

XII Painel Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional  
IV Encontro Regional O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional  
VI Fórum de Estudos em Língua e Literatura Inglesa

# As arquiteturas do medo e o insólito ficcional



**COMUNICAÇÕES  
EM SIMPÓSIOS E LIVRES**  
Instituto de Letras da UERJ

 **Dialogarts**  
PUBLICAÇÕES

2014

XII Painel Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional  
IV Encontro Regional O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional  
VI Fórum de Estudos em Língua e Literatura Inglesa

# As arquiteturas do medo e o insólito ficcional

COMUNICAÇÕES  
**EM SIMPÓSIOS E LIVRES**  
Instituto de Letras da UERJ

 **Dialogarts**  
PUBLICAÇÕES

2014

## FICHA CATALOGRÁFICA

F800a ***As arquiteturas do medo e o insólito ficcional***

– Comunicações em Simpósios e Livres do XII Painel Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional / IV Encontro Regional O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional / VI Fórum Estudos em Língua e Literatura Inglesa / Flavio García; Marcello de Oliveira Pinto; Júlio França (org.) – Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014.

Publicações Dialogarts – Bibliografia

ISBN 978-85-8199-023-1

1. Insólito. 2. Gêneros Literários. 3. Narrativa Ficcional. 4. Literaturas. I. García, Flavio; Pinto, Marcello de Oliveira; França, Júlio. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. III. Departamento de Extensão. IV. Título

Correspondências para:

UERJ/IL/LIPO – a/c Darcilia Simões ou Flavio García  
Rua São Francisco Xavier, 524 sala 11.017 - A (anexo) Maracanã  
Rio de Janeiro – CEP 20 569-900  
[publicacoes.dialogarts@gmail.com](mailto:publicacoes.dialogarts@gmail.com)

**Copyright © 2014** Flavio García; Marcello de Oliveira Pinto; Júlio França

Publicações Dialogarts (<http://www.dialogarts.uerj.br>)

**Coordenadora do projeto:**

Darcilia Simões (darciliasimoes@gmail.com)

**Co-coordenador do projeto:**

Flavio García (flavgarc@gmail.com)

**Projeto de capa:**

Marcos da Rocha Vieira (marcosdarochavieira@gmail.com)

Diego Marinho (diegovmarinho@gmail.com)

**Supervisão de arte e Diagramação:**

Luiza Amaral Wenz (luiza.wenz@gmail.com)

**EQUIPE LABSEM**

**REVISORES**

Ana Paula Araujo dos Santos (ana\_ads@hotmail.com)

Beatriz Greco Torres (beatriz.grecotorres@gmail.com)

Carolina Mesquita (carolina\_mesquita27@hotmail.com)

Elisa Gomes Bento (elisagbento@hotmail.com)

Érica de Freitas Goes (erigoes91@gmail.com)

Isabela Cruz (isabelacruz3@gmail.com)

Rafaela XX (rafaelalbs@hotmail.com)

Tatiane dos Santos Magalhães (sakura.taty@gmail.com)

Tuane Mattos (euanthe.mattos@rocketmail.com)

**DESIGNERS**

Igor Cesar Rosa da Silva (icesardesign@gmail.com)

Luiza Amaral Wenz (luiza.wenz@gmail.com)

Raphael Fernandes (fernandesraphael@gmail.com)



**Realização:**

SePEL.UERJ – Seminário Permanente de Estudos Literários da UERJ

([www.sepel.uerj.br](http://www.sepel.uerj.br))

NDL – Núcleo de Estudos Linguísticos

(<http://programandl.blogspot.com.br/>)

**Promoção:**

GT ANPOLL Vertentes do Insólito Ficcional

([www.anpoll.org.br/portal/gts/](http://www.anpoll.org.br/portal/gts/))

Diretório CNPq Grupo de Pesquisa Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica

(<http://dgp.cnpq.br/buscaoperacional/detalhegrupo.jsp?grupo=0326802VKL7YRI>)

Diretório CNPq Grupo de Pesquisa Vertentes do Fantástico na Literatura

(<http://dgp.cnpq.br/buscaoperacional/detalhegrupo.jsp?grupo=0330802ZBKR1Y7>)

Diretório CNPq Grupo de Pesquisas em Espacialidades Artísticas,  
através da Linha de Pesquisa Espaço do Fantástico

(<http://dgp.cnpq.br/buscaoperacional/detalhegrupo.jsp?grupo=0015803W3D6GNX>)

**Parcerias:**

Publicações Dialogarts

([www.dialogarts.uerj.br](http://www.dialogarts.uerj.br))

LABSEM – Laboratório Multidisciplinar de Semiótica

(<http://labsemuerj.blogspot.com/>)

**Apoio institucional:**

PPG Letras

([www.pgletras.uerj.br/](http://www.pgletras.uerj.br/))

ILE – Instituto de Letras

([www.institutodeletras.uerj.br/](http://www.institutodeletras.uerj.br/))

SR2 – Sub-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa

([www.sr2.uerj.br](http://www.sr2.uerj.br))

SR3 – Sub-Reitoria de Extensão e Cultura

([www.sr3.uerj.br](http://www.sr3.uerj.br))

DAF – Diretoria de Administração Financeira

([www.daf.uerj.br/](http://www.daf.uerj.br/))

DINFO – Diretoria de Informática

([www.dinfo.uerj.br/](http://www.dinfo.uerj.br/))

DGRAFI – Divisão de Serviços Gráficos

([www.dgrafi.uerj.br/](http://www.dgrafi.uerj.br/))

**Financiamento:**

FAPERJ - Fundação Carlos Chagas de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro  
([www.faperj.br](http://www.faperj.br))

CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoa de Nível Superior ([www.capes.gov.br](http://www.capes.gov.br))

**Coordenação Geral:**

Flavio García (UERJ)

Júlio França (UERJ)

Marcello Pinto (UERJ/ UNIRIO)

**Coordenação Adjunta:**

Regina Michelli (UERJ)

Karin Volobuef (UNESP–Araraquara)

Marisa Martins Gama Khalil (UFU)

**Comitê Científico:**

Adelaide Caramuru Cezar (UEL)

Alexander Meireles da Silva (UFG)

Ana Lúcia Trevisan (Mackenzie/ UMESP)

Aurora Gedra Ruiz Alvarez (Mackenzie)

Cláudia Maria de Souza Amorim (UERJ)

Claudia Fernanda de Campos Mauro (UNESP)

Darcília Marindir Pinto Simões (UERJ)

Fernanda Aquino Sylvestre (UFCG)

Flavio García (UERJ)

Flávio Martins Carneiro (UERJ)

Heloisa Helena Siqueira Correia (UNIR)

Jane Fraga Tutikian (UFRGS)

Julio Cesar França Pereira (UERJ)

Jurema José de Oliveira (UFES)

Karin Volobuef (UNESP-Araraquara)

Lílian Lopondo (Mackenzie)

Luiz Fernando Ferreira Sá (UFMG)

Marcello de Oliveira Pinto (UERJ/ UNIRIO)

Maria Cristina Batalha (UERJ)

Marisa Martins Gama Khalil (UFU)

Regina da Costa da Silveira (UniRitter/RS)

Regina da Silva Michelli (UERJ)

Rita de Cássia Silva Dionísio (UNIMONTES)

Roberto Henrique Seidel (UEFS/ UNEB)

## SUMÁRIO

TEMÁTICA DA EDIÇÃO	18
HISTÓRICO DO EVENTO	20
APRESENTAÇÃO DESTA EDIÇÃO	23
COMUNICAÇÕES EM SIMPÓSIOS	
O MEDO COMO PRAZER ESTÉTICO: O HORROR, O SUBLIME E O GROTESCO NA LITERATURA	
Coordenação: Alexander Meireles da Silva, Fernando Monteiro de Barros e Júlio França	27
UM OLHAR PARA MEDOS E PREOCUPAÇÕES INERENTES AO SÉCULO XX ATRAVÉS DAS OBRAS <b>ENTREVISTA COM O VAMPIRO</b> E <b>EU SOU A LENDA</b>	
Thiago Silva Sardenberg	29
A ONIPRESENÇA DO MEDO: SOB A REGÊNCIA DO FANTÁSTICO EM <b>OS OUTROS</b> , DE JOYCE CAROL OATES E <b>THE OTHERS</b> , DE ALEJANDRO AMENÁBAR	
Letícia Cristina Trojan	42
O ESTIGMA DE OBALUAÊ: O GROTESCO ENQUANTO FATOR DE ESTRANHAMENTO EM <b>A PESTE</b> , DE JOÃO DO RIO	
Bruno Oliveira Tardin	56
O ESPAÇO DO DEMÔNIO EM SIR. GAWAIN E O CAVALEIRO VERDE	
Raul Dias Pimenta e Alexander Meireles da Silva	67
O MEDO REFLETIDO NOS OLHOS DE BOTÕES E O GÓTICO ATRAVÉS DA PORTA EM CORALINE	
Jéssica Cristine Fernandes Mendes e Alexander Meireles da Silva	74

<b>PRECISAMOS FALAR SOBRE O KEVIN: O PAPEL DO MONSTRO NA CONTEMPORANEIDADE</b>	82
Nicole Ayres Luz	
<b>HÁ PERIGO NA ESQUINA: FICÇÃO E REALIDADE NOS ESPAÇOS DO MEDO DE JOÃO DO RIO</b>	91
Pedro Sasse	
<b>ENCONTROS NOTURNOS EM “NOITES BRANCAS”, DE GASTÃO CRULS: TRAÇOS DO VAMPIRISMO NA LITERATURA BRASILEIRA</b>	103
Ana Paula A. Santos	
<b>O GROTESCO: UM CORPO ESTRANHO NA LITERATURA DO MEDO NO BRASIL</b>	113
Raphael da Silva Camara	
<b>HORROR E PAIDEIA</b>	129
João Gabriel Lima	
<b>A QUEM SE DEVE TEMER? O MEDO DO OUTRO NO ROMANCE “O PSICOPATA AMERICANO”, DE BRET EASTON ELLIS</b>	149
Luciano Cabral	
<b>O OUTRO LADO DO DEMÔNIO: A CONSTRUÇÃO DO MEDO EM “O PREÇO”, DE NEIL GAIMAN</b>	159
Bruno Silva de Oliveira	
<b>O “MONSTRO” DE CARNE E OSSO EM “HENRI”, DE RUBEM FONSECA</b>	169
Cristiane Vieira da Graça Cardaretti	
<b>MANIFESTAÇÕES DO MEDO NUMA LITERATURA FANTÁSTICA À BRASILEIRA</b>	177
Karla Menezes Lopes Niels	
<b>O MONSTRO HUMANO, OS IRRACIONAIS E O INDIVÍDUO A CORRIGIR: O ESPAÇO COMO OPOSIÇÃO AO RACIONALISMO EM RAY BRADBURY E JOSÉ J. VEIGA</b>	185
Fabianna Simão Bellizzi Carneiro e Alexander Meireles da Silva	

ARQUITETURAS DO ESPAÇO-CORPO: DISCURSOS FÍLMICOS E LITERÁRIOS DE HORROR

Coordenação: Marisa Martins Gama-Khalil e Nilton Milanez 203

---

O ROSTO CRIMINOSO NO CINEMA:  
MONSTRUOSIDADE EM QUADROS QUE SE REPETEM

Cecília Barros-Cairo e Nilton Milanez 205

---

DA CLAUSURA À LOUCURA: O MEDO E O HORROR NO CONTO  
“SÓ VIM TELEFONAR” DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Danúbia Ferreira Alves 217

---

O PROFANO E O MACABRO NA ORDINÁRIA RUA DOS  
CROCODILOS

Élida Mara Alves Dantas 225

---

MEDO E HORROR N’O **ABRAÇO** DE LYGIA BOJUNGA

Lilian Lima Maciel 231

---

HETEROTOPIAS E UTOPIAS NA CONSTRUÇÃO DE CORPOS NO  
CINEMA FRANCÊS CONTEMPORÂNEO DE HORROR: LUGARES  
DE MEMÓRIA PARA UMA ARQUEOLOGIA DO MEDO

Alex Pereira de Araújo 240

---

O ESPAÇO E A CONSTITUIÇÃO DO “MEDO” EM **O ENSAIO  
SOBRE A CEGUEIRA** DE JOSÉ SARAMAGO

Karina Luiza de Freitas Assunção 254

---

TRAMA DO ESPAÇO DO MEDO EM “A QUEDA DA CASA DE  
USHER” DE EDGAR ALLAN POE

Paulo César Cedran e Chelsea Maria de Campos Martins 263

---

A LITERATURA INFANTIL E JUVENIL E AS PRÁTICAS DE MEDIAÇÃO  
LITERÁRIA: DIÁLOGOS COM A TEMÁTICA DO MEDO

Coordenação: Eliane Debus, Maria Zilda da Cunha e Regina Michelli 277

---

O LUGAR DO MEDO NA SOCIALIZAÇÃO DA CRIANÇA BRASILEIRA:  
OS **PEDRINHOS** DE MONTEIRO LOBATO E LOURENÇO FILHO

Raquel de Abreu 279

---

<b>POESIA E INSÓLITO: A MORTE COMO TEMÁTICA EM POEMAS DE CRIANÇAS</b>	
Rosilene de Fátima Koscianski da Silveira	289
<b>A DESCONSTRUÇÃO DO MEDO DE BRUXA NA LITERATURA INFANTIL CONTEMPORÂNEA</b>	
Maria Afonsina Ferreira Matos e Jussara Almeida Souza	301
<b>MEDO DE QUÊ VOCÊ TEM? - POSSIBILIDADES DE LEITURA E MEDIAÇÃO LITERÁRIA DE TEMAS AMEDRONTADORES NOS LIVROS DE LITERATURA INFANTIL</b>	
Maria Laura Pozzobon Spengler	316
<b>VIOLÊNCIA E OPRESSÃO NO LIVRO ILUSTRADO PARA CRIANÇAS: QUANDO O MEDO É “SENTIDO”</b>	
Beatriz Feres e Margareth Mattos	326
<b>ASPECTOS SOBRE A HUMANIZAÇÃO DO DIABO EM LITERATURA INFANTIL</b>	
Débora Vieira Marques	341
<b><i>CHAPEUZINHO VERMELHO E CHAPEUZINHO AMARELO: O MEDO EM QUESTÃO</i></b>	
Tania Maria Nunes de Lima Camara	350
<b>OS CAMINHOS DO MEDO EM JOÃO E MARIA</b>	
Mariana Vidal de Vargas e Tania Maria Nunes Lima Camara	360
<b>O APRENDIZ DE FEITICEIRO – A MAGIA ATRAVÉS DOS TEMPOS. DE GOETHE A DUKAS, DE DISNEY A BRUCKHEIMER.</b>	
Fabiana Tavares do Nascimento Keller	367
<b>ENTRE DOIS TEMPOS: O INSÓLITO NO CONTO “A ESTRELA”, DE VERGÍLIO FERREIRA</b>	
Mariana Marques de Oliveira	383
<b>FIANDO E DESAFIANDO O MEDO: A EXPERIÊNCIA DA INICIAÇÃO NOS CONTOS DE FADAS</b>	
Maria Auxiliadora Fontana Baseio	392

QUEM TEM MEDO DE LOBO MAU? REPRESENTAÇÕES DO  
MEDO EM NARRATIVAS INFANTIS BRASILEIRAS

Regina Michelli

400

---

NA COMPANHIA DO MEDO: NARRATIVAS DO DUPLO

Coordenação: Noelci Fagundes da Rocha (Sissa Jacoby)  
e Ana Maria Lisboa de Mello

415

---

SUBJETIVIDADE, DILACERAMENTO E NARRATIVIDADE:  
UM ENSAIO SOBRE **AS CABEÇAS TROCADAS**,  
DE THOMAS MANN

Alexandre Pandolfo

417

---

A FIGURA DO DUPLO E O INSÓLITO NO CONTO “O ROSTO”, DE  
AMILCAR BETTEGA BARBOSA

Anna Faedrich Martins

429

---

DOIS RIOS QUE SE CRUZAM NO INSÓLITO: A DUPLA NARRATIVA  
DE TATIANA SALEM LEVY

Camila Canali Doval

437

---

ENTRE A VIDA E A MORTE: UM ESTUDO DA DUPLICIDADE DO  
VAMPIRO EM **VLAD**, DE CARLOS FUENTES

Luara Pinto Minuzzi

456

---

EXPRESSÕES DO DUPLO NA **TRILOGIA DE NOVA YORK**, DE  
PAUL AUSTER: UMA ANÁLISE PÓS-MODERNA

Yuri Torres Possapp

471

---

O PROFESSOR E O ATOR:  
O ESTRANHO CASO DE TERTULIANO MÁXIMO  
E ANTÔNIO CLARO

Paloma Esteves Laitano

484

---

CLUBE DA LUTA: O TERROR NO DUPLO COMO CONSTRUÇÃO  
DE IDENTIDADE PELA ALTERIDADE

Aline Job da Silva

493

---

<b>NARRATIVAS DO DUPLO: O ESPELHO DE GUIMARÃES ROSA</b> Teresinha V. Zimbrão Da Silva	507
<b>O DUPLO NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA</b> Vanessa Zucchi	516
<b>O CORPO COMO DILEMA: DESEJO E HORROR EM HANIF KUREISHI</b> Sissa Jacoby	524
<b>O MEDO NA NARRATIVA FANTÁSTICA DO SÉCULO XIX: PRÉ-REQUISITO OU ELEMENTO SUBSIDIÁRIO</b> Coordenação: Adelaide Caramuru Cezar, Cláudia Cristina Ferreira e Adilson dos Santos	536
<b>O MEDO E O FANTÁSTICO EM GUY DE MAUPASSANT</b> Cátia Cristina Sanzovo Jota	537
<b>ECOS DA LOUCURA NA LITERATURA FANTÁSTICA: ANÁLISE DO CONTO “O HORLA”, DE GUY DE MAUPASSANT</b> Caio Vitor Marques Miranda e Cláudia Cristina Ferreira	544
<b>DO SÉCULO XIX AO SÉCULO XXI: A TRAJETÓRIA DA LITERATURA FANTÁSTICA LATINO-AMERICANA</b> Coordenação: Rita Diogo, Elda Firmo Braga e Ana Cristina dos Santos	553
<b>RELEITURAS DO FEMININO NO TEXTO FANTÁSTICO “LA CULPA ES DE LOS TLAXCALTECAS” DE ELENA GARRO</b> Ana Cristina dos Santos	555
<b>O FANTÁSTICO NOS NARRADORES-PERSONAGENS DE ALÉM-TÚMULO: MACHADO, FUENTES E GARCÍA MARQUEZ</b> Fátima Barros	567
<b>DIANTE D’ O ESPELHO: UM OLHAR PARA O DUPLO EM MACHADO DE ASSIS</b> Ana Paula Rocha da Cunha	576



O “TRÁGICO” E O LÚDICO EM PONTES DE KÖNIGSBERG Marcella de Paula Carvalho	585
SANTA MARIA DO CIRCO E A ENCENAÇÃO DO “DUPLO” NA NARRATIVA FANTÁSTICA Renata da Cruz Paula	594
IMAGENS DO MEDO EM LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA Coordenação: Flavio García, Eloísa Porto Corrêa e Luciana Morais da Silva	601
ENTRE O <b>EU</b> E OS <b>OUTROS</b> : POR UMA INSÓLITA LEITURA DO MEDO EM <b>VINTE E ZINCO</b> , DE MIA COUTO João Olinto Trindade Junior	602
A FANTÁSTICA PRESENÇA DO MEDO: LEITURA D’ “O ASSALTO”, DE MIA COUTO Luciana Morais Da Silva	618
MAR ME QUER E O INSÓLITO FICCIONAL: TEMOR OU PRAZER Nanci do Carmo Alves	632
A CONSTRUÇÃO DO MEDO EM “UM CERTO TOM DE PRETO”, DE RUBENS FIGUEIREDO Alexandra Britto Da Silva Velásquez	640
A CANÇÃO DE TERROR “SLAVES MASS” OU HERMETO PASCOAL E AS CANTIGAS INFANTIS DE HORROR Lucas de Freitas	648
EXPERIÊNCIA DOS LIMITES: RESTOS DE SONHO E FRAGMENTOS DA REALIDADE NO CONTO “O BLOQUEIO”, DE MURILO RUBIÃO Rita De Cássia Silva Dionísio	655
ARQUITETURAS DO MEDO EM A MORTE DO PALHAÇO E O MISTÉRIO DA ÁRVORE DE RAUL BRANDÃO Eloísa Porto Corrêa (UERJ/USS)	663

**GROTESCO, BIZARRO, ESTRANHO E ABSURDO: ALGUMAS  
REPRESENTAÇÕES DO INSÓLITO FICCIONAL**

Coordenação: Maria Fernanda Garbero de Aragão  
e Eduardo Guerreiro Brito Losso

681

---

**RACIONALISMO E LOUCURA EM “O HOMEM DE AREIA” DE E.T.A.  
HOFFMANN**

Mariana Belize Santos de Figueiredo

683

---

**O ESTRANHO EM “UNA FLOR AMARILLA” DE JULIO CORTÁZAR**

Anderson Silva Rodrigues

691

---

**DO TEATRO DO ABSURDO AOS VÍDEO-RETRATOS: QUANDO  
ROBERT WILSON SE ENCONTRA COM SAMUEL BECKETT, POR  
UMA ESTÉTICA DO ESTRANHAMENTO**

Natasha Centenaro

697

---

**MEDO, APORIA E RUPTURAS: POR QUE CAMINHOS É POSSÍVEL  
LER O TRÁGICO CONTEMPORÂNEO?**

Maria Fernanda Garbero de Aragão e Ana Paula Maia

716

---

**INSCRIÇÕES DO MEDO: O DESABRIGO E A CIDADE NA  
COMPOSIÇÃO DA PERSONAGEM CAÓTICA DE LUGARES QUE  
NÃO CONHEÇO, PESSOAS QUE NUNCA VI**

Luiza Puntar Muniz Barreto e Maria Fernanda Garbero de Aragão

726

---

**MEDO E MORTE: EXPRESSÕES DO DESCONHECIDO  
NA LINGUAGEM LITERÁRIA**

Coordenação: Ceila Maria Ferreira

737

---

**ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE “O ESPELHO”, CONTO DE  
MACHADO DE ASSIS**

Ceila Maria Ferreira

739

---

**W.G. SEBALD: MORTE E DESASSOSSEGO EM  
OS ANÉIS DE SATURNO**

Leandro Trindade Pinto

745

---

**ENTRE O ETERNO E O DESCONHECIDO: CONSIDERAÇÕES SOBRE  
A MORTE EM ÂNSIA ETERNA DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA.**

Viviane Arena Figueiredo

764

---

## **COMUNICAÇÕES LIVRES**

**UM ESQUELETO À MESA: REFLEXÕES SOBRE “UM  
ESQUELETO”, DE MACHADO DE ASSIS**

Ana Carolina Sá Teles

784

---

**AMENIDADE E IRONIA: CONTOS DE HORROR  
DE MACHADO DE ASSIS**

Lainister de Oliveira Esteves

797

---

**ENTRE O INCERTO E O PRECISO: UMA LEITURA DO CASTIGO  
EM “A BIBLIOTECA DE BABEL”**

Eric Iglesias Coutinho

815

---

**CULPA E MEDO: UMA LEITURA DO CONTO “THE MINISTER’S  
BLACK VEIL”, DE NATHANIEL HAWTHORNE**

Fernanda Sylvestre

822

---

**TRAVESSIAS: O MAR, O INSÓLITO E O MEDO: UMA VIAGEM AO  
LADO DE SEREIAS E LEÕES DO MAR**

Renato Martins e Silva

830

---

**O IMAGINÁRIO POPULAR EUROPEU, INDÍGENA E AFRO-  
BRASILEIRO EM COMPOSIÇÕES FANTÁSTICAS DE BERNARDO  
GUIMARÃES**

Hugo Lenes Menezes

841

---

**FAUSTO DE GOETHE: DUPLO COMO QUEDA**

Luiz Antonio Ribeiro

850

---

**SIGNIFICAÇÕES DO GROTESCO NO MEFISTÓFELES DE  
MARLOWE E DE GOETHE**

Raisa Damascena Rafael

858

---

<b>SIGMUND FREUD E JULIO CORTÁZAR: ENCONTROS INSÓLITOS ENTRE A PSICANÁLISE E A LITERATURA</b>	866
Gisele Reinaldo da Silva	
<b>NOTAS SOBRE AS PERTURBAÇÕES DA INCERTEZA E DO DESESPERO: A VIOLÊNCIA, O PROIBIDO, A MORTE E O SOBRENATURAL</b>	885
Sarah Vervloet Soares	
<b>DE LOVECRAFT A KING: UMA ANÁLISE HISTÓRICA E ESTRUTURAL DO MEDO NA LITERATURA A PARTIR DA LEITURA DOS CONTOS “A COR QUE VEIO DO ESPAÇO” E “A EXCURSÃO” E DOS CONCEITOS DE ART-HORROR, DE CARROLL</b>	894
Adriana Falqueto Lemos	
<b>DAS PERCEPÇÕES AO MEDO: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DO CONTO “O HOMEM DE TERNO PRETO” DE STEPHEN KING</b>	910
Claudio Manoel de Carvalho Correia	
<b>ASPECTOS FILOSÓFICOS E RETÓRICOS DO MEDO</b>	925
Ana Lúcia Magalhães	
<b>A FIGURAÇÃO DA MORTE E DA MEMÓRIA NA POÉTICA DE MANOEL DE BARROS</b>	942
Waleska Rodrigues de M. O. Martins	
<b>ASPECTOS DO FANTÁSTICO NOS CONTOS DE RUBÉN DARÍO: INTERSECÇÕES E DIVERGÊNCIAS EM “D.Q.” E “EL CASO DE LA SEÑORITA AMELIA”</b>	961
Joyce Conceição Gimenes Romero	
<b>SOBRE UMA VIAGEM AO INÓSPITO: O ESPECTRO COMO ALTERIDADE E ACOLHIMENTO A PARTIR DO CONTO “O VOO DA MADRUGADA” DE SÉRGIO SANT’ANNA</b>	969
Fabio Marchon e Luiz Fernando Medeiros de Carvalho	
<b>A MULHER COMO HORROR OU O HORROR À MULHER EM ANTIGOS CENÁRIOS</b>	975
Lucy Lopes Duarte e Regina Michelli	

O MEDO DA VIDA (DE VIVER) E MEDO DA MORTE (DE MORRER) COMO ARQUITETURAS DA CANÇÃO	996
Leonardo Davino de Oliveira	
O PRECÁRIO EQUILÍBRIO ENTRE O REAL E O FICCIONAL EM <b>PEDRO E PAULA</b> , DE HELDER MACEDO	1010
Ana Maria Vasconcelos Martins de Castro	
CORES DE VIDA E DE MORTE: INFÂNCIA E VIOLÊNCIA EM “O MEU AMIGO PINTOR”, DE LYGIA BOJUNGA	1018
Francisco Thiago Camêlo	
A ARTE DE NARRAR O MEDO, UMA RELEITURA DO FANTÁSTICO	1026
Gabriela Semensato Ferreira	
MUDAM-SE AS CORES, MUDAM-SE AS ATITUDES: UMA LEITURA DE <b>CHAPEUZINHO AMARELO</b>	1037
Tatiana Alves Soares Caldas	

## TEMÁTICA DA EDIÇÃO

O medo como experiência estética é parte de uma longa tradição na cultura literária ocidental. São diversos os gêneros narrativos que, direta ou indiretamente, estão relacionados a essa emoção, tão primitiva quanto constante na história do homem. O XII Painel Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional, o IV Encontro Regional O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional e o VI Fórum de Estudos em Língua e Literatura Inglesa têm como tema norteador as arquiteturas do medo na literatura e sua relação com o insólito ficcional, vislumbrando as estratégias de construção dos efeitos do medo e do insólito em suas dimensões produtivas e recepcionais.

Inerente à nossa natureza, o medo está intimamente ligado aos mecanismos de proteção contra o perigo e aos instintos de sobrevivência, sendo intensificado pela consciência humana de nossa finitude. Apesar das conquistas das ciências proporcionarem um nível de segurança jamais visto contra as ameaças à vida, autores como o historiador Jean Delumeau e o sociólogo Zygmunt Bauman estão entre aqueles que entendem que o medo permanece como uma das emoções mais constantes e intensas experimentadas pelo homem contemporâneo.

O mistério da morte – seu caráter tão inexorável quanto insondável – é a mola mestra de narrativas que tematizam essa região da experiência humana sobre o a qual a ciência, o discurso da verdade demonstrada, pouco tem a dizer. Nos desvãos entre a fé religiosa e o conhecimento científico, as obras ficcionais que lidam como o medo encontram seu hábitat ideal. O terror atávico em relação ao nosso derradeiro destino é a própria garantia da atração e da universalidade do medo.

As emoções relativas à autopreservação são dolorosas quando estamos expostos às suas causas, porém, quando experimentamos sensações de perigo sem que estejamos realmente sujeitos aos riscos, isto é, quando a fonte do medo não representa um risco real a quem o experimenta, entramos no campo das emoções estéticas. O exercício de tais sensações parece ser capaz de produzir efeitos estéticos peculiares, sobre os quais os Estudos Literários vêm refletindo há séculos: a Catarse, o Sublime, o Grotesco, o Horror, entre outros.

Naquele que é provavelmente o primeiro estudo sistemático sobre a literatura do mundo ocidental, a Poética, de Aristóteles, a criação literária já é descrita em função dos efeitos de recepção que é capaz de produzir. Do mesmo modo, elementos estruturais do discurso mimético, como o reconhecimento, a

peripécia e a catástrofe, são todos avaliados em relação às sensações que podem suscitar – entre elas, vale lembrar, o phóbos (terror/medo).

Refletir sobre o “medo” como um efeito de recepção deve vir associado à compreensão dos mecanismos responsáveis por sua produção. Mais do que uma questão de subjetivismos e idiossincrasias, o medo como efeito estético pode ser considerado como o resultado de um planejamento, isto é, como o fruto de processos construtivos. Não se trata de um efeito contingente, mas o produto de um artefato – a obra literária – concebido para suscitar emoções específicas. Fazendo uso de uma metáfora de Allan Poe, a consideração da composição artística como uma maquinaria da produção de efeitos permite-nos considerar o medo tanto em sua dimensão textual – como elaboração artesanal – quanto em sua dimensão ligada à recepção. Além disso, abre espaço para a integração do autor neste processo, como alguém capaz de manipular ao menos alguns dos elementos constitutivos da produção de sentidos na literatura.

## HISTÓRICO DO EVENTO

O I **Painel Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional** aconteceu em 15/01/2007, na Faculdade de Formação de Professores da UERJ, no campus São Gonçalo, envolvendo 13 alunos de graduação em Letras, comprometidos com um projeto de Iniciação Científica, o coordenador desse projeto, o Prof. Dr. Flavio García, e outro pesquisador que naquele momento aderiu à proposta, o Prof. Dr. Marcello de Oliveira Pinto. O produto dessa edição inaugural encontra-se publicado sob o título **A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa**, em [http://www.dialogarts.uerj.br/avulsos/livro\\_insolito.pdf](http://www.dialogarts.uerj.br/avulsos/livro_insolito.pdf).

O evento era uma realização do projeto de extensão universitária **SePEL. UERJ – Seminário Permanente de Estudos Literários da UERJ**, coordenado pelo Prof. Dr. Flavio García e Prof. Dr. Marcello de Oliveira Pinto, que funciona, efetivamente, como veículo de promoção das atividades empreendidas pelos membros do Grupo Pesquisa **Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica**, certificado pela UERJ no Diretório de Grupos do CNPq e liderado por aqueles mesmos pesquisadores. No semestre anterior, o Prof. Dr. Flavio García promovera, junto com os graduandos envolvidos no projeto de Iniciação Científica, um curso livre sobre mecanismos de construção narrativa próprios ao gênero Fantástico, dialogando com outros gêneros, especialmente com o Maravilhoso ou Sobrenatural, o Estranho, o Realismo Maravilhoso ou Mágico e o Absurdo.

A partir daí, a cada semestre, realizou-se uma edição do **Painel Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional**, alimentando a pesquisa e divulgando a produção científica do Grupo, que crescia continuamente. A II edição, cujo tema central fora O insólito na narrativa rubiana – Reflexões sobre o insólito na obra de Murilo Rubião, deu-se de 7 a 9/08/2007. A III edição, dedicada às manifestações do insólito na Literatura e no Cinema, aconteceu de 8 a 10/01/2008. Essas duas edições também tiveram lugar na Faculdade de Formação de Professores da UERJ, no campus São Gonçalo, mas, a partir daí, foram abertas à inscrição para apresentação de trabalhos por público externo ao Grupo de Pesquisa, contando com a presença de conferencistas convidados com o intuito de incrementar as discussões e trazer novos aportes para estimular a pesquisa. A IV edição, refletindo sobre as tensões entre o sólito e o insólito, ocorreu no Instituto de Letras da UERJ, campus Maracanã, de 22 a 24/09/2008. O produto das apresentações de trabalho nesses três eventos encontra-se disponível para cópia grátis em [http://www.dialogarts.uerj.br/titulos\\_avulsos.htm](http://www.dialogarts.uerj.br/titulos_avulsos.htm).



Como, com a inscrição para apresentação de trabalhos aberta ao público externo, se tenha verificado uma grande acolhida da proposta pela comunidade acadêmica nacional, contando-se com a participação de pesquisadores de diversas universidades brasileiras, inclusive de fora do eixo Rio-São Paulo, buscando incentivar o contato inter-regional, entendeu-se por bem lançar o **I Encontro Nacional O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional**, coincidente com o **V Painel Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional**, de 23 a 25/03/2009, no Instituto de Letras da UERJ. Sua temática foi o insólito como questão na narrativa ficcional.

O sucesso do **I Encontro Nacional**, concomitantemente com a realização do **Painel** do primeiro semestre do ano, ensejou o lançamento do **I Encontro Regional O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional**, que viria a coincidir com o **VI Painel Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional**, realizado nos dias 3 e 4/11/2009, no Instituto de Letras da UERJ, com o tema central versando sobre o insólito e seu duplo. A partir de então, a cada primeiro semestre do ano aconteceria uma edição do **Painel**, coincidindo com o **Encontro Nacional**, e a cada segundo semestre do ano aconteceria outra edição do **Painel**, coincidindo com o **Encontro Regional**.

Assim vem sendo até este ano de 2011, quando se vai realizar o **X Painel Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional** e o **III Encontro Regional O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional**, de 16 a 18/11/2011, re-memorando Murilo Rubião – 20 anos de sua morte. O **VII Painel** e o **II Encontro Nacional** foram realizados de 29 a 31/03/2010, versando sobre as relações entre **Insólito, Lendas, Mitos, Crenças**. O **VIII Painel** e o **II Encontro Regional** aconteceram de 3 a 5 de novembro de 2010, acolhendo o **V Fórum de Estudos em Língua e Literatura Inglesa (FELLI)**, realizado pelo Núcleo de Desenvolvimento, tendo por tema central o insólito em língua inglesa. O **IX Painel** e o **III Encontro Nacional** foram promovidos de 18 a 20/04/2011, privilegiando as discussões sobre o insólito e a literatura infanto-juvenil.

Do **IV Painel** em diante, incluindo os **Encontros Nacionais e Regionais**, todos os eventos tiveram lugar no Instituto de Letras da UERJ, campus Maracanã, e os cadernos de resumo e os textos completos dos trabalhos apresentados encontram-se publicados em [http://www.dialogarts.uerj.br/titulos\\_avulsos.htm](http://www.dialogarts.uerj.br/titulos_avulsos.htm).

Uma parceria entre o Grupo Pesquisa **Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica**, certificado pela UERJ no Diretório de Grupos do CNPq, que, através do **SePEL.UERJ**, vinha realizando esses eventos, e o Grupo Pesquisa **Vertentes do Fantástico na Literatura**, certificado pela UNESP

no Diretório de Grupos do CNPq, que, a partir de 2009, dava início à série de **Colóquios Vertentes do Fantástico na Literatura**, tendo sua I edição ocorrido no campus Araraquara, e a II edição, no campus São José do Rio Preto, deu ensejo à proposição de um Grupo de Trabalho na **ANPOLL** – Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa e Letras e Linguística. Hoje, o **GT Vertentes do Insólito Ficcional** congrega organicamente três Grupos de Pesquisa certificados no Diretório de Grupos do CNPq, com a adesão da Linha de Pesquisa Espaço do Fantástico, do Grupo de Pesquisas em **Espacialidades Artísticas**.

A magnitude das pesquisas, sua abrangência nos planos nacional e internacional, as redes de relação interinstitucionais – envolvendo centros de pesquisa brasileiros estrangeiros –, somado-se ao sucesso dos eventos já realizados e das inúmeras publicações disponíveis, levaram à proposição do **I Congresso Internacional Vertentes do Insólito Ficcional**, com a participação de conferencistas e pesquisadores do exterior. A ideia de promoção do **I Congresso Internacional Vertentes do Insólito Ficcional**, realizado de 4 a 6/06/2012, tendo por tema central as vertentes teóricas e ficcionais do insólito. Assim, o **I Congresso Internacional Vertentes do Insólito Ficcional** aconteceu juntamente com o **IV Encontro Nacional O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional** e o **XI Painel Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional**.

Neste momento, vamos à realização do **IV Encontro Regional O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional** e do **XII Painel Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional**, que acolherão o **VI Fórum de Estudos em Língua e Literatura Inglesa (FELLI)**, como já aconteceu em 2010.

## APRESENTAÇÃO DESTA EDIÇÃO

Esta XII edição do Painel Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional, coincidente com a IV edição do Encontro Regional O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional, a se realizar de 25 a 27 de março de 2013, abriga o VI Fórum de Estudos em Língua e Literatura Inglesa e tem por tema central As arquiteturas do medo e o insólito ficcional.

O I Painel Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional aconteceu em 15 de janeiro de 2007, na Faculdade de Formação de Professores da UERJ, no campus São Gonçalo, envolvendo 13 alunos de graduação em Letras, comprometidos com um projeto de Iniciação Científica, o coordenador desse projeto, o Prof. Dr. Flavio García, e outro pesquisador que naquele momento aderiu à proposta, o Prof. Dr. Marcello de Oliveira Pinto. O produto dessa edição inaugural encontra-se publicado sob o título A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa, em [http://www.dialogarts.uerj.br/avulsos/livro\\_insolito.pdf](http://www.dialogarts.uerj.br/avulsos/livro_insolito.pdf).

O evento era uma realização do projeto de extensão universitária **SePEL. UERJ – Seminário Permanente de Estudos Literários da UERJ**, coordenado pelo Prof. Dr. Flavio García e Prof. Dr. Marcello de Oliveira Pinto, que funciona, efetivamente, como veículo de promoção das atividades empreendidas pelos membros do Grupo Pesquisa **Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica**, certificado pela UERJ no Diretório de Grupos do CNPq e liderado por aqueles mesmos pesquisadores. No semestre anterior, o Prof. Dr. Flavio García promovera, junto com os graduandos envolvidos no projeto de Iniciação Científica, um curso livre sobre mecanismos de construção narrativa próprios ao gênero Fantástico, dialogando com outros gêneros, especialmente com o Maravilhoso ou Sobrenatural, o Estranho, o Realismo Maravilhoso ou Mágico e o Absurdo.

A partir daí, a cada semestre, realizou-se uma edição do **Painel Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional**, alimentando a pesquisa e divulgando a produção científica do Grupo, que crescia continuamente. A II edição, cujo tema central fora O insólito na narrativa rubiana – Reflexões sobre o insólito na obra de Murilo Rubião, deu-se de 7 a 9 de agosto de 2007. A III edição, dedicada às manifestações do insólito na Literatura e no Cinema, aconteceu de 8 a 10 de janeiro de 2008. Essas duas edições também tiveram lugar na Faculdade de Formação de Professores da UERJ, no campus São Gonçalo, mas, a partir daí, foram abertas à inscrição para apresentação de trabalhos por público externo ao Grupo de Pesquisa, contando com a presença

de conferencistas convidados com o intuito de incrementar as discussões e trazer novos aportes para estimular a pesquisa. A IV edição, refletindo sobre as tensões entre o sólito e o insólito, ocorreu no Instituto de Letras da UERJ, campus Maracanã, de 22 a 24 de setembro de 2008. O produto das apresentações de trabalho nesses três eventos encontra-se disponível para cópia grátis em [http://www.dialogarts.uerj.br/titulos\\_avulsos.htm](http://www.dialogarts.uerj.br/titulos_avulsos.htm).

Como, com a inscrição para apresentação de trabalhos aberta ao público externo, se tenha verificado uma grande acolhida da proposta pela comunidade acadêmica nacional, contando-se com a participação de pesquisadores de diversas universidades brasileiras, inclusive de fora do eixo Rio-São Paulo, buscando incentivar o contato inter-regional, entendeu-se por bem lançar o **I Encontro Nacional O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional**, coincidente com o **V Painel Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional**, de 23 a 25 de março de 2009, no Instituto de Letras da UERJ. Sua temática foi o insólito como questão na narrativa ficcional.

O sucesso do **I Encontro Nacional**, concomitantemente com a realização do **Painel** do primeiro semestre do ano, ensejou o lançamento do **I Encontro Regional O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional**, que viria a coincidir com o **VI Painel Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional**, realizado nos dias 3 e 4 de novembro de 2009, no Instituto de Letras da UERJ, com o tema central versando sobre o insólito e seu duplo. A partir de então, a cada primeiro semestre do ano aconteceria uma edição do **Painel**, coincidindo com o **Encontro Nacional**, e a cada segundo semestre do ano aconteceria outra edição do **Painel**, coincidindo com o **Encontro Regional**.

Assim vinha sendo até o ano de 2011, quando se realizou o **X Painel Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional** e o **III Encontro Regional O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional**, de 16 a 18 de novembro, relembrando Murilo Rubião – 20 anos de sua morte. O **VII Painel** e o **II Encontro Nacional** foram realizados de 29 a 31 de março de 2010, versando sobre as relações entre **Insólito, Lendas, Mitos, Crenças**. O **VIII Painel** e o **II Encontro Regional** aconteceram de 3 a 5 de novembro de 2010, acolhendo o **V Fórum de Estudos em Língua e Literatura Inglesa (FELLI)**, realizado pelo Núcleo de Desenvolvimento, tendo por tema central o insólito em língua inglesa. O **IX Painel** e o **III Encontro Nacional** foram promovidos de 18 a 20 de abril de 2011, privilegiando as discussões sobre o insólito e a literatura infanto-juvenil.

Do **IV Painel** em diante, incluindo os **Encontros Nacionais e Regionais**, todos os eventos tiveram lugar no Instituto de Letras da UERJ, campus Maracanã,

e os cadernos de resumo e os textos completos dos trabalhos apresentados encontram-se publicados em [http://www.dialogarts.uerj.br/titulos\\_avulsos.htm](http://www.dialogarts.uerj.br/titulos_avulsos.htm).

Uma parceria entre o Grupo Pesquisa **Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica**, certificado pela UERJ no Diretório de Grupos do CNPq, que, através do **SePEL.UERJ**, vinha realizando esses eventos, e o Grupo Pesquisa **Vertentes do Fantástico na Literatura**, certificado pela UNESP no Diretório de Grupos do CNPq, que, a partir de 2009, dava início à série de **Colóquios Vertentes do Fantástico na Literatura**, tendo sua I edição ocorrido no campus Araraquara, e a II edição, no campus São José do Rio Preto, deu ensejo à proposição de um Grupo de Trabalho na **ANPOLL** – Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa e Letras e Linguística. Hoje, o **GT Vertentes do Insólito Ficcional** congrega organicamente três Grupos de Pesquisa certificados no Diretório de Grupos do CNPq, com a adesão da Linha de Pesquisa Espaço do Fantástico, do Grupo de Pesquisas em **Espacialidades Artísticas**.

O **I Congresso Internacional Vertentes do Insólito Ficcional**, juntamente com o **XI Painel Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional** e com o **IV Encontro Nacional O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional**, aconteceu no período de 4 a 6 de junho de 2012, tendo por tema central as vertentes teóricas e ficcionais do insólito. Participaram do evento pesquisadores de diferentes universidades nacionais, desde o extremo Sul até o extremo Norte, e de universidades estrangeiras, com destaque para a Universidade de Coimbra e a Universidade Autônoma de Barcelona.

A magnitude das pesquisas e sua abrangência nos planos nacional e internacional, as redes de relação interinstitucionais, somadas ao sucesso dos eventos já realizados e das inúmeras publicações disponíveis, justifica a proposição desta nova versão do evento, dando continuidade às políticas de pesquisa e divulgação de produtos.

A realização do evento, a cargo do **SePEL.UERJ** – **Seminário Permanente de Estudos Literários da UERJ**, projeto e extensão universitária que promove publicações, cursos livres e eventos acadêmico-científicos, como veículo de concretização das ações do **SePEL.UERJ**, deu-se no Instituto de Letras da UERJ, no campus Maracanã, localizado rua São Francisco Xavier, nº 524, 11º andar.

## **COMUNICAÇÕES EM SIMPÓSIOS**

# **O MEDO COMO PRAZER ESTÉTICO: O HORROR, O SUBLIME E O GROTESCO NA LITERATURA**

## **Coordenação:**

**Alexander Meireles da Silva, Fernando Monteiro  
de Barros e Júlio França**

## **RESUMO:**

Inerente à natureza humana, o medo está intimamente ligado aos mecanismos de proteção contra o perigo. Sendo uma emoção relacionada aos nossos instintos de sobrevivência, a experiência do medo vem quase sempre acompanhada da consciência de nossa finitude. O mistério da morte – seu caráter tão inexorável quanto insondável – é a mola mestra de narrativas que tematizam essa região da experiência humana sobre a qual a ciência, o discurso da verdade demonstrada, pouco tem a dizer. Nos desvãos entre a fé religiosa e o conhecimento científico, as chamadas narrativas de horror encontram seu hábitat ideal. O medo atávico em relação ao nosso derradeiro destino é a própria garantia da atração e da universalidade do medo.

As emoções relativas à autopreservação são dolorosas quando estamos expostos às suas causas, porém, quando experimentamos sensações de perigo sem que estejamos realmente sujeitos aos riscos, isto é, quando a fonte do medo não representa um risco real a quem o experimenta, entramos no campo das emoções estéticas. Tais sensações são capazes de produzir prazeres peculiares (catarse, sublimidade), sobre os quais os Estudos Literários vêm refletindo há séculos.

Este simpósio pretende, a partir da leitura de narrativas ficcionais, refletir sobre o medo como uma emoção estética produzida pela criação literária. A consideração do “medo” como um efeito de recepção não poderá jamais, porém, estar dissociada da compreensão dos mecanismos responsáveis por sua constituição. Mais do que uma questão de subjetivismos e idiosincrasias, o medo como efeito estético será aqui considerado como o resultado de um planejamento, isto é, como o fruto de processos construtivos relacionados à criação da obra literária.

Ao considerarmos, na tradição de Allan Poe, a composição

artística como uma maquinaria da produção de efeitos, toma-se aqui o medo tanto em sua dimensão textual (como resultado de técnicas narrativas) quanto em sua dimensão ligada à recepção – seus significados sociais e históricos.

É neste sentido, bastante amplo, que os trabalhos apresentados neste simpósio tomam a categoria do “medo estético”: não como um efeito contingente de recepção, mas como o produto de um artefato cultural, a obra literária, capaz de suscitar emoções específicas.



## **UM OLHAR PARA MEDOS E PREOCUPAÇÕES INERENTES AO SÉCULO XX ATRAVÉS DAS OBRAS *ENTREVISTA COM O VAMPIRO E EU SOU A LENDA***

Thiago Silva Sardenberg<sup>1</sup>

Em outubro de 2012, o jornal americano *The New York Times* publicou uma crítica do livro *The Twelve*, de Justin Cronin, onde o crítico Joseph Salvatore reconhecia que “estes são tempos difíceis para ser um vampiro” (SALVATORE, 2012, p. BR12, minha tradução). Sua afirmação se dá através de uma comparação que traça entre o “velho” e o “novo” vampiro, uma criatura amplamente reconhecida pelo público do presente século. Sobre o primeiro, ele diz que “antes as coisas eram mais claras: você era um morto-vivo sujo e sanguinário, condenado a perambular pelos cemitérios [...] e escondendo seu rosto da luz do sol, de espelhos e de Deus [...]. Você não era rico ou sexy. Você não brilhava” (id.). Já o “novo” vampiro “passou de lenda obscura para estrela sobrenatural da literatura, do teatro e do cinema. A cultura industrializada ficou perplexa diante de você. Não mais um monstro, você ascendeu à metáfora” (id.).

