a polícia.
>
> — Está bem, moço. Não se zangue. E, por favor; saia da minha frente, que eu também gosto de ver o mar.

> Exasperou-me a insolência de quem assim me tratava e virei-me, disposto a escorraçá-lo com um pontapé. Fui desarmado, entretanto. Diante de mim estava um coelhinho cinzento, a me interpelar delicadamente:
>
> — Você não dá é porque não tem, não é, moço?
>
> O seu jeito polido de dizer as coisas comoveu-me (Rubião, 1976, p. 21).

Como se nota, a maneira como o personagem-narrador se comporta ao se deparar com o coelho na praia, com características humanas (falar, fumar), não é passível de espanto. Muito nos parece que há uma exaltação mais pela educação e forma de falar do coelho que, propriamente, pelo seu caráter antropomorfo.

Mais adiante, o narrador confessa que se sentiu comovido como a forma delicada pela qual foi tratado pelo personagem. Essa situação de fala do coelho, inclusive, absorve da trama qualquer sentimento estranho que uma situação como essa poderia proporcionar, e, através do seu comportamento e "do jeito polido de dizer as coisas", acaba por levar o leitor a um efeito de encantamento. Este sentimento também é apreendido pelo narrador no momento em que ele se vira para escorraçá-lo com um pontapé, e acaba por sentir ternura pelo indivíduo que ali está a sua frente.

Esse estado frente ao acontecimento aparentemente sobrenatural também ocorre no segundo conto já citado. Em "O ex-mágico da Taberna Minhota", a personagem ao descobrir que podia realizar mágicas, não se comove ou se espanta, age naturalmente:

> Um dia dei com os meus cabelos ligeiramente grisalhos, no espelho da Taberna Minhota. A descoberta não me espantou e tampouco me surpreendi ao retirar do bolso o dono do restaurante. Ele sim, perplexo, me perguntou como podia ter feito aquilo.
>
> O que poderia responder, nessa situação, uma pessoa que não encontrava a menor explicação para sua presença

> no mundo? Disse-lhe que estava cansado. Nascera cansado e entediado.
>
> Sem meditar na resposta, ou fazer outras perguntas, ofereceu-me emprego e passei daquele momento em diante a divertir a freguesia da casa com os meus passes mágicos (Rubião, 1976, p. 57).

No trecho acima, observamos, claramente, a ausência de espanto da personagem central ao perceber que poderia realizar mágicas. Essa ausência fica ainda mais clara quando ela é questionada pelo dono do restaurante como poderia tê-lo retirado do seu bolso. O mágico, acreditando não haver explicação, assim como não haveria explicação que justificasse a sua existência no mundo, responde apenas que estava "cansado". O dono, sem se importar com a resposta e sem encará-lo como uma ameaça, sai do estado de perplexidade acometido pelo acontecimento repentino e oferecendo-lhe um emprego. Neste momento, percebe-se que, assim como o próprio mágico, o dono do estabelecimento também se desvencilha do espanto diante do acontecimento sobrenatural.

A neutralização das reações diante do inusitado - comum nos contos de Gabo -apresenta-se, como exposto acima, nos contos de Rubião. Essa naturalização ocorre mediante a anáfora[5], numa exausta repetição de elementos, acontecimentos e ações, hiperbólicas ou não, para apresentar ou descrever algumas situações. Desse modo, ao compor um discurso imbuído de exageros, o narrador acaba dando certa assertiva de realidade ao que está sendo narrado.

Vejamos como isso ocorre em "Teleco, o Coelhinho". À medida em que o narrador conta as peripécias da personagem quando esta vai morar junto a ele em seu apartamento mostra-nos que estamos diante de um indivíduo peculiar. O coelho, a partir de suas vontades

5 Aqui recupero o conceito de anáfora como recurso estilístico da repetição, não de palavras, como comumente se manifesta, mas de atitudes e princípios que enfatizam uma ideia, a fim de torná-la possível, real.

e para agradar quem o cercava, pode se transformar em qualquer outro animal, de tamanho, raças e formas diferentes; chega, inclusive, a se transformar até em animais desconhecidos.