A ideia de Cronin resume bem a incrível jornada do vampiro através dos séculos, passando de um perigoso “estrangeiro”, tal como fora retratado em obras do século dezenove como *Dracula* de Bram Stoker, para uma criatura que gradualmente se posicionou bem mais próxima da humanidade. A voz de Salvatore é apenas mais uma a se juntar a um grande coral formado por críticos, autores e pesquisadores que vieram a reconhecer o surpreendente poder da figura do vampiro como alegoria para medos e angústias humanas em um determinado período de tempo.

No ensaio “Monster Culture (Seven Theses)”, Jeffrey Jerome Cohen propõe que personagens monstruosos são poderosas ferramentas de leitura da cultura, e, assim, “devem ser examinados dentro das perspectivas sociocultural, literária e histórica onde foram produzidos” (COHEN, 1996, p.5, minha tradução). Somente ao analisar os contextos de produção específicos poderemos encontrar camadas de significado muito além do corpo textual. Especificamente sobre os vampiros, Cohen afirma que “Cada vez que a tumba se abre e que o inquieto morto-vivo é liberto, a mensagem proclamada é alterada pelo ar que dá vida ao locutor” (id.), de forma que olhar para o vampiro é como olhar para um retrato da humanidade naquele espaço sociocultural específico.

---

<sup>1</sup> Mestre e Especialista em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

O presente ensaio, fruto de um dos desdobramentos da minha dissertação de Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa, ancora-se precisamente nesta ideia, que vai de encontro com a noção de que “o discurso que extrai um fenômeno transcultural e atemporal chamado “vampiro” é de utilidade bastante limitada” (id.). A figura do vampiro transgrede sim todo tipo de fronteiras, sejam elas geográficas, culturais, temporais ou morais, indo além de todo tipo de delimitação que é imposta ao homem; mas, ao fazê-lo, ela se adapta e se molda de forma a dialogar com questões específicas que se fazem mais relevantes para seu contexto atual.

É assim que focaremos numa leitura das obras *Eu Sou A Lenda* (1954) de Richard Matheson, e *Entrevista com o Vampiro* (1976), de Anne Rice, como sendo obras nas quais o vampiro serve como meio encontrado pelos autores para se comentar sobre medos enraizados e preocupações específicas de cada tempo.

No século XX, testemunhamos um grande número de eventos que mudaram completamente a dinâmica do mundo. As Grandes Guerras, obviamente, afetaram profundamente as vidas de milhões de pessoas em todo o mundo, direta ou indiretamente. Muitos foram mortos, muitos sofreram a perda de seus entes queridos, e muitos outros vitimizados pelas condições precárias do período de Guerras – a fome e a erupção de doenças deixaram as pessoas numa situação passiva e desesperadora por imperdoáveis anos.

As relações de poder também estavam se tornando diferentes. Enquanto o Reino Unido mantinha-se como a maior potência no início do período, ele veio a perder seu título para os Estados Unidos com o fim da Segunda Guerra. Como consequência do seu surgimento como potência mundial, os americanos finalmente tentavam encontrar sua própria voz, independente da influência Britânica.

Num cenário pós-guerras, também começamos a notar um movimento constante em direção a mudança social, através dos movimentos de libertação que objetivavam por um fim na discriminação de raça, gênero, orientação sexual, religião e tantos outros amplamente difundidos anteriormente.

Entre tantas mudanças, talvez uma das mais impactantes tenha a ver com o incrível desenvolvimento da ciência, que, partindo do progresso que o século anterior já havia obtido, alcançou descobertas inéditas nas áreas de física, astronomia e biologia. O progresso foi tão grande e tão rápido que foi percebido por muitos como opressivo, uma vez que não era possível se imaginar ou prever o que mais esperar da ciência, e até onde ela iria chegar.

Esse provou ser um ponto focal de ansiedade no século XX. As Guerras deixaram no ar a ideia de que tudo era efêmero, de que o mundo poderia

completamente mudar ou desaparecer num momento.

Muitos autores se apropriaram desse sentimento na construção de narrativas que começaram a ser conhecidas como “distópicas”, narrativas que “respondem ao ar de crise universalmente propagado no pensamento do século XX [...] As obras distópicas são grandes indicadores das angústias de nosso tempo” (BOOKER, 1994, p.4, minha tradução).

Poucos anos antes da publicação de *Eu Sou a Lenda*, o autor George Orwell publicou um artigo no jornal britânico *Tribune* que começava dizendo “Considerando o fato de que provavelmente seremos todos mandados pelos ares dentro dos próximos cinco anos, a bomba atômica não causou tanta discussão quanto se poderia esperar” (ORWELL, 1945, minha tradução). O ensaio se tornou importante não só porque lidava com essa angústia, mas também porque antecipava o sentimento de medo e impotência que permearia os anos seguintes.

*Eu Sou a Lenda* foi, assim, parte inicial de uma literatura que trabalharia estas angústias. Ainda mais notável foi o fato de que Matheson conseguiu se apropriar do mito do vampiro, através de uma perspectiva original e moderna, como forma de dialogar com estes medos, criando assim uma espécie de “distopia vampiresca” – aquela mesma modalidade imaginária que lida com versões alternativas da sociedade, construída com base sólida no presente, mas com a adição do vampiro como consequência precisa das repercussões dessa base sólida.

No mundo de *Eu sou a Lenda*, a sociedade como a conhecemos entrou em colapso, e uma nova ordem se estabeleceu. A única regra sob a qual Robert Neville, personagem principal, vive é a da sobrevivência. É ele o responsável por proteger sua casa e encontrar alimentos, uma vez que não há mais um governo oficial para prover um senso, mesmo que falso, de segurança. Este é um mundo governado pela primitiva regra do “matar ou morrer”, e não há vestígios dos valores da sociedade antiga. Robert era o único responsável pelo seu código de ética.

Podemos claramente observar, desde o início, que a narrativa se encaixa na definição que Sargent aplica ao termo “distopia”: “uma sociedade inexistente, descrita detalhadamente e normalmente localizada tanto em tempo quanto espaço, onde o autor tem por intenção que o leitor contemporâneo veja-a como pior que sua própria” (SARGENT, 1994, p.9, minha tradução). Ao criar distopias, os autores levam em conta o fato de que através da produção de um ambiente social completamente imaginado ou alternativo, é possível abordar questões que potencialmente revelam males da sua própria sociedade, retratando, por exemplo, cenários onde as coisas saíram do controle como consequência de tal mal enraizado no presente.

Sendo narrativa *in media res*, *Eu Sou a Lenda* é um discurso de consequências, que se recusa a terminar no que consideraríamos como ‘fim’. O fim chegou e se foi, mas o protagonista permaneceu no mesmo lugar. Ao avançarmos na narrativa, nos vemos montando um grande quebra-cabeça, para apreciarmos completamente como funciona essa nova ordem social, e o que pode ter realmente causado tais mudanças.

É possível deduzir a natureza dos “outros” – personagens que coexistem com Neville, impreterivelmente à sua espera todas as noites do lado de fora de sua casa – nos baseando em pistas espalhadas pelo texto, como na passagem “Era o último maldito espelho que ele pendurara; não valia a pena. Começara a colocar alho em seu lugar, o que era infalível” (MATHESON, 1995, p.14, minha tradução), que aparece antes da palavra “vampiro” ser utilizada pela primeira vez na página 27.

Por outro lado, as pistas em relação à causa do apocalipse só começam a aparecer muito depois, o que corrobora com a ideia de que as pessoas não tiveram muito tempo para entender o que estava realmente acontecendo, antes de ser tarde demais. Não houve progresso médico ou científico capaz de impedir o que estava acontecendo de continuar acontecendo.

“Eles sabiam que era algo, mas não poderia ser *aquilo*! *Aquilo* era imaginação, *aquilo* era superstição, *aquilo* não poderia existir. E assim, antes da ciência alcançar a lenda, a lenda engoliu não só a ciência, mas também todo o resto” (id., p.29). Esse tipo de informação só aparece no romance quando o protagonista se cansa da monotonia de sua rotina e começa a procurar respostas que o presente não poderia lhe dar. Então ele se vê forçado, finalmente, a revisitar o seu passado, que havia deliberadamente reprimido, forçando-se a esquecer de sua família e conhecidos, como forma de permanecer são.

Assim, voltamos no tempo e testemunhamos Neville e sua mulher discutindo sobre o fato de que toda a vizinhança parece acometida por algo que poderia ser um vírus. E eles começam a especular sobre a causa do que estava acontecendo.

“Talvez os insetos estejam em processo de mutação (...). Sabe, repentinamente pulando dúzias de pequenas etapas evolucionárias, se desenvolvendo de forma completamente diferente se não fosse pelos...”

Silêncio.

“Bombardeios?”, ela disse.

“Talvez. Eles estão causando as tempestades de poeiras. Quem sabe o que mais eles podem estar causando” (id., p.56).

A especulação não era exclusividade deles. Uma vez que as autoridades sanitárias falhavam em fornecer um relato oficial do que estava acontecendo, muitas ideias diferentes começaram a ser propagadas de forma generalizada. Parecia apropriado, entretanto, para os personagens vincularem tais eventos fora do comum aos bombardeios que haviam acontecido, e como eles podem ter alterado a fisiologia da matéria orgânica.

Esta é uma expressão muito particular de uma angústia de um tempo que se viu constantemente ameaçado pela possibilidade de uma Guerra nuclear, num cenário de pós-guerras que foi assombrado pela Guerra Fria.

Dessa vez, os vampiros não são mais produtos de uma cultura estrangeira e séculos de história. Na verdade são, pura e simplesmente, *corpos infectados*. Não há a presença de “morcegos batendo asas do lado de fora da janela do quarto da heroína” (id., p.88), e mais importante, não há o claro componente sobrenatural tão associado às narrativas vampírescas.

Bactéria. Vírus. Vampiros. “Por que ser contra a ideia?”, pensou. Ele não sabia responder. Por que descartar a teoria? (...) Bactérias poderiam ser a resposta ao enigma do vampiro. (...) Somente aceitando a bactéria seria possível explicar a rápida propagação da praga, e a progressão geométrica de vítimas que se seguiu. (...) Moscas e mosquitos poderiam ter sido parte do processo, espalhando a doença, levando-a a todos os cantos do mundo. Sim, a bactéria explicaria muitas coisas; o ficar protegido durante o dia, talvez um coma induzido pelo germe para proteger o organismo da radiação solar. Uma nova ideia: E se a bactéria fosse realmente a força do vampiro? (id., p.82).

O entendimento do vampiro como, possivelmente, uma mera vítima – assim como suas próprias vítimas – muda a percepção do protagonista consideravelmente. Em um momento, Neville questiona a si próprio sobre a natureza do vampiro. “Serão suas necessidades mais chocantes que as de outros animais ou homens? (...) Será o vampiro tão mau?” (id., p.2) Com a vilania transferida para o germe, e não seu hospedeiro, o vampiro perde seu status de antagonista e há o começo de uma empatia que vai ser vastamente reaproveitada na literatura subsequente.

Certamente a preocupação de Matheson em reintroduzir a figura do vampiro através desta inovadora abordagem iniciou um processo de desmistificação do mesmo que tem repercussões até hoje na literatura e no cinema – através de grandes *blockbusters* como os filmes das séries *Blade* (1998-2004) e *Anjos da Noite* (2003-2012), onde o componente viral revela-se de grande importância para o desenvolvimento da narrativa.

Essa aproximação em relação ao vampiro mostra-se crucial nas décadas

finais do século vinte, onde ideia de prover voz e oportunidades para interpretar-se a vida através de diferentes pontos de vistas e noções de realidade havia se tornado importante no meio social e na literatura.

Os movimentos de libertação que surgiram num momento pós-guerras enaltecem a importância de se aceitar a pluralidade, ao dar aos grupos que haviam sido mantidos à margem do poder hegemônico a chance de encontrar suas próprias vozes, (re)escrevendo a história com suas próprias palavras. Como resultado, temos um número significativo de obras focando em questões específicas que grupos contra hegemônicos – como os afrodescendentes, as feministas e os homossexuais, por exemplo – enfrentavam.

No espírito dessa tendência estava a autora americana Anne Rice, que se tornou interessada na figura do vampiro como uma “metáfora para o *outsider*” (CARTER, 1997, p.27), o que vivia às margens, como um símbolo desses grupos reprimidos que haviam até então ouvido relatos históricos da sua existência, mas nunca tiveram a oportunidade de contar essas histórias através de suas próprias perspectivas.

É por essa razão que o vampiro Louis, o herói trágico do primeiro romance de Rice, *Entrevista com o Vampiro* (1976), parece ansioso e determinado a compartilhar sua história, permeada por tormento e interminável sofrimento. “Gostaria de contar-lhe a história de minha vida, então. Gostaria muito. Acredite em mim, não machucarei-lhe. Quero essa oportunidade. É mais importante para mim do que pode imaginar” (RICE, 1997, p.3., minha tradução). Nossa discussão do romance focará precisamente nesse aspecto, na leitura do vampiro como incorporação desses pontos de vista múltiplos e conceitos diferentes de realidade trazidos com os grupos contra hegemônicos.

*Entrevista* foi o primeiro de uma série de romances intitulados “As Crônicas Vampirescas”, todos escritos por Rice nas décadas que se seguiram. A simples, porém marcante premissa de que os vampiros seriam os responsáveis por contar suas próprias narrativas abriu um grande leque de possibilidades literárias que não haviam sido exploradas antes.

A entrevista a que o título se refere abre o romance, no que testemunhamos Louis, um vampiro com centenas de anos de idade, provar a Daniel, um jovem repórter, que é exatamente aquilo que clama ser, ao deixar-se ser visto através da reveladora luz artificial do quarto onde estão conversando.

Surpreso, o jovem cético torna-se imediatamente crente, e, perplexo, resta-lhe apenas ouvir a história de Louis. Essa estratégia narrativa, de acordo com Gelder, “ênfatisa um momento de confissão, revelação. [...] O leitor ouve

a voz do “outro”, o vampiro sai do armário e mostra-se como realmente é” (GELDER, 1994, p. 109, minha tradução).

Rice logo começa a desconfigurar muitos dos pré-conceitos que seus interlocutores possam ter sobre vampiros. Louis revela que sempre foi diferente por natureza daquele que o tornou um vampiro, Lestat. Este último parecia encontrar certa fascinação na arte de matar, fazendo disso uma espécie de *hobby*. Para Louis, esse comportamento significava uma tentativa de “vingança contra a própria vida [...]. As nuances mais profundas da existência de um vampiro não eram conhecidas por ele pois ele focava numa vingança maníaca sobre a vida mortal que havia deixado” (RICE, 1997, p. 46, minha tradução).

Louis, por outro lado, sempre mostrou um “respeito profundo pelas vidas dos outros” (id., p.16), e, ao se tornar um vampiro, ser que naturalmente se alimenta da vida de outrem, ele precisou passar por sentimentos de negação, ódio de si mesmo, e um tormento que parecia interminável. Seu despertar para sua existência como vampiro pode ser visto como paralelo às experiências de grupos contra hegemônicos como os homossexuais que, similarmente, experienciaram grande conflito interno ao enfrentar sua verdadeira natureza, ao entender que sua realidade não mais podia ser medida de acordo com os padrões impostos.

A analogia homossexual pode ser apreendida em outras instâncias da obra de Rice, começando com a própria transformação de Louis em vampiro, uma cena que Senf descreve como “a primeira de uma série de sequências homoeróticas” (SENF, 1988, p.112, minha tradução).

‘Agora escute-me, Louis’, ele disse, enquanto se deitava ao meu lado nos degraus, seus movimentos tão graciosos quanto íntimos que me remetiam aos de um amante. Eu recuei. Mas ele pôs seu braço direito ao meu redor, e me puxou para perto de seu peito. Nunca havia estado tão próximo dele antes, e através da luz difusa eu podia ver seus olhos radiantes e a máscara que era sua pele. Tentei me mover, mas ele pressionou seus dedos contra meus lábios dizendo, ‘Aquiete-se. Vou suga-lo até a beira da morte, e quero que fique quieto, tão quieto que possa escutar o fluxo de sangue por suas veias, tão quieto que possa escutar seu sangue esvaindo-se para mim. É sua consciência, sua vontade que te manterá vivo.’ Quis me debater, mas ele me pressionou tão forte que não pude me mexer, e quando meu corpo cessou sua tentativa de rebelião, seus dentes penetraram fundo em meu pescoço. (RICE, 1997, pp. 18-19, minha tradução).

É de demasiada importância reconhecer o impacto desta cena no todo da literatura vampiresca. Enquanto a relação entre o vampiro e um outro homem mostrara-se íntima desde os primórdios da literatura vampiresca, como em *The*



*Vampyre* (1819) de John Polidori, o contato físico nunca se dera de fato, e a concretização do ataque era realizada através de uma personagem feminina como mediadora. O mesmo se dá em *Dracula* de Stoker; enquanto podemos notar um desejo velado por parte do Conde, Harker é ‘penetrado’ apenas pelas vampiras.

Ao descrever o ataque do vampiro, é claramente discernível a intenção de Rice em aproximar tal experiência da experiência sexual. Louis nos conta, “Me lembro que o movimento de seus lábios sobre minha pele ouriçou todos os pelos do meu corpo, enviou um choque de sensação por todo meu corpo que não era diferente do prazer erótico” (id., p.19). Quando perguntado, em determinado momento da narrativa, sobre como lembrava-se do sexo entre humanos, Louis simplesmente afirma que era “uma pálida sombra do ato de matar” (id., p.209).

Afinal, “a experiência erótica do vampiro e sua habilidade em reproduzir-se são localizadas oralmente, não genitalmente; sugar o sangue é a forma que o vampiro tem de se nutrir, de se saciar, de se reproduzir” (TOMC, 1997, p. 99, minha tradução). A consumação do desejo de Lestat por Louis logo no início da narrativa – e mais adiante, a total exploração da dinâmica desse relacionamento – corrobora com a ideia de que *Entrevista* seria uma narrativa *queer*, voltada à temática homoerótica, abrindo espaço para assuntos que não haviam sido até então explorados nas narrativas vampirescas.

A intimidade entre homens atinge maior profundidade quando, mais à frente na narrativa, Louis vai à Paris e conhece Armand. Essa relação vai além da fisicalidade previamente explorada, abrangendo admiração e paixão que levam indubitavelmente ao amor. Louis mostrava-se, sim, atraído por Armand, como evidenciado em:

O encontrei pressionado contra mim, seus braços ao redor do meu peito, seus cílios tão perto que poderia distingui-los sobre a órbita incandescente de seu olho, sua respiração suave na minha pele. Era puro delírio. Me movi como se quisesse afastar-me, mas encontrava-me atraído, incapaz de mover-me (RICE, 1997, p.229, minha tradução).

Sua aparência, entretanto, era apenas uma fração da figura sedutora de Armand. Louis deixa claro ao entrevistador que o amor que sentia por Armand tinha mais a ver com o compartilhamento de conhecimento e experiências que nunca havia tido com Lestat.

A palavra ‘*queer*’, usada por Senf, pode fazer de fato referência à inclinação homossexual do romance, mas vai além. A palavra alude ao que vai além do ordinário, ao que é fora do comum, ao que é percebido como excêntrico, singular,



estranho, ou até original. De uma forma mais ampla, a palavra poderia se referir à tentativa do romance de romper com pontos de vista convencionais, como, por exemplo, a percepção de papéis de gênero, que são questionados na dinâmica da relação de Louis e Lestat. O fato é que estes vampiros são indiferentes à noção de orientação sexual – eles encontram beleza tanto na forma masculina quanto na feminina – e também a restrições de gênero.

Louis é descrito, por toda a narrativa, como mais sensível, delicado, e disposto a atribuir significado as ações impetuosas e caóticas de Lestat. Enquanto ao primeiro são atribuídas características tradicionalmente femininas, o segundo, mais agressivo, encaixar-se-ia no papel masculino. Louis era inicialmente dependente de Lestat, mas essa não era uma dependência financeira ou emocional, e sim uma dependência de conhecimento, ou ao menos a promessa dele.

Louis revela ao entrevistador que Lestat “sempre deixava subentendido, atrás de seu sorriso zombador, que sabia de coisas grandiosas ou terríveis” (id., p. 37), mas eventualmente percebeu que Lestat não tinha quaisquer grandes segredos para revelar, que não possuía nenhum conhecimento de valor que fosse essencial. Louis havia sido tolerante e se submetido a Lestat por duvidar de si mesmo, do seu poder, e por acreditar que não seria possível sobreviver só. E então um inevitável confronto se deu.

Você, Lestat, não poderia viver só, não daria conta das coisas mais simples. Por anos a fio, cuidei de tudo enquanto você ficava sentado com seu ar de superioridade. Não há mais nada que você possa me dizer sobre a vida. Não preciso mais de você e não encontro mais utilidade pra você. É você quem precisa de mim. (id., pp.60-61).

Novamente, ao considerar Louis como incorporação do papel feminino na dinâmica do relacionamento, não é de se surpreender que ele iria mostrar a disposição de libertar-se da figura masculina opressora nessa narrativa da década de 70. Essa mesma ideia é ecoada na personagem Babette, cujo irmão, que comandava uma plantação na Louisiana, fora morto por Lestat.

Compreendendo a situação desesperadora na qual Babette se encontrava, Louis revelou-se, objetivando mostrá-la as possibilidades que ela tinha, mas recusava-se a ver.

O maior problema de Babette era que ela poderia vir ser bem-sucedida financeiramente, mas como consequência sofrer o isolamento e o ostracismo social. [...] ‘Não espere que os outros entendam’, disse a ela. ‘Eles são tolos. Querem que você se recue face a morte de seu irmão. [...] Você deve desafiá-los, mas com pureza e confiança. (id., p. 58).

Novamente, Louis funciona como uma voz libertadora, que não mais iria se conformar e submeter, inspirando outros a seguir por este caminho. Foi devido à aparição de Louis que Babette decidiu comandar a plantação sozinha, para o horror e choque da sociedade sulista, mas dessa forma salvando sua família da ruína.

Quando Lestat percebeu que de fato iria perder Louis, sua próxima jogada provou-se ousada. Ciente do fato de que não havia nada que pudesse dizer para persuadir Louis a continuar ao seu lado, Lestat apelou para a natureza sensível de Louis ao tornar Claudia – uma menina de 5 anos de idade que Louis havia encontrado chorando ao lado do corpo morto da mãe, alimentando-se dela por fim – uma vampira. Louis acreditava ter matado a menina, mas Lestat anuncia alegremente que “Ela está aqui! Disse ele. Sua ferida, sua filha” (id., p.89).

A primeira pergunta de Claudia ao retornar a consciência como vampira é sobre sua mãe, e Lestat responde que “sua mamãe a deixou conosco. Ela quer que você seja feliz. [...] Você é nossa filha, tanto de Louis como minha, entendeu?” (id., pp.94-95).

De acordo com Gelder, essa nova e não convencional família é uma configuração inicial de uma “família gay” (GELDER, 1994, p. 113), onde dois pais competem pela atenção da filha. Claudia, entretanto, se torna uma criatura completamente diferente de ambos, ainda que divida com Lestat o fascínio pela “caça, sedução e morte” (RICE, 1997, p.101, minha tradução), e com Louis o respeito pela beleza e o interesse pelas artes, já que Louis certificava-se de presenteá-la com livros, poesias e apresenta-la à música clássica.

Ainda que o plano de Lestat tenha funcionado por tempo determinado, foi a própria Claudia que finalmente teve a coragem de por um fim na família. Com o passar dos anos, ela fora se tornando amarga para com Lestat, por tê-la tornado uma vampira – especialmente considerando que o mesmo constantemente a lembrava do fato de que era uma mulher presa no corpo de uma pequena menina – e chega a mesma conclusão que Louis havia chegado muito antes, a de que Lestat não os enriquecia de forma alguma, e sabia que somente sem ele, eles poderiam viajar o mundo em busca de outros vampiros que potencialmente poderiam trazer algum significado para suas existências. Para o choque de Louis, Claudia envenena Lestat e o degola, desfazendo de seu corpo num pântano da Louisiana.

Esse não foi nem o fim de Lestat, nem do sofrimento de Louis e Claudia, como iriam descobrir na viagem à Europa. Louis encontra Armand, dono do *Théâtre des Vampires*, um teatro que funcionava como fachada para um covil de vampiros, e acabam se apaixonando; mas quando Claudia é tomada a força de Louis e é assassinada – Louis descobre que era proibido tornar alguém

tão jovem, delicado, e suscetível à falhas, um vampiro – Louis perde toda sua capacidade de amar para sempre. Foi muito tempo depois de ter se vingado da morte de Claudia que Louis aprendeu a matar sem sentir-se culpado. Mas quando no fim de sua narrativa Louis percebe que o entrevistador mostrava-se incrivelmente fascinado com sua saga, implorando para que Louis o concedesse o ‘dom’ da imortalidade, ele percebeu que em seu propósito ao compartilhar sua história, ele “falhou completamente” (id., p.340).

Tudo que o entrevistador apreendeu do desespero e tragédia da jornada de Louis foi seu apelo estético, a ideia de imortalidade e a beleza lânguida que exalavam de suas palavras. De certa forma, o entrevistador antecipava a reação dos próprios leitores do romance, que vieram a cultivar a narrativa, seus personagens e a mente por trás deste mundo tanto rico quanto decadente.

A ideia de Louis – da imortalidade como ‘maldição’ e fonte de grandes conflitos – em *Entrevista com o Vampiro* dramaticamente difere da ideia de seu criador em *O Vampiro Lestat* (1985), sequência do romance narrada em primeira pessoa pelo próprio Lestat. Podemos apontar para o fato de que não se faz mais necessário uma figura humana mediando a narrativa; agora o vampiro toma controle total de suas próprias palavras. Mais que isso, Lestat busca deliberadamente “sair do armário”, contando para toda a humanidade os segredos de sua natureza e dando as boas vindas ao estrelato e aos holofotes que os vampiros, por tanto tempo, se mantiveram afastados.

Essa mudança de perspectiva nas Crônicas Vampirescas de Rice também é uma mudança sensível ao seu tempo, já que a década de setenta foi apenas o início dos movimentos de libertação minoritária. Olhando para os movimentos de libertação gay num cenário pós Stonewall, é claramente discernível que o ativismo gay se tornara mais forte, e mais e mais pessoas eram encorajadas a reconhecer sua verdadeira natureza e prestigiá-la. Nos anos oitenta, a homossexualidade não era mais considerada uma doença pela Organização de Saúde Mundial, e os movimentos ganhavam amplitude inédita, de forma que as pessoas passaram a se sentir confortáveis o suficiente para assumir sua identidade contra-hegemônica.

Os vampiros de Rice, metáforas para essas minorias cujas histórias apenas começavam a ser contadas, se adaptam a esses contextos socioculturais dinâmicos e jogam luz sobre a questão da aceitação da pluralidade e da importância de se observar o conceito subjetivo de “realidade” através de diferentes pontos de vista – pontos de vistas estes que muitas vezes haviam sido apagados dos relatos históricos oficiais.

Ao olhar para as duas obras, *Eu Sou a Lenda* e *Entrevista com o Vampiro*, separadas por duas décadas, podemos facilmente notar o quão diferentes são seus vampiros. Ambas as obras encontram-se intrinsecamente ligadas a questões que mostram-se fontes de angústia e preocupação de cada contexto específico de produção.

Essa constatação só corrobora com a ideia de que de fato os vampiros literários são sensíveis ao meio sociocultural, nos fazendo “reavaliar nossos conceitos de raça, gênero, sexualidade, nossa percepção do diferente e nossa tolerância à expressão do mesmo. Eles nos perguntam por que nós os criamos” (COHEN, 1995, p.20, minha tradução).

Contanto que as sociedades continuem em mutação – e elas não de continuar – sempre teremos um vampiro por perto para jogar luz de forma original sobre assuntos que afligem aquele meio social específico. Talvez desapareçam dos holofotes por tempo determinado, mas estarão sem dúvida planejando seu retorno inevitável da forma mais pungente possível. Afinal, quando lidamos com vampiros, nunca há um ponto final, há simplesmente... reticências.

## REFERÊNCIAS:

BOOKER, M. K. Introduction: The Turn to Dystopia in Modern Literature. In: \_\_\_\_\_. *Dystopian literature: a theory and research guide*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1994. p. 3-4.

CARTER, M. L. "The vampire as alien in contemporary fiction". In: GORDON, J.; HOLLINGER, V. *Blood read: the vampire as metaphor in contemporary culture*. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1997.

COHEN, Jeffrey Jerome. "Monster Culture (Seven Theses)". In: ---. *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. pp. 3-25.

GELDER, K. *Reading the vampire*. London: Routledge, 1994.

MATHESON, R. *I am legend*. New York: Tor, 1995.

ORWELL, G. You and the Atom Bomb. *Tribune*. London, 19 out. 1945. Disponível em: <[http://orwell.ru/library/articles/ABomb/english/e\\_abomb](http://orwell.ru/library/articles/ABomb/english/e_abomb)>. Acesso em: 7 jun. 2012.

POLIDORI, J. "The Vampyre". In: \_\_\_\_\_. *The vampyre and other tales of the macabre*. New York: Oxford, 1998.

RICE, A. *Interview with the vampire*. New York: Ballantine Books, 1997.

\_\_\_\_\_. *The vampire Lestat*. New York: Ballantine Books, 1993.

SALVATORE, J. "It's Spreading". *The New York Times*, New York, 28 out. 2012. p. BR12. Disponível em: <[http://www.nytimes.com/2012/10/28/books/review/the-twelve-by-justin-cronin.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2012/10/28/books/review/the-twelve-by-justin-cronin.html?_r=0)>. Acesso em: 1 nov. 2012.

SENF, C.A. *The vampire in 19th century English literature*. [S.l.]: Bowling Green State University Popular Press, 1988.

STOKER, B. *Dracula*. London: Penguin, 2003.

TOMC, S. "Dieting and Damnation: Anne Rice's Interview with the vampire". In: GORDON, J.; HOLLINGER, V. *Blood read: the vampire as metaphor in contemporary culture*. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1997.

## **A ONIPRESENÇA DO MEDO: SOB A REGÊNCIA DO FANTÁSTICO EM *OS OUTROS*, DE JOYCE CAROL OATES E *THE OTHERS*, DE ALEJANDRO AMENÁBAR**

Leticia Cristina Trojan<sup>1</sup>

O medo, quer seja ele individual ou coletivo, apesar de inerente ao próprio homem em todos os tempos, demanda uma reflexão a respeito de suas origens e efeitos, sobretudo quando ele é explorado na ficção. No estrito sentido do termo, o medo é uma emoção, frequentemente precedida de surpresa, provocada pela tomada de consciência de um perigo eminente, que coloca em risco, a integridade física e psíquica. Como toda emoção, o medo pode provocar efeitos contrastados segundo os indivíduos e as circunstâncias ou até reações alternadas em uma mesma pessoa.

São exemplos de “coisas” que geram em nós, medos: fantasmas, tempestades, lobos ou animais selvagens e quaisquer malefícios possíveis têm na noite, no crepúsculo, ou ainda nas horas mortas, brevemente antes do amanhecer, por cúmplices. Era e, ainda é para muitos, o lugar dos inimigos do homem, no qual tramam sua perda, no plano físico e moral. Mas “os outros” nem sempre aparecem somente à noite.

Deve-se lembrar que o medo é alimentado pelo mistério, pelo suspense, pelo insólito. O medo pode ser provocado pela percepção de nossa insignificância diante do universo, da fugacidade da vida, das vastas zonas sombrias do desconhecido. Por essas razões, o medo pode ser um estímulo à criatividade e um motor do desejo.

Afinal, do que se tem medo, mesmo? Altura, escuro, adoecer, envelhecer, insetos, solidão, monstros reais e imaginários, insanidade, fantasmas, vivos, mortos, bandidos, morrer, viver, espíritos e principalmente a própria imaginação – daquilo que ela é capaz de criar; além da morte que foi sempre uma resposta a essa questão. O que apavora, que sussurra “no espírito”: fuja correndo! Ou o que paralisa na angústia do horror absoluto (ou nem tanto) é o medo, repito, gerado por essa imensa lista de coisas que o poderiam provocar. Esse medo pode ser comum, raro, misterioso, ridículo (aos olhos de quem não o sente, é lógico), insano ou cruel. E todos os males que possam simbolizar a morte, antecipa-la, recordá-la (a morte) aos mortais racionais.

No fim, o medo da morte é sempre o medo do desconhecido e ocupa

---

<sup>1</sup> Mestranda em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

grande parte de nossa capacidade de simbolização, na esperança de dominar aquilo que, mais cedo ou mais tarde, nos aniquilará. Na história do ser humano, a morte é a aproximação do inexorável, oprimindo os sentimentos, pode ser temida, ignorada e até desejada. Mas é a morte e o que vem depois dela que parece ser a grande fonte de perturbação do homem.

Como tais questões estão dentro do homem é natural que ele as expresse através das artes. Ao longo do tempo todo o medo contido foi trabalhado de diversas maneiras, as que refletimos aqui – literatura e cinema – utilizando o insólito como uma ponte entre obra e espectador.

Para nós, o insólito parece indispensável a um gênero chamado: Fantástico, gênero literário com o seu auge, segundo alguns, no século XIX. Muitos falaram, refletiram e tentaram definir este gênero, muitos não abrindo mão de comentar a importância do insólito para a formação do Fantástico.

O insólito ou, como sugere o teórico português Filipe Furtado, um dos muitos a refletir sobre o gênero, “a fenomenologia insólita” é o traço fundamental do Fantástico é reafirmado por muitos outros teóricos mesmo que partam de bases opostas à dele.

Ao ler o conto *Os outros*, de Joyce Carol Oates (1988), e ao assistir o filme *Os outros* (2001), de Alejandro Amenábar. Poder-se-ia dizer que estes “outros”, tanto no conto quanto no filme, fogem da esfera do mundo natural, mas não à percepção de alguns participantes desde mundo. O filme de Amenábar não é uma adaptação do conto de Oates, nem dialoga explicitamente com ele, mas o faz de modo indireto ao referir-se aos mortos da mesma maneira – “os outros”. A intenção é verificar como esses “outros” são trabalhados no conto e no filme.

O Fantástico, gênero muito bem representado nas obras mencionadas, expressa um rompimento, que se torna quase insuportável no mundo real, promovendo a quebra da estabilidade de um mundo cujas leis eram tomadas até então como determinadas e imutáveis. E é pensando nisso que escolhemos refletir as obras escolhidas.

## **O CONTO**

O texto de Joyce Carol Oates, publicado em 1988 com o título “The Others”, é breve, recuperando criativamente, em cerca de quatro páginas, dias que antecedem a possível morte do personagem Spence, protagonista do conto. Quatro momentos criam o fio condutor da narrativa e geram no leitor uma sensação de estranhamento: o primeiro, quando Spence vê um homem que “parecia ser da mesma idade; no entanto, aparentava ser mais velho: pele amarelada, perfil

difuso como se visto através de um elemento aquoso, transparente, mas denso” (OATES, 2000, p.130). No segundo momento, Spence revê a senhorita Reuters, sua antiga professora, em uma agência do correio. Há dois fatos semelhantes em relação a esses dois momentos: no primeiro, Spence, ao voltar do escritório para casa, toma um caminho diferente; no segundo, Spence vai a um correio que não frequentava. Além do fato de ele estar em local estranho, há a consciência, em ambos os momentos, que a pessoa que ele vê (no primeiro) e com quem fala (no segundo) já estão mortas. É um elemento surpresa para o leitor saber que Spence identificara o homem que vira durante o dia, fato que se esclarece apenas ao relatar o acontecimento a sua esposa à noite. Depois do encontro com a professora “morta”, Spence “começou a vê-los com mais frequência. Os outros – como ele os chamava” (OATES, 2000, p. 131).

O terceiro momento relatado com detalhe é elaborado em forma de diálogo. Em uma determinada manhã, a esposa de Spence o vê observando a rua da janela do quarto e toca-lhe as costelas. Nesse momento, a esposa paradoxalmente compartilha da visão do marido. Ele diz:

- Tem alguém lá fora, na esquina.
- Não tem ninguém lá.
- Eu acho que está esperando por mim.
- Ah é, realmente estou vendo alguém, disse a mulher despreocupadamente.
- Ele está quase sempre lá. (...) Pareço estar vendo mais e mais essas pessoas...
- pessoas que não acredito que estejam realmente lá.
- Mas ele está lá.
- Acho que são mortos, pessoas mortas. (OATES, 2000, p. 132).

No último dos quatro momentos, Spence pega o caminho subterrâneo da estação de metrô até seu escritório, em uma manhã clara e gélida. Era um caminho que evitava, pois, além do odor fétido de algumas passagens, costumava perder-se na colmeia de túneis. Nesta manhã, os túneis estavam mais cheios do que de costume e Spence deixa-se ser arrastado pela multidão até encontrar-se:

Descendo para um outro túnel desconhecido, um lugar de sons mornos, monótonos e murmurantes (...) Onde estariam indo todos eles? Na mesma direção? Somente aqui e ali um indivíduo solitário, visivelmente perdido, opondo-se ao fluxo, pálido, os olhos tentando se fixar no de Spence como se esperando desesperadamente reconhecimento. (OATES, 2000, p. 133).



Oates, nesses quatro momentos, usa clichês para anunciar a morte: o aparecimento de pessoas falecidas e a imagem do caminhar por um túnel no possível momento da passagem de um estado para outro, ou seja, da vida para a morte. Durante os acontecimentos, em apenas um momento, Spence (personagem principal) questiona se não estaria tendo um colapso nervoso ou sofrendo de algum tipo de doença mental que produza alucinações, quando está na janela observando um homem parado na esquina da sua casa, sua terceira experiência. Os acontecimentos do conto são relatados de modo realista e os questionamentos demonstram que Spence não está perdendo contato com a realidade, mas que os acontecimentos estão instaurando um certo desequilíbrio na narrativa entre a realidade como era até então percebida e como passa a ser percebida.

Tzvetan Todorov em *Introdução à literatura fantástica* (2004) diz que “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural.” (p. 31). A máxima experiência do encontro com o fantástico, de acordo com o crítico, é o sentimento de hesitação no leitor, provocando um equilíbrio instável que não pode se romper, caso contrário, o fantástico deixa de existir. É em *A construção do fantástico na narrativa* (1980), de Felipe Furtado, que vamos nos aproximar de uma explicação da presença do fantástico no texto e não no leitor, já que este desloca o foco do leitor apontado por Todorov, para examinar o gênero pelo viés narratológico. Ele diz:

Uma organização dinâmica de elementos que, mutuamente combinados ao longo da obra, conduzem a uma verdadeira construção de equilíbrio difícil (...) é da rigorosa manutenção desse equilíbrio, tanto no plano da história como no do discurso, que depende a existência do fantástico na narrativa. (FURTADO, 1980, p. 15).

Para Furtado, a essência do sobrenatural reside na coexistência dos mundos natural e sobrenatural na narrativa, colocando-se assim em posição diferente à do crítico, ao ver a hesitação do leitor apenas como um reflexo do desequilíbrio do texto.

Ainda segundo Furtado, o fantástico segue convenções rígidas, pois uma pretensa liberdade narratológica acarretaria em dano para a narrativa:

Longe de resultarem da completa e desenfreada liberdade de imaginação que quase sempre procuram aparentar, a história e o discurso fantástico são, pelo contrário, objeto de calculada contenção e de forte censura interna. (...) Como toda obra intensamente invadida pelo verossímil, ela entrega-se a cada passo a um sem número de normas, de esquemas, de códigos previamente definidos pela

mentalidade dominante da época em que foi produzida e pelos seus reflexos literários cristalizados no gênero em que se inclui. (FURTADO, 1980, p. 51-52).

O conto segue os padrões do modo Fantástico. Sua estrutura, a princípio realista, é rompida com acontecimentos insólitos e o questionamento do protagonista se está louco porque vê pessoas mortas promove a hesitação. O leitor hesita entre as possibilidades, contudo o final do conto não traz a resposta que se deseja. O final aberto deixa a quem lê ainda com uma leve dúvida – é apenas uma suposição.

Segundo Todorov, temos a hesitação o que seria uma característica do Fantástico; segundo Furtado, temos fenômenos ou seres inexplicáveis. O conto segue a ideia que se deve introduzir terrores imaginários no seio do mundo real. Apresenta a irrupção de um elemento sobrenatural em um mundo dominado pela razão.

## **O FILME**

As citações incluídas acima se aplicam também ao filme “The Others” (Os outros), de Amenábar. Com “Os Outros” (2001), primeiro filme em língua inglesa de Amenábar, nascido no Chile em 1972 e radicado na Espanha desde a infância, o cineasta espanhol projeta-se universalmente como um dos grandes cineastas da contemporaneidade.

Filme com história, ambientação, atmosfera e tensão semelhantes, *Os outros* estabelece um diálogo intertextual com “The innocents” (Os Inocentes, 1961), adaptação da novela de Henry James (1843-1916), “The turn of the screw” (A volta do parafuso, 1898). Os dois filmes – “Os inocentes” e “Os outros” – possuem características góticas marcantes: subvertem a noção de realidade empírica ao introduzirem o elemento sobrenatural; as histórias são ambientadas em local isolado; em cada história há duas crianças com capacidade de entrar em contato com o mundo dos “outros”; as protagonistas femininas vivem situações limítrofes e seus comportamentos beiram a histeria; a expressão dos olhos dessas protagonistas é objeto de constante focalização. Um elemento que distanciaria os dois filmes é a conduta da governanta: em “Os inocentes”, esta é emocionalmente instável, marcando assim o tom da narrativa; enquanto que, em “Os outros”, a governanta é uma mulher mais experiente, firme, controlada e conhecedora da situação na qual a família vive. Distanciaria os filmes, caso não coubesse à mãe o “controle” da narrativa em “Os outros”. Ela desempenha o papel de mulher instável e descontrolada, semelhante ao da governanta em “Os inocentes”, fazendo assim com que ambas as protagonistas possuam as

mesmas características. Em “Os outros” há, no entanto, uma potencialização da subversão no que diz respeito ao suspense e ao final do filme. O prólogo ou *incipit* – duas cenas e oito ilustrações – insere o espectador imediatamente na diegese do filme “Os outros”, pois a câmera subjetiva sugere um espectador primeiro acompanhando, com a câmera na mão, uma mulher que sobe os degraus da escada de uma maneira determinada, cortando para a segunda cena, na qual os personagens estão aparentemente posando para uma foto, entre eles um ser sobrenatural; e depois, com uma vela na mão, iluminando e observando minuciosamente as ilustrações, sob o bruxulear da chama, em um ambiente envolvido pela escuridão.

A leitura das histórias de fantasmas sugere uma imagem complexa e de difícil captação, porém se mantém instigante “onde a ambiguidade é mantida ao longo de todo o texto e onde ela representa um papel dominante” (TODOROV, 2004, p. 185). Essa manutenção da ambiguidade traz o leitor/espectador de volta ao texto repetidas vezes em uma tentativa de “resolver” o mistério que permeia a narrativa. No conto de Oates “Os outros”, encontramos a mesma transgressão que carrega seu texto com os tons do fantástico. A narrativa desenvolve clichês para a proximidade da morte e para a passagem de um estado (vida) para outro (morte).

O insólito suscita efeito de estranheza perante uma realidade que é subvertida, então, ao escrever narrativas “de fantasmas” é transgredida as leis da realidade empírica e abre espaço para a existência de outras esferas de existência cujos habitantes não são seres “reais”.

Nessa arte transgressora incluímos as narrativas de Oates e de Amenábar: ambas abordam assuntos que transcendem nossa realidade empírica. Com o filme “Os outros”, no entanto, essa transgressão – a presença de mortos ou fantasmas – é elevada à segunda potência, pois o mistério e a existência de seres sobrenaturais sofrem um revés no final do filme, intensificando o suspense e introduzindo um elemento surpresa contundente.

A crença na possibilidade da existência de fantasmas vai aos poucos tomando corpo no filme, principalmente pelo acesso da menina Anne (Alakina Mann) e da governanta, Sra. Mills (Fionnula Flanagan), aos dois mundos e posteriormente pelo acesso ao mundo dos mortos pela própria mãe, Grace (Nicole Kidman). A grande subversão, no entanto, dá-se mais para o final do filme, quando o espectador, desestabilizado pela instabilidade emocional da protagonista, pela tensão e suspense criados pela atmosfera do filme, tem suas expectativas, não frustradas, mas novamente intensificadas ao descobrir

que os protagonistas e os empregados da casa, personagens que atuaram o tempo todo como pessoas da realidade empírica, são os fantasmas do filme. O espectador, nesse momento da descoberta, necessita refazer sua trajetória de leitura e restabelecer seu vínculo com a “realidade” no filme, pois esta acaba de escapar-lhe das mãos.

Outras subversões e ações que criam um tom sombrio e de suspense aparecem em forma de metáfora e no obsessivo abrir e fechar de portas e cortinas. O jogo entre luz e escuridão, inverte-se no filme: a luz passa a ser a mensageira da morte, pela rara doença das duas crianças, fotossensibilidade, e a escuridão, a possibilidade de salvação – se as crianças forem mantidas longe da luz, poderão sobreviver. A imposição da religião católica com toda gama de culpas e punições, anunciadas e infligidas pela mãe tornam a convivência, principalmente entre mãe e filha, quase insustentável. Existe ainda algo mais, há uma lembrança da filha que é apenas sugerida e se esclarece no final. Essa lembrança aparece na afirmação feita algumas vezes por Anne: “Como naquele dia”. A mãe, ao tentar proteger dos filhos, intensifica o medo das crianças que sorrateiramente invade o universo do espectador que passa a reviver seus próprios medos infantis. Do início ao fim do filme, o espectador tem de lidar com esses medos, pois afinal as crianças são os seres mais suscetíveis e as grandes vítimas no filme. Esse é o fio condutor da narrativa de Amenábar, ao conceber o filme, como revelado nas Notas de Produção (DVD 2):

A ideia de medos da infância se tornando realidade tem fascinado por muito tempo o diretor Alejandro Amenábar, que já é considerado um prodígio dos thrillers que desafiam a realidade. Sobre *Os outros*, diz que “sempre quis fazer um filme repleto de corredores longos e escuros, um tributo a estes seres sempre mascarados que assombram os meus pesadelos de infância. “Sempre me pergunto” prossegue, “por que temos tanto prazer em sentir medo. E acredito em parte que seja porque a experiência do mundo é muito intensa, mas ao mesmo tempo sabemos que estamos seguros no nosso lado da tela. E o quanto mais esta segurança for questionada, mais assustador será o filme. (THE OTHERS, DVD2, 2001).

A percepção que estamos em um mundo que dá abertura a outros mundos começa a delinear-se no filme de modo muito sutil e sem efeitos artificiais ou superficiais. Como também mencionado nas Notas de Produção dos Extras:

Amenábar sabia desde o início que o encanto de *Os outros* só poderia ser criado através de uma forte ênfase em clima e psicologia, e não através de efeitos superficiais. “Acredito que neste tipo de filme é perigosamente fácil exagerar nos efeitos especiais e transformar

os sustos desejados em mera repulsa,” observa: “Para mim, deixar algo a cargo da imaginação é a essência do horror real. O horror mexe com as ansiedades, obsessões e paranóias latentes em nossas consciências. Desperte esses sentimentos primais e você transportará o espectador de volta aos cantos mais escuros dos medos de infância – de volta para aquele arrepio na espinha que só pode ser descrito como terrivelmente maravilhoso. (THE OTHERS, DVD2, 2001).

## O PRÓLOGO OU *INCIPIIT* DO FILME

O prólogo ou *incipit* do filme, como já mencionado, contém duas cenas e uma série de oito ilustrações filmadas. A primeira cena, com uma montagem que remete a Eisenstein, estabelece o conflito: linhas verticais cortam um fundo marcado por fortes linhas horizontais. Os degraus da escada, definidos por marcante luz e sombra, são cortados pelas pernas de uma mulher, com vestido escuro e austero e sapatos pretos, amarrados com tacões pesados, que sobe a escada. O som dos passos assemelha-se a estampidos e carrega o espectador escada acima, quando uma nova cena nos introduz a um mundo onde seres aparentemente normais e um ser “estranho” encaram a câmera. A câmera está supostamente sendo carregada pelo espectador, e os seres estão estáticos como se estivessem posando para uma foto, estabelecendo assim um diálogo com as fotos dos mortos, posteriormente encontradas na mansão. Essas duas cenas curtas nos remetem a um dos temas do filme: a existência de mundos paralelos – o natural e o sobrenatural. Logo após essas tomadas, tendo como fundo uma tela totalmente escura, escuta-se uma breve história sobre a criação do mundo, baseada no relato Bíblico, narrada por voz de mulher em *voice-over*. Ela diz:

Muito bem, crianças, estão sentadas confortavelmente? Então vou começar. Esta história começou a milhares de anos, mas acabou em sete dias. Há muito tempo, nenhuma das coisas que vemos agora... o sol, a lua, as estrelas, a terra, os animais e as plantas... nada disso existia. Só Deus existia e só Ele poderia tê-las criado. E Ele as criou. (THE OTHERS, DVD2, 2001).