Sua habilidade em se metamorfosear logo conquista as crianças e os vizinhos do narrador, e a estes divertia "com hábeis malabarismos ou prestando-lhes ajuda" (Rubião, 1976, p. 22). As inúmeras metamorfoses que ele sofre durante a história e sua relação com os personagens acaba por convencer ao leitor de sua existência, principalmente quando este, por fim, transformar-se em humano e se autodenomina Antônio Barbosa. No entanto, Barbosa, forma humana do personagem central da história, mesmo se relacionando com uma mulher, continua com a mania de se metamorfosear e, embora havendo uma exigência para que tenha um comportando "civilizado", segue com alguns comportamentos animalescos.

Essa onda de transformações, que hora o apresenta pequeno, delicado e indefeso, e em outro momento: grande, mal-educado e astuto, intensifica-se no último momento da narrativa, quando este retorna a casa do narrador, após ter sido expulso. Suas incessantes metamorfoses fogem de seu controle e, numa onda de engrandecimentos e diminuições, acaba por culminar em sua morte.

Essas incessantes repetições de atitudes, essencialmente, insólitas, também estão presentes na segunda narrativa. As mágicas do mágico da Taberna Minhota acontecem não somente em suas apresentações na Taberna, mas em diversos momentos diários. Isso, inclusive, o molesta, pois demonstra a ausência de autocontrole sobre suas habilidades.

Em um dado momento da narrativa, é possível notar que as pessoas que o cercam se assustam não pelo fato dele realizar truques fora do comum, mas pelas coisas pavorosas que ele pode fazer surgir. Dessa forma, o comportamento extraordinário do Mágico (o de fazer brotar entre as mãos seres e coisas, por exemplo), e as inúmeras

repetições em que isso acontece e nos é contado torna-se, comumente, naturalizado:

> Quase sempre, ao tirar o lenço para assoar o nariz, provocava o assombro dos que estavam próximos, sacando um lençol do bolso. Se mexia na gola do paletó, logo aparecia um urubu. Em outras ocasiões, indo amarrar o cordão do sapato, das minhas calças deslizavam cobras. Mulheres e crianças gritavam. Vinham guardas, ajuntavam-se curiosos, um escândalo. Tinha de comparecer à delegacia e ouvir pacientemente da autoridade policial ser proibido soltar serpentes nas vias públicas (Rubião, 1976, p. 55).

Como vemos, por meio de repetições sucessivas de acontecimentos que direcionam para um mesmo efeito, os eventos que os provocam acabam por ser internamente aceitos por todos que, de certa forma, são atingidos por eles. As mágicas, que não possuem nada de truque, e as transformações de ambas as personagens, embora, inicialmente, apresentem-se como improváveis e insólitas, são paulatinamente incorporadas à vivência da realidade ficcional, retratada nas histórias. Dessa forma, esses personagens não despertam nenhum assombro ou horror pelo que fazem ou por serem o que são.

Outro elemento que destoa esses contos da narrativa fantástica propriamente dita é o traço cômico. Esta surge no momento em que algumas atitudes das personagens, que o levariam a uma resolução trágica ou assustadora, acabam despertando o riso do leitor. Vemos isso em "O ex-mágico da Taberna Minhota", quando o mágico, desencantado pela vida insuportável a que era submetido a viver, tenta se matar comendo os dois leões que fizera surgir para que o devorasse e outras tentativas, que por sorte ou não, nunca obtiveram êxito: "Não consegui refrear a raiva. Matei-os todos e me pus a devorá-los. Esperava morrer, vítima de fatal indigestão. Sofrimento dos sofrimentos! Tive imensa dor de barriga e continuei a viver" (Rubião, 1976, p. 55).

Também observamos esse elemento no conto "Teleco, o coelhinho" no momento em que ele é convidado pelo narrador a habitar sua casa. Ao questionar os motivos que fizeram o narrador convidá-lo a morar consigo, o coelho acaba sugerindo algo que nos leva ao riso:

> Exigiu-me que revelasse minhas reais intenções:
>
> Por acaso, o senhor gosta de carne de coelho? Não esperou pela resposta:
>
> — Se gosta, pode procurar outro, porque a versatilidade é o meu fraco.
>
> Dizendo isto, transformou-se numa girafa.
>
> — A noite — prosseguiu — serei cobra ou pombo. Não lhe importará a companhia de alguém tão instável?
>
> Respondi-lhe que não e fomos morar juntos (Rubião, 1976, p. 22).

O caráter cômico, numa obra, afasta a narrativa, segundo Roas (2014), do gênero fantástico. Nesse sentido, segundo o teórico, "o riso estabelece o que poderíamos chamar de "distância de segurança" diante do sobrenatural, que desvirtua o possível efeito fantástico da obra." (Roas, 2014, p. 199)

Para Roas, o cômico é traço encontrado apenas nos textos grotescos, nos quais se utilizam elementos sobrenaturais, não para imprimir uma "impressão fantástica", mas para "revelar o absurdo e o sem-sentido do mundo e do eu" (Roas, 2014, p. 199) por meio da deformação dos limites do real. No entanto, essa característica também se mostra, a partir das análises realizadas, como uma peculiaridade própria do realismo maravilhoso. As narrativas surpreendentes retratadas nesses textos, por não representarem uma ameaça, mas uma espécie de encantamento, acabam despertando no leitor o riso diante das cenas absurdas narradas, como observamos nos contos de Rubião.

Embora possuam esse caráter cômico, que de certo modo quebra a expectativa do leitor acostumado a outros tipos de sentimentos quando diante de narrativas com elementos sobrenaturais, os dois contos possuem desfechos puramente tristes, que, de certa forma, são conduzidos desde o início como demonstração da real dificuldade de ser feliz em meio a uma realidade essencialmente cruel e injusta.

É possível perceber, desse modo, que elementos sobrenaturais e insólitos que são apresentados na narrativa funcionam como máscaras que camuflam e muitas vezes escondem o verdadeiro sentido do texto. Em sua narrativa, Rubião, a todo momento, nos faz refletir acerca das atitudes humanas que reverberam, de certa forma, nos estados das coisas do mundo.

O social, para o autor, nada mais é que o resultado das nossas ações dos indivíduos formadores dessa sociedade. Se esta apresenta verdadeiramente corrompida e sem deslumbramentos, é porque nós, homens, estamos agindo para que tudo seja assim: um lugar ausente de sentimentos bons, sem solução. É isso que, possivelmente, fazem os dragões do conto analisado, assim como os leões do conto "O ex-mágico da Taberta Minhota", preferirem outros lugares, distante daquela cidadezinha, onde, possivelmente, não haja humanos, embora a felicidade ainda se apresente como incerta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível entender o realismo maravilhoso como efeito de sentido no discurso presente na obra de Murilo Rubião. Em suas narrativas há uma preocupação de narrar o acontecimento sobrenatural sem causar qualquer tipo de sentimento inquietante no leitor, mas um efeito contrário: o encantamento.

Além da presença do efeito de encantamento, o autor parece utilizar o sobrenatural como subterfúgio para levar os leitores a um estado de reflexão sobre os problemas que assolam o mundo como um todo. Nesse raciocínio, a recorrência de elementos e situações inverossímeis que, numa primeira leitura, nos leva à uma narrativa "despretensiosa", apresentam-se como máscaras. Essas máscaras cedem lugar a um discurso envolto de críticas a algumas questões da sociedade moderna, como: a pobreza, a escravidão, o machismo, a imposição cultural, o preconceito e etc., que nos permite desnudar os aspectos de uma sociedade, de uma cultura, peculiaridade fundamental do realismo maravilhoso.

Apesar de atravessar esses assuntos delicados, os enredos analisados também possuem outro elemento peculiar, que não foi referenciado dentro dos pressupostos de Chiampi (2012) em torno do gênero realismo maravilhoso, mas que permeia a obra do escritor como elemento indispensável: o cômico. Este elemento é motivado pelos enredos e atitudes das personagens frente ao elemento sobrenatural e, a nosso ver, auxilia no processo de empatia e aceitação do evento extraordinário.