À medida que a narradora conta essa história, a ilustração da criação do mundo com o sol no centro, vai sendo filmada rapidamente, tendo como iluminação a luz de vela, como se esta estivesse também sendo segurada pelo espectador. Eliminando-se o espaço onde a luz incide, o resto é escuridão na tela. A seguir, mais sete ilustrações, estáticas, todas em Preto e Branco, com traços simples e ângulos normais, são filmadas rapidamente e compõem o pano de fundo do *incipit* do filme.

A noção de *incipit* é elaborada por João Manuel dos Santos Cunha, no artigo “Da palavra-imagem à imagem-palavra”, no qual aproxima o conceito de prólogo literário – ou *incipit* – à noção de paratexto de Gerard Genette. Ele diz:

No quadro dessa articulação teórica, seqüências iniciais de um filme – mesmo enquanto são passadas as informações sobre a “ficha técnica” sob a forma de “apresentação de créditos” – apresentam já as primeiras informações diegéticas. A abertura de filmes, assim, pode ser lida nos mesmos termos de um *incipit* literário, ou ao que Genette (1982, p. 150) denomina paratexto: toda espécie de pré ou pós-liminar, constituindo-se como um discurso produzido a propósito do texto que segue ou que precede o texto propriamente dito. (CUNHA, 2007).

Após as duas cenas iniciais, as oito ilustrações contêm os seguintes elementos: primeira, mostra a criação do mundo, com o sol e a iluminação no centro e sombra no contorno; a iluminação passa para o lado direito da tela onde vemos animais, seguido de *travelling* da câmera para o lado esquerdo no qual se vê um menino e uma menina de mãos dadas, de costas, observando a criação. Segunda, tomada com início no primeiro degrau da escada, seguida de movimento ascendente, acompanhado a curvatura da escada onde se encontram duas crianças sentadas lado a lado nos degraus; elas observam o que acontece abaixo, por entre os balaústres. Terceira, um menino brincando no chão ao lado de uma senhora com um livro no colo, que parece conversar com uma menina à sua direita. Quarta, mão direita segurando um castiçal tosco e uma vela acesa, mão esquerda introduz uma chave para abrir uma fechadura. Quinta, escada, menina sentada no meio da escada apontando para um espaço no topo à sua direita, mulher de costas, encarando a menina. Sexta, vulto alongado na janela estendendo sua mão para o menino com expressão apavorada deitado na cama com o rosto sobre o travesseiro. Sétima, mão segurando a guia da marionete – um menino de pele clara e cabelos escuros com a cabeça caída para o lado e asas de anjo. Oitava, a mansão e seu reflexo no lago à frente. Essa última ilustração transforma-se na primeira vista panorâmica da mansão, onde moram Grace, Anne, e Nicholas (James Bentley), o filho. Lê-se na tela: *Jersey, the Channel Islands*, 1945.

Há uma série de detalhes importantes a serem observados nessas ilustrações. Com relação ao movimento da câmera, apenas a primeira e última iniciam a filmagem com o objeto centrado, seguido de *zoom-out* ou distanciamento entre a câmera e o objeto. Nas outras ilustrações, o movimento é sempre em diagonal. O *travelling* em diagonal cria uma sensação de instabilidade

e desequilíbrio, elementos que contribuem para o efeito de fantástico. A luz instável ou bruxuleante da vela intensifica a instauração do mistério e do desejo de desvendá-lo, sentimento que prevalecerá até o final do filme. Já neste primeiro momento, o uso da luz da vela abre espaço para a já mencionada inversão ou subversão trabalhada no filme: a luz é percebida como um algoz (“a luz mata”, diz Amenábar a um dos colegas de trabalho) e a escuridão, como uma possibilidade de salvação. A luz que vemos é um inconstante bruxulear da chama da vela, retirando a possibilidade de observar-se a realidade com clareza. O texto em *voice-over* que acompanha as ilustrações – a história da criação do mundo por Deus – marca de forma contundente a religiosidade que será uma das tônicas do filme. O uso da *voice-over*, tendo no início a escuridão como fundo, e a primeira ilustração complementam-se, pois a história, a escuridão e a ilustração são tematicamente ligadas. No entanto, elas criam um discurso misto e não sincrético (HOECK apud ARBEX, 2006, p. 179), pois a existência de uma não é dependente da existência da outra. Elas se complementam apenas, complementação que se desfaz assim que os créditos começam a aparecer e têm como pano de fundo as outras sete ilustrações. A partir desse momento, não há mais relação entre o texto e as ilustrações. As ilustrações irão antecipar, no entanto, algumas tomadas do filme ou instaurar o universo de medos infantis.

Outro detalhe a ser observado: a relação entre som e imagem produz uma resposta no espectador, cuja língua é o inglês. Para o espectador brasileiro, a relação dá-se entre o áudio, a escrita (legenda) e a ilustração como pano de fundo. Mas tanto na versão inglesa como na versão em língua portuguesa podemos dizer que, durante a narrativa da história da criação do mundo, há primazia do “texto” sobre a imagem. A história narrada chega a ser violentamente incontestável. Essa história poderia, no entanto, ser narrada sem a ilustração como fundo sem perdas consideráveis. O mesmo não se pode dizer da história em si. Ela possui força e determinação em sua simplicidade que não deixa margem de dúvida quanto ao rigor relativo a assuntos religiosos explorados no filme. As sete ilustrações seguintes fornecem ao leitor uma possibilidade de entrar no mundo infantil, onde livros de histórias com ilustrações semelhantes são frequentes e os vazios têm que ser preenchidos pela imaginação contaminada pelo pavor criado pela escuridão e pelo desconhecido.

Há alguns pontos em comum em algumas ilustrações: quando a ilustração inclui a escada da casa, o movimento da câmera é sempre ascendente: na segunda ilustração as crianças observam, sentadas na metade da escada, o que está acontecendo no andar térreo; na quinta, a menina aponta para o alto,



enquanto parece revelar alguma coisa para a mulher à sua frente, de costas para a câmera. Esses movimentos ascendentes vêm ao encontro de outras posições de agressão por seres que estão acima (fantasmas) e abaixo das crianças (a mãe). Nicholas, com cerca de sete anos, é o personagem que mais teme os acontecimentos, até porque ele é o personagem a quem a irmã Anne relata as aparições de Victor, um suposto fantasma.

As “aparições” no filme são vistas no início apenas por Anne e ela é severamente punida pela mãe por “fantasiar”. A menina tem que ficar três dias sentada na escada, lendo a bíblia, por ter revelado à mãe a existência de Victor. A quinta ilustração encontra correspondência no filme quando, após ouvir barulhos inexplicáveis no andar de cima, a mãe pergunta à filha onde estariam os “intrusos”. Anne aponta o sótão para a mãe e depois lhe mostra um desenho com os “intrusos”, anotado ao lado de cada um o número de vezes que os vira. A mãe fica atônita ao descobrir esse “fato” e parece acreditar na filha. Pega uma arma e vasculha o sótão, e mais tarde pede perdão à filha, enquanto esta finge dormir. Nicholas, o personagem mais jovem, sensível e dependente, aparece nas ilustrações sempre em posição inferior aos outros seres, quer seja a governanta ou a sombra do fantasma que tenta agarrá-lo através da janela. Na terceira ilustração, um menino, possivelmente Nicholas, está ajoelhado, absorto, brincando de trenzinho no chão ao lado da Sra. Mills e da irmã. Na sexta, o menino está deitado na cama, de costas para a janela, em pavor total com a aparição de um ser não identificado que estende a mão para agarrá-lo. Nicholas imagina em pavor o que jaz atrás de si, atitude típica do mundo infantil, no qual as crianças temem o que lhes escapa ao olhar.

A quarta ilustração antecipa um momento de grande suspense na narrativa fílmica. Todos da casa estão proibidos de tocar nas teclas do piano devido à enxaqueca de Grace, a mãe. À noite, já pronta para dormir, Grace escuta o som do piano, pega uma vela e uma espingarda e introduz a chave na fechadura da sala de música, destrancando a porta, mas depois de abri-la não vê ninguém nem escuta qualquer som. Ela então fecha o piano à chave e coloca a mesma no bolso do seu penhoar, em uma tentativa de impossibilitar que alguém toque nas teclas do piano. Assim que se afasta da sala, não é apenas jogada no chão pela batida na porta, como ao entrar novamente na sala vê o piano aberto. Com essas experiências, o suspense e mistério vão se intensificando, pois Grace, religiosa e avessa a “fantasias”, expressão que usa para qualificar as visões de Anne, parece estar realmente acreditando que a casa está sendo invadida por “intrusos” que ela não consegue ver. No



entanto, parece que Grace, ainda assim, não acredita na existência de seres sobrenaturais – para ela a espingarda resolveria a invasão. Como ela afirma, conseguirá manter os nazistas fora de sua propriedade durante a guerra, não permitirá que outros intrusos tenham acesso à mansão.

A penúltima ilustração é uma das mais intrigantes da abertura, pois há uma marionete um menino com asas de anjo, com a cabeça caída para o lado, semelhante a um enforcado, como se sugerisse que a preservação da inocência não é possível neste mundo onde as crianças são marionetes nas mãos dos adultos ou na mão do Criador. Marionetes são bastante enfatizadas no filme também, pois há um teatro de marionetes no quarto das crianças. Além disso, em um momento crítico do filme, quando Grace retorna, depois de ter permitido que Anne ficasse um pouco mais de tempo com o vestido branco da primeira comunhão que está provando, a mãe nota que a mão que segura a guia das marionetes é a de uma velha. Ao aproximar-se, vê um estranho rosto envelhecido, entra em crise histérica e sacode a velha pelos ombros, chamando por sua filha. Grace é trazida de volta à realidade pelos gritos de Anne, que diz que a mãe a está machucando. Este incidente intensifica o rancor que Anne sente pela mãe, pois ela sabe que sua mãe praticara um ato violento “naquele dia”. Essas relações, no entanto, só poderão ser estabelecidas após assistir o filme uma segunda vez. As ilustrações podem passar despercebidas ao espectador na primeira vez que assiste ao filme, mas possivelmente elas já tenham atingido o que parece ser seu objetivo maior: fazê-lo adentrar o mundo dos medos e pavores infantis.

O diálogo entre as ilustrações e o filme não se revela fundamental para a compreensão ou intensificação dos momentos de tensão do filme. Na verdade, o uso das ilustrações na abertura do filme, resultado de uma relação multimídia, apesar de estabelecer um diálogo com o filme, não é indispensável para sua compreensão. Em alguns momentos sente-se que a inclusão das ilustrações, com o texto em *voice-over*, a música e os créditos (acrescente-se as legendas em português quando a história da criação do mundo está sendo narrada) transforma a tela em espaço poluído e almeja-se que Amenábar tivesse optado por um fundo escuro. As ilustrações, além de poluírem a tela, parecem dispersar a atenção do espectador que, para observar as figuras, não poderá deter-se nos créditos iniciais ou vice-versa; no entanto, é durante a projeção das ilustrações que o espectador é cooptado para um universo diferente do universo da realidade empírica ou para o universo dos “outros”. A imaginação levada ao extremo, o fantástico se apresenta com o máximo de liberdade da

subjetividade do artista. Na verdade, o prazer e o horror que o relato fantástico instala no leitor/espectador revelam, de modo ilustrativo, a relação que o sujeito mantém com a hesitação criada pelo insólito ou “fenomenologia meta-empírica” (FURTADO,1980, p.20).

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Dos diálogos implícitos (ou não) entre os textos, parece prevalecer primeiro um alerta para o olhar. Na tentativa de acompanharmos um caminho de sons “mornos, monótonos e murmurantes” (OATES, 2000, P.133) e personagens perplexos ou de traçarmos um trajeto iluminado pela chama trêmula da vela, Oates e Amenábar possivelmente estejam querendo alertar o leitor ou espectador sobre a importância desse olhar e sobre as articulações quase imperceptíveis do mundo sobrenatural. Este mundo permanece paralelo, portanto “outro” em relação ao mundo no qual vivemos. Aliás, o próprio trajeto da realidade empírica é mal iluminado, impossibilitando uma visão nítida e segura do que está à nossa frente. Portanto, pouco nos é dado a conhecer além de uma realidade “mal iluminada”. Devemos lembrar que como elemento narrativo, o espaço é de extrema importância para a deflagração do insólito nas narrativas fantásticas. Como segundo e talvez o ponto mais importante no filme, permanece a intenção de conduzir o espectador de volta ao universo dos medos e pavores infantis, preparando-o assim emocionalmente para adentrar o universo de suspense. Instala-se um grande desequilíbrio, como nas “histórias de fantasmas” não apenas nas narrativas como quer Furtado, mas nos leitores e espectadores, como quer Todorov, que adicionado ao desconforto e estranhamento paralisa o leitor e o espectador. Narrativas ou ilustrações de um universo sobrenatural que lembram os textos e as figuras dos livros infantis evocam uma pleora de medos e apreensões no espectador ao levá-lo de volta ao passado e questionar constantemente a evidência de sua realidade empírica.

## REFERÊNCIAS:

CUNHA, João Manuel dos Santos. *Da palavra – imagem à imagem – palavra: análise do incipit fílmico de Lavoura Arcaica* Revista Brasileira de Literatura Comparada, nº 10, p. 95 – 125, 2007.

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

JAMES, Henry. *A volta do parafuso*. Trad. Francisco Carlos Lopes. São Paulo: Editora Landmark, 2004.

OATES, Joyce Carol. *Os outros*. Tradução Liana Leão. In: REICHMANN, Brunilda T. (org). *Contos dos anos 80 e 90 traduzidos do inglês* Curitiba: Editora Beatrice. 2000, p. 130 – 133.

OTHERS, The. Direção de Alejandro Amenábar. Miramax Internacional/Dimension Films, 2001. DVD.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 3º Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

## **O ESTIGMA DE OBALUAÊ: O GROTESCO ENQUANTO FATOR DE ESTRANHAMENTO EM *A PESTE*, DE JOÃO DO RIO**

Bruno Oliveira Tardin<sup>1</sup>

*Vista das alturas da razão, toda a vida parece uma enfermidade maligna e o mundo, um manicômio.*  
Johann Wolfgang Von Goethe

A presente análise propõe-se a desenvolver um breve estudo de caso do fenômeno do “estranhamento” (compreendido enquanto o *unheimlich* freudiano) e dos traços grotescos presentes no conto *A Peste*, de João do Rio, publicado originalmente na coletânea *Dentro da noite*, em 1910. Busca-se compreender também como o senso de horror pessoal é despertado a partir da narração de um surto epidêmico de varíola, e suas funestas consequências – sempre a partir do discurso do personagem Luciano Torres, figura central à trama do conto. A relação, compreende-se, entre tais conceitos é que justamente os traços do grotesco reconhecíveis ao longo do conto operam enquanto agenciadores de um fator de estranhamento que quebra com as expectativas de um ideal, associado à Cultura vigente da *Belle Époque* carioca, a partir das qualidades do sentir pelo viés narrativo, configurando assim o que se poderia chamar de uma “estética do estranhamento” em João do Rio.

*A priori*, começa-se com uma breve exposição a respeito da categoria de “grotesco”, pela qual a presente análise se pauta, tal como elaborada por Anatol Rosenfeld, em seu ensaio *A visão grotesca*. O crítico e teórico de teatro germano-brasileiro chama à atenção uma primeira diferença, entre a arte considerada grotesca e aquela que tende mais ao fantástico, qual seja um primeiro choque entre o universo fantástico que se introjeta no universo “real”, sendo que neste primeiro impacto “a ordem natural das coisas se desfaz”. Um segundo traço marcante da arte grotesca seria o voltar-se contra o homem daquilo que é objeto, inorgânico, e a partir daí Rosenfeld traça alguns dos limites entre o real e o irreal (ou ainda o surreal) na arte grotesca, limite este concebido a partir do discurso. Para endossar seu argumento, cita Francis Bacon, lembrando que este “advertiu aos filósofos que desconfiassem dos ‘ídolos de feira’”, quais sejam, as próprias palavras, que “conduzem os homens

---

1 Mestrando em Literatura, Cultura e Sociedade à Universidade Federal de Viçosa (UFV).

Orientação: Prof. Dr. Gerson Luiz Roani.

a inúmeras controvérsias vazias e fantasias ociosas” (apud ROSELFEND, 1985, p. 67). Dá prosseguimento, então, ao seu argumento a partir da questão do discurso na arte grotesca, e se o seu leitor (e, claro, seus estudiosos) deveriam confiar cegamente num tal fator que, dentro da arte grotesca, colabora para o apagamento dos limites entre o real e o “não-real”.

É a partir deste argumento basilar na obra de Rosenfeld que a presente análise se lança às postulações de Wolfgang Kayser, em seu texto *O grotesco*, a respeito das diferentes configurações que o termo possuiu dentro da história da arte na Europa – e, claro, quais destas configurações melhor explicaria o grotesco presente em *A peste*, objeto primeiro na análise aqui proposta. A princípio, Kayser define a arte grotesca como algo em que, num primeiro momento, se oculta em “um elemento lúgubre, noturno e abismal”, capaz de causar ao seu leitor um estado de inquietação, ou mesmo estranhamento – termo que é de suma importância para este trabalho – e para com o qual se mantém uma postura de inquieta expectativa (KAYSER, 1986, p. 16). Busca então, a partir deste argumento, pormenorizar este fator grotesco na arte, caracterizado enquanto “algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas”, implicando aí uma espécie de cisão “entre os domínios dos utensílios, das plantas, dos animais e dos homens, bem como da estática, da simetria, da ordem natural das grandezas” (Idem, p. 20).

E, obviamente, a figura do “monstro” não poderia deixar de se fazer presente numa arte como esta: portanto, ainda segundo Kayser, o monstruoso seria a categoria mais importante à arte grotesca, posto incorpore em si própria essa cisão dos domínios a que o grotesco, desde suas primeiras manifestações, sabe recorrer, e conclui que esta reunião caótica de domínios conflitantes configura fator vital à estrutura da obra de arte grotesca. Afirma, então, que este discurso grotesco se confirma a partir de:

A mescla do heterogêneo, a confusão, o fantástico e é possível achar nelas até mesmo algo como o estranhamento do mundo. Mas falta uma coisa: o caráter insondável, abismal, o interveniente horror em face das ordens em fragmentação. (...) Grotesco (...) é o contraste pronunciado entre forma e matéria (assunto), a mistura centrífuga do heterogêneo, a força explosiva do paradoxal, que são ridículos e horripilantes ao mesmo tempo. (KAYSER, 1986, p. 56).

Kayser busca, a partir destas considerações, consolidar a palavra “grotesco” a partir de dois planos significantes: um primeiro “para designar uma situação concreta, na qual a ordem do mundo saiu fora dos eixos”; e um segundo

“para designar o ‘teor’ de histórias inteiras, onde se narra o horripilantemente inconcebível, o noturno inexplorável e, às vezes, o fantasticamente bizarro” (Idem, p. 76). Mais adiante em sua análise, irá reconhecer que uma arte que seja, essencialmente, tida como “grotesca” irá se configurar como tal a partir de três domínios, quais sejam: o processo de enunciação do discurso (a criação do texto grotesco); o discurso propriamente dito (o texto grotesco por si próprio); e, por fim, a recepção deste discurso (a forma como leitor e texto irão interagir). Afirma ainda que esta concepção tríptica do grotesco na arte “é próprio, em geral, de toda a obra de arte que é ‘criada’”, e que para este discurso o que seria válido “como designação de formas externas, objetivamente constatáveis, passou a indicar primariamente o efeito anímico ou ao menos o ensejo por ele” (Idem, p. 156).

Entende-se, então, que as alterações pela qual o significante “grotesco” irá passar, ao longo dos períodos artísticos que o retomarem, não remonta apenas a uma questão temática, mas também (e especialmente) estética e formal. Busca-se conceber uma arte grotesca, por exemplo, que venha a ser diferente daquela percepção cômica e subversiva bastante recorrente no teatro do século XVIII e princípios do XIX, e que possa ser concebida a partir de uma subversão daquilo que é familiar, cotidiano. Desta forma, cria-se um vínculo entre o mundo, dito “real”, e o domínio do fantástico que a ele irá se vincular, fenômeno tido em si já como grotesco, posto que deforme os elementos nativos deste plano “real” através da mistura de domínios e da representação simultânea e sobreposta entre o que é considerado belo, sublime, e aquilo pertencente ao domínio do bizarro, do sinistro – do grotesco, por fim.

Este é um ponto comum oportuno a algumas das considerações de Rosenfeld: o grotesco enquanto elemento temático de uma obra de arte não se constitui apenas a partir da “destruição da ordem moral do universo”, ou mesmo do amálgama de domínios que, isoladamente, pouco ou nada possuem em comum. Trata-se, sobretudo, da derrocada última e derradeira das forças que sustêm e orientam o mundo em si, sem desviar o leitor destas obras de um senso de absurdo que o incomode justamente a partir de sua falta de sentido (KAYSER, 1986, p. 160). Este senso de horror pessoal, desperto a partir de uma forte sensação de estranhamento causada pela obra de arte grotesca a partir da emanação do que, para a psicanálise freudiana, viria a ser uma espécie de “retorno do recalcado”<sup>2</sup> a nível do objeto criativo – e, vale ressaltar, é a própria fruição do sentimento desperto por este “retorno” que, na obra de arte

---

<sup>2</sup> Para maiores informações a respeito das postulações freudianas em torno do recalque, consultar FREUD, Sigmund. *Recordar, Repetir e Elaborar*. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, v. XII, 1987. P.193-203.

grotesca, configura a postura ambígua do leitor que se encontra dividido entre o estranhamento causado e o prazer fruído a nível estético.

Desta forma, ainda segundo o raciocínio de Kayser, o grotesco vem colocar em xeque a estabilidade das forças apolíneas e científicas que permearam a Cultura burguesa da segunda metade do século XIX, através da união de elementos dissidentes e paradoxais *per se* em um discurso violador da lógica clássica e esteticista, subvertendo assim a própria ideia de castidade do corpo físico, cujos interstícios se encontram trespassados por plasmações que, a partir desta síntese, expõem enfaticamente o que, até então, deveria ter permanecido em ocultamento absoluto. “O corpo grotesco”, diz, “está em comunhão com e é integrado ao mundo” (KAYSER, 1986, 161).

No que diz respeito a este estranhamento, uma análise mais atenta da teoria psicanalítica vem elucidar outros possíveis pontos tangenciais entre estes grandes campos teóricos, aos quais a presente análise remonta. Para a psicanálise freudiana, tem-se o “estranho” enquanto elemento perturbador, que levanta sensações de angústia e horror, sem, contudo ser-lhe totalmente desconhecido. Ora, a palavra em alemão apresenta uma especificidade, de natureza enunciativa, que a torna intraduzível em qualquer língua, descoberta através de uma atenta pesquisa semântica da parte do próprio Freud: o termo *unheimliche* (estranho) teria se formado a partir do vocábulo *heimliche* (familiar, ou também secreto) com a adição do prefixo *un-*, de valor negativo. O “estranho” seria então algo inquietante e perturbador, cuja raiz encontra-se em algo familiar, confortável; algo outrora oculto, que fora então descoberto – o paradoxo entre o incomum e o corriqueiro. É neste jogo de sentidos que temos o seu caráter marcadamente inquietante diante do “estranho”.

A sensação de estranhamento, ainda segundo Freud, não adviria dos aspectos temáticos presentes no material a ser interpretado (quer seja psíquico, quer seja cultural), mas sim através da forma como o elemento perturbador irá se apresentar em determinado contexto, que lhe favoreça o caráter de objeto criativo. O estranho seria, desta forma, aquilo que se busca contemplar, sem, contudo vê-lo (só o percebemos em sua própria ausência, quando de sua falta).

Já em se tratando do discurso literário, este sentimento de estranheza permite tornar o próprio texto artístico inteligível enquanto representante do sujeito e da Cultura que o engloba, bem como legar aos seus elementos representativos um maior valor dentro da experiência psicanalítica. O “estranho” dentro do objeto literário é, portanto, representante do retorno feito pelo elemento previamente recalcado. Ainda segundo Freud, em seu texto “O Estranho” (1919), sabe-se que o fator de estranhamento faz referência ao medo de ser castrado,

bem como da ansiedade consequente da sensação de perda de poder. Desta forma, é responsável pela aparição da sensação de estranhamento, levando o ego a projetar em um objeto externo tal sensação perturbadora – este objeto tornando-se então o “estranho”, algo familiar, mas que, agora reprimido, causa uma sensação de receio e intranquilidade no sujeito cultural, oferecendo uma oportunidade, mediante as alterações por ele promovidas a partir da pulsão de morte, de reflexão a respeito da forma como enxerga-se a si próprio, bem como aos outros sujeitos de seu meio cultural. Dirce Ferreira da Cunha (2009, 61) esclarece a este respeito o seguinte:

O estranho nos força a mostrar a maneira secreta de encarar o mundo, de nos encararmos totalmente, e encararmos também o mundo em sua totalidade. Quase sempre a expressão do estranho assinala que está “em outra”, seja ele jovial ou perturbador. Ele representa a existência de um “duplo”, bom ou mau, agradável ou mortífero. Usa múltiplas máscaras e apresenta “falsos selfs”, não é verdadeiro nem falso, mas faz tudo para conquistar seu território, seu espaço.

Trata-se da constante necessidade do sujeito tornar-se o outro, em função das circunstâncias. Como apresenta Kristeva (apud CUNHA, 61): “Eu fiz isto que os outros querem, mas não sou eu, eu sou outro, eu não pertencço a ninguém, eu não pertencço a mim, eu existo”. Portanto, para efeito desse estudo é necessário esclarecer que a “estética do estranhamento” que se busca comprovar no conto *A Peste*, de João do Rio, será pontuada como aquela caracterizada por uma estética da sensação, ou seja, por uma estética que, ao deslocar os parâmetros da realidade, cria uma atmosfera inusitada, mas ao mesmo tempo familiar, gerando uma intensa relação entre repulsa e atração. Essa relação advém do entrelaçamento entre a realidade latente e a realidade manifesta das obras aqui abordadas, sendo que as sensações suscitadas por elas emergem de um simbolismo intrínseco à estética gótica, capaz de delinear a aura do Belo/Horrível (FRANÇA, 1997, p. 136), como motor propulsor do processo perceptivo.

E qual seria, pergunta-se, o ponto tangencial entre estes dois conceitos para que se proponha uma análise a partir do texto literário que se pautar por uma estética ligada tanto à concepção grotesca quanto ao fenômeno do estranhamento? Retomando Kayser, uma determinada concepção do grotesco possui relação direta com a matriz gótica da arte europeia, “como termo bastante vago para consignar a coloração sentimental de uma obra ou, ainda, o efeito visado no leitor” (KAYSER, 1986, p. 74-75). Logo, a análise de *corpuses* aqui proposta irá se pautar por este grotesco concebido não apenas de uma tradição artística, mas também de sua recepção frente a um possível leitor.



A *peste*, conto presente na coletânea de João do Rio intitulada *Dentro da noite*, narra a história de Luciano Torres que, amigo de Francisco (recém-vitimado pela varíola), procura notícias deste após sua internação no Hospital São Sebastião, e fica profundamente perturbado com a extensão do mal causado pela peste na cidade, em Francisco – e, fatalmente, em si próprio. O relato mantém-se numa tônica como que memorialista até praticamente o último parágrafo, que marca seu desfecho, e o discurso de Luciano Torres transparece uma vasta gama de sensações as mais perturbadoras, alternando entre um medo crônico e uma curiosidade crescente a respeito do surto de varíola que vitima a toda a cidade, como se vê no seguinte trecho:

E comecei eu também a indagar, a querer saber. Então, continuava? Como era? Como se morria de bexigas? As pessoas ficavam muito coradas, sentiam febre. Havia várias espécies. A pior é a que matava sem rebentar, matava dentro, dentro da gente, apodrecendo em horas! Palavra, não era para brincadeiras. O Francisco abalara para o Corcovado, uma noite, sem me falar, sem me dar um abraço, e de repente naquela manhã, hoje, sabia por uma nota que ele estava no São Sebastião, com bexiga também, talvez morto! (RIO, 1978. p. 197).

Nota-se também que, junto a essa sombra de repulsa que Luciano vai alimentando para com a peste e suas vítimas, há uma espécie de graça subversiva para com os efeitos que esta nova realidade da “Frívola *City*” traz aos seus habitantes, como quando confessa que “a cidade estava tão alegre, tão movimentada, tão descuidosa” (RIO, 1978. p. 197). E, contudo, talvez justamente por perturbar esta rotina cultural de seus próprios pares, ao longo do discurso de Luciano transparece nitidamente o seu crescente assombro, a perturbação torturante que o tornará angustiado e perplexo diante daquilo que a presente análise defende como sendo o “estigma de Obaluaê” – qual seja, muito mais a interferência simbólica e cultural que a peste representa para a ideologia capitalista burguesa que quaisquer danos de natureza humanitária ou mesmo biológica. É o grotesco, enfim, a partir do descontrole do “mundo” enquanto plano do real, lentamente transformado num cenário absurdo e estranho por forças que, entende-se, não lhe são de todo incognoscíveis. Neste ponto da narrativa, tal já se faz notável pelas próprias palavras de Luciano, ao dizer que “aquele hospital com ar de cottage inglês”, referindo-se ao prédio do São Sebastião, “é bem o grande forno da peste sangrenta”. Divaga ainda a respeito dos pacientes, vitimados pela peste, “como devem estar morrendo naquele instante”. Após descer do *tramway* que havia pego para chegar até ali, vindo

de seu luxuoso apartamento nas Laranjeiras, observa com temor o próprio mar, “um vasto coalho de putrefações, de lodo que se bronzeia e se esverdeia em gosmas reluzentes na praia morna”. Ao avistar, após alguns passos, algumas das carroças da Assistência, confessa enfim “o pavor de ver descer um monstro varioloso, desfeito em pus, seguindo para a cova...” (RIO, 1978, 198).

Vê-se, portanto, que mesmo antes de marcar em seu discurso as experiências vivenciadas dentro do Hospital São Sebastião, Luciano já se encontra dominado por um processo de desilusão sinistra, que irá seguir num crescendo assustador até o desenlace do conto. A visão de Luciano, portanto, já deixa antever a sua própria visão infecta da cidade, a partir dos corpos vitimados pela varíola que a perturbam em sua ordem quotidiana. Desta forma, para a personagem de João do rio, o “mundo” (enquanto espaço do real) torna-se um enorme sanatório, posto se permita invadir pelas forças estranhas e perturbadoras da peste. É por isso que o próprio discurso de Luciano se tornará em um grotesco, não tanto por tematizar a peste – mas sim por transformar aquilo que deveria ser pleno e lógico em absurdo e estranho. E, juntamente com Luciano, também o leitor deste discurso é arrancado de sua zona de conforto para um espaço no qual suas idiossincrasias nada podem fazer para poupá-lo.

Em se tratando propriamente do hospital, cenário que detém grande parte do foco narrativo do conto, vale lembrar que o São Sebastião fora inaugurado em 9 de novembro de 1889, e que o prédio (considerado hoje um marco histórico da cidade) foi por muito tempo uma autoridade na pesquisa e combate de doenças infectocontagiosas. Um dos primeiros do Brasil a ser construído segundo o modelo inglês, mantinha em pavilhões separados pacientes de diferentes doenças, e crianças e mulheres separados dos demais. Quanto a Luciano, uma das primeiras impressões que terá do prédio é a seguinte:

Eu tenho medo, oh! Muito medo... E aquele trecho da secretaria não é para acalmar o destrambelhamento dos meus nervos. Tudo é branco, limpo, asseado, com o ar indiferente nas paredes, nos móveis sem uma poeira. Os empregados, porém, movem-se com a precipitação triste a que a morte obriga os que ficam. (...) há mulheres pálidas e desgrenhadas que esperam novas dos seus doentes, há velhos, há homens de face desfeita, uma série de caras em que o mistério da morte, lá fora, entre as árvores, incute um apavorado respeito e uma sinistra revolta. (RIO, 1978, p. 199).

A partir deste primeiro momento no hospital, e de suas impressões tanto do espaço quanto dos funcionários ali presentes, Luciano sente mais incomodamente a marca das bexigas naqueles “que vão sair, não morreram, estarão dentro em pouco na rua com a fisionomia torcida, roída, desfeita para todo o sempre”, além de

lamentar para um dos funcionários do hospital que a peste “tem impedido vários prazeres da *season*” (Idem, p. 201). Uma vez mais, não o impacto da peste *tout court* que se faz sentir por Luciano, mas sim a perturbação que esta causa em sua *season*, no ritmo quotidiano da Cultura burguesa carioca *high life*. Retomando o conto, Luciano é levado a ver o amigo Francisco, enquanto uma figura tipicamente monstruosa, pelos traços grotescos que recebe ao ser vitimado pela varíola: “faces inchadas, vermelhas e em pus”; lábios que estavam “lívidos, como para arrebenatar em sânie”; olhos que já estavam “desaparecidos meio afundados em lama amarela, já sem pestanas e com as sobancelhas comidas”; enfim, uma face como que “queimada por dentro e estalasse em empolas e em apostemas a epiderme”, diante da qual Luciano se divide entre o sentimento fraterno para consolar o amigo, e o asco profundo a lhe inspirar a fuga (Idem, p. 203).

Culmina aqui a paixão de Luciano: desde o princípio do conto acompanhado pela sombra da peste, somente agora é que sua dor nevrálgica explode como uma daquelas pústulas alojadas no corpo de Francisco. Vitimado pela consciência de sua própria vulnerabilidade frente aquela força terrível e natural que perturba a ordem quotidiana, Luciano acaba por tornar-se estranho a si próprio, passo derradeiro que dará rumo à própria ruína – tanto o é que, logo ao deixar o hospital após uma fuga desabalada por seus corredores saneados e labirínticos, confessa para si, bem como para o leitor que acompanha sua sina, o seguinte:

As plantas, as flores dos canteiros, o barro das encostas, as grades de ferro do portão, os homens, as roupas, a rua suja, o recanto do mar escamoso, as árvores, pareciam atacados daquele horror de sangue maculado e de gangrena. Parei. Encarei o sol, e o próprio sol, na apoteose de luz, pareceu-me gangrenado e pútrido. Deus do céu! Eu tinha febre. Corri mais, corri daquela casa, daquele laboratório de horror em que o africano deus selvagem da Bexiga, Obaluaíê, escancarava a face deglutindo pus. E atirei-me ao bonde, tremendo, tremendo, tremendo... (RIO, 1978, 204).

É, enfim, a derradeira confissão de que também Luciano Torres foi selado com o estigma de Obaluaê (o “Senhor da Terra”), ou ainda Omolu (“Filho do Senhor”), para os africanos, senhor soberano tanto de doenças contagiosas quanto da cura. No *mythos* africano chegado ao Brasil pelos escravos, Obaluaê castigava com a varíola aos seus inimigos, e seus sacerdotes (conhecidos como “iaôs”, “filhos”) cobrem-se de palha da cabeça aos pés, ocultando o corpo com suas vestes rituais e brandindo bastões semelhantes a vassouras, os “xaxarás”, símbolo tanto da propagação quanto da cura para as bexigas. A simples menção de tal entidade no conto de João do Rio, indiretamente manifesta na visão

aterradora de Luciano logo após sua debandada do hospital, traz a memória os seres soberanos e grotescos da literatura lovecraftiana, cuja simples menção basta para perturbar a sanidade de qualquer ser humano – ou mesmo o famigerado conto de Edgar Allan Poe, *A máscara da morte rubra*, também remontando ao terror despertado pela mortandade e sofrimento que a peste pode representar.

O estigma de Obaluaê, portanto, não vem a ser apenas a varíola, seu “cartão de visitas” particular, mas também – e principalmente – a ameaça que o surto explosivo da peste lança a um padrão vigente, culturalmente fundamentado, de um substrato social do Rio de Janeiro do período da *Belle Époque*, colocando em xeque uma série de fatores considerados de primeira necessidade para esta sociedade, em especial a postura narcísica para com a imagem do próprio corpo, asseado e são, bem como a rotina social de diversão e banalidades que, diante da peste, deve ser terminantemente interrompida. Esta marca purulenta comporta-se, de forma sinistra e eficiente, como uma espécie de *id* culturalmente construído, uma força marcada pelo estranhamento e pelos traços grotescos entre o que é humano e o que não é, entre o são e o pestilento, entre a sanidade e a loucura mais aguda – este é um dos traços mais básicos do discurso grotesco.

É, por fim, nesta passagem que se pode perceber como uma “estética do estranhamento” se faz operar neste conto de João do Rio: através de uma miríade de traços marcadamente grotescos, tanto na temática do conto quanto também em sua estrutura narrativa, o discurso de Luciano Torres torna-se um exercício verborrágico de desrecalque do trauma – qual seja, o surto pestilento de varíola – como forma de lutar contra a ameaça da “castração” sofrida pelo próprio Luciano frente o alcance maligno da pestilência. Uma castração, nota-se, que opera a nível simbólico, por se tratar da ameaça de perda do poder culturalmente legado às classes burguesas da *Belle Époque* carioca. O tumulto discursivo de Luciano, portanto, é mais um traço do grotesco no conto, posto que uma vez mais agregue em si domínios em tudo dissonantes dentro de um mesmo corpo (neste caso, o corpo enunciativo do discurso).

Rompendo assim com toda a lógica e segurança de uma realidade empiricamente crível, transmutada de maneira assombrosa em um evento de proporções monstruosas, o discurso de Luciano Torres opera também como fator de reconhecimento metonímico, há medida em que transforme o sujeito (vislumbrado a partir da própria personagem) em um reflexo aterrador e grotesco do mundo, invadido pelo absurdo e pelo sinistro, tornado enfim enegrecido pela incerteza no equilíbrio e nos absolutos. É aquele senso de horror pessoal desperto a partir dos caracteres grotescos presentes na *ideia* da peste, causando assim

um profundo estranhamento em Luciano, que é a testemunha, e do leitor, que o acompanha de forma indireta – mas nem por isso menos vívida.

Esse medo transmitido, através da personagem, para o leitor do conto de João do Rio, é desperto através do vislumbre dos espaços liminares e sombrios dentro da Cultura, que causam um misto de perturbação e interesse (análogos aos que Luciano sente quando próximo ao leito de Francisco, já integralmente castigado pela varíola). E, contudo, esta “literatura de horror”, agenciadora da estética do estranhamento de João do Rio, não incorpora necessariamente o espaço noturno e as manifestações tipicamente sobrenaturais presentes, por exemplo, em diversos textos da tradição gótica anglo-americana. Seu propósito derradeiro é esse medo refinado, enquanto prazer estético, a partir do que é estranho e perturbador da própria cosmovisão burguesa de um mundo que, fatalmente, se deixa dominar por essas mesmas forças grotescas – um traço, vale ressaltar, que torna íntima ao texto de João do Rio a situação sociocultural de seu próprio tempo, traço marcante em todo o seu projeto ideológico literário.

Através de Luciano Torres, a atenção do leitor se volta como que integralmente, ao longo do conto, para aquilo que foi “pervertido”, dentro do campo real, por forças pertencentes a este mesmo campo, tornando-o distorcido e sinistro. Esta estética do estranhamento, por fim, configura um fator de ordem estrutural e temática, no conto *A peste*, justamente por sua natureza exprimir ao leitor deste discurso “grotesco” um espaço considerado natural, mas tornado alheio – causador, por sua vez, de estranhamento – e que toma de assalto tanto a Luciano como ao seu leitor de um senso de horror pessoal vívido e intenso, posto ameace o “real” sobre o qual as idiossincrasias mais elementares do sujeito moderno estão arraigadas. Daí, tem-se também a angústia de se reconhecer incapaz de viver num mundo exposto como grotesco e, acima de tudo, falho para com o sujeito, não tanto pela ameaça da morte física mas principalmente pela morte simbólica daquilo que satisfaz ao sujeito e lhe desperte prazer.

O estigma de Obaluaê, enfim revelado, nada mais é que a “fantasmagoria” de um *id* concebido a partir da Cultura moderna do Rio de Janeiro vitimado pela varíola e, acima de tudo, pelo medo que sente de perder seu *status* enquanto cidade moderna e modelo de todo um ideário burguês. A peste, para Luciano Torres e os eventuais leitores do conto de João do Rio, não seria apenas o padecimento do corpo físico, mas sobretudo o medo por ele desperto de que o mundo, tão fragilmente erigido sobre uma miríade de crenças e anseios de natureza burguês-capitalista, venha a ruir terminantemente diante desta força assombrosa e incontrolável que, indiferente e absoluta, não escolhe por onde espalha a poeira infecta de seus xaxarás.

## REFERÊNCIAS:

- BARBOSA, João Alexandre. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas III: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.
- CARDOSO, S. M. *Dentro da noite, fora da razão: a construção do mito fáustico em João do Rio*. In: *Vértice*, Lisboa, n. 105, março-abril, 2002.
- CUNHA, Dirce Pereira da. Olhando a pulsão de morte: sobre o ato de criar. In: EDLER, Sandra Paes Barreto et al. (Org.). *Escritos sobre psicanálise e literatura*. Rio de Janeiro: Cia. De Freud: Sociedade de Psicanálise Iracy Doyle, 2009. P. 55-66.
- FARIA, Gentil Luiz de. *A presença de Oscar Wilde na Belle Époque brasileira*. São Paulo: Pannartz, 1988.
- FRANÇA, Maria Inês. *Psicanálise, estética e ética do desejo*. 1º Edição, São Paulo: Perspectiva, 1997.
- FREUD, Sigmund. *O estranho*. IN: Freud. Obras completas. Edição Standard Brasileira V. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1986. P. 237-269.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- MANTA, Inaldo de Lira Neves. *A Arte e a Neurose de João do Rio*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Pongetti, 1947.
- RIO, João do. A Peste. In: \_\_\_\_\_. *Dentro da noite*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1910. P. 13-23.
- RIVERA, Tânia. *Arte e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- ROSENFELD, Anatol. *A visão grotesca*. In: \_\_\_\_\_. *Texto / Contexto*. 4. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1985.
- SECCO, Carmen Lúcia Tindó. *Morte e prazer em João do Rio*. Rio de Janeiro: Francisco Alves – Instituto Estadual do Livro, 1978.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.
- TOURAINE, Alain. *Crítica da modernidade*. Trad.: Elia Ferreira Edel. Petrópolis: Vozes, 1994.
- VENEU, Marcos Guedes. *O flâneur e a vertigem: metrópole e subjetividade na obra de João do Rio*. Revista de estudos históricos, vol. 3, no. 6. 1990.

## O ESPAÇO DO DEMÔNIO EM SIR. GAWAIN E O CAVALEIRO VERDE

Raul Dias Pimenta<sup>1</sup>

Alexander Meireles da Silva<sup>2</sup>

Este trabalho tem como objetivo analisar a relação espaço x alteridade na representação da floresta enquanto fomentadora do medo no romance medieval inglês *Sir Gawain e o Cavaleiro Verde*, tomando como análise principalmente o personagem do Cavaleiro Verde.

Esta representação revela como a religião estava profundamente arraigada na vida da Idade Média, exercendo grande influência sobre outras esferas do cotidiano medieval, não apenas no que se refere ao Cristianismo, mas também na relação com outras crenças pré-cristãs, expressas, por exemplo, nas estações do ano agrícola e no conseqüente calendário anual de festividades.

Chama a atenção neste ponto como a igreja católica do período XV, apesar do confronto com estas crenças tidas como pagãs, não detinha somente o poder espiritual, mas também territorial, alcançado por, dentre outros meios, campanhas militares nos quais se defendia os ideais da igreja através de homens que almejavam a prometida recompensa espiritual após a morte por servir a Deus. Mas quem era o inimigo?

O grande artifício utilizado pela igreja medieval era de que o mal existia e que os homens estão expostos a ele. Antes de ser um demônio era um anjo que foi rejeitado por Deus, por se entregar aos prazeres mundanos e lançado para fora do reino dos céus (CARVALHO, 2008, p. 2). O diabo era a personificação do mal e adquiriu forma e reputação. Ele era ao mesmo tempo todos os males, tentações e o inimigo declarado de Deus, caminhando pela terra procurando levar o homem ao caminho das trevas e ao tormento eterno.

Se em uma caminhada houvesse fortes ventos capazes de arquear as árvores ou fortes tempestades era obra do diabo ele estava presente em todo lugar com a intenção de corromper a fé do homem. O diabo também era capaz de caminhar entre os humanos, aterrorizá-los através de sonhos os chamados

---

1 Graduando em Português e Inglês pela Universidade Federal de Goiás – Campus Catalão. Bolsista de Iniciação Científica (PIVIC) com o plano de trabalho “Em nome de Deus (ou da igreja?): O discurso da alteridade em *Sir Gawain e o Cavaleiro Verde*” sob a orientação do Dr. Alexander Meireles da Silva e vinculado ao projeto de pesquisa “Fronteiras do Fantástico: Leituras da Fantasia, do Gótico, da Ficção Científica e do Realismo Mágico”.

2 Coautor deste artigo e orientador do plano de trabalho “Em nome de Deus (ou da igreja?): O discurso da alteridade em *Sir Gawain e o Cavaleiro Verde*”, vinculado ao projeto de pesquisa “Fronteiras do Fantástico: Leituras da Fantasia, do Gótico, da Ficção Científica e do Realismo Mágico”. Professor adjunto do Departamento de Letras da Universidade Federal de Goiás – Campus Catalão e Professor do Mestrado em Estudos da Linguagem do CAC/UEG.



tormentos e às vezes disfarçados seja como incubo ou homens possuídos por súcubos, tentações também eram visíveis o questionamento ou murmúrio sobre os mandamentos era um sinal de que o diabo estava presente naquele corpo: “A fé verdadeiramente católica determina que os demônios existem e que podem causar dano mediante suas operações” (QUODLIBET, XI, 1267, p. 10).

A igreja da época pregava que o diabo possuía a mesma capacidade de Deus e que caminhava entre nós estando à procura de fiéis seguidores, seus adoradores não conheciam Deus ou o respeitavam. Se nascessem fora dos padrões católicos seriam pagãos ou questionassem a palavra de Deus seriam hereges. «Sei as tuas obras, que não és frio, nem quente; prouvera a Deus que fosses frio ou quente; assim, porque és morno e não és frio, nem quente, vomitar-te-ei da minha boca» (APOCALIPSE, 1980, 3:15-16).

Após os representantes da igreja dizerem a seus fiéis que o diabo existia e que está a todo momento corrompendo a fé dos humanos o diabo também ganhou imagem, em uma de suas mais antigas representações que está exposta nas paredes da igreja de Baouït no Egito no século VI, composto de traços angelicais arruinados de unhas recurvas, belo e sorridente. (DELUMEAU, 1989, p. 239). A figuração do diabo, no entanto, recebeu novas formas com o passar dos séculos: uma imagem de vitral que pertenceu à igreja S. Pedro de Troyes, França, construída no século XII, apresenta o diabo com cor verde, chifres, peludo e mãos e pés de animais. A partir do século XIV a imagem atribuída ao demônio atinge grande notoriedade, na Europa, pois o continente passa por uma invasão de representações ligados no discurso do período a imagem do diabo, como na pintura *O inferno de Taddeo di Bartolo* (1936) “Lúcifer bastante semelhante ao do Campo Santo de Pisa por suas dimensões gigantescas, sua cabeça de ogre, seus chifres...” (PEREIRA, 2011, p. 8). Destaque também para o fato de que, segundo J. Baltrusaitis, a imagem demoníaca entre os séculos XIV-XVI possuía conteúdos vindos do Oriente que propiciaram para sua imagem aterrorizante (*apud* DELUMEAU, 1989, p.242). Com a imagem horrenda deflagrada na sociedade da época e o medo desmedido do demônio, ligada juntamente com a profecia apocalíptica de que o mundo chegaria a um fim, no qual os vivos e os mortos seriam julgados e arrebanhados, parte deles destinados ao paraíso e parte para o inferno, no dia do juízo final haveria choro, murmúrio e ranger de dentes. Mas não apenas nas pinturas e textos religiosos o diabo marcou presença. Como se verá a seguir a ideologia católica também se faz notar na literatura da época dentro dos romances medievais. Dentre estas obras *Sir Gawain e o Cavaleiro Verde* merece destaque. Publicado de forma



anônima em fins do século XV, *Sir Gawain e o Cavaleiro Verde*, se inicia com a chegada de um forasteiro em um momento de paz, festividade e sagrado, o Natal. Durante o jantar rei Arthur exige que alguém conte a ele uma história de cavalaria ou nobreza e que se ninguém fizesse o rei não jantaria. Neste exato momento em que Arthur diz a todos no castelo para quem quisesse ouvir é que o forasteiro aparece irrompendo os portões do castelo provocando silêncio e chamando atenção pela sua aparência:

Um cavaleiro de impressionante aspecto, o mais impressionante no mundo em estatura, tão sólido e largo do pescoço até os músculos, e tão grandes suas costas e pernas, que se não era um gigante, pelo menos podia-se tomá-lo como o homem mais corpulento da face da terra. Todavia apesar de sua estatura, parecia o mais elegante de quantos montavam o cavalo, porque, embora seu peito e suas costas fossem de uma largura terrível, sua cintura e cadeiras eram proporcionalmente esbeltas e perfeitamente proporcionados todos os traços de sua pessoa, conforme se podia ver. “Os homens ficaram boquiabertos perante o aspecto de sua armadura e seu semblante, parecia um ser sobrenatural e terrível, todo coberto de um verde resplandecente”. (SIR GAWAIN, 2007, p. 6).