Vale ressaltar, no entanto, que a recorrência ao elemento cultural, típica nos texto realistas maravilhoso — a exemplo de García Márquez —, está ausente na narrativa muriliana. A significação da identidade latino-americana é encontrada, nos contos de Rubião, a partir dos questionamentos acerca da vida e dos sentimentos do indivíduo, que não se remetem a uma tradição do passado. Assim, os espaços onde as narrativas transcorrem são sempre cidades, localidade que melhor representa o caos moderno. Sobre isso, vale lembrar que a ausência do elemento místico indígena, pode estar relacionada, também, a falta de repercussão da tradição indígena em nossas letras, como assevera Cândido (1989).

REFERÊNCIAS

ALAZRAKI, J. ¿Qué es lo neofantástico? *In*: Roas, David. (org.). **Teorias de lo fantástico**. Madrid: Arco/Livros, 2001.

CÂNDIDO, Antônio. Literatura de dois gumes. *In*: CÂNDIDO, Antônio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 1989, p. 163-80.

CARPENTIER, Alejo. Do real maravilhoso americano. *In*: CARPENTIER, Alejo. **A literatura do maravilhoso**. Tradução de Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Vértice, 1987, p. 130-142.

CHIAMPI, Irlemar. **O Realismo Maravilhoso: forma e ideología no romance hispano-americano.** São Paulo: Perspectiva, 2012.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Horizonte Universitário, 1980.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **A incrível e triste história da Cândida Erêndira e sua vó desalmada**. Tradução de Remy Gorga, Filho. Rio de Janeiro: Record, 2014a.

GOULART, Audemaro Taranto. **O conto fantástico de Murilo Rubião**. Belo Horizonte: editora Lê, 1995.

JÚNIOR, Davi Arrigucci. O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo. *In*: Rubião, Murilo. **O Pirotécnico Zacarias**. São Paulo: Ática, 1976.

PAZ, Octávio. Arte Mágico. *In:* PAZ, Octávio. **Las peras de olmo**. Barcelona: Seix Barral, 1971.

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

RUBIÃO, Murilo. **A casa do girassol vermelho**. São Paulo: Ática, 1980.

RUBIÃO, Murilo. Depoimento e vida. *In*: Cabral, Cleber Araújo. **Mares interiores**: correspondência de Murilo Rubião e Otto Lara Resende. Belo Horizonte: Autêntica Editora: Editora UFMG, 2016.

RUBIÃO, Murilo. **Murilo Rubião - obra completa**. São Paulo: Companhia das Letras: 2010.

SUMÁRIO

RUBIÃO, Murilo. **O Pirotécnico Zacarias**. São Paulo: Ática, 1976.

SCHWARTZ, Jorge. **Murilo Rubião**: A poética do Uroboro. São Paulo: Ática, 1981.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas.** São Paulo: Perspectiva, 2011.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

VALÉSIO, Paolo. On reality and unreality in language. **Semiotica**. X-1 (revista). The Hague, Mouton, 1974.

SUMÁRIO

SOBRE AS ORGANIZADORAS

Ana Márcia Alves Siqueira

Possui pós-doutorado e doutorado em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP). É professora titular do Departamento de Literatura e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará. Pesquisadora das áreas de Literatura Portuguesa e de Literatura comparada, especialmente de estudos sobre a temática do mal na literatura, é líder do grupo de pesquisa "Vertentes do Mal na Literatura", registrado no diretório de grupos do CNPq, e membro da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) e da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (ABRAPLIP).

Lattes: http://lattes.cnpq.br/9078359441832386

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3454-3359

E-mail: ana.siqueira@ufc.br

Sayuri Grigório Matsuoka

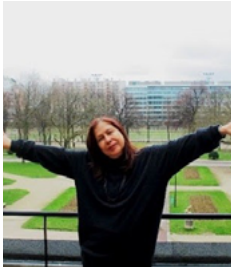
Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará. Foi professora substituta nessa mesma instituição e na Universidade Estadual do Ceará de 2008 a 2019. É especialista em estudos sobre Personagem e espaço em narrativas de ficção e tem trabalhos publicados sobre o tema em livros como *Figuração de personagens e Mundos possíveis insólitos.*

Lattes: http://lattes.cnpq.br/6378181755124446

E-mail: sayurimatsuoka@protonmail.com

SUMÁRIO

SOBRE OS AUTORES E AS AUTORAS



Marisa Gama-Khalil

Possui pós-doutorado pela Universidade de Coimbra e doutorado em Estudos Literários pela UNESP/Araraquara. Pesquisadora Produtividade em pesquisa do CNPq. Professora titular aposentada da UFU. Professora visitante do programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNEMAT, *campus* Tangará da Serra. Professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da UNIR. Líder do GT ANPOLL Vertentes do Insólito Ficcional. Líder do Grupo de Pesquisas em Espacialidades Artísticas (GPEA). Pesquisadora do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra.

Lattes: http://lattes.cnpq.br/9430138689219946

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-2236-4334

E-mail: mmgama@gmail.com

Alisson Ribeiro dos Santos

Professor de Língua Portuguesa e Língua Espanhola da rede pública estadual de ensino (SEDUC). Graduado em Letras, com habilitação em Português e Espanhol, pela Universidade Federal do Ceará. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Ceará. Área de concentração: Literatura Comparada.

Lattes: http://lattes.cnpq.br/6385487930161283

E-mail: alissonrs36@gmail.com

Ana Larissa Mendes do Nascimento

Graduada em Letras - Língua Portuguesa e Literaturas pela Universidade Federal do Ceará (UFC), especialista em Linguística Aplicada e Ensino de Línguas pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) e mestranda em Literatura Comparada pela UFC, com bolsa da Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (Funcap). É professora e revisora de textos.

Lattes: https://lattes.cnpq.br/6970109533632381

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7101-9487

E-mail: larissamendes968@gmail.com

Ana Raquel da Costa Farias

Graduada em Letras Português e Francês pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e Mestre em Literatura Comparada pela mesma instituição.

Lattes: http://lattes.cnpq.br/9161182816190977

ORCID: https://orcid.org/0009-0008-5182-599X

E-mail: ana.costa8615@gmail.com

Brandon Siqueira da Silva

Licenciado em Letras - Português e Espanhol pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Ex-bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) e do Programa de Iniciação à Docência (PID) na UFC.

Lattes: https://lattes.cnpq.br/8257988424517798

E-mail: brandonsiqueira0@gmail.com

Carolina de Aquino Gomes

Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará (UFC). É professora Adjunta do Curso de Letras Português da Universidade Federal do Piauí, e professora permanente do Programa de Pós-graduação em Letras da UFPI. É líder do Grupo de Pesquisa sobre o Mal na Literatura (GEMAL), pesquisadora do Grupo Tradição mitos e Lendas: estudos de literatura comparada, na linha de pesquisa intitulada Vertentes do Mal na Literatura (UFC), e subcoordenadora do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Literaturas Fantásticas, Estudos Interartes e Tradutológicos da UFPI.

Lattes: http://lattes.cnpq.br/5764501688112543

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5271-0053

E-mail: carolina@ufpi.edu.br

Felipe Hélio da Silva Dezidério

Professor de Português efetivo da rede estadual do Ceará, Doutor e Mestre em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLETRAS), vinculado à Universidade Federal do Ceará (UFC), graduado em Letras-Português com habilitação nas respectivas Literaturas também pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Desenvolve pesquisas no âmbito de Literatura Portuguesa, com foco no Modernismo lusitano e na perspectiva dos narradores.

Lattes: http://lattes.cnpq.br/9268659273726121

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4450-0456

E-mail: felipedeziderio@hotmail.com

Larissa Moreira Tavares

Graduada em Letras e Mestranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará (UFC).

Lattes: http://lattes.cnpq.br/5004454632919741

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5918-9133

E-mail: larissamoreira.letrasufc@gmail.com

Michel Miron de Melo

Pós-graduado em escrita literária pela UNIFB e Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Atualmente trabalha como tradutor e também como designer de narrativa de jogos de mesa e RPG.