Lovecraft propõe que a emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o medo mais antigo e poderoso é o medo do desconhecido (LOVECRAFT, 2008, p.13), e tal fato pode ser observado na marcante entrada do Cavaleiro Verde na corte arturiana. Espantando a todos os presentes com seu aspecto e suas maneiras, por não dirigir à palavra ou cumprimentos, o ser sobrenatural tinha um olhar feroz para as pessoas presentes. “O desconhecido é imprevisível, o sonho (imaginação) ajudou a construir a noção de um mundo real ou espiritual” (LOVECRAFT, 2008, p.15). Chama a atenção nesta construção do medo a cor verde do cavaleiro, associado ao sobrenatural: “O verde tem gênese propícia ao Fantástico, à Alteridade, à Ambigüidade” (JÚNIOR, 2004, p.5). Logo após sua memorável entrada e sua forma que foge a normalidade, o Cavaleiro propõe um desafio a qualquer homem ali presente, um jogo que o próprio Cavaleiro Verde o chama de “jogo de natal” (SIR GAWAIN, 2007, p.10). O jogo consiste na decapitação de um dos jogadores e após determinado prazo seria a vez do outro jogador cortar-lhe a cabeça. Aceitando o desafio, Gawain desfere o primeiro golpe e o Cavaleiro Verde continua de pé, e, agarrando sua própria cabeça, vai embora lembrando Gawain de seu prazo de um ano para receber o golpe. Evidenciando que o Cavaleiro Verde não se trata de um ser comum e mortal. Gawain não possui a mesma habilidade. Gawain sai em busca de seu adversário para cumprir o pacto, e um breve comentário surge: “... morrer decapitado por um ser infernal por causa de uma vã arrogância...” (SIR GAWAIN, 2007, p. 20).

Gawain cavalga em meio à floresta em busca da capela verde para cumprir seu prazo, se encontra sem rumo quando pede a Santa Maria que encontre um lugar para passar a noite e assim repousar para mais tarde prosseguir sua jornada. Após isso avista um enorme castelo onde é bem recebido por Lord Bertilak de Hautdesert, onde novamente um novo jogo é feito e aceito por Gawain e o Lord do castelo, três noites se passaram no castelo e três prêmios dados a Gawain, Cervo, Javali, raposa. Os animais representam Gawain e seu destino em relação com o jogo feito com o Cavaleiro Verde. Cervo “comparado a árvore da vida por sua galhada, simboliza fecundidade, ritmos de crescimento e renascimentos” (CHEVALIER, 1982, p.223), o javali, por sua vez, “representa a autoridade espiritual, o javali é perseguido e até morto. É a imagem do espiritual perseguido pelo temporal”. (CHEVALIER, 1982, p.516). Por fim, a raposa, “na idade Média, símbolo frequente do diabo. Expressa as aptidões inferiores, os ardis do adversário, azar.” (CIRLOT, 1984, p.490). Durante as três noites Gawain também sofreu tentações da mulher de Bertilak, para romper o valor do cavaleiro de cristo:

Ela o seduz ele se esquivava com medo de maltratar-la e faltar com cortesia e de ceder aos desejos da mulher e trair a lealdade ao senhor do castelo, Gawain apela a São João dizendo que não nenhuma dama que ele ama, pois está focado em seu compromisso. (SIR GAWAIN, 2007, p.28).

Lady Bertilak, seguindo ordens de seu senhor, adentra ao quarto de Gawain de forma sensual e tentadora a fim de proporcionar prazer a Gawain. Este ponto chama a atenção, pois o diabo utiliza de seres mais fracos para concretizar o mal, visto que, dentro do discurso cristão, a mulher é um ser mais fraco que o homem e é mais inclinada a atos considerados pela ideologia do período como impróprios, como a prática do sexo somente para o prazer (CARNEIRO, 2006, p.68). O propósito é testar o bom cavaleiro fazendo-o corromper sua aliança com a fé e sua moral. Na última noite Lady Bertilak utiliza de um artifício diferente não mais oferecendo seu corpo ou qualquer prazer, o que ela propõe ao cavaleiro é algo mágico um item de proteção contra a morte de cor verde. Sem procurar conhecer a origem do objeto ele não pensa duas vezes em aceitar, ação esta que o leva a cometer uma falta moral, indo de encontro ao que é pregado na Bíblia de que o homem deve buscar a salvação em Deus e seu destino a ele deve ser entregue sem temer o amanhã. Pois, a morte é uma ocorrência natural que deve ser interpretada de forma bíblica para o cristão e jamais de outra forma. Lady Bertilak oferece a Gawain uma forma de

se defender da morte e é com este presente mágico com tal capacidade dado ao cavaleiro que se encaixa a figura da feiticeira. Aqui também se estabelece a dualidade entre o paganismo e o cristianismo, outra vez o Bem contra o Mal (Cristianismo x paganismo). Nogueira (2004) assinala que:

Do combate ao paganismo, e a todas as práticas a este vinculadas, os teólogos procuram delimitar o campo de ação e os efeitos da magia, colocando-a em oposição à religião como pura manifestação do Mal e contando com a intervenção de uma “divindade” maléfica: o Diabo. (p. 31).

No terceiro dia Gawain segue em destino a capela verde que, segundo Lord Bertilak, não estava longe do castelo. Gawain segue seu caminho com um batedor de Bertilak e ao chegar à estrada o homem indaga Gawain sobre sua disposição de adentrar a floresta, visto que muitos que o fizeram não mais retornaram. Gawain, no entanto, se mostra resoluto e responde de forma positiva. O comportamento do batedor procura desencorajar Gawain e seu intuito é alertá-lo do perigo de vida, pois o monstro habita a fronteira representada pela floresta. O local em que Gawain se encontra exerce forte influência em sua psique, o que se alinha com o fato de que os locais abertos são geralmente ruins, ou seja, topofóbicos. Segundo Borges Filho: “o espaço provoca sentimentos e emoções que podem ser positivos (denominados espaços topofílicos) ou negativos (os espaços topofóbicos)” (FILHO, 2007, p.157). Através da forma que o batedor se refere ao cenário o momento proporciona perigo e ameaça real, porém o cavaleiro diz que é a vontade de Deus. O batedor volta para o castelo e Gawain segue direto para a capela verde em um lugar diferente, um vale com um aspecto sombrio. A floresta representa duas vertentes: transparecendo um lugar de culto aos deuses, paz e serenidade também pode se mostrar um cenário de horror, perigo e morte.

A floresta se encontra entre os grandes símbolos do inconsciente. Se pensarmos nos contos de fadas, lendas e mitos de muitas tradições, ou no folclore popular do mundo inteiro, veremos que neles abundam imagens de florestas que devem ser percorridas, atravessadas, e desvendadas nos seus caminhos labirínticos temor, e até o terror, que provocam os monstros da floresta confundir-se-iam, segundo Jung, com o medo pressentido, por cada um de nós, perante as revelações do nosso inconsciente. Só atravessa a floresta o herói que ousar enfrentar os seus medos. No final da travessia, encontrar-se-ão o tesouro escondido, a Bela Adormecida, o elixir da imortalidade, o Graal. (CHEVALIER, 1994).

Ao atingir seu destino Gawain se depara com o desconhecido, ao se deparar com a Capela Verde o personagem, em um momento de espanto, revela sua opinião sobre o novo cenário e tais palavras utilizadas pelo personagem já sugere o que vem pela frente, denunciando o Cavaleiro Verde como um demônio, julgando sua morada como um oráculo do diabo por não consistir a arquitetura de uma capela, pois é feita pela natureza, uma caverna. A caverna pode representar o útero materno, os mitos de origem, o renascimento e a iniciação (CHEVALIER, 2002, p. 212):

Aqui o próprio Diabo poderia cantar suas matinas à meia-noite. Verdadeiramente – disse Gawain consigo mesmo- este é um lugar desolado, um horrendo oratório coberto de rel-va, muito apropriado para que aqui o Cavaleiro Verde cumpra aqui suas devoções ao Diabo. Agora vejo com clareza que o inimigo me enganou com este pacto para me destruir. Esta é uma capela da desgraça... Que o mal caia sobre este lugar, pois é a igreja mais maldita em que jamais pus os pés. (SIR GAWAIN, 2007, p.63).

Vemos que a Capela Verde está situada em um lugar afastado em meio à floresta “Zimmer ressalta que, em contraste com a cidade, casa e terra cultivada, são áreas seguras, a floresta abriga todos os tipos de perigo, demônios, inimigos e doenças” (CIRLOT, 2001, p. 112). Sendo assim os rumores ditos pelo batedor sobre o lugar o torna ainda mais negativo e sombrio, Gawain na verdade já está de encontro com a morte, pois ali mesmo o enorme ser de cor verde o espera para cumprir seu papel. Ao adentrar a Capela Verde Gawain entra preparado para qualquer evento que ali aconteça com o elmo na cabeça e lança na mão, a forma em que o narrador expõe a sequência dos fatos, o ambiente se torna mais tenso:

Um ruído prodigioso e aterrador. Como ressoava chilreante entre as rochas, igual a uma mula afiando a pata! Como zumbia e sibila-va, como a água de um moinho! Como rodava e ressoava e espantava ouvi-lo! (SIR GAWAIN, 2007, p. 64).

Em encontro com o Cavaleiro Verde ele revela a Gawain a verdade por trás do jogo, ele apenas fere o pescoço de Gawain como uma punição por ter aceitado o cinto verde e temer a morte que é seu maior pecado, porém resistiu às tentações de Lady Bertilak, onde Gawain fez um breve comentário sobre as mulheres que trouxeram desgraças para a vida de homens como Sansão, Adão. Lord Bertilak e o Cavaleiro Verde são a mesma pessoa e que estava sob feitiço e ordens da bruxa Morgana a quem o transformou no enorme verde cavaleiro com o intuito de assustar Guinever até a morte e testar o Valor dos Cavaleiros da Távola Redonda, Gawain retorna a Camelot com o cinto Verde para lembrar-se de sua vergonha e temer a morte.

## REFERÊNCIAS:

*BÍBLIA*. Português. Bíblia sagrada. Tradução de Padre Antônio Pereira de Figueredo. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica, 1980. Edição Ecumênica.

BORGES FILHO, Ozíris & SILVA JÚNIOR, F. Nilfan. *Topofilia e Topofobia em O Hobbit* de J. R. R. Tolkien. Uberlândia: R. Let & Let, v.28, n.2, jul./dez. 2012. P. 560 – 570.

CARNEIRO, C. Helena, *Bruxas e Feiticeiras em novelas de cavalaria do Ciclo Arturiano: O Reverso da Figura Feminina?*, UEM, Maringá, 2006.

CARVALHO, L. Rocha, *O Diabo: Artificio do Bem na Luta Contra o Mal*. UNESB, Bahia, 2005. P. 3 – 6.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. P. 222 – 771.

CIRLOT, J. E. *Dictionary of Symbols*. London: Taylor & Francis e-Library, 2001. P. 112 – 490.

DELUMEAU, Jean. *História do Medo no Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras 1989. P. 239 – 242.

JÚNIOR, F. V. de Paula, Ensaio, *As Cores e o Fantástico*, UFPB, João Pessoa, 2011. P. 134.

LOVECRAFT, H.P. *O Horror Sobrenatural em Literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2007. P. 10 – 11.

PEREIRA, L. Silva da, *As Tentações do Diabo Verde*. Disponível em: “<http://www.eacfacfil.net/?p=2241>”. Acesso em: 30 Abr. 2013.

POET, Pearl. *Sir Gawain e o Cavaleiro Verde*, 2 ed. São Paulo: Hemus, 2007. P. 6 – 64.

## O MEDO REFLETIDO NOS OLHOS DE BOTÕES E O GÓTICO ATRAVÉS DA PORTA EM CORALINE

Jéssica Cristine Fernandes Mendes<sup>1</sup>

Alexander Meireles da Silva<sup>2</sup>

Tendo iniciado sua carreira nas histórias em quadrinhos voltadas para o público adulto, na Inglaterra de meados da década de oitenta, o inglês Neil Gaiman logo marcou seu nome ao lado de outros quadrinistas do período, o também inglês Alan Moore, o escocês Grant Morrison e o norte-americano Frank Miller. Como ponto em comum a estes três autores, chama à atenção a transgressão com outros gêneros e expressões artísticas até então pertencentes a outras esferas, tais como as Artes Plásticas, o Cinema, a Fotografia e a incorporação de estratégias literárias associadas ao Pós-Modernismo.

No entanto, diferente de seus pares e semelhante aos seus personagens, Gaiman enveredou na década de noventa por outros caminhos na carreira, o que o levou rapidamente a se tornar um dos expoentes da nova geração de escritores ingleses através de coletâneas de contos (*Fumaça e espelhos*, 1998; *Coisas Frágeis*, 2006), romances adultos (*Deuses americanos*, 2001; *Os filhos de Anansi*, 2005) e romances voltados para o público infanto-juvenil (*O dia em que troquei meus pais por dois peixinhos dourados*, 1997; *O livro do cemitério*, 2008). Neste último campo, destaque para *Coraline* (2002), romance ganhador de prêmios concedidos por associações tanto de literatura de Fantasia quanto de Terror como, respectivamente, pelo *Nebula Awards* e o *Bram Stoker Awards*. Tal fato demonstra o cruzamento de gêneros perpetrado pela obra de Gaiman e a utilização de elementos comuns às vertentes fantásticas da Fantasia e do Gótico: a casa.

Neste sentido este trabalho tem como objetivo analisar a presença do gótico em *Coraline* (2002) focando nas representações da casa enquanto espaço do medo. Falar da casa e do medo é falar de literatura gótica – mas o que seria este gótico e como ele dialoga com uma obra que, a primeira vista, pertenceria ao universo infantil?

A palavra “gótico” tem na sua origem etimológica os “godos”, uma tribo germânica provavelmente da Escandinávia e da Europa oriental. No século

---

1 Graduanda em Português e Inglês pela Universidade Federal de Goiás – Campus Catalão. Bolsista de Iniciação Científica (PIBIC) com o plano de trabalho “Além da toca do coelho: a subversão da literatura infantil finissecular em Alice no País das Maravilhas e Coraline” sob a orientação do Dr. Alexander Meireles da Silva e vinculado ao projeto de pesquisa “Fronteiras do Fantástico: Leituras da Fantasia, do Gótico, da Ficção Científica e do Realismo Mágico”.

2 Coautor deste artigo e orientador do plano de trabalho “Além da toca do coelho: a subversão da literatura infantil finissecular em Alice no País das Maravilhas e Coraline”, vinculado ao projeto de pesquisa “Fronteiras do Fantástico: Leituras da Fantasia, do Gótico, da Ficção Científica e do Realismo Mágico”. Professor adjunto do Departamento de Letras da Universidade Federal de Goiás – Campus Catalão e Professor do Mestrado em Estudos da Linguagem do CAC/UFG.

V, esse grupo, composto pelos visigodos e ostrogodos, travaram batalhas e obtiveram sucesso na invasão e queda do império Romano, saqueando povoados e se estabelecendo em algumas regiões ocidentais da Europa.

Logo, sua associação com o paganismo e barbarismo, derivadas do fato de terem ajudado na derrocada do (civilizado) Império Romano, se difundiu à era medieval, junto às imagens ligadas ao sobrenatural, tais como fantasmas, gato preto, bruxas, demônios e outras crenças do imaginário europeu do medievo – crenças estas que penetrariam na cultura popular. Séculos depois da invasão gótica, durante o Renascimento, o termo gótico foi usado de forma crítica para designar a arquitetura não clássica que encontraria sua expressão maior nas catedrais góticas, cujo nome derivou do fato deste estilo arquitetônico ter sido originado no norte europeu, mesmo local de onde, século antes, os góticos vieram.

Este estilo migrou para o universo literário no século XVIII na Inglaterra, a partir da predileção do inglês Horace Walpole por tudo o que se relacionava ao gótico; o que acabou fomentando em 1764 a publicação do romance *O castelo de Otranto*. Dando, assim, início a um *zeitgeist* em que artistas se voltaram para artifícios carregados de ruínas e transgressões, pondo em dúvidas os pensamentos racionalistas, e trazendo à tona um clima decadentista carregado de sentimentalismo e emoções que parecia zombar da arte iluminista predominante até então.

Já ao longo do século XIX esta expressão romanesca passou a abarcar com mais predileção a ruína humana, explorando efeitos estéticos assombrosos onde intentavam refletir o inconsciente e a realidade da mente finissecular que oscilava entre a razão e o imaginário, além do temor ao nascimento do novo mundo.

No século XX, assim como nos séculos anteriores, o ressurgimento vital do gótico aconteceu nas décadas finais de cada século, fato relevante para o estudo da literatura, visto que nos apresenta uma dinâmica estética que da voz aos medos e expectativas inerentes a passagem de um século para o outro. (SANTOS, 2010, p.42).

Chama a atenção neste percurso a transformação na presença de certos elementos recorrentes nas narrativas góticas no século XVIII, como os castelos, monstros e vampiros que eram bem mais fáceis de serem identificados como gótico.

Com o passar do tempo os subsídios deste gênero se adaptaram a formas menos claras de serem enxergadas, adquirindo nuances em diversas formas literárias, inclusive na literatura infantil, com a família e a casa. Esta segunda, sobretudo, foi lugar ideal e de grande importância para a construção do ambiente gótico, pois reflete seus donos, é o lugar onde o indivíduo tece suas primeiras interações de convívio com o outro, desbrava espaços e cria conceitos; mas, acima de tudo, a casa é o primeiro lugar de ruínas, corpórea e familiar.



Contos como “A queda da casa de Usher”, de Edgar Allan Poe, substituem os efeitos claustrofóbicos do ambiente gótico europeu pela mente degradada do ser humano moderno, assim como os castelos antigos passam a ser representados pela casa que se molda em profundidade e respira de acordo com o interior dos personagens, sendo este o tipo de ambiente que melhor proporciona narrativas recorrentes e representativas à degradação da família a partir do século XIX e XX.

A casa é nosso canto do mundo, nosso primeiro universo, como afirma Bachelard em *A poética do espaço* (1978). Tomaremos este canto como “lugar”, pois todo ser humano precede de um lugar antes de pertencer ao “espaço”, a vida começa internalizada e acolhida no útero, e esta é nossa primeira experiência de lugar, pois só conhecemos o ambiente porque estamos inseridos nele, vivemos através da percepção física que mantemos e interagimos com ele, pois o lugar recebe nosso corpo e o influencia, mas também é influenciado, havendo assim uma integração mútua entre o corpo e o lugar.

Este é o papel que a casa recebe: ela nos acolhe e nos abriga se tornando um universo variante, pois dentro dela adquirimos as primeiras experiências sociais para que possamos partir para o geral. Assim, é inserido no ambiente familiar onde criamos vínculos e aprendemos a lidar com os sentimentos e as pessoas, por isto a lembrança da casa em que passamos a infância é recorrente e até mesmo a estrutura física da casa em que vivemos tem valores oníricos. Neste sentido, a casa perde o valor de uma mera construção física e se torna algo bem mais ativo e profundo para o inconsciente e o corpo.

Nessas condições, se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz. Somente os pensamentos e as experiências sancionam os valores humanos. Ao devaneio pertencem os valores que marcam o homem em sua profundidade. O devaneio tem mesmo um privilégio de auto-valorização, ele desfruta diretamente seu ser. (BACHELARD, 1978, p.201).

Isto repercute de forma mais profunda se pensarmos no psicológico infantil, pois os adultos perdem os primeiros vínculos com o universo da casa. Para as crianças o espaço da casa imaginada ou inconsciente, que acontece nos devaneios e na imaginação, tomam valores responsáveis por uma mente ora idealizadora ora aconchegada a um calor primeiro, e o espaço palpável ou o conforto, dão a elas materialidade e proteção, cantos em que possam devanear.

Ambos os fatores se revelam estritamente emblemáticos na imaginação de uma criança, os valores oníricos se tornam as engrenagens de uma mente capacitada a aprender através das experiências que serão realizadas ou



apenas imaginadas, e este é um mundo vivenciado somente por ela. A família reflete de forma direta e ativa na disposição dos objetos físicos e na aura imaterial da casa e está ligada de forma própria a este casual conforto, desta forma a exposição do ser ao espaço, o mundo fora das quatro paredes e, por conseguinte a uma nova casa, reflete imódica ansiedade e por vezes, o medo. Assim as experiências carregadas em seu inconsciente serão responsáveis por sancionar prudências para lidar com o novo, pois no interior do ser estão seus valores distintos e a proteção da casa – o calor primeiro, citado por Bachelard - um paraíso material que está impregnado no ser.

Engrenando esta perspectiva no fluxo da literatura fantástica do século XXI, podemos confabular inúmeras interpretações acerca destes valores e de como a família insere as crianças em seus lares. O ambiente gótico é concebido de forma mais devastadora no imo dos personagens e da casa; a família é o primeiro e mais significativo formador cultural de um ser, e é no seio familiar que a literatura gótica encontra palco para experiências transgressoras mais profundas.

Muitas vezes, como no romance *Coraline*, a união estética do estranho e do grotesco se torna inevitável e praticamente intrínseca, tratando-se de uma narrativa em um gênero mais recluso ao interior da personagem e da casa. O estranho nos traz a imagem hedionda daquilo que é familiar, ou seja, nos deparamos com algo conhecido que se tornou estranho e assustador, e isto estabelece uma ponte nebulosa em relação às fronteiras da realidade material e psíquica, o que resulta em uma perda da capacidade de criar conceitos sobre o objeto estranho.

Tanto na literatura quanto nos devaneios de uma criança, o sentimento de estranhamento pode ser desfrutado de forma mais franca e significativa, isto não ocorreria de modo tão satisfatório na realidade racional fora da ficção, pois “[...] qualquer um que se tenha livrado, finalmente, e de modo completo, de crenças animistas será insensível a esse tipo de sentimento estranho.” (FREUD, 1919, p.20).

Ainda, segundo o pensador alemão:

Quando o estranho se origina de complexos infantis, a questão da realidade material não surge; o seu lugar é tomado pela realidade psíquica. Implica numa repressão real de algum conteúdo de pensamento e num retorno desse conteúdo reprimido, não num cessar da *crença na realidade* de tal conteúdo. Poderíamos dizer que, num caso, o que fora reprimido é um determinado conteúdo ideativo, e, no outro, a sua realidade (material). (FREUD, 1919, p.21).

Desta forma a fonte que liga a imagem da casa imaginada e da casa física se difunde no objeto estranho; poderíamos dizer que a realidade psíquica teria mais valor em nossa investigação, pois esta será voltada ao âmbito literário e

infantil, no qual a amplitude do imaginário e do estranhamento é transformada em um fator estético bem mais profundo, e desperta com mais clareza sua função; porém, não podemos ignorar a realidade material, pois ela fornece o contraste necessário à realização deste sentimento. Tal fato acontece de forma muito distinta neste romance, uma vez que a realidade é apresentada sob dois parâmetros: o real e o familiar; provocando um grau máximo de estranheza, pois, é a partir das impressões da realidade palpável e principalmente visuais que a personagem cria e perde conceitos para o estranhamento da realidade paralela. Esta segunda realidade, a visual, também tem caráter importante a ser salientado, pois os olhos têm papel imprescindível nesta narrativa, “[...] Eles exprimem a vida puramente individual, e de alguma forma interna, que tem a própria existência, a qual não conta para nada o grotesco” (BAKHTIN, 1999, p.285).

O grotesco por sua vez aparece na projeção da outra mãe, que não tem olhos e sim botões negros, como veremos mais adiante. Assim como o estranho, as imagens do grotesco também resultam em estranhamento daquilo que é conhecido, pois estas se tornam figuras ambivalentes e disformes, produzindo os sentimentos de terror e asco, principalmente pela sua característica que revela figuras bicorporais pendentes a um corpo inacabado e distorcido. A mistura de seres humanos a animais asquerosos também são características próprias do grotesco, a exemplo, temos o caso da outra mãe, a aranha.

No romance de Gaiman, *Coraline Jones*, a personagem principal da narrativa de mesmo nome, é uma criança excêntrica e criativa que vive uma aventura proporcionada somente a ela, por isto a classificamos como gênero do grotesco estranho, a qual está ligado ao espaço individualizado da personagem e ao interior da casa. Coraline se muda para um apartamento em uma casa grande e antiga, dividida para abrigar mais hóspedes, inclusive no sótão e no porão. Ela não se sente confortável na nova casa e se distrai explorando os arredores do jardim, lá encontra um poço fundo e perigoso, lacrado por tábuas, e tenta brincar com um gato negro arisco que só a observa a distância.

Em um dia de chuva, impedida de sair e entediada, procura pela atenção dos pais, que, apesar de trabalharem em casa, nunca têm tempo para a garota. Seu pai sugere uma exploração para catalogar os bens do apartamento e Coraline se depara com uma grande porta de madeira esculpida que fica num canto da sala de visitas, uma sala com móveis caros e desconfortáveis herdados de sua avó, e por insistência faz com que sua mãe abra a grande porta, porém – e para a insatisfação da garota – a passagem estava fechada por um muro de tijolos, que supostamente fora colocado para dividir o outro apartamento ainda desocupado. À noite Coraline ouve ruídos e segue um pequeno vulto que a guia até a sala de visitas

perto da grande porta, sua sombra é refletida na parede e se assemelha a uma mulher magra e gigantesca – um dos presságios que antecedem sua aventura. Ao aproximar-se da porta encontra-a destrancada, mas fechada pelos tijolos.

A partir daí Gaiman deixa evidente vários presságios recebidos por Coraline, a garota sonha com formas negras assemelhadas a ratos – que também mandam um recado pelo velho louco, morador do apartamento de cima – para que ela não atravesse a porta.

Da mesma forma, as senhoras que moram no apartamento de baixo leem as folhas de chá de Coraline e a alertam que ela está correndo grande perigo. Concedem a ela um amuleto, uma pedra com um furo no meio que, segundo elas, servia para proteger contra coisas ruins. Algum tempo depois Coraline se encontra sozinha em casa sentindo-se novamente entediada e, por curiosidade, decide pegar a chave da grande porta que estava pendurada no alto. Ao abri-la, para sua surpresa, se depara com um corredor escuro, odoroso e frio. Isto, no entanto, não limita a curiosidade da personagem que decide atravessá-lo. No caminho Coraline sente algo familiar e percebe que está em um apartamento idêntico ao seu - o sentimento de estranheza é aqui despertado, pois a personagem se sente confusa pela sensação de que partiu de um lugar e retornou ao mesmo - mas aquela não era sua verdadeira casa, lá jazia uma mulher que:

Lembrava um pouco a mãe de Coraline. Apenas... Apenas sua pele era branca como papel. Apenas ela era mais alta e mais magra. Apenas seus dedos eram demasiado longos e não paravam nunca de mexer, e suas unhas vermelho-escuras eram curvadas e afiadas. (GAIMAN, 2003, p. 33).

Neste trecho há um contraste entre o sublime e o grotesco, pois Coraline perde a capacidade de criar conceitos em relação ao novo ambiente e à outra mãe, “[...] o espírito sente-se tão pleno de seu objeto que não pode admitir nenhum outro nem, conseqüentemente, raciocinar sobre aquele objeto que é alvo de sua atenção” (BURKE, 1993, p.65). A outra mãe tem características exageradas, assemelhando-a por vezes à uma aranha, animal que provoca desconforto em Coraline. O sublime é acionado principalmente pelo sentimento de terror e medo da morte, internalizados por Coraline, e o grotesco “viola as leis da natureza; em termos visuais, é um mundo no qual as classificações se quebram, resultando em uma tensão incoerente entre o ridículo e o tenebroso” (SANTOS, 2010, p.49) aflorados pela outra mãe.

Nesta nova versão de sua casa, Coraline é exposta a uma realidade que não existia em sua verdadeira residência. A outra mãe cria um mundo feito especialmente para a criança, pois sua intenção é preencher o vazio que Coraline sente em sua casa.

Entre vários acontecimentos que se sucedem, Coraline reencontra o gato negro, que é o único personagem na realidade paralela que não tem botões negros no lugar dos olhos e este se diz ser o mesmo gato, pois os gatos têm o poder de atravessar mundos na hora em que bem entendem e por isto a outra mãe o odeia. O gato alerta Coraline sobre a verdadeira natureza da outra mãe e a garota começa a perceber que o lugar apropriado é com sua verdadeira família. Suas intuições e as evidências geradas ao longo da história denotam as reais intenções da outra mãe: para Coraline permanecer na outra casa e ser amada, sua condição seria pregar botões em seus olhos. Ela retorna a sua casa assustada, mas a esta altura os pais já estavam presos na teia de aranha, pois a outra mãe pegara seus verdadeiros pais, e Coraline então regressa corajosamente ao outro mundo para tentar resgatá-los.

Coraline propõe um jogo em que exploraria os arredores daquele pequeno mundo em busca de seus verdadeiros pais e da alma das três crianças que também foram enganadas pela outra mãe, sendo que, se Coraline perdesse, deixaria a outra mãe lhe pregar os botões nos olhos, e se ganhasse retornaria para casa com seus pais e libertaria a alma das crianças. Nesta exploração Coraline conta com a ajuda da pedra com um furo no meio dada pelas senhoras do apartamento abaixo ao seu, “pelo furo da pedra, o mundo era cinzento e descolorido como um desenho a lápis [...]” (GAIMAN, 2003, p.95) somente a alma das crianças brilhavam em meio ao cinza. A garota então começa uma busca aterrorizante no mundo disforme da outra mãe e mesmo com as trapaças ela consegue vencer o desafio, porém, a outra mãe não pretendia deixá-la ir, mas Coraline usa sua esperteza e, com a ajuda do gato, consegue escapar e pegar o globo de neve acima da lareira, onde estariam seus verdadeiros pais. Coraline conta com a ajuda dos fantasmas das crianças e do espectro de seus pais para conseguir fechar a porta.

Contudo, sua desventura não acabaria aqui, pois a mão da outra mãe consegue passar pela porta e se move no mundo real atrás da chave. Coraline então cria um plano para acabar de vez com seu infortúnio: carregando a chave presa em seu pescoço por um barbante e percebendo que a mão lhe seguia, ela estende uma toalha em cima do poço e coloca a chave em seu centro, fazendo com que a mão caísse no poço de onde jamais sairia. Coraline volta a sua verdadeira família, que não se lembram de nada do que havia acontecido. Ela enfim pode descansar de sua aventura, onde nem a nova moradia, nem o primeiro dia de aula, podem mais lhe amedrontar.

## **REFERÊNCIAS:**

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Abril cultura, 1978.

BAKHTIN, M. M. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1999.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. São Paulo: Papyrus, 1993.

FREUD, Sigmund. *O estranho*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 24, 1987.

GAIMAN, Neil. *Coraline*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SANTOS, Camila. *Representações da família na narrativa gótica contemporânea*. Rio de Janeiro: editora?, 2010.

## PRECISAMOS FALAR SOBRE O KEVIN: O PAPEL DO MONSTRO NA CONTEMPORANEIDADE

Nicole Ayres Luz<sup>1</sup>

*Monstros são reais e fantasmas são reais também.  
Vivem dentro de nós e, às vezes, vencem.  
Stephen King*

### INTRODUÇÃO

Este trabalho propõe uma leitura do livro *Precisamos Falar sobre o Kevin*, de Lionel Shriver, com foco nos atributos monstruosos conferidos aos personagens Kevin e sua mãe Eva. Depois que Kevin realiza um massacre em sua escola, Eva vasculha o passado em busca de explicações e justificativas. Em suas reflexões, ela vai se deparar com a possibilidade de que o verdadeiro monstro possa estar em si mesma, identificando Kevin como uma espécie de seu duplo. Enquanto isso, o leitor é provocado por uma narrativa amarga e realista, em que são postos em questão valores e problemas da sociedade contemporânea, como a formação familiar, o distanciamento entre as pessoas e a sensação de ameaça constante, representada pelo outro.

### A TRAMA

O romance de Lionel Shriver é composto por uma série de cartas que a protagonista, Eva Khatchadourian, escreve ao marido ausente. Nessas cartas, de tom realista e amargo, ela relembra com detalhes o passado, na tentativa de entender o que levou Kevin, seu primogênito, a realizar um massacre em sua escola, deixando nove mortos e dois feridos. Ao final, fica claro que essas cartas são, na verdade, uma espécie de diário, em que Eva pode analisar toda a situação (social e familiar) por que passou e expor seus sentimentos sem ser julgada por ninguém, nem mesmo pelo marido, com quem nunca conseguiu conversar tão abertamente.

Eva, uma americana cujos pais são de origem armênia, é uma agente de viagens bem sucedida e com sede de se aventurar pelo mundo. Ela se casa por volta dos trinta anos com Franklin Plaskett, um americano, trabalhador autônomo, nacionalista, bonachão e acomodado. Eles são felizes e levam uma vida divertida, embora Franklin sinta falta de Eva, que viaja constantemente a trabalho. São perceptíveis os desejos contrastantes: o dele, de ter uma vida

---

<sup>1</sup> Graduanda em Letras português/francês pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro e orientada pelo Professor Doutor Julio França.

mais doméstica, e o dela, de viver uma aventura permanente. Os diálogos entre os dois são limitados e confusos, eles não sabem ao certo o que querem e não conseguem chegar a um consenso, pois são extremamente diferentes.

Eva, percebendo a solidão do marido e seu encanto por crianças, decide então engravidar. Mesmo se esforçando para pensar de modo favorável e recorrendo a todos os clichês pregados sobre a maternidade, Eva tem uma visão essencialmente negativa sobre ter filhos. Em nenhum momento, ela se sente confortável no papel de mãe. Lamenta as privações da gravidez e a preocupação excessiva do marido com o filho. A rejeição mútua entre mãe e filho já se estabelece a partir do nascimento: Eva opta pelo parto normal, sem anestesia – quando aceita o desafio de ter um filho, ela quer o desafio completo. O parto, entretanto, tem complicações e é longo e doloroso. Na sequência, ela desenvolve uma depressão pós-parto, ao mesmo tempo em que Kevin rejeita o seu peito para mamar.

Kevin é uma criança “sugadora” de energia. Ele desgasta a mãe desde o começo com seus choros intermináveis, sua demora em aprender a usar o banheiro, sua rejeição a todas as babás, seu desinteresse por tudo. Com o pai, ele é comportado e simula interesse e carinho. Com os professores, é plácido e obediente. Só com a mãe ele se revela verdadeiramente como é, segundo a percepção da própria Eva. Porque, para a narradora, somente a mãe é capaz de compreendê-lo, e vice-versa.

Incapaz de manter uma relação saudável com o filho e cada vez mais desconfortável com a situação, inclusive com a nova casa para onde se mudaram, escolhida por Franklin, Eva sente-se fracassada em sua “aventura” da maternidade e quer uma compensação. Ela quer tentar novamente, provar que é capaz. Ela quer mais um filho, especificamente uma filha. Dessa vez, é o marido quem não quer. Sempre em dissonância, o casal não consegue chegar a uma solução comum pela conversa. Eva, então, engravida contra a vontade de Franklin e demora a contar a verdade, o que faz com que ele se sinta traído e rejeite a criança. A família fica definitivamente dividida, e a casa torna-se uma zona de guerra. A própria narradora utiliza a metáfora bélica:

Na verdade, apesar do receio de que minha metáfora marcial possa parecer provocativa, quando transpus a soleira, com Celia nos braços, tive a sensação estimulante de ter restabelecido o equilíbrio entre nossas forças. Mal sabia eu que, como aliada militar, uma garotinha crédula é pior que nada, é um flanco a descoberto. (SHRIVER, 2007, p. 263).

Celia, a segunda filha, é meiga, delicada, frágil e assustadiça, completamente oposta ao irmão. Assim como o pai, é manipulada por Kevin, que brinca sadicamente com ela e coloca a culpa de suas tramoias na irmã pequena. É curioso observar

como Celia herdou o temperamento dócil do pai, e Kevin, o temperamento difícil da mãe. No entanto, é Franklin quem toma o partido de Kevin, e Eva, o de Celia.

Concomitantemente às recordações felizes e traumáticas, Eva narra seu doloroso presente, o ódio das pessoas ligadas às vítimas de Kevin, que a culpam pelo que aconteceu, as difíceis visitas ao filho preso, as saudades do marido e da filha. Há um clima de suspense, pois não se sabe exatamente o que aconteceu com Franklin e Celia, e como foi que Kevin matou seus colegas. Aos poucos, a história toda vai sendo montada, como num quebra-cabeça. Ao mesmo tempo em que narra seu passado em busca de respostas, Eva critica a vida contemporânea e a sociedade americana, muito complacente, sensacionalista, que prega uma falsa cultura da felicidade e valoriza as aparências. Toda uma série de fatores (familiares, sociais, culturais, etc.) contribui para o surgimento e a atuação de adolescentes como Kevin, transtornados, indiferentes, destrutivos.

Kevin dá sinais de seu distúrbio comportamental desde cedo, embora os incidentes que causa não fiquem explicitamente comprovados – até a ocorrência do massacre no colégio. Kevin não se impressiona com filmes violentos; na escola, desde pequeno, instiga os colegas ao mau comportamento; já adolescente, coleciona vírus de computador, joga tijolos em carros, acusa falsamente uma professora de abuso sexual, justifica, com frieza, as ações de atiradores adolescentes, desregula a bicicleta de um vizinho, mata o animal de estimação de irmã, cega um olho da irmã. Por fim, mata alguns colegas, uma professora, um funcionário (por acidente), o pai e a irmã.

Eva e Franklin são passivos em relação às atitudes do filho, cada um a sua maneira. Enquanto ele ignora as evidências negativas e não quer perceber a gravidade do que está acontecendo, ela percebe os sinais, tem consciência da situação, mas não sabe o que fazer ou não tem forças para combater o mal que se aproxima. Kevin é tão inteligente que se passa por idiota; na escola, é um aluno mediano, com poucos amigos, comportado. Tem, portanto, uma camuflagem social, que só é revelada no momento certo, no momento em que decide mostrar ao mundo como realmente é: um assassino frio, calculista e cínico.

O clímax do livro acontece quando são narrados o massacre na escola e os destinos de Franklin e Celia. A chacina não parece ser aleatória: Eva acredita que Kevin, no fundo, inveja seus colegas, sua normalidade e suas paixões. Ele seleciona as vítimas, nove colegas e uma professora; o local, o ginásio da escola; e a arma, seu arco e flecha, que pratica há anos como *hobby*. O massacre assemelha-se a uma caçada. Ele planeja tudo metodicamente, e, no momento certo, surge no alto da arquibancada, mira e atira até terminar seu estoque. Depois espera, pacientemente, até que a polícia chegue.



Eva tem notícia do massacre quando está no trabalho, mas não desconfia que o assassino seja seu filho. Ela só descobre a verdade quando chega ao local e vê Kevin sair e ser levado pelos policiais. Depois de passar na delegacia, ela volta para casa desorientada e então se depara com o pior: encontra os corpos de seu marido e sua filha no quintal, crivados de flechas. Kevin havia preparado aquele mórbido espetáculo para ela. Eva se encontra então completamente sozinha, sendo obrigada a encarar os fatos que tentava ignorar, e refaz toda a trajetória de sua família para tentar entender o que deu errado. E Kevin, finalmente, consegue o que quer: a atenção da mãe só para si. Agora ele é tudo que resta para ela, toda a sua família, e ela não tem escolha a não ser aceitá-lo e amá-lo, a seu modo.

É só isso que eu sei. Que , no dia 11 de abril de 1983, nasceu-me um filho, e não senti nada. [...] Desde então, lutamos um com o outro, com uma ferocidade tão implacável que chego quase a admirá-la. Mas deve ser possível granjear devoção quando se testa um antagonismo até o último limite, fazer as pessoas se aproximarem mais pelo próprio ato de empurrá-las para longe. Porque, depois de quase dezoito anos, faltando apenas três dias, posso finalmente anunciar que estou exausta demais e confusa demais e sozinha demais para continuar brigando, e, nem que seja por desespero, ou até por preguiça, eu amo meu filho. (SHRIVER, 2007, p. 463).

## **DUPLA MONSTRUOSIDADE**

O livro pode ser classificado como um *thriller* psicológico e provoca o leitor o tempo todo, ao mostrar a realidade contemporânea de maneira crua e realista. Eva narra sua vida com o amargor pós-Kevin e expõe todos os fatos, com suas opiniões e análises, sem censura. Kevin seria um tipo de ameaça da (e à) sociedade contemporânea, o sociopata/psicopata, e, ao mesmo tempo em que causa repugnância no leitor, por seus atos cruéis, também pode causar fascínio, por seu comportamento inteligente e atípico. Com isso, ele se encaixa no conceito de “monstro” de Jeffrey Jerome Cohen, pois, “todo monstro seria um constructo, em que se corporificam, metaforicamente, os medos, desejos, ansiedades e fantasias de uma época e de um lugar” (cf. FRANÇA, 2011, p. 7).

Kevin é uma resposta a uma sociedade racional, supérflua, individualista, sem valores, de pessoas inseguras, relacionamentos frágeis e famílias desestruturadas e desunidas. Ele é uma força destrutiva, sem temores e sem interesses, sem razões concretas para ser como é ou fazer o que faz. Ele é gerado por essa sociedade como sinal de alerta: algo está errado na estrutura social e precisa ser revisto, repensado, reorganizado. De acordo com Cohen:

Esses monstros nos perguntam como percebemos o mundo e nos interpelam sobre como temos representado mal aquilo que tentamos situar. Eles 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).

Se o terror psicológico produzido pela narrativa causa um efeito de medo estético, ou seja, um tipo de medo vivenciado durante o processo de leitura, em que é possível relaxar e apreciar a trama, pois não há perigo real para o leitor, ele remete também a um medo real, o que torna o romance ainda mais provocativo. Sabe-se que Kevin é uma personagem ficcional, no entanto há semelhanças entre sua história e a vivência de mundo do leitor contemporâneo: assassinatos reais, massacres em escolas, alguns inclusive citados no próprio livro. Kevin é um símbolo de uma ameaça presente: o sociopata/psicopata, o monstro camuflado, que não é facilmente identificado e pode se misturar às suas próprias vítimas. Admitir a possibilidade de existência de um Kevin real, à espreita, intensifica, no leitor, a desconfiança e o medo do “outro”.

Quando há a identificação com o monstro, o medo do outro acaba se desdobrando como uma espécie de medo de si mesmo. É o que acontece com a personagem Eva, que, tentando compreender a personalidade do filho, acaba passando por um processo de autorreconhecimento e identificando em si mesma a origem da monstruosidade de Kevin, numa descoberta aterradora:

Talvez eu esteja me sentindo perseguida por aquele porquê, mas me pergunto se de fato me esforcei para responder à questão. Não tenho muita certeza se quero mesmo entender Kevin, descobrir em mim um poço tão escuro que de suas profundezas os atos dele façam sentido. (SHRIVER, 2007, p. 201).

Nesse momento, é estabelecida a relação de dupla monstruosidade existente entre mãe e filho. Eva percebe em Kevin um espelho e começa a se questionar sobre ter sido realmente uma boa filha e uma boa mãe.

Durante anos, vi minha mãe como alguém incapaz de entender minha vida, mas, depois da quinta-feira, reconheci que nunca fiz o menor esforço para entender a dela. Estivemos afastadas durante décadas não porque ela fosse agorafóbica, e sim porque eu me comportava de forma distante e impiedosa. Como agora preciso de um pouco de bondade, tornei-me mais bondosa também, e nós nos damos espantosamente bem. (IBID., p. 134).

Não fui uma boa mãe... fui fria, severa, egoísta. Se bem que ninguém possa dizer que não paguei um alto preço por isso. (IBID., p. 198).

Antes de ter Kevin, Eva acreditava levar a vida perfeita: tinha uma vida social intensa, fazia suas viagens, era feliz no casamento e bem sucedida na profissão. Kevin estraga seus planos, priva-a de sua liberdade e acaba revelando, da pior maneira possível, que a vida perfeita não existe e que talvez fosse tudo uma grande fachada. Depois desse choque de realidade, a visão de mundo de Eva fica mais crítica e crua e ela se permite expor certas verdades contra glamourizações da maternidade e da família feliz.

A última coisa que queremos admitir é que o fruto proibido que estamos mordiscando desde que chegamos aos mágicos vinte e um anos de idade é a mesma maçã farinhenta que enfiamos na lancheira de nossos filhos. (IBID., p. 177).

É desagradável admitir, mas a violência doméstica tem suas utilidades. De tal sorte que, quando desencadeada em estado bruto, rasga o véu de civilização, que tanto se interpõe entre nós quanto torna nossa vida possível. (IBID., p. 232).

No relacionamento conflituoso entre mãe e filho, o amor e o ódio parecem existir concomitantemente. Entre alguém e seu duplo, que pode ser entendido como qualquer modo de desdobramento do ser, no caso, entre Eva e Kevin, há uma relação de similaridade e antagonismo, identificação e repulsa. Numa análise da personalidade de cada um, é possível afirmar que Kevin é antiético, indiferente, destrutivo e manifesta sua monstruosidade, enquanto Eva é ética, moderada, autodestrutiva e mantém sua monstruosidade oculta, sendo ambos racionais, individualistas, manipulativos e críticos (com ironia ou sarcasmo).

A aversão recíproca faz com que a única maneira sincera de comunicação se dê pela provocação e agressão, verbal, ou mesmo física. O momento em que Eva se sente mais próxima do filho é quando se descontrola e o agride. Mais tarde, ele confessa que sentiu orgulho dela por aquela atitude.

Um mau substituto para o tipo de paixão que gostamos de exaltar, talvez, mas o amor verdadeiro possui mais em comum com o ódio e a raiva que com a cordialidade ou a polidez. Por dois segundos, senti-me completa e também a verdadeira mãe de Kevin Khatchadourian. Senti que estava próxima dele. Senti-me eu mesma – meu verdadeiro eu, sem expurgos – e senti também que estávamos finalmente nos comunicando. (SHRIVER, 2007, p. 232).

Kevin, cujo ponto de vista o leitor conhece apenas pela narração de Eva, principalmente pelos diálogos, assume-se como o verdadeiro monstro, sem máscaras, e contesta de maneira debochada a versão da história e as análises defendidas pela mãe.

Não estou fazendo papel nenhum. Eu sou o papel. (IBID., p. 286).  
Eu sabia exatamente o que estava fazendo. *E faria tudo de novo.* (IBID., p. 58).  
Mais *teorias!* Eu sou mesmo fascinante. (IBID., p. 287).  
Essa é a história que você quer contar para si mesma. E eu não posso impedi-la. (IBID., p. 289).

## **NORMALIDADE E MONSTRUOSIDADE**

A princípio, monstro e vítimas podem parecer bem definidos: Kevin é o ser monstruoso, Franklin, Celia e seus colegas de escola são suas vítimas diretas. As fronteiras, contudo, ficam mais sutis quando se analisa a personagem Eva. Ela é vítima indireta do filho, por ter sido privada de sua liberdade e de sua família e sujeita ao julgamento das pessoas com quem convive. Sem consolo e sem escolha, Eva é atormentada pela culpa e acaba encontrando em si uma parcela de monstruosidade. Ela é a geradora do monstro: “Nas condições ideais, cada um de nós é capaz de se transformar em um monstro.” (FRANÇA, 2011, p. 6).

A personagem atua, portanto, nessa transitoriedade: ela é vítima (de Kevin e de si mesma, por suas escolhas incertas) e monstro. Sempre preocupada em justificar-se para si mesma e para a sociedade, Eva tenta expurgar-se da culpa que sente por meio das cartas, e, admitindo tão enfaticamente sua responsabilidade na monstruosidade de Kevin, acaba se vitimizando. Eva se faz de vítima, mas também é monstro; se faz de forte, mas também é fraca.