Lattes: http://lattes.cnpq.br/9335773318668175

E-mail: michel.mirondemelo@gmail.com

Moacir Marcos de Souza Filho

Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e doutorando na mesma instituição, com bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). É editor da revista literária Escambanáutica e da revista Entrelaces, do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLetras) da UFC. Pesquisa expressões da monstruosidade, do Mal, do horror e do gótico na literatura latino-americana.

Lattes: http://lattes.cnpq.br/8320040883101453

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3243-9208

E-mail: moacirmsf@gmail.com

Romildo Biar Monteiro

Doutor em Letras (Literatura Comparada) pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Pesquisador do Grupo de Pesquisa Vertentes do Mal na Literatura. Atua na rede pública de ensino e já exerceu a função de Técnico de Língua Portuguesa na Secretaria Municipal de Educação de Cascavel (CE).

Lattes: http://lattes.cnpq.br/4997799914253255

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8147-1466

E-mail: romildobiar@gmail.com

Rosângela Soares de Lima

Graduada em Letras e Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e doutoranda em História Social, linha Cultura e Poder, do Programa de Pós-Graduação em História da já referida instituição.

Lattes: http://lattes.cnpq.br/9863540963606214

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8317-9979

E-mail: rosangelasoaresdelima@gmail.com

Thais Santos Frota

Mestre em Literatura Portuguesa pela Universidade de Lisboa (2025), com a dissertação intitulada *Histórias de Sereias: três contos fantásticos da literatura portuguesa oitocentista*. Desenvolve pesquisa sobre a produção de narrativas fantásticas na tradição lusófona, com foco no conto oitocentista português. É licenciada em Letras (Português–Inglês) pela Universidade Federal do Ceará (2021) e colaboradora do CLEPUL – Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias. Atua como professora de inglês, elaborando materiais didáticos para níveis intermediário e avançado.

Lattes: http://lattes.cnpq.br/9230748079644856

E-mail: thaisfrota125@gmail.com

ÍNDICE REMISSIVO

A

abertura conceitual 32

abertura crítica 35

abertura semântica 32

acontecimento metaempírico 16, 17

acontecimento sobrenatural 15, 190, 289, 308, 312

alteridade 30, 35, 37, 222

ambiguidade 25, 31, 41, 45, 61, 62, 63, 72, 77, 82, 91, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 116, 122, 123, 124, 141, 142, 144, 148, 156, 158, 159, 160, 195, 200, 209, 223, 225, 277

antinomia 17, 292, 293

arquitetura movente 35

arquitetura sociocultural 29

ascensão do relativismo 19

aspecto semântico 15, 121

aspecto sintático 15

aspecto verbal 15

B

bruxa 20, 161, 164, 189, 191, 192, 193, 196, 208, 209

C

colonialismo 35, 258

concepção de realidade 29, 37

concepção racionalista 27

configurações temáticas 25

construção discursiva 12

corpo 21, 22, 55, 79, 94, 106, 158, 159, 176, 180, 183, 202, 224, 228, 231, 232, 233, 236, 243, 251, 257, 258, 260, 261, 264, 265, 266, 267, 270, 271, 272, 274, 276, 280, 281, 283

cosmovisões 30

cotidiano 15, 17, 18, 29, 30, 31, 33, 35, 37, 53, 101, 104, 105, 137, 177, 179, 180, 238

crítica literária 19, 242, 288

D

desconforto 31, 32, 51, 61, 120, 139, 141, 168, 264

desconstrução do racionalismo 19

diferença 19, 25, 35, 37, 72, 107, 120, 177, 233, 238, 244

discurso fantástico contemporâneo 31

dubiedade discursiva 20, 133

E

efeito de estranhamento 120

efeito estético 25, 69, 74, 83, 87, 100, 166, 167, 169, 182

efeito fantástico 30, 31, 32, 35, 36, 162, 223, 311

efeitos de sentido 21, 67

elemento sobrenatural 93, 153, 206, 288, 291, 313

empírico 17, 18, 45, 298

empirismo racionalista 37, 148

enigma 35, 128, 132, 142, 143, 144, 157, 293

escrita literária 28, 319

espaço de resistência 21, 260

estilhaçamento do real 16, 30

estranho 15, 25, 37, 51, 52, 61, 62, 82, 102, 110, 119, 125, 141, 158, 201, 214, 221, 235, 295, 301, 307

estrutura fundamental da representação 28, 148

estudos literários 13, 298

experiência 46, 75, 81, 82, 83, 137, 155, 160, 163, 166, 168, 169, 174, 178, 180, 182, 187, 200, 216, 226, 232, 233, 240, 260, 261, 265, 266, 267, 282, 283, 301

experiências inquietantes 28, 29, 148

SUMÁRIO

F

fantástico 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 45, 46, 50, 53, 54, 58, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 75, 78, 82, 83, 84, 85, 87, 88, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 108, 109, 110, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 134, 135, 136, 137, 138, 144, 145, 147, 148, 149, 152, 153, 154, 156, 160, 162, 163, 164, 165, 174, 175, 177, 178, 180, 184, 188, 189, 190, 194, 195, 200, 202, 203, 204, 208, 211, 216, 219, 221, 223, 224, 225, 239, 240, 245, 250, 251, 255, 260, 267, 285, 288, 289, 290, 291, 292, 294, 295, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 311, 314

fato inexplicável 27

fenômeno 13, 17, 27, 36, 41, 42, 43, 46, 68, 78, 82, 83, 87, 91, 97, 100, 101, 105, 106, 108, 119, 120, 122, 138, 167, 190, 219, 289

fenômeno insólito 36, 82, 105

fenômeno sobrenatural 27, 41, 78, 97, 190

ficção científica 38, 219

ficção fantástica 19, 25, 117, 160

ficcionalização 12

figurações femininas do monstruoso 20

fragmentação 19, 21, 41, 71, 83, 93, 112, 220, 221, 223, 224, 225

fragmentação do ser 93

fratura da racionalidade 32, 35, 189

fricção 32

G

gêneros vizinhos 15, 25

gótico 17, 21, 38, 67, 94, 95, 167, 188, 189, 202, 259, 260, 261, 265, 267, 268, 270, 279, 281, 282, 283, 285, 319

grau de saturação semântica 18

H

hesitação 15, 20, 27, 62, 118, 120, 124, 126, 127, 128, 129, 132, 133, 134, 136, 137, 138, 144, 147, 155, 175, 195, 219, 289, 298, 301

histórias maravilhosas 18, 184

horror cósmico 244, 253

I

imaginário coletivo 26, 118, 195

imaginário popular 158, 167, 183, 192, 194, 200

impossível 18, 29, 31, 38, 44, 70, 87, 95, 96, 97, 122, 125, 127, 128, 130, 131, 134, 135, 138, 142, 144, 149, 198, 203, 206, 219, 223, 224, 259, 267, 283, 290

incerteza 20, 26, 27, 29, 31, 32, 46, 77, 82, 95, 96, 101, 103, 109, 110, 118, 127, 129, 131, 133, 134, 135, 149, 195, 203, 292

incursão do insólito 15

indizível 22, 36, 140, 259, 283

inquietação 31, 32, 35, 41, 45, 71, 74, 90, 103, 108, 113, 134, 170, 200, 260, 291

insólito 15, 17, 18, 22, 25, 27, 29, 30, 31, 36, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 82, 103, 104, 105, 106, 108, 110, 111, 116, 118, 124, 127, 134, 149, 178, 179, 180, 195, 200, 225, 288, 293, 295, 301, 303

instabilidade do real 41, 132

interstício 35

J

jogo de adivinha 26

jogo de perspectivas 45

L

linguagem fantástica 39, 114, 131, 140, 164

literatura do medo 20, 167, 169, 170, 178, 182, 184, 210, 211

literatura fantástica 12, 15, 16, 18, 19, 22, 23, 25, 26, 36, 39, 69, 87, 89, 90, 93, 94, 95, 97, 102, 109, 113, 114, 145, 164, 184, 190, 191, 218, 221, 223, 242, 288, 289, 292, 315