Essa complexidade de caráter reconhecida pela contemporaneidade torna cada vez mais difícil identificar o monstro e combatê-lo. A diferença entre normalidade e monstruosidade pode estar em elementos como a execução (numa análise da própria personagem, o monstro seria aquele capaz de romper a barreira moral socialmente imposta e cometer atos cruéis sem culpa, passando do plano do pensamento ao da ação), a gradação (a monstruosidade oculta de Eva não é nociva como a manifestada de Kevin) e a situação (tanto da sociedade contemporânea “criadora de monstros” quanto da tragédia familiar vivida por Eva). Tentar compreender o monstro é correr o risco de se tornar um.

## **CONCLUSÃO**

Em sua busca por respostas, Eva, assim como o leitor, só encontra mais questionamentos e acaba se conformando com a impossibilidade de saber toda a verdade. Ainda que houvesse algum culpado e que ela pudesse chegar até ele, nada mais poderia ser feito. De acordo com Craig Brown (apud BAUMAN, 2008, p.8),

“medo é outro nome que damos a nossa indefensabilidade”. Nosso desconhecimento do outro, e às vezes de nós mesmos, e impotência diante de suas ações, conduz-nos ao medo, que, com o passar do tempo, pode se transformar em conformidade.

Histórias sobre monstros sempre dão uma boa narrativa: monstros que precisam ser vistos, que precisam ser derrotados e que podem gerar, inclusive, um medo reflexivo. Para quem vive a situação na pele, entretanto, a experiência é traumática, como foi para a personagem Eva Khatchadourian:

Não é que a felicidade fosse insípida. É que ela não dava uma boa narrativa. E uma das nossas melhores e maiores distrações, com a velhice, é recitar, não só para os outros, como também para nós mesmos, nossa própria história. Eu sou mestre nisso: fujo da minha história todo dia e ela me persegue como um vira-lata abandonado. Por isso mesmo, um aspecto meu que mudou da juventude para cá é que agora eu considero as pessoas com pouca ou nenhuma história para contar como tremendamente afortunadas. (SHRIVER, 2007, p. 28).

É preciso falar sobre o Kevin. É preciso descobrir a origem desse monstro e aprender a lidar com ele.

## **REFERÊNCIAS:**

\_\_\_\_\_. As relações entre “monstruosidade” e “medo artístico”: anotações para uma ontologia dos monstros na narrativa ficcional brasileira. In: RODRIGUEZ, Benito Martinez, org. *Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC*. Curitiba: ABRALIC, 2011.

FRANÇA, Julio. Fontes e sentidos do medo como prazer estético. In:\_\_\_\_\_. org. *Anais do VII painel reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional / I Encontro nacional insólito como questão na narrativa ficcional*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011.

SHRIVER, Lionel. *Precisamos falar sobre o Kevin*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2007.

## HÁ PERIGO NA ESQUINA: FICÇÃO E REALIDADE NOS ESPAÇOS DO MEDO DE JOÃO DO RIO

Pedro Sasse

### INTRODUÇÃO

Ao observar as histórias de medo, sejam na literatura, no cinema ou até nos videogames, perceberemos que um dos elementos narrativos de maior ênfase em sua construção é a ambientação. Seja através de minuciosas descrições escritas, de cenários bem construídos, ou os cada vez mais complexos sistemas de imersão dos games, percebemos que a maioria das obras desse gênero não mede esforços na tentativa de envolver seu leitor no espaço ficcional que propõe.

Há, porém, apesar da diversidade das histórias contadas, certas constantes no que se refere à construção desse espaço, ou seja, temos uma série de elementos que parecem se repetir, não importa qual seja a trama em si, e que tornam os espaços parecidos. Ao mostrar uma cena qualquer de um filme para um espectador e perguntar para o mesmo sobre o gênero do filme, há uma grande chance de ele acertar no caso dos filmes de terror. O mesmo acontecerá em alguns outros gêneros, como o *western*, por exemplo. Nesse último caso, podemos deduzir que o próprio gênero se categoriza através de seu espaço narrativo, afinal, um faroeste só pode acontecer no *far west*.

Em primeira análise, não poderíamos pensar no medo como um gênero classificado pelo espaço, já que encontramos histórias de terror nos mais diversos ambientes, desde grandes cidades (*O médico e o monstro*, de Stevenson), a castelos góticos (*O castelo de Otranto*, de Walpole). Vemos, contudo, que certos elementos nos podem fazer identificar ambas as histórias como terror. Haveria, então, um *topos* específico do medo, que tornaria tal gênero classificável por seu ambiente?

Ao analisar os espaços de obras tão díspares, não vamos encontrar, obviamente, elementos suficientes na construção do cenário que possam tornar possível a afirmação de um espaço homogêneo do medo. Ainda assim, podemos, porém, ver como há certa semelhança na maneira como se constroem os cenários.

Na literatura, a descrição do cenário revela o ponto de vista do narrador. No caso da literatura do medo, essa descrição busca também convencer o leitor de certo ponto de vista sobre o ambiente: o leitor deve vê-lo como um local hostil, a ser temido. Quando o leitor consegue assimilar esse espaço como um local de perigos, ele pode assimilar com mais facilidade a situação em que

se encontra a personagem, o que colabora na construção do medo artístico na cena. Um procedimento comum para a produção desse convencimento é o uso de um campo semântico característico, com palavras relacionadas à morte, destruição, imundície, sentimentos negativos, etc. Tais elementos podem ser encontrados em grande parte das obras relacionadas ao medo, servindo para caracterizar diferentes espaços. Muitas vezes, chegam a sair do campo literário servindo para construir uma perspectiva em textos jornalísticos, por exemplo.

## **ESPAÇO EXTERNO**

Além de pensar no espaço construído dentro da narrativa em si, marcado por todos esses elementos que o tornam um *locus* propício ao medo, podemos notar que certos elementos extratextuais influenciam na recepção desse tipo de obra. O espaço no qual o leitor se insere funciona como um potencializador – se não um condicionador –, do medo estético.

Para introduzir uma explicação sobre o funcionamento do espaço externo nas narrativas de medo, analisemos um conto de Ambrose Bierce chamado “O ambiente adequado”, que explora até que ponto o ambiente de leitura é importante para a fruição de uma “história de assombração”. O conto possui um prelúdio que nos mostrará o espaço-chave da narrativa. Um menino, filho de um fazendeiro, perdido após partir em busca de algumas vacas desgarradas, segue por uma trilha de cavalos na floresta:

A noite estava clara, mas dentro da floresta a escuridão envolvia tudo. Era mais pelo tato do que pela visão que ele seguia caminho. Na verdade, seria difícil sair da trilha. De ambos os lados a vegetação, de tão fechada, era quase impenetrável. Já caminhara floresta adentro por dois ou três quilômetros quando se surpreendeu ao ver uma fraca luminosidade brilhando através da folhagem na beira do caminho, à sua esquerda. (...) Pouco depois, emergia da floresta, indo dar num pequeno espaço aberto, recoberto de espinheiros. Havia resquícios de uma cerca, semidestruída. A poucos metros da trilha, no meio da clareira, lá estava a casa de onde emanava a luz, através de uma janela sem vidros. A janela um dia tivera uma vidraça, mas esta, assim como a esquadria, tinha sido há muito destruída pelos projéteis arremessados por meninos aventureiros, dispostos a provar, a um só tempo, sua coragem e sua hostilidade às forças sobrenaturais. Sim, porque a casa Breede tinha a reputação maldita de ser uma casa mal-assombrada. Talvez não o fosse, mas nem mesmo o mais cético poderia negar que estava abandonada – o que, em zonas rurais, significa praticamente a mesma coisa. (BIERCE, 1999, p. 77-78).

Os elementos de um espaço do medo já estão todos elencados: a



escuridão da floresta, a densidade claustrofóbica da vegetação, a decrepitude da casa, etc. Uma vez que o leitor se depara com tal descrição, a tensão narrativa aumenta, visto que este já espera acontecimentos típicos de uma história de medo. Devemos, porém, ressaltar que o narrador não se aproxima do personagem que passa por essa região, descrito apenas como “um menino”. Esse personagem não deve ser assimilado pelo leitor, é apenas um elemento periférico na história. Diante disso, poderia ficar a dúvida: se esse primeiro ponto serve apenas de introdução ao cenário do conto, por que não é descrito pelo próprio narrador, heterodiegético, mas sim por um personagem que não é o centro da trama? A construção do ambiente do medo, como veremos, está muito mais ligada a uma forma de abordar o espaço que ao espaço em si. Tanto é assim que uma das poucas informações sobre o menino que nos é dada vem de suas crenças na casa como um lugar assombrado, comprovando, dessa forma, a perspectiva amedrontadora dada por ele.

Feita essa ambientação inicial, na qual o jovem se depara com uma casa que julgava ser mal assombrada, descobrimos juntamente com o personagem que lá se encontra:

A figura de um homem sentado no meio da sala, diante de uma mesa onde havia algumas folhas de papel. Os cotovelos estavam sobre a mesa e as mãos sustentavam a cabeça, sem chapéu. De ambos os lados, os dedos estavam enfiados nos cabelos. A luz da única vela que brilhava a seu lado, o rosto do homem era de uma palidez cadavérica. (BIERCE, 1999, p. 78-79).

O narrador dá um corte na cena e nos transporta para o dia anterior ao fato, no qual dois amigos conversam. Colton é escritor e publica num jornal da cidade, enquanto Marsh é um amigo seu que o lê, dando suas opiniões acerca da obra do amigo. Nessa conversa, Colton critica o amigo pela leitura descompromissada que faz de uma de suas histórias de assombração. O escritor alega que é necessária certa preparação do leitor para uma leitura desse gênero, ou seja, é necessário estar “em total solidão – à noite – sob a luz de uma vela.” (BIERCE, 1999, p. 82). Colton afirma que outros sentimentos são mais fáceis de serem inspirados, mas que o medo requer mais esforço do leitor, que ele “se disponha a sentir a emoção” (BIERCE, 1999, p. 82). Refletindo sobre essa afirmação, podemos pensar que uma das causas possíveis dessa resistência natural do leitor ao gênero se dê pela natureza de tal emoção. O medo estético é similar em alguns sentidos a um medo exclusivo do homem, descrito por Bauman como “medo derivado”:

O “medo derivado” é uma estrutura mental estável que pode ser mais bem descrita como o sentimento de ser *suscetível* ao perigo; uma sensação de insegurança (o mundo está cheio de perigos que podem se abater sobre nós a qualquer momento com algum ou nenhum aviso) e vulnerabilidade (no caso de o perigo se concretizar, haverá pouca ou nenhuma chance de fugir ou de se defender com sucesso; o pressuposto da vulnerabilidade aos perigos depende mais da falta de confiança nas defesas disponíveis do que do volume ou da natureza das ameaças reais). (BAUMAN, 2008, p.09).

Diferente do medo direto, sentido frente a uma fonte de perigo imediata, o medo derivado é um medo projetado numa situação hipotética. Diante da noção dos perigos do mundo, uma pessoa sente medo dos inúmeros perigos que ela emula em sua mente. No medo estético, através da assimilação da situação do personagem, sente-se também essa emoção pelo perigo imaginado. Bauman deixa claro que se trata mais da falta de confiança do que o volume ou natureza das ameaças. É preciso, então, tirar essa segurança do leitor, deixá-lo exposto, vulnerável. Para criar essa sensação, as histórias de medo fazem uso de diversas estratégias. Intratextualmente, o leitor pode ser exposto através da quebra de suas categorias cognitivas, deparando-se com o incompreensível desconhecido, o monstro, que, por não ser possível entender, foge ao controle do leitor. Extratextualmente, a exposição pode se dar de forma mais direta, o próprio local da leitura, como indicado por Colton.

O escritor, então, desafia seu amigo a seguir sua proposta, oferecendo-lhe um ambiente adequado para a leitura e um manuscrito que “seria capaz de matá-lo.” O rapaz não hesitou em aceitar a proposta e assim descobrimos que Marsh era o misterioso homem na casa assombrada.

A terceira parte do conto nos mostra, então, o desfecho da aposta de Colton e Marsh. O menino – que na noite anterior havia ido até a casa assombrada e se deparado com o angustiador leitor – agora voltava ao local junto a alguns homens. Lá encontraram o corpo de Marsh ao lado do manuscrito que foi dado para leitura como parte do trato. Nesse manuscrito, Colton mencionava um misterioso pacto de morte com o antigo morador da casa, que havia se suicidado há quatro anos e dizia que ele faria o mesmo naquela noite, voltando para visitá-lo após a meia-noite. Visto que encontramos Marsh morto, somos levados a pensar que Colton havia, de fato, voltado dos mortos e assombrado o rapaz até a morte, porém na última parte do conto somos informados que Colton não só não morreu como fora internado naquela noite após uma tentativa de suicídio. Sendo assim, vemos, apesar de algum indício sobrenatural na imprecisão do pacto e de algumas partes não mencionadas do manuscrito, o medo criado

na união entre o espaço extra e intraficcional criou a atmosfera perfeita para a recepção da história de assombração de Colton.

Sendo assim, vemos que não só o aspecto físico do ambiente no qual Marsh foi inserido, mas também o contexto relacionado a esse ambiente contaram decisivamente para a criação do medo estético, que no conto foi magnificado até a morte do leitor. Mesmo que não se chegue a esse limite, somos dessa forma influenciados pelo ambiente externo, tanto em seu aspecto físico e mais imediato quanto em seu aspecto contextual.

Quanto ao aspecto físico podemos perceber que são mais propícios os ambientes onde comungam dois principais fatores: escuridão e isolamento. O primeiro está ligado à segurança propiciada pelo nosso sentido mais desenvolvido, a visão. O ambiente escuro cancela essa possibilidade, deixando-nos a mercê da incerteza, da imaginação e de seus terrores. Nas palavras de Bauman:

Na escuridão, tudo pode acontecer, mas não há como dizer o que virá. A escuridão não constitui a causa do perigo, mas é o habitat natural da incerteza - e, portanto, do medo. (BAUMAN, 2008, p.08).

O segundo nos priva de nossa segurança social. Apoiar-se no outro em momentos de perigo é uma forma de lidar como medo, seja para proteger ou pedir proteção, ou apenas para garantir que seu sofrimento não seja solitário, incógnito. Bauman cita esse fator como:

(...) o medo de ser pinçado *sozinho* da alegre multidão, ou no máximo separadamente, e condenado a sofrer *solitariamente* enquanto todos os outros prosseguem em seus folguedos. (BAUMAN, 2008, p.28).

Diante de disso, a imaginação ganha grande força sobre o real, já que o entorno não pode ser nem confirmado pelos sentidos, nem pela razão comum.

Já o aspecto contextual pode ser relacionado diretamente com o ambiente da leitura em seu sentido mais estrito, como é o caso da história sobre o suicídio na casa, como pode ser visto em sentido mais amplo, como um medo compartilhado por uma região ou época específica. O conto colabora com essa ideia quando menciona em um trecho a predisposição regional ao medo de fantasmas:

Sim, porque a casa Breede tinha a reputação maldita de ser uma casa mal-assombrada. Talvez não o fosse, mas nem mesmo o mais cético poderia negar que estava abandonada – o que, em zonas rurais, significa praticamente a mesma coisa. (BIERCE, 1999, p. 78).

No Brasil, parte significativa das histórias que sugerem a presença de fantasmas na literatura do medo nacional tem o sertão como ambiente. Tais

narrativas, se lidas em uma atmosfera de crença em tais seres, potencializam sua capacidade de gerar o medo estético.

Enquanto nas regiões rurais poderíamos ver essa predisposição pelo medo de fantasmas, a metrópole também parece ter seu medo característico: o contexto urbano bombardeia seu habitante com notícias de acidentes, roubos, assassinatos, e diversas outras formas de perigo, construindo assim uma atmosfera insegura, principalmente no período noturno. Tal ambiente torna possível o surgimento de diversas histórias de medo que se utilizam desse contexto para afetar seu leitor.

Há, ainda, uma peculiaridade no espaço do medo urbano que é crucial para entender sua centralidade na ficção do medo contemporâneo: enquanto o espaço sobrenatural é alheio a realidade do leitor – visto que não existem vampiros, lobisomens, bruxos e fantasmas para a maioria das pessoas – no medo urbano, o espaço das obras coincide com o espaço do próprio leitor, não há como traçar as fronteiras que separam o espaço intra e extratextual quando se trata desse gênero, visto que a mesma cidade habitada, por exemplo, pelos cruéis assassinos de Rubem Fonseca é a cidade habitada pelos seus leitores. Sendo assim, o efeito do medo estético se intensifica pela sobreposição dos espaços, e, conseqüentemente, dos próprios medos.

## **MEDO URBANO E JOÃO DO RIO**

A cidade, local que antes era símbolo de proteção, segurança, em algum momento passou a ser sinônimo justamente do contrário, tornando-se reconhecida como um foco de perigos. Aqueles que estavam à nossa volta, antes vistos como próximos, como um grupo, agora são desconhecidos, potenciais inimigos separados por uma fina casca de civilidade. Apesar de há séculos existirem centros urbanos, é no nascimento da urbe moderna que desperta no homem um sentimento, misto de terror e fascínio, com a figura da cidade. Podemos ver esse sentimento surgindo já em Cesário Verde, com “O sentimento dum ocidental”, ou em Baudelaire, nos “Quadros parisienses”, e no Brasil, onde um dos maiores porta-vozes desse sentimento é o *flâneur* de João do Rio.

João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto, conhecido na literatura pelo seu pseudônimo João do Rio, analisa a partir de ambas as profissões a cidade, seu lado brilhante e seu lado obscuro, a riqueza e a miséria. Em *A alma encantadora das ruas*, busca, através de uma série de crônicas tiradas de suas andanças pelas ruas do Rio, expressar não só a cidade, mas transmitir um pouco da própria experiência de caminhar por ela, de senti-la.

Já em *Dentro da noite*, vemos, ambientados na mesma cidade, contos que parecem expandir essa experiência urbana, que fogem do vivido, mas não deixam de representar o perfeitamente possível. Em ambos, a cidade não é apenas um cenário, mas um organismo vivo, suas ruas têm alma, como vemos constantemente em suas personificações da cidade:

Oh! Sim, as ruas têm alma! Há ruas honestas, ruas ambíguas, ruas sinistras, ruas nobres, delicadas, trágicas, depravadas, puras, infames, ruas sem história, ruas tão velhas que bastam para contar a evolução de uma cidade inteira, ruas guerreiras, revoltosas, medrosas, *spleenéticas*, *snoobs*, ruas aristocráticas, ruas amorosas, ruas covardes, que ficam sem pinga de sangue... (RIO, 2013, p.4).

Algumas dessas ruas acabam por ganhar essa alma “sinistra” citada por João do Rio, que nos será de grande valia na descrição do espaço urbano do medo. Logo na introdução de suas crônicas sobre o Rio, já temos indícios do tratamento que ele dará a esses locais:

A Rua da Misericórdia, ao contrário, com as suas hospedarias lóbregas, a miséria, a desgraça das casas velhas e a cair, os corredores bafientos, é perpetuamente lamentável. (...) há ruas lúgubres, por onde passais com um arrepio, sentindo o perigo da morte — o Largo do Moura por exemplo. Foi sempre assim. Lá existiu o Necrotério e antes do Necrotério lá se erguia a Forca. Antes da autópsia, o enforcamento. O velho largo macabro, com a alma de Tropmann e de Jack, depois de matar, avaramente guardou anos e anos, para escalpelá-los, para chamá-los, para gozá-los, todos os corpos dos desgraçados que se suicidam ou morrem assassinados. Tresanda a crime, assusta. A Prainha também. Mesmo hoje, aberta, alargada com prédios novos e a trepidação contínua do comércio, há de vos dar uma impressão de vago horror. À noite são mais densas as sombras, as luzes mais vermelhas, as figuras maiores. Por que terá essa rua um aspecto assim? Oh! Porque foi sempre má, porque foi sempre ali o Aljube, ali padeceram os negros dos três primeiros trapiches do sal, porque também ali a forca espalhou a morte! (RIO, 2013, p. 4-5).

Esse sentimento ambíguo, sublime e amedrontador que se sente pela cidade é também visto na figura do monstro ficcional que, como diz Cohen em “A cultura dos monstros: sete teses”, atrai e repele.

O medo urbano surge, então, como um medo contemporâneo, explorado dentro da ideia do medo líquido de Bauman, um medo disperso, inconstante, sem uma delimitação clara na qual se apoiar:

O que mais amedronta é a ubiquidade dos medos; eles podem vazar

de qualquer canto ou fresta de nossos lares e de nosso planeta. Das ruas escuras ou das telas luminosas dos televisores. De nossos quartos e de nossas cozinhas. De nossos locais de trabalho e do metrô que tomamos para ir e voltar. De pessoas que encontramos e de pessoas que não conseguimos perceber. De algo que ingerimos e de algo com o qual nossos corpos entraram em contato. (BAUMAN, 2008, p.12).

A relação dos narradores com a cidade é um dos pontos de interseção entre *A alma encantadora das ruas* e *Dentro da noite*. Por um lado, a ficção é permeada de fatos, personagens e ambientes encontrados em suas crônicas jornalísticas, por outro, as reportagens recebem um tratamento literário tal que, não fosse o suporte, seria difícil distingui-las de certos capítulos da ficção.

Na literatura do medo urbano, é comum essa sobreposição de discursos. Uma vez que se mantém o mesmo ambiente, o mesmo tipo de agente do medo e a mesma forma de lidar com o objeto, a distinção entre o discurso jornalístico e o discurso literário nesse subgênero do medo muitas vezes foge ao texto, sendo apenas uma informação adjacente ao fato em si. Como considerar os casos descritos em *Cidade de Deus*, de Paulo Lins? Ficcionalização da realidade? Ultrarrealismo ficcional?

Parece que o caráter “líquido” do agente do medo moderno, principalmente o agente do medo urbano, também afeta o próprio discurso que o sustenta, uma vez que se perde a certeza das fronteiras que separam o monstro do leitor.

## **O JORNALISMO LITERÁRIO E A LITERATURA JORNALÍSTICA**

A partir dessa ideia da sobreposição dos discursos, podemos observar, na temática do medo urbano, ambos os lados dessa fusão, percebendo tanto os aspectos literários que são transmitidos aos discursos que tem como objetivo principal informar, quanto as inspirações jornalísticas no discurso que não tem, a princípio, compromisso em ser fiel à realidade.

Na virada para o século XX, as formas de acesso ao mundo eram, quase que exclusivamente, através do mundo escrito. Livros, jornais, revistas e pinturas transmitiam à grande parte da população uma realidade pouco acessível de outras formas. Ler os romances regionalistas, com suas longas descrições espaciais, era uma forma de conhecer um pouco dos costumes e do ambiente das áreas rurais do país. Da mesma forma, no jornalismo, algumas reportagens eram também uma forma de efetuar essa viagem a um mundo desconhecido. Euclides da Cunha, ao escrever *Os Sertões*, o faz, em parte, baseado em seus

próprios textos jornalísticos, que eram uma forma do sul do país saber como era a realidade da região de Canudos. Assim, as crônicas urbanas também eram uma forma do leitor “ver” partes da cidade que lhe eram invisíveis.

Para que um ambiente urbano seja experimentado como um ambiente do medo é necessário mais do que uma descrição neutra de um local ou um relato frio de um evento urbano: o narrador contamina o que é narrado com sua visão de mundo, construindo uma narrativa subjetiva que em pouco difere de um conto. É o caso de alguns capítulos de *A alma encantadora das ruas*, nos quais João do Rio apresenta suas experiências em algumas das áreas do submundo carioca:

Sinto náuseas e ao mesmo tempo uma nevrose de crime. A treva da sala torna-se lívida, com tons azulados. Há na escuridão uma nuvem de fumo e as bolinhas pardas, queimadas à chama das candeias, põem uma tontura na furna, dão-me a imperiosa vontade de apertar todos aqueles pescoços nus e exangues, pescoços viscosos de cadáver onde o veneno gota a gota dessora.

E as caras continuam emplastradas pelo mesmo sorriso de susto e de súplica, multiplicado em quinze beijos amarelos, em quinze dentaduras nojentas, em quinze olhos de tormento!

— Senhor, pode ir, pode ir? Nós vamos deitar; pode ir? — suplica Tchang.

Arrasto o guia, fujo ao horror do quadro. A rótula fecha-se sem rumor. Estamos outra vez num beco infecto de cidade ocidental. Os chins pelas persianas espiam-nos. O meu amigo consulta o relógio. (RIO, 2013, p.39).

Vemos como João do Rio faz questão de descrever o espaço, utilizar amplamente o campo semântico típico do espaço do medo: treva, viscosos, cadáver, veneno, susto, horror. As frases curtas dão ao texto um aspecto de pressa, de tensão. Esse ambiente infecto, descrito na casa de ópio visitada por João do Rio, pode ser visto também nas infectadas ruas de “A peste” de *Dentro da noite*:

O ar, um pouco úmido e um pouco cortante, congela as mãos, tonifica a vegetação, e o mar, que se vê à distância num recanto de lodo, tem reflexos espelhentos de grandes escaras de chagas, de óleo escorrido de feridas à superfície quase imóvel. O cheiro de desinfecção e ácido fênico, o movimento sinistro das carrocinhas e dos automóveis galopando e correndo pela rua de mau piso, aquela sujeira requeimada e manchada das calçadas, o ar sem pinga de sangue ou supremamente indiferente dos empregados da higiene, a sinistra galeria de caras de choro que os meus olhos vão vendo, põe-me no peito um apressado bater de coração e na garganta como um laço de medo. A bexiga! A bexiga! É verdade que há uma epidemia... E eu vou para lá, eu vou para o isolamento, eu! (RIO, 2002, p. 148).



João do Rio não foi o único a trabalhar tal temática. Luis Edmundo, ao visitar, também, uma casa de ópio, tem impressões próximas a João do Rio:

São rostos cor de oca, que se desenham em meio à luz que bruxuleia, máscaras da Chi na antiga, as hediondas máscaras manchus dos tempos da dinastia Ming, fisionomias de desenterrados, mostrando a cova dos olhos negra, como que comida pela terra. As bocas, de onde pende o pipo dos cachimbos, são bocas aterradoras, como as dos que morrem num espasmo de sofrimento e de dor. Troncos esqueléticos, franzinos, reluzentes de suor. Quando a gente se abaixa e toca um desses corpos seminus, sente uma carne mole, que até parece que se desfaz à mais leve pressão dos nossos dedos” (EDMUNDO, 2003, p. 118).

Assim como as crônicas faziam uso dessas formas de expressão literárias, a literatura de João do Rio, por sua vez, também bebia dos espaços de medos construídos nas suas crônicas. Mesmo em ambientes sinônimos de felicidade, como as ruas enfeitadas e festivas do carnaval, João do Rio cria, baseado numa perspectiva elitizada das festas populares, um cenário de medo e opressão, que aparece em *A alma encantadora das ruas*:

A multidão apertava-se, sufocada. Havia sujeitos congestionados, forçando a passagem com os cotovelos, mulheres afogueadas, crianças a gritar, tipos que berravam pilhérias. (...) A rua convulsionava-se como se fosse fender, rebentar de luxúria e de barulho. A atmosfera pesava como chumbo. (...) era como que arrepiada pela corrida diabólica e incessante dos archotes e das pequenas lâmpadas portáteis. (RIO, 2013, p. 55).

Fazendo uso desses ambientes já construídos em suas crônicas e de uma opinião já difundida entre a elite que evitava contato com o povo, João do Rio, em “O bebê de tarlatana rosa”, não teve dificuldade em transportar a sensação de angústia dos blocos carnavalescos para a ficção:

(...) era uma desolação com pretas beijudas e desdentadas esparrimando belbutinas fedorentas pelo estrado da banda militar, todo o pessoal de azeiteiros das ruelas lóbregas e essas estranhas figuras de larvas diabólicas, de incubos em frascos de álcool, que tem as perdidias de certas ruas, moças, mas com os traços como amassados e todas pálidas, pálidas feitas de pasta de mata-borrão e de papel de arroz. (RIO, 2002, p. 122).

Eram três horas da manhã. O movimento das ruas abrandara. Os outros bailes já tinham acabado. As praças, horas antes incendiadas pelos projetores elétricos e as cambiantes enfiadas dos fogos de bengala, caíam em sombras — sombras cúmplices da madrugada urbana. E só, indicando a folia, a excitação da cidade, um ou outro



carro arriado levando máscaras aos beijos ou alguma fantasia tilintando guizos pelas calçadas fofas de “*confetti*”. Oh! A impressão enervante dessas figuras irreais na semi-sombra das horas mortas, roçando as calçadas, tilintando aqui, ali um som perdido de guizo! Parece qualquer coisa de impalpável, de vago, de enorme, emergindo da treva aos pedaços... (RIO, 2002, p. 124).

## **CONCLUSÃO**

Na atualidade, esse subgênero parece ganhar mais força a cada dia e, conforme minguam ou desaparecem os monstros sobrenaturais, novos agentes do medo urbano surgem a cada dia, em novas histórias de psicopatas, assassinos seriais, sequestradores, etc. Temos escritores consagrados em nossa literatura, como Rubem Fonseca, que abordam amplamente o tema. No campo cinematográfico vemos, também, diversas obras representando tal gênero.

Sem essa fronteira do ficcional e do real bem definida e com o claro aumento das ameaças na vida urbana, vemos que o medo urbano é cada vez mais eficaz em sua proposta de medo estético, trazendo ao leitor um medo que não só é sentido através da narrativa, mas alcança o plano da realidade e dá ao leitor a chance de refletir sobre os próprios medos que o rodeiam.

## REFERÊNCIAS:

\_\_\_\_\_. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/livros\\_eletronicos](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/livros_eletronicos)>. Acesso em: 10 mai. 2013.

BAUMAN, Zigmund. *Medo líquido*. Tradução, Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

BIERCE, Ambrose. *Visões da noite*; histórias de terror sarcástico. Tradução de Heloísa Seixas. Rio de Janeiro: Record, 1999.

EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2003.

RIO, João do. *Dentro da noite*. São Paulo: Antiqua, 2002.

## **ENCONTROS NOTURNOS EM “NOITES BRANCAS”, DE GASTÃO CRULS: TRAÇOS DO VAMPIRISMO NA LITERATURA BRASILEIRA**

Ana Paula A. Santos<sup>1</sup>

### **INTRODUÇÃO**

O vampiro é um personagem bastante presente na cultura midiática. Desde o século XVIII, quando esse personagem ganhou espaço na Literatura através da publicação das primeiras histórias sobre vampiros, o tema tornou-se popular, sendo, até os dias atuais, aproveitado pelo cinema, pela música, pelas histórias em quadrinhos e pelos videogames, entre outras mídias.

No âmbito literário, as histórias sobre vampiros integram o cânone da literatura do medo. Esta última compreende narrativas cujo principal objetivo é produzir no leitor, como efeito estético de leitura, a emoção do medo artístico (cf. FRANÇA, 2011). Esse tipo de emoção é suscitada, entre outras formas, através da inserção de elementos que provoquem horror, terror, repulsa e suspense na narrativa. A literatura vampírica proporciona ao leitor certo prazer estético, que vai além da existência de um personagem sobrenatural: deve-se, também, à exploração de atos monstruosos e de um cenário oportuno à produção do medo.

O presente trabalho pretende analisar a temática vampiresca no conto “Noites Brancas”, de Gastão Cruls, e no romance *A mortalha de Alzira*, de Aluísio de Azevedo. É importante ressaltar, em primeiro lugar, que o vampiro será tratado como personagem monstruoso em suas narrativas, de acordo com sua capacidade de causar medo nas obras. Noël Carroll, em sua obra *A Filosofia do horror ou Paradoxos do coração*, nos fala a respeito das características dos monstros nas narrativas de horror. Segundo ele: “o monstro na ficção de horror não é somente letal, como também – e isso é da maior importância – repugnante.” (CARROLL, 1999, p. 39). O vampiro carrega ambos os aspectos, expressos principalmente através de sua necessidade de alimentar-se do sangue de suas vítimas – o que, dados os simbolismos atribuídos a esse fluido vital pelas culturas em geral, é algo tanto letal quanto repugnante.

Os enredos das histórias de vampiros apresentam, também, consonância com alguns dos esquemas observados por Carroll em suas reflexões. Para o

---

<sup>1</sup> Graduanda do Curso de Letras da UERJ e bolsista de iniciação científica membro do Grupo de Pesquisa “O Medo como Prazer Estético”, sob a orientação do Prof. Dr. Julio França (UERJ).

filósofo americano, a produção do horror nas narrativas ficcionais utiliza-se de certas estratégias formais. Entre elas está o que ele chama de “descobrimento”, o processo de tornar cognoscível a ameaça antes desconhecida. Assim ocorre na maioria das histórias de vampiro, onde o enredo se desenvolve a partir do descobrimento da criatura e da consequente destruição desta. O historiador francês Claude Lecouteux (2005, p. 139), em *Histórias dos Vampiros: autópsia de um mito*, chama atenção para como a eliminação do vampiro é o clímax desse tipo de narrativa: “A eliminação do vampiro representa o ápice do horror e do pavor nos romances góticos e no cinema”. O clima de mistério e suspense advindo do aparecimento de um elemento sobrenatural e o enfrentamento dessa criatura no decorrer das narrativas são, portanto, elementos das histórias de vampiros que mostram a preocupação com a produção do medo artístico.

O sucesso de tais histórias não se explica, contudo, apenas por esses elementos estruturais. O vampiro pode ser encontrado em mitos e antigas narrativas populares muito anteriores à literatura moderna. Esse personagem arquetípico está relacionado a temas caros ao ser humano, como doença, sexualidade e morte, o que garantiu sua longevidade e sua difusão.

O século XIX e o início do XX foram o auge da literatura vampiresca europeia e norte-americana. No Brasil, contudo, o personagem jamais encontrou a mesma ressonância. Descobrir os motivos para a ausência do vampiro em nossa literatura norteará o desenvolvimento deste trabalho. Para tanto, proporemos a análise dos contos “Noites brancas” [1920], de Gastão Cruls, e “A esteireira” [1898], de Afonso Arinos, e também do romance *A mortalha de Alzira* [1891], de Aluízio de Azevedo, buscando refletir sobre os traços do vampirismo deixados na literatura nacional.

### **TRAÇOS DE VAMPIRISMO EM “NOITES BRANCAS”**

De acordo com Claude Lecouteux (2005, p. 14), as primeiras manifestações do vampiro na Literatura tiveram sua origem com a apropriação de uma série de informes, mitos e causos pertencentes principalmente ao folclore da região balcânica, no sudeste europeu. Porém, muitos foram os mitos e as culturas que contribuíram para formar a concepção do que entendemos por vampiro até os dias de hoje. Obviamente, essa miscigenação de culturas está refletida na extrema variedade de tipos de personagens vampíricas, que parecem convergir para um único traço em comum: a do morto que volta ao mundo dos vivos para atacar suas vítimas à noite.

Lecoutex define essa criatura através de seu *modus operandi*: “o vampiro

é um sugador de sangue que se aproxima à noite de quem está dormindo e provoca-lhe morte lenta aspirando sua substância vital” (Ibid., p. 10). Ao conceituá-lo dessa forma, o historiador chama atenção para os principais aspectos da temática vampiresca, como o ato de beber o sangue de suas vítimas e os encontros predominantemente noturnos que, somados ao aspecto sexual e a ligação com as enfermidades, constituem elementos recorrentes nas narrativas vampíricas.

Através dessa definição mínima, é possível compreender “Noites Brancas”, de Gastão Cruls, como uma típica história de vampiros. Neste conto, o protagonista, Carlos de Azambuja, um estudante de quase dezoito anos, está às voltas com o mistério acerca da identidade de sua amante noturna. A narrativa se inicia com o convite que provocará o intercurso sexual entre ambos:

Carlos – Se tu queres conhecer a volúpia de meus beijos, deixa a tua porta aberta e, esta noite, quando todos dormirem, no mistério da treva e do silêncio, eu te virei proporcionar o mais lindo sonho de amor. (CRULS, 1951, p. 59).

O bilhete cria em Carlos uma hesitação que possui motivações morais: tendo ele se hospedado na fazenda do Coronel Jesus – onde as únicas presenças femininas eram a esposa do Coronel, D. Clarice, e as filhas Olga e Leonor –, aceitar o convite significaria cometer um ato contrário aos bons costumes, agravado pelo fato de se desconhecer a identidade da remetente.

Ainda assim, o jovem estudante cede ao convite. Carlos deixa sua porta aberta, levado pelas tentações inferidas e imaginadas a partir do conteúdo do bilhete, dando início aos encontros noturnos nos quais se baseiam a história do conto:

Não havia mais dúvidas: a sua porta teria que ficar aberta...  
E ficou. Ficou e ela veio, não uma, mas muitas outras noites a seguir. Olga? Leonor? D. Clarice? Era o que Carlos não sabia e não cessava de se perguntar a si mesmo, desde a primeira vez em que, mal sopitando de emoção, tateara na treva e retivera entre os braços aquele cálido corpo de mulher, que todas as noites se intrometia no seu leito e lhe oferecia o seio à sofreguidão dos lábios febris. (CRULS, 1951, p. 66).

A preferência da amante misteriosa pelas noites escuras aproxima-a do modo de agir típico de vampiros clássicos da literatura, como Carmilla, de Sheridan Le Fanu [1872], e Drácula, de Bram Stoker [1897]. A analogia entre a visitante noturna e uma criatura vampírica, insinuada pelo narrador, abre, para o leitor, a possibilidade de interpretar os encontros como eventos sobrenaturais:

Afigurava-se-lhe mesmo uma negrejante vilania querer supor que aquela figura tão fina, tão angélica, tão espiritual, se pudesse

transformar no vampiro luxurioso e insaciável, que todas as noites o possuía furiosamente, a arder na febre de mil desejos. Tão leves eram seus passos e tanta a treva que a cercava, que, não raro, Carlos só pressentia a amante quando ela, já abeirada do seu leito, deixava cair as vestes e uma onda de perfume se lhe espalhava pelo quarto todo. (Ibid., p. 68).

É preciso chamar a atenção para o ambiente construído por Cruls na narrativa. O espaço narrativo segue algumas convenções típicas dos cenários góticos, tais como a noite, as trevas e o decadente, como modo de evocar um clima sobrenatural que contribua para a produção de uma emoção mais intensa de vulnerabilidade e, conseqüentemente, de medo.

Há claramente a utilização de um vocabulário gótico, como se pode observar nas passagens: “Tão leves eram seus passos e tanta a treva que a cercava”, “longas saturnais, estiradas por noite a dentro, à revelia de sustos e apreensões” e “a amante escoava-se presto do seu leito e lá se ia quarto em fora, sombra fugidia e evanescente” (CRULS, 1951, p. 68-69). A utilização desses elementos contribui para a construção do caráter vampiresco da amante misteriosa, uma vez que os cenários dos romances góticos serviram como um ambiente assaz adequado para inserção da figura do vampiro na modernidade, como aponta Claude Lecouteux:

O terreno já tinha sido preparado pelo movimento literário da *Gothic novel* (...) que repôs em moda elementos da paisagem que encontramos nas histórias de vampiros, a saber: velhos castelos deteriorados, capelas em ruínas, cemitérios abandonados. (LECOUTEUX, 2005, p. 20).

Ainda no plano da análise estrutural da narrativa, faz-se necessário observar as particularidades da personagem amante de Carlos. Em primeiro lugar, vale lembrar que é justamente ela a responsável por conferir um clima sobrenatural e fantasmagórico ao conto de Cruls, mas não apenas isso: a escolha do autor por uma personagem do sexo feminino corrobora a forte carga erótica presente na história. Segundo Alexander Meirelles em sua introdução à obra *Contos clássicos de vampiro, Byron, Stoker e outros*:

Ele [o vampiro] não ataca simplesmente visando o sangue, pois há a presença de um elemento erótico entre ele e sua vítima e os elementos eróticos ou libertinos ganham mais destaque na narrativa do que a necessidade de sangue. (SILVA, 2010, p. 28).

Muitas são as personagens femininas que encarnaram a figura do monstro vampírico. A título de exemplo temos *A noiva de Corinto*, em Goethe; Geraldine, em *Christabel*, de Coleridge; *Carmilla*, em Sheridan Le Fanu; Lucy

Westenra em *Drácula*, de Bram Stoker. Mas a obra com que “Noites Brancas” mais dialoga é o célebre conto de Théophile Gautier, “A morta amorosa” [1836]. Os acontecimentos deste assemelham-se bastante aos daquela: em ambos há a atmosfera sobrenatural e de sonho, a apropriação de vocabulário e cenários da estética gótica, e os encontros noturnos com uma personagem misteriosa. Também, no conto de Gautier, o personagem principal é subjugado pelos atributos sexuais da figura vampírica, a saber, a cortesã Clarimunda:

Eu já não podia mais ter dúvidas, o abade tinha razão. Contudo, apesar dessa atitude, eu não conseguia deixar de amar Clarimunda, e de boa vontade daria a ela todo o sangue de que precisasse para sustentar sua existência artificial. Por outro lado, eu não tinha muito medo, a mulher me compensava da vampira. (GAUTIER, 2010, p. 157).

Recorrente nas duas narrativas, o erotismo é o meio utilizado por essas personagens femininas para alcançar seus intentos. Para Clarimunda, o intercuro sexual proporciona a manutenção de sua sobrevida vampírica. E é nessa característica que reside a monstruosidade desse tipo de personagem. A fusão entre a bela defunta e a mulher fatal é comum à estética do Romantismo, representando uma transgressão à rígida moral da sociedade, que, por muito tempo em nossa história, impediu a mulher de se mostrar sexualmente ativa.

É apenas ao final da narrativa de “Noites Brancas” que o suspense acerca da identidade da personagem é finalmente revelado, com um clímax que provoca uma reviravolta inesperada para o leitor. Há uma noite em que a misteriosa amante de Carlos falta ao seu encontro e, na manhã seguinte, o Coronel Jesus informa ao estudante que uma hóspede secreta da fazenda, Maria Clara, irmã de D. Clarice, veio a falecer por conta de um mal incurável que a consumia há tempos: a morfeia, doença conhecida hoje como lepra ou hanseníase.

Neste ponto da narrativa, fica claro para o protagonista e para os leitores que a misteriosa figura vampírica era essa irmã de D. Clarice, que vivia em segredo na fazenda, consumindo-se pouco a pouco pelo mal infeccioso e altamente transmissível. Após o relato do Coronel Jesus, a lembrança dos encontros noturnos torna-se, por conseguinte, uma fonte indireta de repulsa sentida por Carlos e transmitida para o leitor: Carlos, à medida que ouvia essa narrativa, sentia o coração aos pulos e sucessivos calafrios de terror lhe percorriam os músculos. Um suor viscoso inundava-lhe o corpo, que todo se agitava num tremor nervoso. E, mais adiante, no trecho final: Carlos sentia pela primeira vez na boca o travo daqueles beijos, que se muito o fizeram gozar, mais ainda o fariam sofrer. (CRULS, 1951, p. 71).

O mito do vampiro sempre esteve ligado a doenças. As famigeradas mortes em massa, atribuídas aos vampiros no início do século XVIII, na maioria das vezes correspondiam aos surtos de doenças epidêmicas que assolavam a Europa desde a época medieval, do qual a epidemia da peste bubônica é o mais conhecido (SILVA, 2010, p. 21). Nestes termos, as enfermidades passaram a ser um traço inerente ao mito vampírico, através da construção de um drama acerca da gradativa perda de forças sofrida pela vítima e da transmissão dessa espécie de maldição de redivivo. No caso de “Noites brancas”, além do aspecto repulsivo dos contaminados pela lepra, há ainda o caráter contagioso do mal, que é transmissível pela saliva. Tais peculiaridades da enfermidade permitem um paralelo com a própria condição vampírica.

Se, ao atribuir a causa dos males da história à doença, Gastão Cruls anula o elemento sobrenatural que permeava a narrativa, optando por um desfecho realista, não se pode dizer o mesmo em relação à configuração vampírica presente em “Noites brancas”. Afinal, como já mostrado, desde muito tempo as enfermidades são um elemento eloquente intercalado aos mitos e causos relacionados ao vampirismo. Pode-se concluir então que, em seu conto, Gastão Cruls faz do vampiro uma metáfora, mantendo, mesmo ao final da narrativa, os traços característicos das histórias tipicamente vampirescas.

## **O VAMPIRO COMO METÁFORA NA LITERATURA BRASILEIRA**

O emprego metafórico do vampiro observado em “Noites brancas” não é um caso isolado na Literatura Brasileira. Assim como no conto de Cruls, duas outras obras nacionais remetem ao tema do vampirismo sem, contudo, afirmá-lo. São elas, *A mortalha de Alzira*, romance de Aluísio de Azevedo, e “A esteireira”, conto de Afonso Arinos.

A primeira, sendo uma adaptação da obra “A morta amorosa”, de Gautier, mantém semelhanças de enredo e de personagens que vão além do nível intertextual: constituem um tributo ao famoso conto de vampiros do escritor francês. Curiosamente, a presença incontestável da criatura sobrenatural – tão forte e aparente em “A morta amorosa” sob a forma da vampira Clarimunda – é suprimida no romance de Azevedo. Não há, em toda obra, uma única alusão a um vampiro, ainda que a personagem Alzira assuma um papel equivalente ao da personagem de Gautier. Ao final de sua obra, Aluísio de Azevedo mantém a atmosfera onírica que ambienta o romance e conclui, de forma dramática, o binômio amor e morte, mas se abstém de uma explicação acerca da verdadeira natureza sobrenatural de sua *femme fatale*.



Já no conto de Afonso Arinos, a metáfora fica por conta de uma única cena, em que a personagem principal, Ana, a esteireira, suga o sangue de sua rival após tê-la matado:

Ana, sem que a companheira o percebesse, saca de uma navalha e, vibrando-a com a mão rápida e firme, corta a carótida à infeliz companheira, que estava unida a si, abraçada à sua cintura, na garupa do animal. Caíram ambas, e Ana, não querendo que na estrada houvesse grande marca de sangue, encostou os lábios ao lugar de onde irrompia aos cachões, e, carnívora esfaimada, chupou, chupou por muito tempo. (ARINOS, 2006, p. 60).

Novamente, em nenhum momento temos a menção a uma personagem vampira. A explicação para o estranho comportamento de Ana provém do temor de que houvesse rastros do assassinato que esta acabara de cometer. Contudo, podemos relacionar tal comportamento transgressor, sobretudo, por um crime que possui motivações passionais, a um comportamento vampírico. O aspecto monstruoso presente na esteireira advém da mesma fonte que confere monstruosidade a personagens como Carmilla, Clarimunda, Lucy Westenra, entre outras vampiras célebres: o fato de ingerir o fluido vital do sangue.

Em ambos os casos, os autores das narrativas apresentadas flertam com o tema do vampiro em nossa Literatura. Contudo, nem Aluísio de Azevedo nem Afonso Arinos deixam claras qualquer referência ao mito ao longo de suas narrativas, tornando difícil, dessa forma, a compreensão destas como genuínas histórias de vampiro nacionais. Ainda assim, é possível e interessante notar os traços vampíricos presentes nas duas histórias, e observar que o vampiro também faz parte de nossa literatura do medo, mesmo que se apresente discretamente, sob a forma de metáforas.

## **CONCLUSÃO**

Após as análises apresentadas e propostas no presente trabalho, é possível compreender que a figura do vampiro está de todo ausente na Literatura Brasileira do período estudado. A clara preferência dos autores em utilizar apenas metaforicamente o vampiro é uma mostra de que esse personagem arquetípico foi suprimido à nossa literatura do medo – resta-nos saber o porquê.

Em primeiro lugar é preciso considerar que, diferente da cultura dos autores responsáveis pela inserção do tema do vampiro na Literatura, a nossa teve pouca ou quase nenhuma convivência com as lendas do leste europeu. Esses construtos folclóricos, como abordado anteriormente, serviram

de principal fonte para disseminar no imaginário popular o mito do vampiro, e foram apropriados pelos escritores do século XVIII, gerando as primeiras representações literárias do vampirismo, e introduzindo, com sucesso, esse personagem na literatura. De acordo com Alexander Meirelles, o exotismo e o folclore sobrenatural da região balcânica foram os pontos responsáveis por suscitar o interesse da Europa Ocidental e produzir o levante vampírico que assolou o século das luzes (SILVA, 2010, p. 20).

Ademais, o clima, a região e o folclore balcânicos se mostraram desde sempre propícios para a popularização do mito, tornando-se, muitas vezes, o cenário perfeito para a ficção de cunho vampírico. A ciência mostra que, por uma série de condições facilitadas pelo frio europeu, a conservação dos cadáveres se dava de forma mais prolongada, como apontado no excerto abaixo:

O intenso frio europeu por vezes ajudava na preservação do corpo. Da mesma forma, a presença do sangue na boca era resultante da decomposição dos órgãos, liberando fluidos pelos orifícios do corpo. Por fim, pesquisas mostram que algumas funções bioquímicas do corpo humano, como a troca celular, continuam ativas em um corpo, mesmo após a morte. Tal fato explica o crescimento de cabelos e unhas nos cadáveres suspeitos. Essa aparência de crescimento intensifica-se a partir da perda de água do organismo (...). A junção de todos os fatores criou o vampiro na mentalidade popular. (Ibid., p. 22).

Pode-se perceber, portanto, que uma série de fatores culturais e sociais fizeram do vampiro uma realidade literária – fatores estes que faltavam à realidade sociocultural brasileira. O clima tropical e a falta de intercâmbio com os mitos vampíricos podem ser apontados como motivos para que este personagem jamais tenha penetrado de forma efetiva em nossa literatura.

Em segundo lugar, devemos considerar a inegável preferência da Literatura Brasileira por uma ficção de cunho realista, que, se não inibiu por completo a produção de obras de cunho fantástico e/ou sobrenatural, ao menos restringiu a produção daquelas em que o elemento sobrenatural é o responsável por provocar o medo artístico. O resultado disso é que temos muito mais monstros humanos em detrimento de monstros puramente sobrenaturais – diferentemente da maioria do cânone da literatura do medo.

Aos autores, restavam poucas opções para a inserção de um tema caracteristicamente sobrenatural como é o tema vampírico. A solução, como foi mostrado anteriormente, foi transformar o vampiro em metáfora, tal qual pudemos observar em “Noites Brancas”, *A morta amorosa* e “A esteireira”.

Pode-se dizer, por fim, que o vampiro não encontrou no Brasil uma terra fértil onde pudesse aportar e atacar suas vítimas – à maneira do Drácula de Bram Stoker. Porém, dignou-se a deixar certos traços em nossa Literatura e espalhar, de forma semelhante, o medo, através de sua famigerada maldade.

## REFERÊNCIAS:

ARINOS, Afonso. *A esteireira*. In: *Contos*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. P. 51-62.

AZEVEDO, Aluísio de. *A mortalha de Alzira*. Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional.

CALMET, Auguste. *Informe sobre os vampiros*. In: *Histórias de Vampiros*. Tradução: Torrieri Guimarães. Brasil: Hemus, 2008. P. 23-38.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. São Paulo: Papyrus, 1999.

CRULS, Gastão. *Noites Brancas*. In: *Contos Reunidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951. P. 59-71. Disponível em: < [www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000045.pdf](http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000045.pdf) >. Acesso em: 23 de maio de 2013.

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

GAUTIER, Théophile. *A morta amorosa*. In: *Contos clássicos de vampiro, Byron, Stoker e outros*. Org. COSTA, Bruno. Tradução Marta Chiarelli. São Paulo: Hedra, 2010. P. 123-161.

LECOUTEUX, Claude. *Histórias dos Vampiros: autópsia de um mito*. Tradução: Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SILVA, Alexander Meireles da. Introdução. In: *Contos clássicos de vampiro, Byron, Stoker e outros*. Org. COSTA, Bruno. Tradução Marta Chiarelli. São Paulo: Hedra, 2010. P. 9-41.

## O GROTESCO: UM CORPO ESTRANHO NA LITERATURA DO MEDO NO BRASIL

Raphael da Silva Camara<sup>1</sup>

### 1. INTRODUÇÃO

Grotesco: uma palavra de difícil conceituação. Basta procurar em qualquer dicionário para constatar os múltiplos significados que existem para o vocábulo, nenhum deles parecendo apreendê-lo completamente: palavras como “burlesco”, “bizarro”, “cômico”, “horrível”, “ridículo” e “disforme” aparecem, por exemplo, em conceituados dicionários de língua portuguesa, exemplificando a polissemia que o vocábulo possui. Isso nos faz perceber que, por conta dessa pluralidade de significados, não há sinonímia capaz de abarcar e amalgamar todas as possibilidades que o grotesco apresenta. A única palavra capaz de expressar a ideia de um objeto ou ser grotesco de forma plena é o próprio vocábulo em si, que, paradoxalmente, expressa essa ideia de maneira a fugir de categorizações precisas – e o mesmo parece ocorrer quando pensamos no grotesco enquanto efeito estético.

Mesmo a origem do vocábulo não nos auxilia na compreensão de um significado categórico e uniforme. As escavações feitas em Roma e, posteriormente, em outros locais da Itália ao fim do século XV, que revelaram ao mundo pinturas ornamentais antigas, mas com uma “inovadora” forma de arte – nomeada de *grotesco* como referência às grutas (*grottas*, no original italiano) onde estas pinturas foram encontradas – parece ser um “falso início” para o grotesco e suas significações, não só porque ficou comprovado que essas pinturas pertenciam a um período anterior ao Império, mas também porque a própria estética clássica grotesca é um empréstimo a culturas mais antigas, ou de localidades orientais.

Além disso, essa noção histórica pouco ou nada acrescenta à apreensão e ao entendimento do que é o grotesco nas diferentes épocas, uma vez que sua definição se modifica e/ou se amplia de acordo com o contexto, a localidade e o teórico que buscou compreendê-lo como efeito artístico. Uma prova disso é que artistas incluídos hoje como modelos de arte grotesca – como Bosch – desconheciam o termo, o que, de certa maneira, caracterizam-nos como artistas do grotesco *avant la lettre* (cf. HARPHAM, 2006, p. XXII).

---

<sup>1</sup> Graduando do curso de Letras (hab. em Português / Literaturas) da UERJ e bolsista de Iniciação Científica (FAPERJ) na pesquisa: “O medo como prazer estético; uma proposta de estudo das relações entre o Fantástico, o Horror e o Sublime na Literatura Brasileira”, sob a orientação do Prof. Dr. Julio França (UERJ).

Variando de acordo com os valores estéticos, culturais e estudos teóricos de determinada época, o grotesco parece ser uma categoria tão mutável quanto difusa, por agir na fenda das definições sistemáticas e não se enquadrando em nenhuma delas. A amplitude de considerações sobre o grotesco acaba por defini-lo de múltiplas formas: como uma subcategoria do cômico, um tema periférico do fantástico, um jogo de disparates lógicos unidos em uma obra, ou uma categoria estética ligada ao horror sobrenatural, por exemplo (apenas para citar alguns prismas desenvolvidos). Isso, obviamente, permite toda a sorte de leituras e interpretações de uma obra que seja definida como grotesca e, ao mesmo tempo, parece fragilizar essa definição.

A confusão diante do tema pode ser conhecida através do estudo de dois principais teóricos – Mikhail Bakhtin e Wolfgang Kayser –, que seguem caminhos quase opostos ao definir o grotesco. No entanto, esses caminhos opostos também não fazem com que suas teorias sejam mutuamente excludentes: a despeito de todas as dissensões, eles tendem a concordar (ou, no mínimo, se complementarem) em alguns pontos, que podem ser tomados como referência para conjecturarmos acerca das manifestações e efeitos do grotesco de modo mais profícuo.

Kayser enxerga o grotesco como uma força ameaçadora que invade o mundo ordenado e o desestrutura, mesclando-se muitas vezes ao sobrenatural e se manifestando através de híbridos formados por antíteses extremadas e perturbadoras, que tendem a amalgamar o riso e o horror em uma única obra artística:

O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não é. O horror mesclado ao sorriso tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável, aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e das formas e dissolve em suas ordenações. (KAYSER, 2009, p. 40).

Já Bakhtin acredita que o grotesco tem suas origens na cultura cômica popular. Causando riso de maneira regeneradora, o grotesco, segundo o autor, possui originalmente como traço marcante o *rebaixamento* do elevado, ou seja, a paródia e a transferência ao plano material e corporal de tudo o que é ideal, espiritual e abstrato. Para isso, utiliza (...) “imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais, e da vida sexual. São imagens exageradas e hipertrofiadas.” (BAKHTIN, 2010, p. 16). O autor admite que o grotesco, no período do romantismo (e períodos posteriores), enfatiza o polo negativo do rebaixamento e da paródia, perdendo ou minimizando sua função

regeneradora através do medo e seus correlatos, além de individualizar o efeito universal e popular do grotesco: “As imagens do grotesco romântico são geralmente a expressão do temor que inspira o mundo e procuram comunicar esse temor aos leitores (‘aterrorizá-los’).” (Ibid., p. 34). O autor afirma, porém, que o campo da literatura pós-renascimento, no que tange ao grotesco cômico popular, está “juncado de destroços (...) que às vezes, (...) são capazes de recuperar sua vitalidade” (Ibid., p. 21).

Uma vez que o grotesco, segundo Bakhtin, representa todos os seres e elementos existentes no universo, é comum que as imagens dessa categoria estética utilizem uma hibridização entre seres e objetos, demonstrando a fusão existente no universo em um corpo único e inacabado:

Esse corpo aberto e incompleto (...) não está nitidamente delimitado do mundo: está misturado ao mundo, confundido com os animais e as coisas. É um corpo cósmico e representa o conjunto do mundo material e corporal, em todos os seus elementos. (Ibid., p. 24).

Obviamente, ambas as teorias possuem lacunas. Enquanto Kayser tende a desconsiderar as minúcias do grotesco, buscando abarcar todas as suas formas surgidas em diferentes épocas, trazendo uma noção de atemporalidade para a categoria estética, Bakhtin, convicto de sua utopia de redenção das aflições da vida comum por meio do riso do povo, subordina e descaracteriza o temor suscitado pelo grotesco através da alegria festiva de uma cultura popular idealizada. Ainda assim, pode-se retirar como elementos comuns dos teóricos a ideia do grotesco como uma categoria que apresenta um *hibridismo* entre opostos, o *riso desarticulado*, o *horror* que *negativiza* e a representação do mundo como algo desordenado e inacabado, através de *perturbações* de ordem moral, corporal, espacial, sexual, entre outras, utilizando imagens hiperbólicas e atrofiadas.

Vale ressaltar que, embora o grotesco exista como um fato desde sempre, a cultura de uma era é que determina suas convenções. Isso ocorre, primordialmente, por que a sociedade de uma época é que apresenta as noções de ordem e de coerência, acabando por estabelecer que categorias são logicamente incompatíveis entre si. (HARPHAM, 2006, p. XXVI). Ou seja, cada cultura e época estabelecem regras que o grotesco subverte, o que explicaria as diferentes significações existentes para a categoria.

Os elementos acima elencados, a partir dos conceitos elaborados por Kayser e Bakhtin, não pretendem esgotar o debate existente no meio acadêmico sobre essa categoria estética peculiar, nem desenvolvem a ideia de que o grotesco é um fenômeno imutável e apreensível em todas as épocas e

lugares. Porém, auxiliam na reunião, em caráter especulativo, de certos pontos que podem ser encontrados em diversas manifestações artísticas assinaladas como representantes do grotesco pelos críticos; e permitem elencar, sob signos comuns, as diferentes narrativas brasileiras do fim do século XIX e início do século XX que, acreditamos, pertencem a essa categoria estética e que, por sua vez, fazem parte do que concebemos como “literatura do medo”<sup>2</sup>.

## 2. MONSTRUOSIDADES E GROTESCO

É interessante notar que o *hibridismo* entre categorias (vivo/morto, homem/animal, corpo/máquina, belo/horrível) bem como a ideia de causar *perturbação* da ordem natural são um modo recorrente de representar um peculiar tipo de personagem: a monstruosidade. Incorporando esses elementos e, através deles, suscitando emoções como medo e *horror*, a personagem monstruosa traz em seu cerne um conjunto intrincado de significados que talvez nos permitam identificar a categoria estética do grotesco em narrativas brasileiras.

Em seu ensaio intitulado “A Cultura dos Monstros: Sete Teses”, o ensaísta Jeffrey Jerome Cohen afirma que seria possível ler culturas a partir dos monstros que elas geram. Fiel a uma compreensão do mundo contemporâneo que renuncia à utopia de teorias unificadoras, o autor propõe fragmentos epistemológicos para uma teoria da teratologia, que podem funcionar como caminhos de análise para a compreensão dos sentidos das monstruosidades.

Segundo o ensaísta, todo monstro é a corporificação de um momento sócio-histórico e, por conseguinte, cultural, representando seus desejos, medos, anseios e fantasias. Ao recuperar sentidos através da etimologia da palavra – *monstrum* como o ser ou o objeto “que revela”, “que adverte” –, Cohen propõe que se entenda a criatura monstruosa como “um glifo em busca de um hierofante” (COHEN, 2000, p. 27). Como uma projeção, o monstro parece incorporar e demonstrar o porquê de sua existência.

Porém, por sua composição enigmática, ele sempre escaparia das tentativas de aprisionar e estudar seu significado, bem como suas fraquezas. Sempre que seus segredos estivessem para ser revelados, o monstro conseguiria fugir, retornando posteriormente sob uma “roupagem” parcialmente diferente, representando outra matriz intrincada de relações, momentos sociais e culturais. Assim, de nada adiantaria interpretar um monstro como um fenômeno

---

<sup>2</sup> Utilizamos a nomenclatura “literatura do medo” apenas para termos em mente as narrativas ficcionais que o senso comum agrupa sob termos concorrentes e sobrepostos, tais como “horror”, “gótico”, “dark fantasy”, “sobrenatural”, “terror”, “grotesco”, entre outros, mas que manteriam, como elemento comum, uma reconhecida capacidade e/ou intenção de produzir medo físico ou psicológico – e seus correlatos – no leitor.



transcultural e transtemporal, pois sua lógica é fragmentária e mutável.

Por constituir-se de maneira intersticialmente híbrida, o monstro seria o arauto de uma crise de categorias, não se encaixando em qualquer estruturação sistemática e questionando os métodos tradicionais de organizar o conhecimento e a experiência humana (o que o torna cognitivamente ameaçador, e, portanto, desencadeador de medo e horror). Como violador de sistemas conceituais fechados, ele acaba por corporificar em seu cerne diversidades e comportamentos interditos (diferenças culturais, políticas, raciais, econômicas, psicológicas e/ou sexuais), o que o tornaria um agente da ordem, advertindo contra os riscos de se aventurar além da normalidade, além do socialmente aceitável. Cruzar os limites policiados pelo monstro seria arriscar a se tornar uma vítima da criatura – ou talvez, a própria criatura.

Entretanto, por sua ligação com práticas e comportamentos proibidos, o monstro é capaz de causar medo e também, paradoxalmente, uma espécie de desejo, por evocar fortes fantasias que fogem do que é moralmente correto. Essa sedução exercida pelo monstro se enquadra perfeitamente no espaço delimitado da obra ficcional, tornando-o elemento significativo para causar o prazer estético. Ele nos desperta para os deleites do corpo, para os prazeres simples causados por amedrontar e ser amedrontado, e aceitamos o acordo porque sabemos que o monstro está num domínio seguro de expressão e ludicidade: a obra ficcional.

Se determinada época, cultura e localidade apresentam as ordenações que serão subvertidas pelo grotesco, a monstruosidade parece incorporar essas subversões, modificando suas partes constituintes conforme as mudanças ocorridas em certo contexto. Híbridamente ameaçadora, ela torna-se o desencadeador de perturbação da ordem e da experiência organizada do mundo, demonstrando a face caótica e desestruturada que o mesmo possui – estabelecendo assim um elo com a estética grotesca. A própria incapacidade de estabelecer significados sólidos para a monstruosidade encontra correlação com as diversas maneiras de apreender o grotesco de maneira imutável, sempre falhas em determinados pontos exatamente porque, assim como a monstruosidade, o grotesco não pode ser analisado sob um prisma transtemporal e transcultural.

A especificidade guardada pela estética grotesca seria sua capacidade de causar riso, e não somente medo e horror. Mas isso não afasta dessa categoria estética a ideia de monstruosidade, uma vez que o riso pode se apresentar como uma forma de deleite e prazer quando encaramos a monstruosidade sem percebermos a ameaça que ela exerce, ou mesmo uma emoção desencadeada

por conseguirmos vislumbrar suas partes constituintes sem conseguirmos defini-la, percebendo apenas que há algo errado, desarticulado – causando assim uma espécie de “riso nervoso”. Assim, o conceito de monstruosidade seria mais abrangente, enquanto a ideia de monstruosidade grotesca seria uma derivação, uma especificidade desse conceito.

O próprio Kayser já havia enunciado que o monstruoso seria “a característica mais importante do grotesco” (KAYSER, 2009, p. 24), constituído da “mistura dos domínios, assim como, concomitantemente, o desordenado e o desproporcional” (KAYSER, 2009, p. 24). E Bakhtin, ainda que esteja analisando a manifestação do grotesco na cultura cômica popular, vislumbra que o mesmo é formado por “imagens ambivalentes e contraditórias que *parecem* disformes, monstruosas e horrendas, se consideradas do ponto de vista da estética ‘clássica’” (grifo meu, BAKHTIN, 2010, p. 22). Ou seja, a monstruosidade é uma personagem importante – se não essencial – para caracterizar uma obra como pertencente à estética do grotesco, unindo todos os elementos em comum encontrados anteriormente nos estudos dos teóricos citados.

É importante ressaltar que nem toda obra que traga a monstruosidade como personagem importante pode ser caracterizada como grotesca, mas apenas aquelas em que: (i) o riso e o horror se manifestem; (ii) o monstro seja o principal desencadeador dessas emoções (nas personagens e no leitor); (iii) haja perturbação da ordem, prenunciando a irrupção da monstruosidade e/ou sendo causada por ela.

Assim, os pressupostos epistemológicos de Cohen nos permitem identificar o grotesco em obras literárias a partir das personagens monstruosas. Faremos isso com três narrativas escolhidas como *corpus* inicial de análise: “O Baile do Judeu”, de Inglês de Sousa, “O Bebê de Tarlatana Rosa”, de João do Rio e “Bocatorta”, de Monteiro Lobato.

### **3. “O BAILE DO JUDEU”: UMA VALSA COM O GROTESCO**

A narrativa “O Baile do Judeu” faz parte do livro *Contos Amazônicos*, de autoria do paraense Inglês de Sousa. Escrita em 1893, a obra traz uma série de contos que tratam do sobrenatural no contexto amazônico, e “O Baile do Judeu” é uma delas.

Possuindo características de história popular, a narrativa trata de uma festa dada pelo personagem denominado apenas de Judeu em sua casa, para a qual foram convidadas apenas as famílias mais importantes e abastadas das redondezas, excetuando-se o juiz de direito, “por medo de se meter com a justiça” (SOUSA, 2004, p. 103), e qualquer pessoa que estivesse envolvida com o sacerdócio cristão,

pela certeza de que estes “o mandariam pentear macacos” (Ibid., p. 103). Isso deve-se ao fato de que o Judeu era mal visto por aquela sociedade, pois carregava consigo o estigma do povo que crucificou Jesus (crença da época), sendo por vezes associado aos malefícios, ao mau agouro e ao demônio.

Esse estigma vai ser decisivo para os acontecimentos da festa. Segundo o narrador, ao aceitarem o convite de um “inimigo de Cristo”, os convidados tornam-se condescendentes com o “ato diabólico” cometido pelos judeus, e, portanto, são passíveis de advertência ou mesmo punição. Ao comparecerem à festividade de um ser maligno e herege, os convidados parecem esquecer qualquer moralidade e santidade, entregando-se à gula desmedida, à ostentação e ao prazer gratuito, em detrimento das próprias convicções religiosas e em demonstração de hipocrisia geral. Assim, a ideia de ordenação do mundo está claramente perturbada no contexto do baile, pois todos os convidados cometem atos imorais.

Entre os convidados, destaca-se D. Mariquinhas, a “rainha do baile” (Ibid. p. 106). Fora ao baile adornada por todo tipo de joias e usando seu vestido de nobreza, azul-celeste. Ela possuía pouco tempo de casada com o coronel Bento de Arruda, homem rico, viúvo e sem filhos, mas sempre fora desejada e cheia de pretendentes.

No auge da festa, às onze horas da noite, surge:

(...) um sujeito baixo, feio, de casacão comprido e chapéu desabado, que não deixava ver o rosto, escondido também pela gola levantada do casaco. Foi direto a D. Mariquinhas, deu-lhe a mão, tirando-a para uma contradança que ia começar. (SOUSA, 2004, p. 107).

Todos os convidados ficaram chocados com o atrevimento do desconhecido ao tirar uma senhora de classe para dançar, mas logo acharam que tudo não se passava de uma troça e começaram a rir abertamente; até mesmo o marido de dona Mariquinhas achava graça da situação.

Como que correspondendo ao riso, o sujeito inicia uma dança bizarra, com passos desordenados, saltos e trejeitos engraçados, derrubando tudo em seu caminho. Valsando, ele dá “guinchos estúrdios” (Ibid., p. 108) enquanto segura a dama “nuns quase-abraços lascivos” (Ibid., p. 107), demonstrando muito entusiasmo. No meio da dança, a própria dona Mariquinhas já começava a desfalecer de cansaço, parando imediatamente de rir. Ela já não experimentava qualquer alegria com aquela valsa desenfreada, e soltava gemidos surdos, abafados pelos “grunhidos sinistramente burlescos” (Ibid., p. 109), dados pelo sujeito de chapéu desabado, fazendo com que alguns convidados enxergassem tal ato como um coito.

No meio da assombrosa valsa, o desconhecido acaba deixando seu chapéu cair, e o coronel percebe, com horror, que o sujeito tinha a cabeça furada, revelando ser um Boto, “ou o demônio por ele” (Ibid., p. 110). O monstro acaba arrastando Dona Mariquinhas pela porta afora, afastado pelo sinal da cruz feito por Bento de Arruda, e segue valsando até a ribanceira do rio, onde se atira com a desgraçada moça, mergulhando com ela nas águas. E “desde essa vez ninguém quis voltar aos bailes do judeu” (Ibid., p. 110).

O Boto é uma monstruosidade grotesca por excelência. Por ser um híbrido entre homem e animal e ter uma conotação bestialmente luxuriosa, ele torna-se um arauto de uma crise de categorias e ordenações, ameaçando e advertindo aqueles que compactuam com o mal ao se entregarem a desregramentos morais. Nota-se que ele não poderia agir livremente em outro contexto, pois foi exatamente a heresia, a gulodice, o esbanjamento e a desmedida estimulados pelo Judeu e seu baile que propiciaram sua aparição. Ele jamais conseguiria entrar em um ambiente ordenado e moralizante, ligado ao bem, pois se afastaria de qualquer ligação com a santidade religiosa, assim como se afastou do sinal da cruz feito pelo coronel. Causador de riso nos convidados enquanto sua face está oculta, ele provoca horror ao explicitar a ameaça física e cognitiva inerentes à sua imagem.

Violador, perversamente erótico e profano, o boto apresenta aos convidados do baile os perigos de ultrapassar as fronteiras da normalidade, do que é moralmente aceitável. Ao arrebatá-la para si Dona Mariquinhas, ele apenas faz os presentes vivenciarem as fantasias sexuais reprimidas que tinham com a moça mais formosa da região, através de sua dança libidinosa e sua cópula bestial, até revelar sua face monstruosa e demoníaca, causando horror e repulsa em todos os circundantes e levando a dama “merecidamente” à morte por afogamento. O leitor, ao contemplar cognitivamente todos esses acontecimentos, também é arrebatado nesse jogo de atração e repulsão exercido pelo monstro grotesco, em uma mistura de riso, horror e prazer.

#### **4. O GROTESCO OCULTO EM “O BEBÊ DE TARLATANA ROSA”**

João do Rio, por sua vez, traz em seu livro *Dentro da Noite* (1922), uma série de narrativas que apresentam a face caótica e terrível do Rio de Janeiro – já uma metrópole onde qualquer um pode se tornar uma ameaça à integridade física do outro. Em “O Bebê de Tarlatana Rosa”, o aspecto ameaçador desse centro urbano é focado em um contexto específico: o do carnaval.

Assim, o narrador-protagonista Heitor de Alencar começa a contar sua história para os amigos, admitindo que histórias passadas nessa festividade

popular provavelmente são carregadas de aventuras, luxúria e excessos, e a dele não seria diferente. O carnaval, por si só, já carrega a marca de ser uma festividade impregnada de sensualidade e perversão, pois é neste contexto que a moralidade está temporariamente suspensa, como se durante esses quatro dias pudéssemos liberar todas as nossas fantasias e desejos reprimidos.

Heitor então narra que, procurando saciar seu apetite sexual, ele segue com os amigos que o acompanhavam para um baile público de carnaval no Recreio – diferentemente dos bailes de salão de alta classe aos quais estava acostumado –, cheio de depravação e luxúria:

Naturalmente fomos e era uma desolação com pretas beijudas e desdentadas esparrimando belbutinas fedorentas pelo estrado da banda militar, todo o pessoal de azeiteiros das ruelas lóbregas e essas estranhas figuras de larvas diabólicas, de incubos em frascos de álcool, que têm as perdas de certas ruas, moças, mas com os traços como amassados e todas pálidas, pálidas feitas de pasta de mata-borrão e de papel de arroz. (RIO, 2002, p. 122).

Nesse local totalmente insólito e repulsivo é que Heitor encontra a personagem que dá título à narrativa, um “gordinho e apetecível” (...) “bebê de tarlatana rosa” (Ibid., p. 122), que chama a atenção pela sua beleza corporal, incitando o personagem de maneira arrebatadora:

Olhei-lhe as pernas de meia curta. Bonitas. Verifiquei os braços, o caído das espáduas, a curva do seio. Bem agradável. Quanto ao rosto era um rostinho atrevido, com dois olhos perversos e uma boca polpuda como se ofertando. Só postiço trazia o nariz, um nariz tão bem feito, tão acertado, que foi preciso observar para verificá-lo falso. (Ibid., pág. 122).

Levado pela luxúria e disposto a se desvencilhar dos amigos, Heitor acaba “passando a mão” e pregando “um beliscão” (Ibid., p. 122) no bebê, mas levado pelas circunstâncias, ele o deixa ir; nos outros dias de festividade, o protagonista e seu *affair*, acabam se reencontrando e trocando carícias antes de serem levados pela turba. Até que, já ao fim do carnaval, na madrugada de terça para quarta-feira, eles finalmente conseguem se entregar à volúpia, indo para uma rua escura e deserta, onde pudessem saciar seus desejos carnavais sem serem perturbados.

Ali, enquanto se beijam, Heitor percebe que aquele nariz postiço o estava incomodando. Frio e estranho, cheirando a resina, o nariz do bebê roçava no seu e lhe causava uma sensação desagradável. Porém, por mais que tentasse, ele não conseguia se desvencilhar do nariz, e o bebê, por algum motivo escuso, se recusava a tirá-lo. Heitor ainda tentou algumas vezes arrebatá-lo

por conta própria, notando, assim, que ele não estava ligado ao rosto do bebê por nenhum cordão. Até que, por fim, ele agarra o nariz e o arranca com força, se deparando com o que tal objeto ocultava:

Preso dos meus lábios, com dois olhos que a cólera e o pavor pareciam fundir, eu tinha uma cabeça estranha, uma cabeça sem nariz, com dois buracos sangrentos atulhados de algodão, uma cabeça que era alucinadamente – uma caveira com carne... (RIO, 2002, p. 126).

O personagem então vomita de repulsa, desvencilhando-se ao avistar tal criatura, tremendo de horror e nojo. O bebê, caído no chão, entrega-se a um choro convulsivo, enquanto diz: “Perdoa! Perdoa! Não me batas. A culpa não é minha! Só no Carnaval é que eu posso gozar. Então, aproveito, ouviste? Aproveito. Foste tu que quiseste...” (Ibid., p. 126).

Tomado pela fúria e pelo pavor, Heitor não ouve as súplicas do bebê e acaba batendo nele, sentindo vontade de espancar e matar “aquele atroz reverso da luxúria” (Ibid., p. 126). Porém, na esquina da rua surge um guarda, e Heitor acaba por fugir – não com medo da justiça, mas sim porque teria que revelar ao guarda que beijara aquela figura monstruosa. Chegando a seu apartamento, o protagonista percebe que apertava em sua mão uma pasta oleosa e sangrenta: ele ainda carregava o nariz do bebê de tarlatana rosa. A narrativa termina com a descrição do espanto e horror de cada ouvinte da história, assim como o próprio personagem, cuja frente se mostra carregada de gotas de suor.

O carnaval é apresentado por Heitor exatamente como um contexto de depravação e imoralidade, um espaço temporário onde a luxúria reina e a ordem está completamente suspensa. Sua narração, primeiramente, cativa seus ouvintes e o leitor, que esperavam por uma história divertida e instigante que evidenciasse o prazer, o riso e a alegria típicas da festividade popular; mas essas emoções se transformam em horror no ápice da narrativa, quando a verdadeira face do bebê – assim como a verdadeira face do carnaval carioca – é revelada. Seu falso nariz escondia as sequelas deixadas por uma doença, comumente interpretada como sífilis pelos críticos literários, entrando em correlação com o cenário e a índole luxuriosa da personagem.

Doenças como essa eram bastante comuns e se alastravam de maneira devastadora, principalmente entre a população mais pobre, exatamente no período em que o Rio de Janeiro se expandia e se consolidava como metrópole. Era somente no carnaval que figuras como o bebê de tarlatana rosa poderiam passar despercebidas, pois sua monstruosidade poderia ser ocultada sem despertar suspeitas.

Assim, o bebê de tarlatana rosa torna-se uma monstruosidade que é agente e vítima da perturbação da ordem; seu hibridismo fica por conta da beleza exuberante, aliada à sua horripilante face, além da questão dúbia de seu gênero – afinal, identificada como bebê, a personagem em nenhum momento é descrita como feminina ou masculina.

## **5. A HEDIONDEZ DE “BOCATORTA”**

A narrativa “Bocatorta” é apresentada no livro de estreia de Monteiro Lobato como ficcionista: *Urupês* (1918), uma coletânea composta por doze contos e dois artigos, direcionados ao público adulto, que se tornou um fenômeno de vendas e crítica. A coletânea é inspirada em algumas experiências vividas e ouvidas pelo autor na época em que era fazendeiro no vale do Paraíba.

O conto se passa no interior do país, no ambiente rural do “arraial do Atoleiro”. Perto da localidade, há um pântano de profundidade desconhecida, como uma armadilha ou abismo traiçoeiro, oculto pela vegetação e aparente calmaria da localidade:

Além de vários animais sumidos nele, conta-se o caso do Simas, português teimoso que, na birra de salvar um burro já atolado ao meio, se viu engolido lentamente pelo barro maldito. Desd’áí ficou o atoleiro gravado na imaginativa popular como uma das bocas do próprio inferno. (LOBATO, 1976, p. 100).

A história se inicia com Vargas, fiscal de fazendas do major Zé Lucas, relatando ao próprio major sobre o sumiço de porcos; e sua esposa D’Ana, a filha única Cristina e seu noivo Eduardo que ouviam curiosos a narrativa do fiscal. Com ojeriza, Vargas atribui o desaparecimento dos animais a Bocatorta – um negro que ele chama de “maldelazento” e “bicho ruim inteirado” (LOBATO, 1976, p. 101), exatamente porque os porcos costumavam andar pelas bandas do tal pântano, local onde o referido personagem vive.

Interessado em saber mais, Eduardo, que morava na cidade grande e estava ali apenas em visita a sua noiva, indaga ao major sobre quem era Bocatorta, e este responde que é uma criatura horrenda e disforme, e que vive sozinha, escondida no mato, saindo apenas à noite. O povo, assustado, espalha diversas histórias sobre ele: que “come crianças, que é bruxo, que tem parte com o demo. Todas as desgraças acontecidas no arraial correm-lhe por conta.” (Ibid., p. 101) Porém, para o próprio major, são apenas histórias inventadas, pois o único crime cometido por Bocatorta seria sua feiura exacerbada.

Vargas, com asco e repugnância, e pouco contente com a definição do major, é levado a descrever Bocatorta para Eduardo:



Vossa Senhoria 'garre um juda de carvão e judie dele; cavoque o buraco dos olhos e afunde dentro duas brasas alumando; meta a faca nos beiços e saque fora os dois; 'ranque os dentes e só deixe um toco; entorte a boca de viés na cara; faça uma coisa desconforme, Deus que me perdoe.

Depois, como diz o outro, vá judiando, vá entortando as pernas e esparramando os pés. Quando cansar, descanse.

Corra o mundo campeando feiúra braba e aplique o pior no estupor. Quando acabar 'garre no juda e ponha rente de Bocatorta. Sabe o que acontece? O juda fica lindo!... (Ibid., p. 102).

Gargalhando com tal definição, Eduardo evidencia seu desejo em ver tal criatura. Porém, ao saber de seu desejo, Cristina expõe o medo e a repulsa que sentia por Bocatorta na infância, associando a figura do negro ao da terrível e mítica Cuca e revelando que tinha pesadelos horríveis, em que o monstro tentava beijá-la e ela, tomada de pavor, fugia, gritando por socorro, até que por fim acordava arquejante e cheia de suores. A personagem confirma que, embora o tempo tivesse passado, a imagem de Bocatorta deixara vestígios em sua alma, capazes ainda de lhe causar arrepios de medo. Mesmo assim, Eduardo insiste em procurar por Bocatorta, e tenta convencer sua amada a ir junto, como forma de curá-la definitivamente dos exageros de sua imaginação. Cristina acaba cedendo.

No jantar, todos conversam sobre os últimos “causos” ocorridos no arraial, e conta-se a história do sepultamento de Luizinha, uma menina de catorze anos, muito chegada à família. Cristina, intervindo no relato, acaba expondo os rumores macabros que se espalharam na região:

No dia seguinte ao enterramento o coveiro topou a sepultura remexida, como se fora violada durante a noite; e viu na terra fresca pegadas misteriosas de uma 'coisa' que não seria bicho nem gente deste mundo. Já duma feita sucedera caso idêntico por ocasião da morte da Sinhazinha Esteves. (Ibid., p. 103).

Cético, Eduardo ri da narrativa de Cristina, atribuindo o acontecimento a algum cão vagabundo que revolveu a terra, e diz que as pegadas, possivelmente, seriam do próprio coveiro, alteradas com o tempo. Assim, Eduardo apresenta o contraste visível entre o ceticismo do homem da cidade e as superstições dos que vivem no interior.

No dia seguinte, a família inteira resolve procurar pelo horrendo Bocatorta: Eduardo indo à frente com Cristina, seguido de perto pelo major Zé Lucas e sua esposa. Porém, desde o início da viagem até as terras onde vivia o negro, o tempo fechara repentinamente, com nuvens e ventania que prenunciavam tempestade. Tudo parece corroborar para a chegada ao covil onde Bocatorta reside, mas



a noção de que algo estava perturbadoramente errado vem através da própria Cristina, que estava entregue a uma melancolia e inquietação profundas:

(...) intáctil morcego diabólico riscava-lhe a alma de voejos pressagos. Nem o estimulante das brisas ásperas, nem a ternura do noivo, nem o “cheiro da natureza” exsolvido da terra, eram de molde a esgarçar a misteriosa bruma de lá dentro. (Ibid., p. 105).

É neste momento que eles ouvem o latido de Merimbico, o cão de Bocatorta que, segundo a crença popular da região, era capaz de se transformar em lobisomem nas noites de lua cheia. Seus uivos revelavam que os viajantes chegaram à margem do Arraial, bem próximos do pântano maldito, exatamente onde Bocatorta vivia. Porém,

Não tinha feição de moradia humana a alfurja do monstro. À laia de paredes, paus-a-pique mal juntos, entressachados de ramadas secas. Por cobertura, presos, com pedras chatas, molhos de sapé no fio, defumado e podre. Em redor, um terreirinho atravancado de latas ferrujentas, trapos e cacaria velha. A entrada era um buraco por onde mal passaria um homem agachado. (Ibid., p. 106).

Chamado pelo major, Bocatorta sai de seu ridículo casebre quase se arrastando, “com a lentidão de monstruosa lesma” (Ibid., p. 106). A princípio, apenas sua cabeça hedionda e roliça aparece, mas depois o tronco e os braços desconjuntados, seguidos das pernas entortadas e desiguais surgem, apresentando entre imensas feridas o negro da pele castigada. Cristina, tomada de pavor, esconde seu rosto, incapaz de encarar a figura de Bocatorta, que, de fato, superava toda e qualquer descrição:

A hediondez personificara-se nele, avultando, sobretudo, na monstruosa deformação da boca. Não tinha beiços, e as gengivas largas, violáceas, com raros cotos de dentes bestiais fincados às tontas, mostravam-se cruas, como enorme chaga viva. E torta, posta de viés na cara, num esgar diabólico, resumindo o que o feio pode compor de horripilante. Embora se lhe estampasse na boca o quanto fosse preciso para fazer daquela criatura a culminância da ascosidade, a natureza malvada fora além, dando-lhe pernas cambaias e uns pés deformados que nem remotamente lembravam a forma do pé humano. E olhos vivíssimos, que pulavam das órbitas empapuçadas, veitados de sangue na esclerótica amarela. E pele grumosa, escamada de escaras cinzentas. Tudo nele quebrava o equilíbrio normal do corpo humano, como se a teratologia caprichasse em criar a sua obra-prima. (Ibid., p. 107).

Aos poucos, cada um dos personagens que foram avistar Bocatorta

acaba por sucumbir à sua hediondez, não aguentando mais olhar para tal criatura, que lhes causava asco, horror e repulsa de maneiras nunca antes experimentadas. Mesmo o cético e curioso Eduardo desvencilha seu olhar da face de Bocatorta, e se depara com o olhar profundo de sua noiva, que evidenciava um pavor nunca antes visto – “o pavor da morte” (Ibid., p. 107).

Na viagem de volta para casa, a família inteira se encontrava em mal-estar. O vento forte, vez ou outra, ainda trazia o uivo de Merimbico, que ecoava pela noite. No dia seguinte, Cristina amanhece profundamente adoecida e febril, tomada de uma moléstia aparentemente incurável, que resistia aos medicamentos e cuidados do médico. Definhando por certo período, a jovem acaba por falecer no décimo dia.

Inconformado com a morte da amada, e tomado de angústia e arrependimento, Eduardo resolve ir ao cemitério noite adentro, para dar seu último beijo de adeus em Cristina. Chegando ao local, ele encontra o portão fechado, e tenta avistar o túmulo onde a noiva fora enterrada, cheio de tristeza e melancolia. Porém, seus pensamentos são interrompidos por um ruído estranho, que continua intermitentemente. Dirigindo seu olhar para onde vinha o barulho, ele percebe que alguma coisa estava ali, se agachando na terra, o que o faz pensar imediatamente na história narrada por Cristina naquele fatídico jantar.

Tomado de pânico e correndo desvairadamente, Eduardo retorna à fazenda e acorda a família, afirmando que “uma coisa” estava desenterrando Cristina. Rapidamente, o major Zé Lucas veste-se, apanha seu revólver e sai, acompanhado pelo viúvo. Posteriormente, junta-se a eles o feitor Vargas, que segurava uma foice.

No meio do caminho, Eduardo, exausto, acaba ficando para trás, e ao se deparar com o terrível pântano, suas pernas fraquejam e ele vai ao chão, ofegante. Os dois outros personagens que seguem em frente acabam por alcançar o túmulo de Cristina, e avistam seu corpo fora do túmulo, “abraçado por um vulto vivo, negro e coleante como o polvo” (Ibid., p. 111).

O major se lança contra a criatura monstruosa – o próprio Bocatorta – que, a despeito de sua deficiência, consegue fugir de maneira quase sobrenatural, seguido por seu cão Merimbico. Eduardo consegue avistar o asqueroso vulto do necrófilo passando rente ao seu corpo, e percebe que, logo depois, Zé Lucas e Vargas seguem em seu encalço.

Escutando gritos de cólera e grunhidos sinistros e lamentosos, além do farfalhar do mato e o barulho de um corpo que parece se debater violentamente, Eduardo aos poucos é tomado por uma vertigem que o faz desmaiar. Após um tempo, acordado pelo major e pelo fiscal, o viúvo acaba por saber que Bocatorta fora jogado no pântano até afundar, não restando mais nada que lembrava “a tragédia noturna nem denunciava o túmulo de lodo açaimador da boca hedionda

que babujara nos lábios de Cristina o beijo único de sua vida” (Ibid., p. 112).

Bocatorta é uma monstruosidade que se relaciona estritamente com o cenário onde vive. Habitando as margens do mundo, próximo a um pântano insólito e aterrador, o personagem carrega em si não só uma aparência grotesca, mas também uma imoralidade monstruosa ao praticar necrofilia. Ligado ao mal e à perversidade, e associado ao longo da narrativa a animais asquerosos e a figuras míticas como o diabo e a Górgona, seu hibridismo fica por conta da magnificação de características disformes, que põem em dúvida a ideia de que tal criatura seja humana.

As risadas ruidosas dadas pelo personagem Eduardo – e possivelmente também pelo leitor – ao ouvir a descrição de Bocatorta, bem como sua curiosidade, demonstram o jogo de atração exercido pelo monstro, como se buscássemos juntamente com o noivo de Cristina uma espécie de *freakshow* que nos causasse emoções diversificadas. Tomado pelo horror, ele percebe o erro que cometeu e perde sua amada exatamente por causa desse erro, transformando sua vida em um pesadelo que só tem fim quando a monstruosidade é morta. Os perigos em cruzar as fronteiras da normalidade, do moralmente aceitável se incorporam exatamente nesses acontecimentos, que fazem com que o personagem e sua noiva sejam vítimas da criatura.

## **6. À GUIA DE CONCLUSÃO**

Analisadas as monstruosidades ligadas a cada narrativa, é possível notar que, como autênticas alegorias do mundo, que corporificam práticas e comportamentos interditos, elas se tornam personagens inerentes ao grotesco como categoria estética na literatura. Monstros insurgentes em determinada cultura e localidade trariam em seu cerne uma matriz intrincada de elementos capazes de evidenciar o que pode ser classificado como grotesco em certo contexto. Nota-se, por exemplo, que todas as monstruosidades causadoras de riso e horror que aparecem nas narrativas elencadas apresentam imoralidade relacionada ao campo sexual e ocultam essa imoralidade, juntamente com sua face horrível e ameaçadora, de maneira diversificada (o Boto utiliza seu chapéu, o bebê de tarlatana vale-se de um nariz postiço, e Bocatorta age apenas à noite). Além disso, estão intrinsecamente ligadas ao ambiente em que a narrativa se passa, tornando propícia sua manifestação, uma vez que sua natureza aberrante o permite sair das margens do mundo apenas em determinadas ocasiões.

Portanto, evidenciar o que revelam e o que ocultam as monstruosidades parece ser uma maneira prolicua de entender o que pode ser concebido como grotesco, sempre aliando a elas as sensações contraditórias de riso e horror, além da ação de subverter as ordenações estabelecidas em determinada época e local.

## REFERÊNCIAS:

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*. 7ª edição. São Paulo: Hucitec, 2010.

COHEN, Jeffrey Jerome et al. *Pedagogia dos Monstros; os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. 1ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

HARPHAM, Geoffrey Galt. *On the grotesque; strategies of contradiction in Art and Literature*. 2nd ed. Aurora: The Davies Group Publisher, 2006.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco; configuração na pintura e na literatura*. Tradução de J. Guinsburg. 1ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LOBATO, Monteiro. *Urupês*. 1ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1976.

RIO, João do. *Dentro da Noite*. 1ª edição. São Paulo: Antiqua, 2002.

SOUSA, Inglês de. *Contos Amazônicos*. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

## HORROR E PAIDEIA

João Gabriel Lima<sup>1</sup>

### 1. INTRODUÇÃO

Bem sabemos que as sociedades antigas construíam seus mitos sob uma atmosfera de horror, com seres monstruosos, assustadores em função do seu poder e repugnância. A literatura medieval, do mesmo modo, não se furtou ao uso de elementos horríveis em suas histórias, às vezes apelando ao puramente “fantástico” (com monstros, dragões e bestas), às vezes explorando o terror e a violência humana. Também as lendas, ainda hoje contadas nas longínquas áreas rurais, incitam o sentimento de horror nos ouvintes. O que talvez não seja percebido com interesse é que, nos mitos, fábulas e lendas, o horror não se dissocia de uma intenção mais profunda e positiva. Se essas histórias provocam uma série de movimentos fisiológicos e psicológicos que poderíamos, com dificuldade, categorizar como “horror”, fazem-no apenas, pois servem à formação ética do homem. Em termos, talvez, mais simples: o horror, em sua apresentação não-moderna (isto é, mítica, *fabulesca*, ou lendária), esteve à serviço da formação moral e espiritual do homem.

Não se pode dizer o mesmo da nossa situação. Qual pai, hoje, em sua consciência, assustaria o filho com uma história de horror – ainda que na melhor intenção de educá-lo – sem se sentir culpado de provocar, com isso, uma grave injúria psicológica? *O horror nunca foi tão temido quanto é em nosso tempo.* No entanto, qual criança jamais assistiu a um filme de horror a despeito de todas as proibições dos pais (que, não obstante, gozam com as sensações despertadas pelos mesmos filmes que proíbem)? *O horror nunca foi tão desejado quanto é em nosso tempo.* O paradoxo fundamental no horror contemporâneo abrange, por um lado, um enorme desejo em desfrutá-lo através de um meio seguro (o cinema, em geral); mas, por outro, despreza-se o potencial do horror para os fins de formação do homem, para a transmissão e consolidação de conhecimentos no espírito. Como veremos, a modernidade vem dissociando o horror de sua tarefa ética e epistemológica. Aos nossos tempos, pouco restou além do frêmito despertado pela sempre marcante sensação do horror – tão marcante, agora, quanto inútil.

---

<sup>1</sup> Doutorando em “Teoria Psicanalítica” pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, mestre em Psicologia pela Universidade Federal Fluminense. Conferencista na Human Rights, Literature, the Arts and Social Sciences Conference (Central Michigan University) e na Rousseau Tercentenary Conference (Colorado College). Publicou o artigo *Désir: de la pornographie à l'art.* para o dossiê da *Révue Artéfact*.

## 2. O QUE É O HORROR?

Em um dos raríssimos livros de alto nível dedicados ao tema, o filósofo analítico Noël Carroll (1999, p. 27) postula duas qualidades distintas do termo “horror”. Carroll nomeia *horror natural* o afeto proveniente de situações da experiência vivida; e *horror artístico*, o conceito gerado pela literatura de inspiração gótica iniciada no século XVII. Se não vemos razões para suspeitar dessa distinção, devemos, não obstante, indicar a existência de um outro tipo de horror que parece não ter sido objeto de análise no livro de Carroll. Trata-se do horror mítico, ou ainda melhor, o *horror paideico*. Esse horror tem o papel e a responsabilidade de formar o homem em uma dimensão ampla, moral e espiritual, de realizar uma operação que os gregos denominavam *paideia* (παιδεία). Tratemos, de imediato, do horror dito “natural”.

### 2.1. HORROR NATURAL

O conceito “horror natural” serve ao filósofo Noël Carroll apenas para – ao modo da filosofia analítica – realizar um processo de purificação, isto é, separar o “horror artístico”, objeto de suas investigações, das outras manifestações do horror. Na passagem seguinte, Carroll ensaia uma breve definição do que seria um “horror natural”:

Esse tipo de horror [o horror artístico] é diferente do tipo que expressamos ao dizer “estou horrorizado com a perspectiva de um desastre ecológico” ou “políticas do tudo ou nada na era nuclear são algo horrendo” ou “o que os nazistas fizeram na guerra foi horrível”. Chamemos de *horror natural* este último uso do horror. Não é tarefa deste livro analisar o horror natural [...] (CARROLL, 1999, p. 27).

Horror natural, para Carroll, é um sentimento de rechaço quase que racional diante de um fato que fere a dignidade humana. Ora, sabemos que não há nada de “natural” nesse horror, pois, se assim fosse, seria muito *natural* que os gerentes de campos de concentração se sentissem horrorizados ante os assassinios, torturas e humilhações – o que não aconteceu. Ainda que aceitemos a nomenclatura “horror natural”, essa definição estreita que a acompanha é seguramente inadequada aos nossos propósitos. Em primeiro lugar, pois, como dissemos, não há nada de natural no “horror natural”: sua ação depende das circunstâncias históricas. Em segundo lugar, esse “horror natural”, de caráter intelectual, deixa escapar o afeto que sentimos frente a um objeto tido como horrível, mas não construído pela arte. Se há um *horror natural*, ele deve ser

entendido como um *horror naturalizado*, ou para dizer com todas as letras, um *horror espontâneo historicamente construído, mas nem por isso ilegítimo*. Resta saber, agora, o que é, precisamente, *isso* que nos desperta o “horror natural” – e se é possível defini-lo, levando em conta suas variações na história.