literatura gótica 147, 209, 282

livros 19, 22, 45, 46, 47, 71, 113, 204, 225, 247, 248, 249, 287, 316

locus de memória 21, 260

M

metaempírico 17, 18

metafísica 43, 54, 102

SUMÁRIO

metáfora do mal 39, 181, 240
metamorfose 18, 19, 62, 77, 103, 130, 214, 289, 302, 305
metamorfoses culturais da razão 26, 118
metodologia de estudos 13
mímesis 19
modalidade literária 24, 28, 29
modo discursivo 31, 258
modo literário 19, 27, 28, 35, 38, 148
monstruosidade 21, 139, 183, 187, 193, 203, 208, 214, 215, 220, 225, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 237, 238, 239, 250, 275, 279, 319
monstruosidades na literatura 39, 185, 240
monstruoso 20, 47, 175, 176, 177, 186, 187, 188, 189, 191, 214, 231, 232, 235, 238, 251, 259, 281
morte/imortalidade 21
mulher demônio 20, 189, 190, 208, 209
multidisciplinaridade 13
mundo cotidiano 15, 177
mundo empírico 17, 18
mundo ficcional 28
mundos análogos 17
mundos possíveis 17, 18, 19, 22, 23

N

narrador onisciente 44
narrativa fantástica 17, 20, 29, 32, 43, 67, 93, 104, 117, 124, 127, 149, 153, 190, 203, 290, 291, 301, 310
neofantástico 21, 30, 34, 38, 288, 289, 290, 291, 314
normalidade 27, 35, 36, 52, 61, 104, 195, 206

O

ordem social 60, 237

P

paradigma de realidade 29
paradoxo do fantástico 17
percepção da realidade 32, 42, 53, 61, 64, 117, 182, 203, 219
perplexidade 31, 32, 35, 290, 308
personagem-leitor 44, 45
perspectiva eurocêntrica 30
perspectiva genológica 16
perspectiva modal 16, 25, 31
pluralidade de sistemas 42
poética da incerteza 26, 134
possibilidades de representação 93
problematização da realidade 36

Q

questionamento 26, 29, 32, 37, 54, 111, 117, 135, 148, 279, 288, 300

R

racionalidade empírica 36
realidade fraturada 31
realidade histórica 42
realismo anímico 30
realismo mágico 17, 30, 294, 295, 296, 297
realismo maravilhoso 17, 21, 30, 62, 64, 295, 301, 303, 311, 312, 313
real maravilhoso americano 42, 314
referencialidade 30, 31, 128
relativismo 19, 41, 63
resistência 21, 138, 199, 252, 257, 259, 260, 263, 282
ruptura crítica 37

S

sereia 20, 147, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 158, 159, 160, 161, 162, 163
sistemas temáticos 19
sobrenatural 15, 17, 18, 27, 34, 41, 78, 87, 93, 95, 96, 97, 100, 101, 102, 103, 108, 109, 117, 118, 126, 127, 137, 147, 148, 152, 153, 155, 156, 158, 161, 162, 166, 167, 168, 174, 176, 181, 185, 190, 200, 203, 206, 250, 254, 260, 266, 277, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 296, 301, 306, 307, 308, 311, 312, 313
submissão 192, 209

SUMÁRIO

subversão crítica 40
subversão de limites 33
subversão do conhecido 31
suspensão da ordem 35
suspensão do real 32, 35, 189

T

tensão dicotômica 27
tradições e imaginários populares 30
transgressão 12, 33, 37, 39, 69, 71, 81, 93, 96, 101, 103, 104, 105, 108, 109, 119, 120, 121, 131, 134, 137, 178, 200, 204, 205, 212, 214, 230, 232, 259, 261, 291

U

universo contemporâneo 31
universo diegético 29, 50

V

vampira 20, 189, 190, 203, 204, 205, 208, 209, 210
vazios 18, 20
violência 12, 105, 168, 214, 227, 245, 246, 247, 248, 251, 260, 261, 262, 263, 265, 267, 270, 275, 276, 277, 279, 281, 282, 283
visão positivista 27

www.PIMENTACULTURAL.com

METAMORFOSES DO FANTÁSTICO

perspectivas críticas acerca do estilhaçamento do real

PPGLETRAS UFC

pimenta cultural