Nada diremos de digno sobre o horror se falharmos em conceituá-lo. Começemos pela ciência médica. A medicina – mais particularmente, a Psiquiatria – não compreende o horror como uma categoria afetiva ou uma patologia. O “horror” é praticamente ignorado pelos tratados médicos atuais. Há, todavia, uma série de termos correlatos ao horror que são circunscritos pela pesquisa médica psicopatológica. A *angústia* é uma perturbação profunda do espírito, um estado de agitação intenso sem que se possa identificar o objeto perturbador (PAIM, 1993, p. 232). A *ansiedade* é um estado semelhante à angústia (embora menos denso), onde o paciente pode ou não identificar o objeto que gera a instabilidade emocional (DALGALARRONDO, 2008, p. 304). O *medo* é um sentimento de perturbação, havendo o reconhecimento do objeto causador de instabilidade. Não é considerado patológico em si, mas seu excesso pode se tornar uma *fobia*, um medo desarrazoado, isto é, não compatível com o objeto gerador do sentimento (PAIM, 1993, p. 232; DALGALARRONDO, 2008, p. 171). O *pânico* é uma crise intensa de medo, em geral ligada ao sentimento de morte iminente ou de profundo desamparo, com o desejo de fugir ou escapar da situação (DALGALARRONDO, 2008, p. 171). E, por fim, o *terror*, apontado apenas em um manual psiquiátrico já não tão atualizado (MYRA Y LOPES, 1974), significa um “medo intensíssimo” que ultrapassa, em sua potência, o próprio pânico. O *horror*, portanto, em termos psicopatológicos, encontra-se excluído dos abrangentes manuais psiquiátricos. Para não dizer que está inteiramente ausente dos compêndios, o termo *horror* aparece, no DSM-IV, como uma reação imediata a uma experiência traumática<sup>2</sup>. Não há, porém, qualquer definição fenomenológica de *horror*: apresenta-se o termo como se seu sentido fosse óbvio ao leitor, o que é uma inverdade<sup>3</sup>.

Do mesmo modo que a Psiquiatria, os estudos de Psicologia moderna reconhecem os termos angústia, ansiedade, trauma e medo. As mais variadas

2 “Exposição a um evento traumático no qual os seguintes quesitos estiveram presentes: [...] (2) a resposta da pessoa envolveu intenso medo, impotência ou horror” (SADOCK; SADOCK, 2007, p. 668).

3 Há um dado importante, no entanto. Medo, angústia, ansiedade, pânico e terror pouco diferem uns dos outros na qualidade de suas manifestações corporais. Seus sintomas somáticos são similares: taquicardia, palpitações, sudorese, formigamentos, tensão muscular, cefaleia, tontura, palidez, secura na boca, náuseas, diarreias (DALGALARRONDO, 2008, p. 166). Mesmo no estresse pós-traumático – patologia singular em função da insistência da cena traumática na vida mental do paciente – os sintomas *corporais* não são diferentes. De acordo com Carroll, o *horror* desperta os mesmos sintomas somáticos que todos os afetos e categorias já descritos. Cf. o capítulo *On the Structure of the Emotions* do livro *The Philosophy of Horror* (CARROLL, 2004, p.24-27).



---

---

correntes psicológicas, em algum momento, encararam o desafio de conceituá-los. O termo “horror”, ao contrário, nas raras vezes em que aparece nos ensaios psicológicos, sempre está associado a produções artísticas – ou aos efeitos emocionais de um filme ou história do gênero “horror”. Em Psicologia, para dizer de outro modo, o conceito de horror não se constitui como um objeto de estudo independente, sendo o termo uma importação direta da crítica cultural. Assim, há diversos estudos que verificam as emoções sentidas por um sujeito enquanto assiste a um filme de horror<sup>4</sup>, mas não há nenhum que se refira apenas a especificidade de um “horror não-artístico” (ou para usar o termo que vínhamos utilizando, o “horror natural”). É bem verdade que, de modo geral, a Psicologia ousa mais que a Psiquiatria nesse campo, uma vez que considera digno de estudo os efeitos psíquicos das produções artísticas horríveis no espectador. No entanto, a Psicologia não sentiu necessidade em definir certa qualidade de experiência através do termo “horror”. Deste modo, para os estudos psicológicos, um filme de “horror” causa “medo”, “trauma” ou “ansiedade”, mas jamais “horror” – pela simples razão de que o termo “horror” inexistia no vocabulário conceitual da Psicologia.

Se, contudo, quisermos investigar esse problema em toda a sua extensão, será necessário fazer emergir um conceito de “horror” que não tenha necessariamente ligação com a arte. Essa tarefa é proveniente da hipótese de que *há algo específico do horror na experiência humana* que não é terror, nem medo, nem ansiedade, nem angústia.

Em 1906, o psicólogo alemão Ernst Jentsch escreveu um artigo para a revista *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift* intitulado “Sobre a psicologia do estranho” (*Zur psychologie des Unheimlichen*). O objetivo de Jentsch era o de integrar o termo “estranho” (*Unheimliche*) ao universo da investigação psicológica. Com esse intuito, Jentsch se apressou em conceituar o termo. Sinteticamente, seu argumento era o seguinte: o sentimento de “estranho” apresenta-se sempre que *há incapacidade em discernir se o objeto ou fenômeno apresentado é ou não um ser – e com ainda maior potência se o indiscernimento se referia ao estado humano do objeto (i.e., se o objeto é ou não humano)*. Jentsch analisava, no mesmo artigo, algumas obras literárias do gênero que, hoje, chamaríamos de “horror”, constatando, com precisão de análise, que o sentimento de “estranho” surge ao leitor sobretudo nos momentos dessa específica indefinição:

Entre todas as incertezas psicológicas que podem tornar-se uma

---

<sup>4</sup> Podemos citar, como exemplo, o estudo de Cantor (2006) sobre o impacto dos filmes de terror na memória dos espectadores, o trabalho de Singer, Slovak, Frierson e York (1998) sobre o comportamento agressivo relacionado a filmes e o de Bulck (2004) sobre os pesadelos dos espectadores de filmes de horror.



causa original para o sentimento de “estranho”, há uma em particular que é capaz de desenvolver um quase regular, poderoso e muito geral efeito: a saber, a dúvida se um ser aparentemente animado está realmente vivo; ou, de modo inverso, se um objeto sem vida não pode ser na verdade animado – e mais precisamente, quando essa dúvida se faz sentir obscuramente na consciência de alguém. O sentimento permanece até que essas dúvidas sejam resolvidas e então, frequentemente, dá lugar para outro tipo de sentimento. [...] Esse efeito peculiar surge ainda mais claramente quando imitações da forma humana não alcançam apenas a percepção de alguém, mas quando, acima de tudo, elas aparentam estar unidas a certas funções corporais ou mentais. [...] Um dos mais confiáveis dispositivos artísticos para produzir facilmente o efeito do estranho é deixar o leitor incerto se ele tem uma pessoa humana ou um autômato diante de si. [...] O efeito do estranho pode ser facilmente alcançado quando alguém se põe a reinterpretar de algum modo uma coisa sem vida como parte de uma criatura orgânica, especialmente em termos antropomórficos [...] (JENTSCH, 1996, p. 10-13).

O “estranho”, portanto, não é *apenas* o medo do objeto, ou a ansiedade na presença dele, ou ainda o trauma por tê-lo visto. Na concepção de Jentsch, o “estranho” se origina em uma incapacidade do sujeito – mesmo que momentânea – em precisar a qualidade de “ser” de um objeto: em primeiro lugar, se o objeto é um ser ou não; em segundo, bem mais importante, se o objeto é humano ou não. O estranho de Jentsch, deste modo, situa-se em uma cogitação ontológica que, por um lado, evidência o problema do ser (o que é ser?) e, por outro, a questão sobre o homem (o que é humano?).

A proposição de Jentsch foi alvo da crítica de Sigmund Freud em seu famoso artigo sobre o mesmo assunto, “O estranho” (*Das Unheimliche*). Segundo Freud (2006, p. 239), Jentsch se equivocou por ter ignorado o despertar abrupto de recalques infantis como a causa para a impressão de estranheza. Há duas qualidades de recalques que são particularmente frequentes no afeto “estranho”, de acordo com Freud. A primeira é a “ansiedade de castração” (FREUD, 2006, p. 268). Ao longo do seu desenvolvimento, as crianças sofrem um processo angustiante: os meninos, temem ansiosamente perder o pênis; as meninas, encaram o fato de que não possuem pênis, o que gera angústia. Esse processo, chamado em psicanálise de “castração”, é depois recalcado (isto é, afastado da consciência). Sempre que um evento traz à tona simbolicamente essa angústia de castração, há chances de, além de angústia, ele incitar a impressão de “estranho”. A segunda qualidade de recalque é o “pensamento onipotente” (FREUD, 2006, p. 264). A criança crê, em um estágio inicial, que os acontecimentos do mundo são controlados por seus pensamentos. Essa crença

---

---

é recalcada em uma etapa posterior do desenvolvimento infantil. Se acaso um adulto percebe que, por alguma razão, a realidade parece comandada por seus desejos, o evento se torna fonte da impressão de estranheza – uma vez que evoca a crença onipotente recalcada. Sem esperar que Jentsch tivesse o instrumental psicanalítico a sua disposição, a crítica de Freud ao psicólogo alemão se resume a argumentar que o sentimento do “estranho” não poderia ser consciente, isto é, baseado em uma decisão racional em julgar se o objeto é ou não humano. Por esta razão, todo o esforço freudiano é o de localizar o sentimento de “estranho” nos domínios do inconsciente.

Freud não parece equivocado ao sugerir que o sentimento do “estranho” se origina *mais além* da consciência. Todavia, a concepção freudiana do “estranho” é por demais múltipla (uma vez que abrange uma série de fenômenos e origens distintas), o que a inviabiliza para o nosso objetivo presente (a saber, conceituar o horror natural a partir de sua origem disparadora). Assim, entre as definições da psiquiatria, psicologia e psicanálise, a que nos parece mais adequada para conceituar a especificidade do horror natural – *fenômeno bem mais restrito que o “estranho”* – é ainda proposição jentschiana, mas apenas se desenvolvida de acordo com algumas contribuições da teoria psicanalítica. Assim, sem descuidar da crítica freudiana, diremos que *o entendimento de Jentsch sobre o “estranho” é o primeiro passo para uma conceitualização do horror natural*. Repetimos: o indiscernimento subjetivo do estado ontológico do objeto<sup>5</sup> – proposição de Ernst Jentsch – constitui o fundamento conceitual para o horror natural.

Antes de tudo, devemos situar melhor o problema da *indiscernibilidade ontológica*. No mundo moderno, os fenômenos são compreendidos pelos sujeitos como manifestações humanas (cuja definição se tem estabelecida intuitivamente, mas que é dificilmente transmissível ou consensual) ou naturais (polo opositivo que visa expressar tudo o que não parece ter relações primárias com o homem). Nisso, a modernidade se diferencia do mundo antigo, que mantinha ainda, em sua relação com o mito, uma alternativa de referência aos fenômenos não convencionais. Há seres e fenômenos, no entanto, que, ao se apresentarem ao *homem moderno*, situam-se – mesmo que por um instante – em uma zona amorfa, na qual é impossível discernir o seu estatuto de ser. Os fenômenos não *estão* naturais, nem humanos; e não podem, naturalmente, ser míticos, uma vez que a modernidade pressupõe a ausência de mitos. O que é *horrível* ao homem moderno – e que causa uma série de reações corporais, viscerais – é estar na presença de um objeto ou evento em que é incapaz de

---

5 Em termos mais simples: a impossibilidade em discernir se algo é ou não um ser; e se algo é ou não um ser humano.

situar a “humanidade” daquilo que se apresenta. O “horror natural”, seguindo a pista de Jentsch, constitui-se na recepção do corpo e da mente a essa incapacidade de discernimento.

O real problema, entretanto, ao se definir o horror como *indiscernibilidade do ser humano*, é que, para isso, uma definição do que é “ser humano” se faz necessária. Para resolver esse problema, basta garantir que não se trata de uma definição suprassensível. O “humano” em vista no horror é o reflexo das representações constituídas no sujeito pela cultura através da linguagem. Todavia, as representações do que é humano – que são, por origem, culturais – devem ser formadas no campo do sujeito para que tenham alguma função psicológica. No instante em que um fenômeno se apresenta ao *Eu*, e o *Eu* é incapaz de decidir sobre o estatuto da humanidade desse fenômeno (mesmo utilizando todas as representações constituídas através do longo processo de formação do *Eu*), as representações de humano são suspensas por um instante. É precisamente essa suspensão das representações – ou para dizer claramente, essa suspensão do próprio *Eu* – o que gera a imediata reação corporal e psíquica que chamamos de “horror natural”<sup>6</sup>.

O horror natural é, portanto, um momento de suspensão do *Eu* em função de uma falha, de uma incapacidade estrutural em “nomear”, em “representar” um fenômeno. Essa suspensão não é sem consequências para o *Eu*, pois, ao retomar suas funções novamente, o *Eu* é obrigado a lidar com o que restou do instante em que esteve ausente. No instante do horror propriamente dito, uma imagem sem narrativa se cristaliza naquele que experimentou a sensação, impelindo-o em direção à repetição da cena nos pensamentos e sonhos e a uma crescente angústia. Se colhermos, por exemplo, alguns relatos de adultos sobre suas experiências com filmes de horror na infância, como os de *Cantor* (2006), veremos que certas cenas de um filme de horror<sup>7</sup> – em especial, as que apresentam personagens híbridos (lobisomens, mortos-vivos, extraterrestres

6 Devemos nos perguntar o motivo pelo qual o horror natural é um afeto demasiado potente. Mesmo que, por ora, sejamos incapazes de sustentar teoricamente o que logo diremos, talvez seja melhor expressar uma conjectura do que retê-la. Uma criança pequena terá, sem dúvida, um conjunto modesto de criações subjetivas sobre o que torna um objeto, um “ser humano”. Ao que parece, a diferenciação entre fenômenos humanos e não-humanos realizada pela criança é um longo processo que se inicia com uma outra qualidade de diferenciação: a *diferenciação entre interior e exterior*. Para Freud, a criança nasce sem a intuição de quais afecções são originadas no exterior do corpo e quais são provenientes do interior do corpo. Aos poucos, a criança passa a reconhecer que há uma distinção entre ambas as sensações (FREUD, 1974, p. 3019). Essa diferenciação é a condição primária para a formação dos rudimentos de um *Eu*. Nossa conjectura é a de que o horror natural reenvia, virtualmente, o sujeito a uma época antiga, sombria, onde não havia representação alguma de humanidade, onde não havia diferenciação entre interior e exterior, onde o *Eu* não existia ainda e tudo o que havia era um corpo afetado por estímulos, sem capacidade de julgamento, defesa ou elaboração. O instante de horror é precisamente aquele em que o homem se encontra em posição de puro objeto, tal como uma criança que acaba de nascer.

7 É verdade que o horror aí em questão é o artístico, mas, nesse ponto, o artístico pouco difere do natural.

---

---

antropomórficos) – repetem-se nos sonhos e nos pensamentos daquele que as assistiu, produzindo ansiedade ou angústia. O horror natural, uma vez presente, inscreve a “imagem que causou o horror” na dinâmica psíquica do sujeito. Sempre que não há capacidade em discernir a humanidade de um objeto ou fenômeno por carência de representações, o fenômeno horrível passa a ser traumático<sup>8</sup>, isto é, passa a insistir na vida mental do sujeito – ou dito de modo freudiano, há uma *fixação* na cena original do horror. Gerando ansiedade, o *fenômeno horrível* persistirá nos sonhos e pensamentos do sujeito até que suas representações sejam alteradas por um processo de elaboração psíquica. Deste modo, o horror traz consigo uma *exigência de elaboração* que é tanto consciente como inconsciente.

É importante dizer, contudo, que o sujeito não é plenamente passivo em relação ao horror. Quer-se, em primeiro lugar, *evitar o contato* com horror – mas isso não é sempre possível. O horror raramente é contornável. A segunda forma de defesa contra o horror é a *geração de ansiedade defensiva*. Através da ansiedade, todo o aparelho psíquico se põe em movimento com o objetivo de preparar o espírito para o fenômeno horrível (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 487). A ansiedade defensiva tenta antecipar o instante horrível, mas, se o horror não pode ser contornado, tampouco pode ser inequivocamente previsto – e a ansiedade defensiva é, quase sempre, um esforço inútil. Finalmente, o terceiro método de defesa em relação ao horror é a sua *elaboração narrativa*. Após um evento traumático, é muito comum que uma criança comece espontaneamente a incluir a cena repetitiva em suas brincadeiras, gerando, com isso, novas narrativas lúdicas a partir do trauma (SADOCK; SADOCK, 2007, p. 670). Essa intuição infantil parece ser a gênese do horror artístico. Impregnado pela cena horrível, a criança tenta dar um outro destino a ela – isto é, articulá-la com outras narrativas de sua vida – através do jogo e das brincadeiras. Também o homem, através da elaboração narrativa (literatura, cinema, etc.), é capaz de recriar, em suas narrativas ficcionais, o horror uma vez experimentado. Esse horror é recriado até o ponto de sua independência, isto é, até libertar-se das exigências da cena horrível/traumática original. Por meio da arte, o horror natural é alterado

---

<sup>8</sup> Após a Primeira Guerra Mundial, Freud iniciou o tratamento de soldados que sobreviveram às trincheiras da guerra. Ao realizar seu trabalho clínico, Freud constatou que as imagens das explosões e mortes nas batalhas invadiam constantemente os pensamentos e sonhos dos veteranos, a despeito do desejo legítimo que tinham de esquecer todas essas cenas. Freud chamou esse fenômeno de “neurose traumática”: “*Now dreams occurring in traumatic neuroses have the characteristic of repeatedly bringing the patient back into the situation of his accident, a situation from which he wakes up in another fright. [...] The patient is, as one might say, fixated to his trauma.* (FREUD, 1961 p. 7). Na neurose traumática, há uma incontrolável repetição das imagens sem sentido que originaram o trauma, sem que o sujeito tenha capacidade de articulá-las com as narrativas construídas ao longo de sua vida. Dito de outro modo: as cenas excessivas são *fixadas*, são inscritas na vida mental do paciente. A cena traumática aparece nos sonhos ou pensamentos, uma ansiedade ou angústia (*Angst*) é despertada violentamente.

em sua dinâmica e potência afetiva, dando ao artista a habilidade de reimprimir novos horrores. E assim se realiza o incrível domínio do fogo: a transformação do horror natural em horror artístico.

## 2.2. HORROR ARTÍSTICO

O *horror artístico*<sup>9</sup> não ignora as condições para a experiência do horror natural: a indiscernibilidade do humano e o aspecto traumático. Tendo sido gerado por uma necessidade de – ao mesmo tempo – dominar e elaborar o horror natural, o horror artístico, ao que parece, deseja transmitir a outrem o *trauma narrativamente elaborado*.

Todo fenômeno horrível na arte está referenciado a um tipo de “ser/objeto/fenômeno” de humanidade indistinguível: o “monstro”. O monstro é o *medium* para a impressão traumática no receptor, embora o mero aparecimento do monstro não garanta que o receptor seja traumatizado. Noël Carroll constata que o monstro é criado por um processo que, necessariamente, consiste em uma *violação categorial* (CARROLL, 1999, p. 263). Sem dúvida, o monstro – de modo análogo ao “fenômeno horrível” do horror natural – é uma criatura que questiona o estatuto do ser ao esfumegar as fronteiras que discernem a humanidade do fenômeno. É verdade que, como diz Carroll (2004, p. 31), o monstro pode também violar uma categoria animal (como, por exemplo, um ser que tenha a cabeça de um bode e corpo de urso). Todavia, se o “monstro-animal” é um questionador ontológico, jamais será tão angustiante quanto um “monstro” que viola as representações humanas. Esta é a razão pela qual os “monstros-animais” raramente ultrapassam o ridículo, exceto quando parecem se comportar “humanamente”.

A mera violação categorial não faz o monstro. É preciso também que o monstro seja *ameaçador*. A ameaça – e ainda mais, a letalidade – do monstro é outra condição para o horror artístico, pois, todos o sabem, as fadas também são violações categoriais e nem por isso são horríveis. Mas se os monstros fossem apenas seres ambíguos e ameaçadores, eles não seriam propriamente horríveis. Seriam apavorantes, sem dúvida, mas não horríveis. Para serem, de fato, horríveis, na concepção de Carroll, os monstros devem estar associados a todo tipo de impureza e imundície, gosmas e referências cadavéricas. Despertarão, assim, a incoercível sensação de *repugnância*. Como afirma Carroll: “Se o monstro for considerado apenas potencialmente ameaçador, a emoção seria

---

9 O leitor notará que o espaço aqui dedicado ao horror artístico é bem reduzido se comparado ao que foi dedicado ao horror natural e o que será destinado ao horror paideico. A justificativa dessa abordagem se dá em função do amplo debate que o horror artístico possui na crítica cultural, destacando-se, além do livro de Carroll aqui analisado, o livro de Charles Derry (2009).

o *medo*, se só potencialmente impuro, a *repugnância*. O horror artístico exige uma avaliação tanto da ameaça quanto da repugnância” (CARROLL, 1999, p. 41). O monstro, portanto, deve ser anômalo, ameaçador e repugnante.

Mesmo, porém, quando todas as condições do monstro estão preenchidas, o *horror artístico* é ainda incompleto. Há também a necessidade da *resposta da vítima* adequada ao horror. Em diversos filmes e ficções, seres anômalos, ameaçadores e repugnantes são caçados por um herói. Se essas produções mantêm o susto e medo, não podem ser qualificadas de horror – e são, por isso, denominadas “aventuras”. O horror, ao contrário, carece de uma reação passiva ou de fuga da vítima ficcional diante do fenômeno horrível. Assim, as vítimas da ficção devem gritar apavoradas no instante do encontro direto com horror, sugerindo, assim, o próprio modo de resposta do espectador frente à aparição monstruosa (CARROLL, 2004, p. 17). Além do grito horripilante da vítima, o horror artístico não raro explora uma *atmosfera de ansiedade* que antecede ao encontro, com o objetivo de excitar a sensibilidade do espectador – ao mesmo tempo em que lhe desperta curiosidade. O horror causa, estranhamente, um imenso interesse e curiosidade, que é logo transformado em ansiedade antecipatória pelo roteirista ou escritor (CARROLL, 1999, p. 267). A “revelação” do horror artístico, isto é, o instante de aparição do monstro, interrompe a ansiedade em um grito. É a interrupção da ansiedade o momento propício para a marca traumática.

O *horror natural* seguramente transforma o homem que dele foi vítima, mas sua transformação é ao acaso. Trata-se, do ponto de vista técnico, de um trauma ordinário, sem direção de interpretação sugerida. O *horror artístico*, ao contrário, por ser a dominação humana do “horror natural”, é capaz de sustentar certa direção à impressão traumática, sem, contudo, determinar o caminho elaborativo. Deste modo, o horror artístico, em sua extensão ampla, não é apenas a conjugação do monstro e da resposta da vítima, mas também inclui o efeito traumático dessa encenação no receptor (o leitor ou o espectador de obras horríveis). Essa concepção está seguramente adequada ao entendimento que o escritor Stephen King faz do escritor de horror: “o criador de ficção de horror é, acima de tudo, também um agente da norma” (KING *apud* CARROLL, 1999, p. 280). Sem dúvida, a história de horror, como todas as histórias, não é isenta de valores éticos. Nossa conjectura – que não pode, por agora, ser apoiada em qualquer base psicológica – é a de que o horror artístico vai além da simples manifestação desses valores. No instante em que causa *horror* no receptor, inscreve nele, junto à cena, uma *moral traumática*. Essa *inscrição moral traumática* não é nada além de uma injunção, nem sempre com sentido, que insistirá na vida mental do sujeito, exigindo que seja integrada



aos outros elementos de sua vida e de sua história. O horror artístico, deste modo, altera a concepção moral do sujeito, seja pela subversão, seja pela consolidação dos valores morais de uma sociedade (CARROLL, 1999, p. 280-1).

### **2.3. HORROR PAIDEICO**

Tal como se afirmou no início desse trabalho, há uma outra qualidade de horror diferente do “natural” e do “artístico”. Esse horror, a que chamamos por *paideico*, é uma criação histórica que pertence ao universo mítico grego (embora formas análogas desse horror possam ser encontradas em outras culturas míticas). Sendo uma espécie ancestral de horror artístico, o horror paideico é definido em função de uma exigência ética: o “horror” despertado pelos mitos *já* existe sem o intuito de transmitir os fundamentos da cultura, inscrevendo ou consolidando a ética em sua forma narrativa.

Em Homero, temos conhecimento, no nono canto da Odisseia, de um estranho ser que não é um deus olímpico, nem um herói, tampouco um ser humano. Trata-se de Polifemo, o ciclope. Odisseu desembarca em uma ilha onde habitavam os ciclopes, homens gigantes com um único olho. Sem saber que era a morada do ciclope Polifemo, Ulisses e seus onze companheiros avançam e se estabelecem em uma caverna repleta de ovelhas. Polifemo, que estava ausente, retorna a sua caverna, aprisionando, sem saber, os marinheiros ao fechá-la com uma enorme pedra. Denunciados pela respiração ofegante, seis marinheiros acabam sendo devorados pelo gigante de um olho só. O herói Odisseu tem a ideia de oferecer vinho ao monstro, que, agraciado pelo sabor e efeito da bebida, pede mais: “dá-me outra vez; sê bondoso”, diz o ciclope, “*revela-me logo o teu nome*, para que possa ofertar-te um presente que muito te alegre” (HOMERO, 2009, p. 164). Odisseu responde que seu nome é “Ninguém”. Quando Polifemo, o ciclope, revela que o presente que dará ao herói é a morte, Odisseu se arma com um pau de oliveira em brasa e enfia no olho do ciclope bêbado, que berra altíssimo de dor. Os outros ciclopes da ilha aparecem para averiguar o motivo do grito de Polifemo, enquanto o ciclope ferido diz: “*Ninguém* quer matar-me!” (HOMERO, 2009, p. 165). Ao ouvirem isso, outros ciclopes abandonaram Polifemo, acreditando que estava apenas doente, uma vez que “ninguém” queria matá-lo. Escondidos na barriga de carneiros, os marinheiros que não foram devorados conseguem deixar a caverna, pois Polifemo, cego, não consegue identificá-los pelo tato.

Outro ser de estranha aparência e história é o Minotauro. O rei de Creta, Minos, pediu ao deus Poseidon que enviasse um touro branco em aprovação

ao seu reinado. Assim fez Poseidon, com a recomendação de que o rei deveria sacrificar o touro enviado em sua homenagem. Minos, encantado com a beleza do touro branco, não o sacrificou. Não se pode estimar o quanto isso tenha irritado Poseidon. Auxiliado por Afrodite, Poseidon fez com que a mulher de Minos desejasse sexualmente o touro branco. O filho produzido pelo encontro sexual entre rainha e touro foi o Minotauro. O inventor Dédalo, que, segundo a tradição, possibilitara a cópula do touro branco com a rainha através de uma construção oca de madeira em formato de vaca, acede ao pedido do rei Minos para construir um labirinto com o objetivo de aprisionar Minotauro. O labirinto é construído em Cnossos. Alguns anos mais tarde, após uma guerra contra Atenas, o rei Minos passa a exigir do povo ateniense ao menos sete rapazes e sete donzelas para serem devorados anualmente pelo Minotauro. Quando a data do terceiro sacrifício se aproxima, o príncipe ateniense Teseu promete a seu pai que aniquilará o monstro. Teseu vai até Creta. Lá, a filha de Minos, Ariadne, se apaixona pelo príncipe, ajudando-o a chegar ao centro do labirinto. Teseu mata o Minotauro, saindo do labirinto com o auxílio de um fio que Ariadne deu a ele ao entrar.

Não podemos esquecer, igualmente, da górgona Medusa, filha de Fórcis e Ceto. Sua história – conhecida por Apolodoro, mas famosa pela releitura ovidiana – é narrada quase sempre em função da vitória de Perseu sobre ela. Medusa era uma mulher orgulhosa de seus belos cabelos, que se deitara com Poseidon no templo de Atena. Como punição, Atena fez dos cabelos de Medusa um emaranhado de serpentes, que transformava em pedra todos aqueles que para ela olhassem. Recebendo ajuda de alguns deuses, Perseu utiliza o seu polido escudo como um apoio para olhar apenas à *imagem refletida* de Medusa, que está dormindo em sua caverna. Olhando-a através do reflexo de seu escudo, Perseu decapita a Medusa, servindo-se dela, segundo a narrativa ovidiana, para seu combate com os monstros vindouros.

O que há em comum a esses três mitos, Polifemo, Minotauro e Medusa?

Em primeiro lugar, não são exatamente deuses, nem são exatamente homens. São seres intermediários, híbridos. Sobre o ciclope Polifemo, não temos muitos dados genéticos. Minotauro, sim, sem dúvida foi um ser híbrido em função de sua origem meio animal, meio humana, enquanto Medusa, por sua vez, foi usurpada de sua condição humana pelo desejo dos deuses. Há, em todos eles, traços nitidamente humanos, contrastantes em relação aos não-humanos. Não seria equivocado, por isso, dizer que se situam em uma zona de *indiscernibilidade entre humano e inumano*, e que, justamente por isso, são considerados seres míticos. Em segundo lugar, os três seres possuem um *caráter ameaçador*: o ciclope devora os marinheiros, o Minotauro



se alimenta do sangue ateniense e a Medusa, mais refinada, petrifica os que para ela olham. Quanto a seu potencial de ameaça, não há muita dúvida. Mas seriam os três mitos *repugnantes*? É curioso observar que Homero faz o ciclope gigante vomitar os restos mortais putrefatos dos marinheiros: “da goela saía-lhe vinho e pedaços de carne humana. Embriagado, expelia no vômito as postas” (HOMERO, 2009, p. 164). Esse trecho nos revela uma intenção de tornar visceralmente repugnante o ser ameaçador, causando, talvez assim, uma sensação análoga a que temos chamado de horror artístico. Quanto ao Minotauro, poder-se-ia argumentar que ele é a própria evidência material de um ato dificilmente tido como não repugnante: a cópula entre um humano e um animal. Esse argumento deve ser posto, no entanto, em perspectiva histórica. Por um lado, a zoofilia não era objeto de punição na Grécia Antiga (MILETSKI, 2005, p. 3). Por outro, sua liberação completa acontecia apenas em alguns festivais a Baco e no templo de Afrodite Parne, a “deusa grega da copulação indecente” (MILETSKI, 2005, p. 3-4). Não se pode ignorar, igualmente, que a mulher de Minos se submete a um artifício que a animaliza – ela entrou em uma vaca oca de madeira para copular com o touro branco. De todo modo, podemos supor que o ato bestial da mulher de Minos era considerado, no mínimo, desprestigiado, mas que, muito provavelmente, causava sim repugnância entre os gregos – tanto que Minos resolve se livrar do problema gerado pelo ato escondendo Minotauro da vista de todos.

No mito da Medusa, a repugnância é ainda menos clara. Necessita-se de um pouco de imaginação psicanalítica para resolver o problema. Freud escreveu em 1922:

Os cabelos na cabeça da Medusa são frequentemente representados nas obras de arte sob a forma de serpentes e estas, mais uma vez, derivam-se do complexo de castração. Constitui fato digno de nota que, por assustadoras que possam ser em si mesmas, na realidade, porém, servem como mitigação do horror, por substituírem o pênis, cuja ausência é a causa do horror. Isso é uma confirmação da regra técnica segundo a qual uma multiplicação de símbolos de pênis significa castração. [...] Se a cabeça da Medusa toma o lugar de uma representação dos órgãos genitais femininos ou, melhor, se isola seus efeitos horripilantes dos dispensadores de prazer, pode-se recordar que mostrar os órgãos genitais é familiar, sob outros aspectos, como um ato apotropaico. O que desperta horror em nós próprios produzirá o mesmo efeito sobre o inimigo de quem estamos procurando nos defender. Lemos em Rabelais como o Diabo se pôs em fuga quando a mulher lhe mostrou sua vulva. (FREUD, 2006b, p. 289-290).

Na incrível interpretação freudiana, as serpentes na cabeça da medusa atuam como representante da parte *horrível* do órgão sexual feminino. Se o órgão

sexual feminino é ambivalente, isto é, se ele, por um lado, está relacionado ao prazer, mas, por outro, aponta para a castração, as serpentes de Medusa mantêm obscura a parte prazerosa do órgão para demonstrar abertamente o seu horror. Assim, seguindo Freud, olhar para a Medusa é tão repugnante quanto olhar – sem algum tipo de proteção dos deuses – para uma vagina<sup>10</sup>. Essa interpretação parecerá ilógica a alguns, talvez incompreensível. Se, porém, ela não estiver equivocada, apoiará nossa conjectura de que os três mitos aqui apresentados são de *humanidade indiscernível, ameaçadores e repugnantes*. Eis aí três das quatro condições necessárias ao horror.

Resta nos perguntarmos sobre o aspecto *traumático* dos mitos. Não é improvável, é claro, que esses seres mitológicos tivessem um poderoso efeito em seus primeiros receptores. Afinal, perpetuavam-se geração após geração. No entanto, é equivocado supor que o tão moderno conceito de trauma se adeque ao contexto da Grécia Antiga. Será preciso pensar, no contexto mítico, em uma *persistência ansiosa da cena no espírito* como o equivalente antigo do *trauma*. Não é possível, por razões óbvias, testemunhar objetivamente a “persistência no espírito”, mas a materialidade dessa experiência permanece ainda em objetos e textos. Tomemos, como exemplo, a górgona Medusa. Quase tudo o que sabemos sobre Medusa provém da Antiguidade Latina, o que, no mínimo, demonstra a força que a história e a imagem da vítima de Perseu teve para superar séculos e séculos. Mais interessante que isso, porém, aos nossos propósitos, são as taças de vinho que foram encontradas na Grécia. No fundo delas, havia uma pintura de uma górgona – muito provavelmente, Medusa:



Fig. 1. Taça de vinho ateniense, século VI a. C.

Naturalmente, essa taça era uma sugestão para que os convivas jamais a deixassem sem vinho, pois, ao esvaziá-la, a imagem de uma górgona aparecia àquele que bebia. Se a górgona era, de fato, Medusa, como é a nossa conjectura, essa injunção seria ainda mais vigorosa, pois, uma vez que o copo estivesse vazio, faria pedra daquele que estivesse bebendo. Essa imagem

<sup>10</sup> A ilustração medieval *Mercurus parle à Aglauros* é a mais clara intuição artística desse entendimento. Cf. LAINE; QUIGNARD, 1982, p. 124.

sugere que a efígie de Medusa despertava uma estranha ansiedade – que os gregos, muito engenhosamente, sabiam recobrir com humor e vinho.

Se é impossível dizer que os seres mitológicos são *horríveis* segundo os fundamentos de horror aqui apresentados (uma vez que não podem ser definidos como “traumáticos”), pode-se, ao menos, conjecturar que se trata da proto-história do horror. Mas o fato que deve ser, acima de todos, salientado é que *o horror presente nos mitos não se aliena de uma função moral e epistemológica*. Cada um desses mitos fizeram do horror o seu veículo, o meio necessário para a formação do homem. Os gregos tornaram o horror uma experiência ética, na medida em que ela transmitia conhecimentos referenciados na tradição mítica. De acordo com o helenista alemão Werner Jaeger:

O mito contém em si este significado normativo, mesmo quando não é empregado expressamente como modelo ou exemplo. Ele não é educativo pela comparação de um acontecimento da vida corrente com o acontecimento exemplar que lhe corresponde no mito, mas sim pela sua própria natureza. A tradição do passado celebra a glória, o conhecimento do que é magnífico e nobre, e não um acontecimento qualquer. [...] Os mitos e as lendas heroicas constituem um tesouro inesgotável de exemplos e modelos da nação, que neles bebe o seu pensamento, ideais, e normas para a vida. [...] Há no seu âmago alguma coisa que tem validade universal. (JAEGER, 2003, p. 68).

O mito – sendo, antes de tudo, constituídos por narrativas – possui ensinamentos para transmitir àquele que escuta. Esses ensinamentos não são jamais óbvios. Se desejarmos, por exemplo, extrair a “moral da história” do mito de Polifemo, não será, enfim, uma tarefa tão complexa: “um inimigo é mais facilmente ludibriado quando está bêbado”, diria alguém. Todavia, a história de Polifemo não se reduz a esse mero ensinamento: enigmática, a história deverá se inscrever no espírito do homem antes que se possa extrair todas as consequências dela. Homero se esforça em tornar o ciclope um ser horrível com o objetivo de que *a narrativa* – e não a sentença moral – mais firmemente se imprima no espírito do homem grego. Do mesmo modo, não seria equivocado dizer que o ensinamento da história do Minotauro e de Medusa é “jamais superponha o seu desejo ao dos deuses” ou ainda “não desobedeça o desejo dos deuses” (curiosamente, a palavra grega *hybris*, que deu origem ao termo “híbrido”, denota um desejo de ser maior que os deuses, de desafiar os deuses). Se, de fato, os mitos da Medusa e do Minotauro fortalecem, no homem grego, o seu temor e respeito pelos deuses, não é menos verdade que essas histórias míticas horríveis se constituem de várias referências éticas associadas – algumas delas insondáveis ao leitor

moderno. Deste modo, o verdadeiro horror transmitido pelos mitos gregos, se é normativo, por um lado, não transmite a norma em seu estado negativo, tal como as *Tábuas da Lei* de Moisés: “não matarás”, “não roubarás”, etc. Ao contrário, o horror paideico inscreve no homem um *enigma ético que demanda elaboração*, o que é precisamente o oposto de um texto moral injuntivo. O mito horrível é o conhecimento da tradição que se infiltra no homem e altera a sua estrutura ética, tal como um vírus que invade uma célula e modifica seu material genético.

### **3. O DECLÍNIO DA FUNÇÃO ÉTICA NO HORROR**

Se o horror já foi, no passado, um instrumento para a formação moral do homem, tendemos agora a afirmar que ele só raramente exerce essa função. Antes tudo, isto se deve ao fato de que a sociedade contemporânea é avessa a tudo o que persiste no espírito – e não é outro o motivo de nossos esforços em minimizar os efeitos traumáticos. Tentamos, de todas as formas, evitar os traumas na formação das crianças e na vida dos adultos, sem parar e refletir sobre o que eles despertam mais além da ansiedade momentânea. Não se quer com isso dizer, é claro, que se deve traumatizar deliberadamente sempre que desejarmos ensinar algo a alguém. Isso seria ridículo e perverso<sup>11</sup>. Mas o *horror paideico*, sendo um “*trauma*” no âmbito narrativo, teve sempre a exigência de transmitir a ética comunitária. O horror artístico, seu sucessor, embora tenha gestado, em sua história, obras de alta complexidade e questionamento moral, parece estar cada vez mais indiferente a essa exigência. Hoje, raras são as vezes em que constatamos uma alteração ética profunda produzida por uma obra de horror.

O declínio da função ética do horror se deve também à mercantilização crescente dos bens culturais. O horror, como tudo nesse mundo, se tornou um produto no mercado. Avalia-se agora as obras horríveis não mais em função do seu alcance artístico ou moral, mas apenas em função da bilheteria ou da vendagem dos livros. Transformado em artigo comercial, o horror não poderia estar livre, por um lado, das pressões mercadológicas, e por outro, do desejo do espectador. Na realidade, o espectador – pagante – quer um produto que descarregue seus medos, mas que não afete ou altere profundamente seus hábitos (sobretudo, o hábito do consumo). Para utilizar uma expressão recorrente nas obras de Slavoj Žižek (2008, p.167), o espectador deseja um horror “descafeinado”: usufruir os benefícios catárticos do horror sem ter que experimentar as alterações subjetivas que um trauma horrível causaria.

---

<sup>11</sup> Talvez seja preciso afirmar, com todas as letras, que o declínio dos instrumentos de tortura utilizados desde os escribas egípcios com propósitos educacionais constitui, sem dúvida alguma, uma das mais importantes conquistas da modernidade.

Se desejarmos realizar uma breve, bem modesta crítica do horror contemporâneo, diríamos que, antes de tudo, são obras em que *o caráter de diversão sensível supera o questionamento moral e a transmissão de conhecimento*. Não carece lembrar que o horror contemporâneo é uma especialidade do cinema: não há como compreendê-lo sem se referenciar diretamente às produções cinematográficas. Com o avanço da técnica e dos efeitos especiais, o horror é capaz, hoje, de estimular o espectador menos sensível, auxiliado pelo impacto da música ou pela produção hiper-realista. A evolução técnica da indústria cinematográfica de ponta causou, no público médio, uma espécie de dessensibilização dos métodos mais simplórios de horror. As produções baratas do gênero raramente ultrapassam o risível e o inverossímil, o que não é compatível com o horror propriamente dito. Assim, cada vez mais, as produções de horror se esforçam em alcançar a perfeição técnica, inviabilizando as tentativas mais ousadas dos pequenos produtores que sentem ainda a necessidade de aliar ao horror algum tipo de questionamento ético. Não é, porém, porque se rebaixa a qualidade técnica, que a exigência ética se manifesta. Raros são os filmes que melhor representam o “horror como diversão sensível” que *Atividade Paranormal (Paranormal Activity)*, dirigido por Oren Peli – mesmo sendo, tecnicamente, de modesta realização. Com o truque de realizar o filme através de câmeras amadoras e de segurança, não há qualquer ensinamento ou sabedoria a serem transmitidos. O roteiro é um pretexto aos incontáveis sustos estéreis. De espírito lavado, a plateia sai do cinema sem qualquer transformação ao nível ético, satisfeita.

O horror contemporâneo tende também ao *moralismo banalizante*, uma corruptela ordinária do *horror paideico*. Todos sabem que, sobretudo no cinema de horror americano, um hímen preservado concede a uma moça bonita incríveis poderes de resistência a monstros assassinos. A virgindade e o recato sexual das personagens são “valores” reproduzidos por esse horror moralista. O oposto é igualmente verdadeiro: as mulheres de comportamento sexual desinibido – as amantes e traidoras, sobretudo – sofrerão as mortes mais terríveis e dolorosas. Seguindo o mesmo espírito moralista, são incontáveis os filmes sobre viagens juvenis que, de tão divertidas, são interceptadas por algum ser monstruoso. O clássico de Tobe Hooper, *O massacre da serra elétrica (The Texas Chain Saw Massacre)*, seria um ótimo exemplo para demonstrar essas características. O filme narra o retorno de uma divertida e livre viagem feita ao México por um grupo de jovens. Ao longo da trama, revela-se que um dos intuitos da viagem era trazer grande quantidade de maconha aos Estados Unidos. Em uma van, retornando aos EUA, estão, além dos homens, duas mulheres: uma mocinha comportada que deseja casar e uma desconhecida que não cessa de demonstrar abertamente seu apetite sexual. Não é preciso muita

imaginação para saber qual delas sobrevive ao fim do filme. Esse horrível moralismo nada tem em comum com a ética que o horror artístico tem a potência de assumir, sendo nulo na tarefa de formação e questionamento moral do espectador.

Há, por fim, um longo processo – que parece ter começado com *Gasparzinho, o fantasmilha camarada* – de “humanização dos monstros”. Esse processo, sem se confundir com o gênero legítimo da sátira, tem cada vez mais lotado as salas de cinema com filmes da série *Crepúsculo* e derivados. Pode-se dizer, sem medo, que muitas produções cinematográficas recentes vêm debilitando o monstro de seu aspecto horrível. O imaginário dos monstros – que remonta aos mitos gregos, à demonologia medieval, às viagens de Marco Polo e dos árabes pelo Oriente Distante – é esvaziado em sua diversidade criadora para dar origem ao incoerente “monstro humano”, um monstro castrado, impotente em sua função decisiva de causar impacto no espectador. Basta observar o estado dos monstros nas animações infantis (em *Monstros S. A.*, por exemplo) para que o caráter rebaixado dos seres horríveis salte aos olhos. Os monstros dessa animação são estúpidos e até meigos, incapazes de assustar uma pobre menina. Esses filmes desejam fazer do “monstro” um ser mais *humano*, o que retira dele, naturalmente, a sua monstruosidade. O que restará, desse monstro humano, é um ser que desperta comoção, digno de pena, fato jamais ignorado pela faminta indústria de brinquedos infantis.

#### **4. CONCLUSÃO**

Ao fim deste estudo, carece dizer que não tivemos a intenção de esgotar o assunto e tampouco de obter a avaliação correta sobre o horror em suas três manifestações. Parte da beleza do horror é sua opacidade, é não ser apto a investigações mais detalhadas. O horror acontece, sabemos disso. Tudo o que tentamos sugerir nesse estudo é que o horror *deve* acontecer – no sentido de imperativo moral – por uma razão: a formação ética, a educação em seu sentido amplo. É justamente por ter o horror perdido sua ligação de origem com a *paideia* que devemos lembrá-lo de sua tarefa primária educacional. O horror artístico não pode ignorar os problemas morais e éticos de uma sociedade se quiser ir além dos comandos do mercado.



## REFERÊNCIAS:

\_\_\_\_\_. "O Eu e o id". In: *O Eu e o Id, "Autobiografia" e outros textos* (Obras completas, vol. 16). São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. *Beyond the Pleasure Principle*. London: W. W. Norton & Company, 1961.

\_\_\_\_\_. "A cabeça da medusa". In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (Vol. XVIII)*. Rio de Janeiro: Imago, 2006b.

\_\_\_\_\_. "O estranho". In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (Vol. XVII)*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

\_\_\_\_\_. "O estranho". In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (Vol. XVII)*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

\_\_\_\_\_. *A filosofia do horror ou os paradoxos do coração*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BULCK, J. Van del. "Media use and dreaming: The relationship among television viewing, computer game play, and nightmares or pleasant dreams. *Dreaming*, n. 14, 2004, p. 43-49.

CANTOR, Joanne. *Long-Term Memories of Frightening Media Often Include Lingering Trauma Symptoms*. New York, 2006. (Conferência apresentada na Psychological Science Convention).

CARROLL, Noël. *The Philosophy of Horror or the Paradoxes of Heart*. London: Routledge, 2004.

DALGALARRONDO, Paulo. *Psicopatologia e semiologia dos transtornos mentais*. Porto Alegre: Artmed, 2008.

DERRY, Charles. *Dark Dreams 2.0: A Psychological History of the Modern Horror Film from the 1950s to the 21st Century*. North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2009.

FREUD, Sigmund. "El Malestar en la cultura". In: *Obras completas*, tomo VIII. Madri: Transcript, 1974.

HOMERO. *Odisséia*. 1.ed. São Paulo : Ediouro, 2009.

JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2003.

JENTSCH, Ernst. "On the Psychology of the Uncanny". *Angelaki*, vol. 2, n. 1, 1996.

LAINÉ, Pascal; QUIGNARD, Pascal. *Blasons anatomiques du corps féminin*. Paris: Gallimard, 1982.

MILETSKI, Hani. "A history of bestiality". In: PODBERSCEK, Anthony; BEETZ, Andrea (Org.). *Bestiality and Zoophilia: Sexual Relations with Animals*. West Lafayette: Purdue University Press, 2005.

MYRA Y LOPES, Emilio. *Manual de Psiquiatria*. Buenos Aires: Editorial El Ateneo, 1943.

PAIM, Isaías. *Curso de Psicopatologia*. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1993.

PESSOA, Fernando. "Entre pensar e ser, Heidegger e Parmênides". *Anais de filosofia clássica*, vol. 1, 2007.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

SADOCK, Benjamin James; SADOCK, Virginia Alcott. *Compêndio de Psiquiatria: Ciência do comportamento e psiquiatria clínica*. Porto Alegre: Artmed, 2007.

SINGER, M. I.; SLOVAK, K.; FRIERSON, T.; YORK, P. "Viewing preferences, symptoms of psychological trauma, and violent behaviors among children who watch television". *Journal of the American Academy of Child and Adolescent Psychiatry*, N. 37, 1998, p. 1041-1048.

ZIZEK, Slavoj. *Violence*. New York: Verso Books, 2008.



## **A QUEM SE DEVE TEMER? O MEDO DO OUTRO NO ROMANCE “O PSICOPATA AMERICANO”, DE BRET EASTON ELLIS**

Luciano Cabral

Uma das capas da edição brasileira de “O Psicopata Americano”, do escritor estadunidense Bret Easton Ellis, exhibe um homem jovem, bonito, de pele bronzeada, vestindo um elegante terno azul-marinho. Com uma firmeza ameaçadora, ele segura nas mãos uma enorme faca afiada: o reflexo do seu rosto pode ser visto nitidamente na lâmina. Este homem branco, inteligente, rico e educado é Patrick Bateman, o protagonista e narrador do romance. Embora apresente características que a maioria de nós consideraria positiva, ele também é um assassino, que machuca, tortura e mata suas vítimas com uma perversidade quase inacreditável.

A capa do livro denuncia um personagem cujo discurso e ações confundem os leitores. Em certos momentos, simpatizamos com ele, confiamos nele; em outros, ele nos decepciona e nos amedronta. Durante uma conversa, Bateman declara que é preciso “fomentar uma preocupação social e combater o materialismo junto à juventude” (ELLIS, 2011, p. 26), mas, quase todas as noites, ele sai para jantar em restaurantes sofisticados de Nova Iorque. Além do mais, seu apartamento é extravagante, os ternos que usa são caros e seu cabelo e pele são dispendiosamente cuidados. Em outro momento, enquanto todos estão gargalhando por conta de uma piada que acaba de ser contada, Bateman sente-se incomodado e reclama: “Não tem graça [...] É racista” (ibidem, p. 52), mas, ao sair de uma festa, ele assassina um mendigo negro que dormia junto à entrada de uma loja de antiguidades abandonada. Não apenas isso, ele diz que “temos de gerar alimentos e abrigo para os sem-teto e nos opor à discriminação racial” (ibidem, p. 26), mas, no momento em que assassina o mendigo, ele o pergunta impacientemente: “Ouça. Você acha justo tirar dinheiro de pessoas que têm emprego? Que trabalham mesmo?” (ibidem, p. 159). Bateman também afirma que “temos de encorajar a volta aos valores morais tradicionais e restringir as revistas pornô e a violência na tevê, nos filmes, na música popular, em qualquer lugar” (ibidem, p. 26), e, no entanto, narra detalhadamente suas relações sexuais e os assassinatos que comete como se fossem grandes espetáculos.

Ao longo do romance de Easton Ellis, esta alternância de caráter surpreende e, ao final da leitura, uma questão intrigante permanece: aquele

em quem comumente se confia, por suas características positivas, é também aquele a quem se deve temer? Sendo parte de uma pesquisa de mestrado em literaturas de língua inglesa, este artigo pretende analisar o protagonista Patrick Bateman e sua complexa identidade.

De acordo com o crítico pós-colonialista Bill Ashcroft, a palavra *alteridade* é derivada do latim *alteritas* e significa o estado ou a qualidade de ser outro ou ser diferente. Além disso, ao definir *Outro* e *outro*, Ashcroft afirma que a existência do outro é fundamental não apenas para a construção de parâmetros do que é “normal” ou “aceitável” como também para situar o lugar de uma pessoa no mundo (ASHCROFT et. al, 1998, p. 169). Para que haja um *eu* é preciso então perceber um *tu* (ou de uma forma coletiva, para haver um *nós* é necessário um *eles*) em todas as suas semelhanças e diferenças. Em outras palavras, construir o outro é construir a nós mesmos – falar em identidade só é possível quando a alteridade está também envolvida neste discurso.

Semelhanças são positivas, diferenças são negativas – este parece ser o mote que permeia a construção de identidades ao se adicionar juízos de valor. Longe de serem relativizados, contudo, estes juízos tem-se tornado fixos, imutáveis, inflexíveis por conta de um discurso que frequentemente privilegia o que é branco, masculino, heterossexual, urbano, europeu, transformando tais características em algo natural e inexoravelmente positivo.

Coordenando uma pesquisa sobre os personagens do romance brasileiro contemporâneo, a teórica literária Regina Dalcastagnè constata que determinados grupos sociais – em especial, os pobres e os negros (mas também as crianças, os velhos, os homossexuais, as mulheres) – têm permanecido quase invisíveis dentro da literatura brasileira, e “se eles estão pouco presentes no romance atual, são ainda mais reduzidas as suas chances de terem voz ali dentro” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 15). Como uma prática humana, a literatura não está imune aos embates de legitimação de discurso, aos jogos de poder. Quando escritores decidem representar uma realidade ficcionalmente (entendo aqui “representar” como “ter autoridade para falar por outro”), ou seja, quando eles escolhem certo foco narrativo, elegem determinado tempo e espaço, decidem por este ou aquele personagem, eles também estão decidindo o que não fará parte desta realidade: “o que se coloca hoje não é mais simplesmente o fato de que a literatura fornece determinadas representações da realidade, mas sim que essas representações não são representativas do conjunto das perspectivas sociais” (ibidem, p. 16). Tais escolhas levam necessariamente a excluir outros personagens, outros espaços e tempos, outros focos narrativos.

A literatura, tanto a produção quanto a crítica, tem elegido representações que comumente elogiam alguns grupos sociais em detrimento de outros. Teóricos pós-colonialistas como Gayatri Spivak, Arjun Appadurai e Bill Ashcroft (e pós-modernistas como Linda Hutcheon) têm denunciado que o outro<sup>1</sup> é repetidamente caracterizado como primitivo, bárbaro, canibal, exótico e irracional com a intenção de estabelecer uma separação binária entre colonizador e colonizado e assegurar a cultura e a visão de mundo daquele sobre este (ASHCROFT et. al, 1998, p. 169). A partir daí, a noção de que tudo o que não fosse branco, masculino e europeu não poderia ser positivo foi largamente disseminada e gradualmente incorporada. Exemplos desta caracterização do outro podem ser encontrados na peça teatral “A tempestade”, de William Shakespeare, nos romances “O corcunda de Notre Dame”, de Vitor Hugo, e “O morro dos ventos uivantes”, de Emile Brontë, e em poemas do poeta francês Charles Baudelaire.

A relação entre os personagens Calibã e Prospero em “A tempestade” alude abertamente à contenda entre escravo/mestre, colonizado/colonizador. Próspero, o duque de Milão, é mandado para uma ilha e lá encontra Calibã, o único habitante do lugar. Mesmo com a presença de Calibã, Prospero declara que, antes de sua chegada, não havia uma forma humana na ilha: “[...] Then was this island – save for the son that she did litter here, a freckled whelp, hag-born – not honour’d with a human shape” (Prospero, I.2.283). Dotado de poderes sobrenaturais, o duque força Calibã a obedecê-lo e servi-lo e, ao referir-se a ele, descreve-o como *mooncalf*<sup>2</sup>, substantivo em inglês usado para denotar aberração, pessoa com deformidade congênita e distúrbios mentais, ou ainda pessoa estúpida, idiota.

Do mesmo modo, em “O corcunda de Notre Dame”, apesar de seu caráter gentil, o personagem Quasímodo é descrito pelos moradores da cidade como monstro, horrendo, como uma criação do demônio, por conta de sua aparência física. Em uma cena do romance, ao tentar fazer com que Esmeralda (por quem ele se apaixona) perceba a diferença entre ele e o capitão Phoebus (por quem ela se apaixona), Quasímodo deixa um vaso ordinário com flores frescas e bonitas e um vaso de cristal com flores secas em seu quarto. Ao vê-las, Esmeralda retira as flores secas do vaso e as aperta contra o peito. Após toda sua investida para proteger Esmeralda, os adjetivos para definir Quasímodo ainda são invariavelmente negativos.

Em “O morro dos ventos uivantes”, o personagem Heathcliff, um cigano de pele escura que, quando criança, foi abandonado pelos pais nas ruas de Liverpool

1 Entendido em sentido amplo, como todo aquele que vivencia uma identidade que recebe valorização negativa da cultura dominante, seja definida por sexo, etnia, cor, orientação sexual, posição nas relações de produção, condição física ou outro critério (DALCASTAGNE, 2005, p.15).

2 Mooncalf: 1. a congenitally grossly deformed and mentally defective person; 2. a foolish person; 3. a person who spends time idly daydreaming. Em <http://dictionary.reference.com/browse/mooncalf?s=ts>. Acesso em: 23/04/2013.

e, por isso, criado pela família Earnshaw, é constantemente punido por sua origem social. Hindley Earnshaw o trata como um servo e, embora apaixonada, Catherine recusa casar-se com ele, pois sua união com Heathcliff poderia denegri-la.

Por fim, em poemas como *Sed Non Satiata*, *Parfum Exotique* e *La Chevelure*, Baudelaire metaforiza características – para ele exóticas – de Jeanne Duval, uma atriz e dançarina negra haitiana com quem o poeta francês teve uma conturbada relação amorosa por quase vinte anos. “Feiticeira sombria”, “bizarra divindade”, “demônio impiedoso”, “perfume exótico”, “monstro cego e surdo” são algumas das expressões utilizadas por Baudelaire nestes poemas para descrever sua amante. Vale ressaltar que, ao contrário das informações sobre o poeta francês e sua obra, pouco é sabido sobre Jeanne Duval (nem mesmo seu sobrenome é dado como certo). Por conta disso, o conto “Black Venus”, da escritora inglesa Angela Carter, tenta ficcionalmente construir uma versão para a sua história a partir do ponto de vista não mais de Baudelaire, mas sim da própria Duval.

Estes quatro exemplos parecem ilustrar bem a recorrente caracterização pejorativa do outro nas produções ficcionais. Seja pela aparência, pela posição social, pelo gênero, pela cor da pele ou nacionalidade, o outro é moldado em contraste ao que é branco, masculino, civilizado, racional e europeu.

O sociólogo polonês Zygmunt Bauman, em seus ensaios sobre o medo, declara que nós concebemos o mundo como um lugar extremamente perigoso para se viver. Apesar de desfrutarmos hoje de um nível de segurança jamais imaginado, os avanços científicos e os aparatos tecnológicos ainda não conseguiram fazer com que o medo deixasse de ser um dos sentimentos mais intensos e perturbadores experimentados por nós seres humanos. Diferentemente dos animais, que sentem medo apenas quando ameaçados, nós tendemos a manter este sentimento mesmo quando a ameaça não é iminente. Por termos conservado uma memória do mundo hostil e perigoso, este medo constante (ou *derivative fear*, como nomeia Bauman) torna-se uma sensação quase paranoica de insegurança e vulnerabilidade, como se, a qualquer momento, sem qualquer aviso ou razão, algo pudesse atentar contra nossa vida.

Para tentarmos amenizar este sofrimento, nós passamos a procurar no outro, nas outras pessoas, características que possam de algum modo ser compatíveis com as nossas, aquelas que apreciamos como positivas para nós, sejam elas de ordem cultural, geográfica, linguística, étnica, sexual, econômica ou social. Quando as encontramos, sentimo-nos aliviados e, por concluir que o outro não representa perigo, aproximamo-nos. Todavia, quando tais características não são encontradas, ou melhor, quando elas são contrárias às

nossas, sentimo-nos imediatamente desconfiados. Como consequência, nós nos afastamos, uma vez que não sabemos quem este outro é, muito menos quais são suas intenções para conosco. Em suma, no momento em que percebemos que não há características compatíveis, nós sentimos medo do outro.

Bauman ainda afirma que, por mais bizarro que possa parecer, nós nos aliviemos não apenas com as características positivas que encontramos no outro, mas também com a identificação do mal que nos aflige. Por conhecermos a origem deste mal, por ele ter-se tornado palpável e visível, sentimo-nos reconfortados, ainda que saibamos que nada podemos fazer contra ele. O ato de identificar o mal, para Bauman, é tanto assustador quanto reconfortante. Nas palavras do sociólogo: “agora que sabemos de onde vem o golpe, também sabemos o que podemos fazer, se há algo a fazer, para afastá-lo – ou pelo menos aprendemos como é limitada nossa capacidade de emergir incólumes e que tipo de perda, dano ou dor seremos obrigados a aceitar” (BAUMAN, 2008, p.7). Ora, aqueles a quem devemos temer (o mal que nos aflige) já foram identificados: são todos os Calibãs e os Quasímodos, os Heathcliffs e as Jeanne Duvals – exóticos, negros, pobres, deformados, irracionais, criminosos, bárbaros – ou seja, os outros, porque o discurso sobre eles é sempre vilipendioso, construído a partir de adjetivos pejorativos.

Por outro lado, Patrick Bateman, branco, rico, educado, bonito, sofisticado, é também criminoso, assassino, bárbaro, cruel, canibal. Através da leitura do que Patrick detalhadamente nos conta, nós leitores ora sentimo-nos aliviados, ora amedrontados porque percebemos características que tanto nos aproximam quanto nos afastam dele. O protagonista do romance surpreende justamente por comportar-se como se espera que o outro deva se comportar. Nós o identificamos como inofensivo, mas, momentos depois, percebemos que nossa conclusão é falha. Assim, todos os adjetivos que vêm caracterizando o outro, na verdade, definem Bateman.

As cidades – especialmente, as metrópoles – são territórios onde pessoas completamente estranhas umas às outras existem, encontram-se e movem-se em estreito contato (cf. Bauman, 2009). O protagonista de “O Psicopata Americano” vive uma das cidades mais cosmopolitas do mundo. A Nova Iorque do romance é povoada por taxistas armênios, entregadores asiáticos, trabalhadores mexicanos, traficantes negros, chinesas trabalhando em lavanderias, homossexuais, prostitutas e dezenas de mendigos. Apesar de nós leitores acharmos, inicialmente, que as vítimas de Bateman são escolhidas a esmo ou por força da ocasião, elas, em sua maioria, pertencem a estes grupos marginalizados – aqueles que, coletivamente, experienciam um juízo negativo de

valor pelo discurso dominante e, por isso, são excluídos<sup>3</sup> – muito distantes dele tanto social quanto economicamente. Se há uma enorme distância entre estes grupos e a sua classe, ao ponto de pensarmos que essa diferença pudesse torná-lo indiferente, por que, então, Bateman os mata?

Uma possível resposta para esta pergunta pode ter sido dada por Arjun Appadurai. O antropólogo indiano argumenta que temer o outro, ver o outro como uma ameaça, possibilita o surgimento de “identidades predatórias”, ou seja, “aquelas identidades cuja construção social e mobilização exige a extinção de outra” (APPADURAI, 2006, p. 51). O estilo de vida de Patrick Bateman é o que podemos chamar de *yuppie*, termo cunhado na década de 1980 para descrever os jovens recém-formados em universidades renomadas que buscavam manter um alto padrão de vida. Estes jovens elogiavam a competição e o consumismo, exaltavam o hedonismo e o individualismo e sentiam orgulho de sua ideologia materialista. No romance, há um capítulo inteiro em que Bateman descreve seu apartamento e sua rotina matinal, vangloriando-se de todos os aparelhos de última geração que possui, dos produtos cosméticos com que cuida da pele e dos ternos que usa. Ao descrever uma pessoa, é para as grifes que ele atenta:

Schwarz está vestindo terno de lã escocesa penteada com lapela de entalhe da Perry Ellis, camisa de algodão trançado da Gitman Brothers, gravata de seda da Savoy, cronógrafo com pulseira de couro de crocodilo da Breil, capa de chuva de algodão da Paul Smith e chapéu de feltro da Paul Stuart. (ELLIS, 2011, p. 216).

Bateman parece querer afirmar e reafirmar seu status; parece que necessita mostrar que tem o direito de pertencer àquele grupo e, embora não precise trabalhar, ele quer avidamente se “enquadrar” nele (ibidem, p. 286). Sua avidez por manter este estilo de vida (ter esta identidade) impele-o a eliminar outros grupos, precisamente aqueles que o lembram constantemente que, nesta competição desenfreada em que está inserido, é possível perder, não se enquadrar, “fracassar” e tornar-se um marginalizado, estar fora do centro, ser também um excluído. Pouco antes de esfaquear um mendigo negro, Bateman parece sentir a necessidade de corroborar a diferença que há entre ele e o outro: “A fúria cresce dentro de mim, se acalma, fecho os olhos [...], depois dou um suspiro. – Al... Sinto muito. Mas é que... não sei. Não tenho nada em comum com você” (ibidem, p. 160). Além do mais, vários são os momentos no romance em que pessoas chamam-no por outro nome; há momentos em que ele confunde pessoas, não as reconhece apropriadamente, como se tivesse que haver um

3 O emprego do adjetivo *excluídos*, para ser melhor compreendido, pode ser comparado ao adjetivo inglês *ex-centric*, que qualifica aquilo que se encontra fora do centro; que é periférico ou está à margem; não-central.

esforço sobre-humano (ou uma conta bancária faustosa) para que pudessem se destacar e não ser esquecidos. E Bateman mostra ter consciência deste fato ao avistar uma rachadura no banheiro e concluir que se entrasse por ela e desaparecesse ninguém notaria sua falta:

Enquanto dou uma mijada no toalete, fico olhando atentamente uma rachadura fina em forma de teia acima da válvula do mictório e penso comigo mesmo que se eu tivesse de desaparecer por aquela rachadura adentro, digamos virar miniatura e escorregar lá para dentro, haveria grandes chances de ninguém reparar que eu tinha sumido. Ninguém... se... incomodaria. Na verdade algumas delas, ao repararem minha ausência, poderiam até ter um sentimento esquisito, indefinível de alívio. É verdade: o mundo fica bem melhor quando algumas pessoas somem. Nossas vidas não estão todas interligadas. Essa teoria é caquética. Algumas pessoas de fato não precisam estar aqui. (ibidem, p. 272).

O que torna o protagonista uma fonte definitiva de medo talvez seja não apenas o fato de que, apesar de suas características positivas, ele mata, mas, para além disso, a maneira como ele o faz é que amedronta. Sendo uma narração autodiegética, a voz que temos da história contada é somente a do protagonista (na verdade, há uma cena, em um capítulo cheio de perseguições e tiroteios, em que a narração passa para a terceira pessoa, mas, logo em seguida, a palavra retorna para Bateman). Isso causa um efeito perturbador durante a leitura, já que a autodiegese elimina a distância que haveria entre o narrador e a coisa narrada caso a voz fosse heterodiegética. Bateman orgulha-se em pormenorizar toda a espetacular tortura que inflige às suas vítimas e compartilha suas investidas conosco sem qualquer constrangimento:

Torri acorda e se vê amarrada, curvada na beira da cama, de costas, o rosto coberto de sangue porque lhe cortei fora os lábios com uma tesourinha de unha. Tiffany está amarrada com seis pares de suspensórios de Paul no outro lado da cama, gemendo de medo, totalmente imobilizada pelo monstro da realidade. Quero que ela assista ao que vou fazer com Torri e deixei-a escorada de tal modo que torne isso inevitável. [...] Começo a tirar um pouquinho a pele de Torri, fazendo incisões com uma faca e lhe arrancando pedaços de carne das pernas e da barriga enquanto ela grita em vão, suplicando misericórdia com uma vozinha fina e aguda, mas espero que possa se dar conta de que seu castigo vai acabar sendo relativamente brando em relação ao que planejei para a outra. (ibidem, p. 365).

Através da estratégia da narração em primeira pessoa, somos transportados para as ações, para a linguagem, para a mente de Bateman. Não



percebemos nele a compaixão que nos atinge ou o pudor que nos freia, pois não há medida ou limite moral em suas palavras. Ele entende que seus atos são torpes, são monstruosos. Mas, da mesma maneira, parece ver o outro também como um monstro. Então, por que ele se orgulha em assassinar?

Dialogando com o conceito de identidades predatórias, o professor Jeffrey Jerome Cohen afirma que “representar uma cultura prévia como monstruosa justifica seu deslocamento ou extermínio, fazendo com que o ato de extermínio apareça como heroico” (COHEN, 2000, p. 33). Pode estar aí a resposta para o imoral (ou amoral) orgulho de Bateman. Em um espaço hedonista, competitivo e individualista, cada obstáculo transposto é motivo de ovações: quanto mais “ameaças” ao seu grupo, à sua classe social, forem eliminadas, mais chances terá ele de manter seu padrão de vida e se enquadrar. É assim que o protagonista, um típico *yuppie*, entende o mundo em que vive:

– Bem, embora eu saiba que devia ter feito aquilo ao invés de não fazer, tenho 27 anos, porra, e é assim que, humm, que a vida se apresenta num bar ou num clube, em Nova York, talvez em qualquer lugar, no fim do século e como as pessoas, vocês sabem, eu, agem, é isto que significa ser Patrick. (ELLIS, 2011, p. 477).

Contudo, não basta esfaquear, torturar e matar. Por vezes, Bateman come as suas vítimas, como se somente desta forma a eliminação do outro fosse completa:

Os quinze minutos que se seguem eu passo fora de mim, a arrancar uma tripa azulada de intestino, em grande parte ainda presa ao corpo, e a empurrar aquilo em minha boca, me engasgando, mas a sensação na boca é de umidade e a tripa está cheia de uma massa que cheira mal. (ibidem, p. 414).

Enfim, em “O Psicopata Americano”, as características que têm comumente sido usadas para definir o outro – primitivo, bárbaro, canibal, exótico, irracional – também cabem para definir o protagonista do romance. Poderíamos então dizer que Patrick Bateman representa a desconstrução da dicotomia eu/tu e, por consequência, nós/eles, mestre/escravo, colonizador/colonizado, branco/não branco, masculino/feminino, etc. Obviamente, tal desconstrução de opostos não viria sem resistência, uma vez que, embora Bateman revele todas as suas atrocidades, ninguém acredita (ou não quer acreditar) em sua confissão. Seu advogado, Harold Carnes, por exemplo, ao ouvi-lo confessar, responde, enquanto tenta se afastar: “– Bateman matou Owen e a moça de programa? – ele continua a rir, baixinho. – Ah, foi um barato. O fino, como dizem no Groucho Club



[...]” (ibidem, p. 463). Para ele, um homem como Patrick é incapaz de ser um assassino, características tão controversas não podem definir a mesma pessoa.

Ao analisar o complexo protagonista de “O Psicopata Americano”, levantei neste artigo algumas questões que pretendo desenvolver durante minha pesquisa. Outros pontos (como, por exemplo, a veracidade do que é contado) também serão analisados e, certamente, outras indagações surgirão. Mas talvez o caminho para algumas respostas tenha sido aberto pelo próprio Bateman, que, ao conversar com sua secretária, revela que as linhas que separam a aparência, o que se vê, e a realidade, o que não se vê, são muito imprecisas (ibidem, p. 453). É pensando nesta imprecisão que a pergunta ainda persiste: a quem se dever realmente temer?

## REFERÊNCIAS:

\_\_\_\_\_. *Confiança e Medo na Cidade*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

APPADURAI, Arjun. *Fear of Small Numbers*. Durham and London: Duke University Press, 2006.

ASHCROFT, B. GRIFFITHS, G. TIFFIN, H. *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*. London e New York: Routledge, 2001.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Trad. Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

BAUMAN, Zygmunt. *Medo Líquido*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

BRONTE, Emily. *Wuthering Heights*. London: Penguin Popular Classics, 1994.

CARTER, Angela. *Black Venus*. London: Vintage, 1996.

COHEN, Jeffrey Jerome et al. *Pedagogia dos Monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

DALCASTAGNÈ, Regina. *A personagem do romance brasileiro contemporâneo (1990-2004)*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília, n. 26, p. 13-71, 2005.

ELLIS, Bret Easton. *O Psicopata Americano*. Tradução de Luís Fernando Gonçalves Pereira. Porto Alegre: L&PM; Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

HUGO, Victor. *O Corcunda de Notre Dame*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

SHAKESPEARE, William. *The Complete Illustrated Works of*. London: Chancellor Press, 2009.

## **O OUTRO LADO DO DEMÔNIO: A CONSTRUÇÃO DO MEDO EM “O PREÇO”, DE NEIL GAIMAN**

Bruno Silva de Oliveira<sup>1</sup>

O medo é um sentimento experimentado por todo ser vivo, independente deste ser racional ou não; caracterizado por sua subjetividade, pois nenhum ser tem controle acerca disso e o mesmo se modifica de indivíduo para indivíduo; polimorfo, tem várias facetas que se modificam de acordo com o indivíduo que o sente, além de ser altamente mutável. O medo surge em virtude da incerteza do homem perante o desconhecido, do incompreendido e, até mesmo, do invisível, pois se tem medo de estrangeiros, de culturas diferentes, da morte, de epidemias e pandemias.

O imaginário acerca do medo é povoado por diversas imagens e estruturas que se modificam com o passar do tempo, o posicionamento no globo terrestre, e conseqüentemente a partir da cultura e de suas manifestações diversas. Heidrum Krieger Olinto em “Literatura/cultura/ficções reais” (2008), a cultura desempenha duas funções a “de orientadora e de tradutora de processos comunicativos que se materializam em diversos sistemas simbólicos, em convicções e valores, responsáveis tanto pela manutenção e reprodução de sistemas sociais quanto pela sua constante transformação” (OLINTO, 2008, p. 73). Ou seja, ela interfere diretamente na constituição do imaginário fóbico que, por ventura, se materializa na Literatura, entre outras manifestações culturais, que juntas refletem e perpetuam valores e convicções dos homens.

O “imaginário”, a partir de sua raiz etimológica, é um conjunto ou um agregado de imagens, que o homem produziu, produz e produzirá, que interagem entre si, porém não pode ser visto unicamente como um emaranhado de imagens, um novelo de lã que o homem constantemente altera a forma. O termo também significa, segundo Ivan Teixeira em “Literatura como imaginário: introdução ao conceito de poética cultural” (2003), o “processo de produção, de reprodução e de recepção de imagens” (TEIXEIRA, 2003, p. 44). Enquanto substantivo, o imaginário funde a imagem e a imaginação em si, porque para a produção de imagens nota-se a necessidade da utilização da imaginação. A

---

<sup>1</sup> Aluno regular do Programa de Mestrado em Estudos da Linguagem (PMEL) da Universidade Federal de Goiás (UFG), Campus Avançado de Catalão (CAC), sob a orientação do Dr. Alexander Meireles da Silva, participante do grupo de pesquisa L.I.M.E.S. (Literatura e Imaginário, Marginalidade, Estética e Sociedade), vinculado ao projeto de pesquisa “Fronteiras do Fantástico: Leituras da Fantasia, do Gótico, da Ficção Científica e do Realismo Mágico” e à dissertação “Onde o bicho-papão se esconde: o medo dos animais na Literatura Fantástica”. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG).;~

palavra “imagem” vem do latim *imagine*, e entre as diversas acepções deste verbete, grifasse as seguintes: representação, imitação e retrato. O que nos faz crer que o imaginário tem uma estreita relação com a noção de mimesis apresentada por Platão e Aristóteles, ou seja, o imaginário só será constituído a partir de fatos e acontecimentos reais ou tidos como tal.

Rogério Bianchi de Araújo afirma em “O imaginário distópico e a sociedade de consumo” (2011), que “as imagens são construções que têm por base as nossas experiências visuais anteriores” (ARAÚJO, 2011, p. 39), ou seja, o ser humano cria imagens a partir de suas vivências, de suas ações, daquilo que ele percebe ao seu redor, ou acha que percebe. Ao criar imagens, o homem tenta recriar, imitar, representar aquilo que aconteceu, que viu, que acha que viu, que sentiu, na tentativa de fazer uma cópia de algo que já existiu, o que possibilita chamar o homem de *homo symbolicus*. Um exemplo simples e expressivo no que tange a criação de imagens na tentativa de recriar acontecimentos é o do homem das cavernas com a arte rupestre. Ao produzir as imagens de bisões, de cervos, entre outros animais nas paredes das cavernas, esses homens as revestem de significados, de sentidos, tornando-as símbolos.

Para que uma imagem componha o imaginário do homem, ela tem que ser revestida de significado, mas quando este significado não é compreendido no processo de decodificação, a imagem fica vazia, não se inserindo no imaginário. Não se pode confundir “sem significado” com “significado obscuro”, pois como Gilbert Durand explana em *O imaginário* (2010, p. 36), a imagem é uma “ponte” de símbolos. Ela liga dois polos - o inconsciente não-manifestado e a consciência ativa - possibilitando o pensamento de que um símbolo é uma manifestação a qual há um significante ativo inerente ao consciente que remete a um significado obscuro produzido pelo inconsciente.

O indivíduo ao se propor a analisar uma imagem, deve pensar nos elementos que se convergem para construir a mesma, visto que essa é um discurso. Ou seja, uma imagem não pode ser analisada de forma isolada e descontextualizada, pois assim não há contexto no qual ela foi empregada. Lista-se a Literatura como uma das formas da imagem se materializar, pois essa:

É imaginário: constelação hipotética de imagens. Suas imagens tanto podem se originar do mundo extratextual quanto podem resultar de apropriação de estruturas textuais pré-existentes à ficção que se constrói em dado momento. (TEIXEIRA, 2003, p. 53).

A Literatura utiliza frequentemente imagens culturalmente fóbicas para instaurar o sentimento de medo e horror durante a diegese. Lista-se como exemplos o cachorro e o gato de pelagem preta, catalizadores recorrentes

deste sentimento atávico, presentes em obras famosas como “O gato preto” (1843), de Edgar Allan Poe, *Coraline* (2002) e “O preçõ” (1998), de Neil Gaiman, *O cãõ de Baskerville* (1991), de Sir Arthur Conan Doyle, *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban* (1999), de J. K. Rowling, entre outros. Animais esses ligados diretamente a figura de bruxas, feiticeiras e satanistas durante a Idade Média pela Inquisiçãõ, pois estes tinham, como animais de estimaçãõ, gatos e cachorros de pelo preto, o que na visãõ da Inquisiçãõ era, na verdade, bruxas e feiticeiras metamorfoseadas. Deste modo, este artigo visa discutir a constituiçãõ do medo no conto “O preçõ”, de Neil Gaiman no intuito de identificar se há uma atualizaçãõ, reiteraçãõ ou um deslocamento da memõria cultural entorno da imagem do gato preto a luz das teorias do monstruoso.

## **O GATO ENQUANTO UM MONSTRO**

Geralmente, ocorre um equívoco ao se pensar a figura do monstro ou do monstruoso, segundo Sérgio Luiz Prado Bellei em “Definindo o monstruoso: forma e funçãõ histórica” (2000), esse conceito se aplica tanto a humanos como a não-humanos, seres híbridos e/ou deformados, sempre associado a fronteira, seja próximo a ela ou além da mesma. Sãõ assim caracterizados porque cruzam uma fronteira que a sociedade impõs como limite, norma e verdade absoluta, eles transgredem o que lhes sãõ impostos e impostos aos outros, se deformando explicitamente ou implicitamente, afetando o indivíduo física e/ou psicologicamente, o que pode provocar alterações identitárias. A grande maioria dos monstros, físicos e culturais, que a Idade Média cultivou no imaginário perpetua até hoje na mente nos homens, condizendo com a fala de Jeffrey Jerome Cohen em “A cultura dos monstros: sete teses” (2000),

Vemos o estrago que o monstro causa, os restos materiais (as pegadas do yeti através da neve tibetana, os ossos do gigante extraviados em um rochoso precipício), mas o monstro em si torna-se imaterial e desaparece, para reaparecer em algum outro lugar (pois quem é o yeti se não o homem selvagem medieval? Quem é o homem selvagem se não o clássico e bíblico gigante? (p. 27).

Entre estes monstros ou arquétipos monstruosos que perduram até a atualidade lista-se a bruxa. Essa figura, segundo Yi-Fu Tuan em *Paisagens do medo* (2005, p.167-168), é uma pessoa que profere injúrias contra pessoas através de práticas não-naturais ou sobrenaturais, geralmente ela é utilizada para explicar os infortúnios que os indivíduos passam. Elas ou as pessoas acusadas de bruxaria sãõ monstruosas porque flertam com práticas não-sacras, sãõ

pagãs e/ou satanistas, possuem hábitos reclusos entre outras características físicas e comportamentais que não veem ao caso para a análise, pois não se visa identificar uma bruxa durante a análise da narrativa.

As mesmas, durante a Idade Média, possuíam como animais de estimação, seres com a pelagem ou plumagem negra, sendo os mais frequentes cachorros, gatos e corvos. Se atendo ao gato, este carrega o estigma, criado no mesmo período, de ser a bruxa metamorfoseada ou o próprio Satanás encarnado, como aponta Carlos Roberto F. Nogueira em *O diabo no imaginário cristão* (1986), “O diabo assume outras e variadíssimas formas animais, como a de um touro, gato, cavalo, porco, veado, camundongo ou mosca. [...] (sendo) preto – a cor denunciando a presença demoníaca.” (NOGUEIRA, 1986, p. 59).

A bruxa e a sua representação animalesca se enquadra em algumas das teses elaboradas por Cohen (2000, p. 26, 27, 29-30, 32, 48), como a de que o corpo monstruoso é um corpo cultural, que corporifica os medos, mas também os desejos mais íntimos do homem, às vezes (in)conscientemente, tal qual as bruxas, desejamos o mal de outrem, mas não assumimos ou escondemos esse anseio, no fundo da mente, não o revelando, porque além de ser pecado como prega a Igreja, é socialmente condenado. Ainda quando se pensa no gato que tem uma liberdade de fazer o que quer, quando quer e ir aonde bem entende, suscita nos indivíduos uma ponta de inveja, inveja de uma liberdade que não se tem devido os grilhões físicos e psicológicos que a sociedade e outros aparelhos ideológicos do Estado nos impõem.

O gato preto, enquanto metamorfose da bruxa, é um ser híbrido, pois conjura em si a forma animal e a mente humana, uma verdadeira quimera. Os monstros surgem em períodos de crise sociais, políticas, econômicas e até mesmo ideológicas, e como tal, ele surge num período de crise, durante a época de instabilidade política na Europa, onde não há uma instituição estatal que une diversos feudos sob uma mesma bandeira ou coroa, além de crises econômicas e as grandes ondas de pestes e epidemias, devido a falta de higiene e boa alimentação.

Segundo Cohen (2000), “o monstro é a diferença feita carne; ele mora no nosso meio. [...] é uma incorporação do Fora, do Além — de todos aqueles *loci* que são retoricamente colocados como distantes e distintos, mas que se originam no Dentro.” (p. 34). Do mesmo modo são as bruxas, como afirma Tuan (2005, p. 168), elas podem ser qualquer pessoa, sua vizinha, sua amiga, seu parente, aquela pessoa que sorri e te cumprimenta pelo nome quando você passa, mas que a noite, quando ninguém está acordado, trama sortilégios para ocasionar o mal; elas incorporam práticas e valores não compartilhados no

meio em que habitam tais como a luxúria, o incesto, a necrofilia, entre outros.

Ou seja, o gato gera ou suscita medo devido a sua pelagem negra o que o relaciona diretamente a figura do demônio e a possibilidade de ser uma monstruosa bruxa metamorfoseada.

### **A CONSTRUÇÃO DO MEDO EM “O PREÇO”, DE NEIL GAIMAN**

O conto “O preço” foi publicado em 1998 na coletânea *Fumaças e espelhos*, que reúne mais de 30 contos escritos pelo inglês Neil Gaiman. Neste conto memorialista narrado em primeira pessoa, conta-se a história de como o narrador conheceu um gato preto. O narrador tem o hábito de recolher e tratar gatos de rua que aparecem na sua casa, localizada na região rural, mas próxima o bastante da cidade para que seus moradores abandonem seus felinos ali. Ele e sua família livram os gatos das pulgas e dos carrapatos, dão-lhes de comer e castra-os também. Na casa, há apenas gatos de pelagem clara, com exceção de gato preto, assim denominado devido a sua pelagem, que apareceu há um mês. Diferente dos outros gatos que chegavam a casa, este estava bem cuidado, era velho e vistoso, lembrava uma pantera negra, era macho e possuía olhos amarelo-esverdeados.

O narrador viaja, deixando o gato preto recém-chegado a sua porta, quando esse regressa ao lar, encontra o felino na sua varanda, não da mesma forma que o deixara. O animal que antes era belo, vistoso e bem cuidado, agora falta tufo de pelos em seu corpo negro, havia profundos arranhões em sua pele, a ponta de sua orelha fora decepada, seu olho e seu lábio estavam seriamente feridos. O que ocasionara uma visita ao veterinário que prescreveu antibióticos e cuidados especiais ao bichano, remédios estes que eram lhedados durante a noite. Mesmo com o passar dos dias o gato não melhorava, havia o efeito inverso, ele só piorava. Seus ferimentos ficaram tão graves, que o narrador se vê obrigado a levá-lo para o porão de dentro da casa, ficando ali de três a quatro dias, dias estes que lhe foram dedicados uma singular atenção.

Esses dias de reclusão do gato dentro da casa foram os piores da família, nada dava certo para os membros da família: o bebê quase morrera afogado, um projeto de adaptação de um romance por parte do autor fora cancelado, a filha dele implorara para voltar de um acampamento, o filho havia brigado com o melhor amigo e a sua esposa atropelara um veado e sofrera pequenas escoriações. Durante todos esses dias, o gato no porão estava irrequieto para sair; até que no quarto dia, o narrador o liberta para que este possa voltar ao seu posto na varanda. No outro dia, os ferimentos do gato voltaram e junto dos

ferimentos boas notícias: a filha do narrador se acalmara no acampamento, o filho reatara a sua amizade com o amigo e o projeto que outrora havia sido cancelado, agora poderia ser retomado.

Em virtude do reaparecimento dos ferimentos do gato, o narrador pensa em levá-lo para o porão novamente, mas resolve por descobrir quem ou o que infringira tais danos ao gato preto. Usando um binóculo que possibilita que ele enxergue no escuro, o narrador se esconde em um quarto de vestir que possibilita plena visão da varanda onde está o animal. Com o desenvolver da noite e o adensar das trevas, ele nota uma movimentação que espanta um de seus gatos que não era o gato preto, havia uma coisa que adentrava a garagem indo em direção da casa. Era o Diabo. Uma figura em continua metamorfose, primeiro touro, depois minotauro, em seguida uma mulher, posterior um enorme gato.

Na entrada da casa, essa figura demoníaca para em virtude do gato preto que ali bloqueava o seu progresso. Quando essa estende a mão, o gato preto crava seus dentes no braço da criatura, que não gostou de tal recepção e se metamorfoseia em vários animais do mesmo porte do gato preto para enfrentá-lo, passando a atacá-lo. O narrador assiste à grande parte da luta, porém é interrompido pelas luzes de um caminhão que o faz retirar o binóculo. Ao recolocá-lo, a criatura havia sumido. Visto isso, o narrador vai a varanda verificar como o seu animal está. Encontrando-o vivo, ele o recolhe nos braços e deposita-o em seu cesto. Mesmo com o passar do tempo, a criatura sempre visita à casa do narrador.

O conto não é memorialista por motivo banal ou corriqueiro. A memória é a principal dica que o autor nos dita acerca da construção do medo no conto, pois sem ela, o conto não teria o mesmo efeito e/ou não instauraria o fóbico. Ela interfere diretamente na recepção e na interpretação do conto, influenciando diretamente a relação do leitor com o personagem do gato preto. A Literatura é um fruto da memória, principalmente a cultural, na qual não ocorre somente a recordação de momentos e acontecimentos ocorridos no passado, mas, como um produto cultural, irradia informações sobre cultura, aflorando a memória, fazendo-a presente no dia-a-dia do leitor.

Para que houvesse medo na narrativa em questão, este teve que ser construído a partir de uma ideia já existente por parte do leitor, sem esse alicerce proporcionado pela memória, o fóbico não seria instaurado. Antes de ler o conto, mas sabendo da presença do gato na mesma, o leitor pode ser levado a pensar que o gato é o elemento irradiador do fóbico, mas quando o gato preto surge e o narrador expõe que a família passa por acontecimentos ruins, faz ruir-se o argumento que o gato, de modo geral, é o causador deste



fenômeno, pois a família já tinha gatos e nada de negativo lhe era acometido, mas a partir do momento que um gato de pelagem preta aparece, essa passa a sofrer com infortúnios, ou seja, o gato preto está relacionado diretamente ao problema que aflige a família.

O leitor mais atento (ou mais afoito) irá perceber uma ligação entre o gato preto e os acontecimentos ruins e construirá uma ponte que liga o animal ao seu significado atribuído durante o período da Idade Média e da Inquisição, de que ele é uma bruxa que visa proporcionar o mal a terceiros, a partir de sua forma animalesca. Devido o fato de o conto pertencer ao modo fantástico, é possível que o gato preto seja na realidade uma bruxa metamorfoseada, pois “a distinção entre animais e humanos torna-se ainda mais imprecisa nos muitos relatos sobre bruxas que aparecem vestidas com couros de animais: elas são animais transfigurados” (TUAN, 2005, p. 173). Se não for a bruxa sob outra forma, pode ser um comparsa da mesma, pois “a maioria dos animais selvagens do mato [como pode ser o gato do conto, visto que não se sabe a origem exata do mesmo] é considerado por uma ou outra pessoa como parceiros das bruxas.” (TUAN, 2005, p. 172).

Entretanto este mesmo leitor esquece que antes da família ser assolada por problemas, o gato preto já sofria provações e perturbações, como a orelha decepada, os constantes e profundos arranhões. Enquanto o felino estava no lado externo da casa, a família vivia em paz e harmonia, mas a partir do momento que ele ingressa no interior da morada, a mesma passa a ser rondada pelo mal, o espaço da casa que antes era um abrigo, um lugar aconchegante passa a ter o mal a vagar por entre suas paredes.

Com a volta do gato para a varanda, por vontade própria e súplicas suas, os moradores da casa novamente tem paz e harmonia em seu lar. Porém, o animal volta a se machucar, nota-se então uma forte correlação entre os ferimentos do gato e o bem estar da família, se este se encontra ferido a família está bem, se ele estiver melhor a família passa por problemas. O regresso do gato à varanda e o de seus ferimentos também chamam a atenção do narrador que vê a necessidade de encontrar o que ocasiona os infortúnios do bichano.

A noite, segundo Jean Delumeau em *História do medo no ocidente* (2009), é o momento que feras, assassinos, bruxas, demônios, entre outros seres malignos saem para realizar as suas maldades, tendo o escuro como cúmplice, encobrindo a sua identidade e seus rastros devido à ausência de luz, Tuan (2005) completa que:

(...) as noites escuras diminuem a visão humana. As pessoas perdem a habilidade de manipular o meio ambiente e sentem-se vulneráveis. A medida que diminuem o dia, também diminui o seu mundo. Os poderes nefandos assumem o controle. (p. 170).

É durante a noite, “período mais perigoso”, que o narrador investiga o que está infringindo mal ao seu gato preto, pois é durante este período que o felino é atacado. No escuro, ele descobre a presença do próprio diabo a rondar a sua casa, lutando todas as noites com o seu animal de estimação que quando está na varanda sempre vence o mal.

Na realidade, o mal não era ocasionado pelo gato preto, como era a hipótese inicial instaurada pela memória. O mal é causado por um elemento externo à família e de origem sobrenatural. Na verdade, o gato era quem defendia o narrador e seus entes queridos do maléfico. A memória prega uma peça no leitor, isso porque o gato é uma imagem polissêmica. Durante a Idade Média, o gato preto era visto como um animal negativo, por ser relacionado a bruxas como exposto anteriormente; mas, na cultura egípcia, o gato era venerado, tendo um significado positivo relacionado à sua figura, visto que este espantava o mal e protegia o lar (SAUNDERS, 1997, p. 21). Ele é uma figura tão emblemática que há mitos que exemplificam a sua luta contra o mal. Bastet luta eternamente com a serpente Apep, a própria representação do caos, depois que Rá “cede” o trono a Hórus, mas há versões que apontam que a deusa-gato defendia seu pai Rá dessa mesma serpente durante o percurso do mesmo pelo duat à noite.

Outro elemento que não pode ser esquecido e que já foi mencionado é o espaço da noite, que se torna necessário para a construção do medo, visto que a falta de luz facilita e proporciona o devaneio, o sonho, a alucinação e o pesadelo. Um elemento que não constitui medo, apenas “pega um gancho” e mantém a sensação fóbica no conto, pois aparece apenas nos parágrafos finais da narrativa, é o diabo, mas que não será analisado neste artigo, visto que este se propõe a discutir a construção do medo no conto e não o medo neste.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Entende-se então que o medo na obra não é constituído por elementos explícitos na obra, mas por elementos externos a esta, oriundo da relação obra-leitor, sendo o principal elemento a memória cultural deste último. Gaiman a utiliza como ferramenta para instaurar a aura fóbica na obra, pois é a memória do próprio leitor que monstrualiza o gato preto, que o coloca como demônio, visto que em momento algum, o narrador bestializa ou coloca o gato como figura negativa ou de mau agouro.

O leitor que coloca a monstruosidade ao gato preto, que o coloca na obra como elemento fóbico, porque segundo Júlio Jeha na apresentação da obra *Monstros e monstruosidades na literatura* (2007), o monstro “aparece como símbolo da relação de estranheza entre nós e o mundo que nos cerca.” (JEHA,

2007, p. 7), ele é uma “criatura má imaginária como uma metáfora cultural e um artifício literário” (JEHA, 2007, p. 7). Isso seria algo natural, pois durante a Idade Média, momento histórico que constitui a base do imaginário fóbico ocidental, “parecia normal atribuir maldade aos animais. O próprio demônio frequentemente era representado com garras, bico e rabo” (TUAN, 2005, p. 133). Na realidade, imputamos a identidade monstruosa ao gato, constituindo assim o medo do desconhecido, do novo, do estrangeiro, como era o animal no início do conto. Nota-se que ocorre o deslocamento da memória cultural vigente, tida como consagrada, para uma memória cultural não-consagrada.

Apesar dos pesares, conclui-se então que no conto é realmente o gato preto que instaura e mantém até quase o final da obra a aura fóbica, mas não o gato preto enquanto personagem, ele institui o medo enquanto imagem que compõe o imaginário e a memória cultural do ocidente.

## REFERÊNCIAS:

- ARAÚJO, Rogério Bianchi de. O imaginário distópico e a sociedade de consumo. In.: SANTOS, Regma Maria dos; BORGES, Valdeci Rezende (Orgs.). *Imaginário e representação: entre fios, meadas e alinhavos*. Uberlândia, MG: Aspectus, 2011, (p. 29 – 46).
- BELLEI, Sérgio Luiz Prado. Definindo o monstruoso: forma e função histórica. In.: BELLEI, Sérgio Luiz Prado. *Monstros, índios e canibais: ensaios de crítica literária e cultural*. Florianópolis: Insular, 2000, (p. 11-22).
- COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In.: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Pedagogia dos monstros - os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. 4ª ed. Trad. Renée Eve Lievé. Rio de Janeiro: Difel, 2010.
- GAIMAN, Neil. O preço. In.: GAIMAN, Neil. *Fumaças e espelhos – contos e ilusões*. Trad. Claudio Blanc. São Paulo: Via Lettera, 2004.
- JEHA, Júlio. Apresentação - monstros: a face do mal. In.: JEHA, Júlio. *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: ED. UFMG, 2007.
- NOGUEIRA, Carlos Roberto F.. *O diabo no imaginário cristão*. São Paulo: Ática, 1986.
- OLINTO, Heidrum Krieger. Literatura/cultura/ficções reais. In.: OLINTO, Heidrum Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik (Orgs.). *Literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2008, (p. 72 – 86).
- SAUNDERS, Nicholas J.. *O culto ao gato*. Rio de Janeiro: Edições DelPrado, 1997.
- TEIXEIRA, Ivan. Literatura como imaginário: uma introdução ao conceito de poética cultural. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, Rio de Janeiro, n. 10, v. 1, p. 43-67, 2003.
- TUAN, Yi-Fu. *Paisagens do medo*. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

## O “MONSTRO” DE CARNE E OSSO EM “HENRI”, DE RUBEM FONSECA

Cristiane Vieira da Graça Cardaretti<sup>1</sup>

O presente artigo propõe-se refletir sobre o medo produzido pelas relações humanas. Para tal propósito, será analisado o conto “Henri”, de Rubem Fonseca. O sujeito provocador do medo da literatura brasileira contemporânea transita, como nós, dentro de ambientes comuns, nada parecidos com os espaços ermos e distantes que marcam a literatura do medo no Brasil do século XIX e início do século XX. Para tanto, a argumentação terá como base, principalmente, os pensamentos do sociólogo Zygmunt Bauman e do professor e pesquisador Júlio França e de suas ponderações sobre o medo produzido pelas relações humanas.

O medo é um sentimento universal partilhado, igualmente, entre seres humanos e animais. A percepção do medo como uma das emoções mais constantes e intensas experimentadas pelo homem contemporâneo é compartilhada pelos escritores Jean Delumeau (2007) e Zygmunt Bauman (2008). Segundo Bauman, o medo se torna ainda mais ameaçador quando “flutuante, sem endereço nem motivos claros; quando nos assombra sem que haja uma explicação visível, quando a ameaça que devemos temer pode ser vislumbrada em toda parte, mas em lugar algum se pode vê-la” (BAUMAN, 2008, p. 8).

Três possíveis fontes de sofrimento e, por conseguinte, de medo, no ser humano foram enunciadas e discutidas por Sigmund Freud em sua obra “O mal-estar na civilização.” Segundo ele, essas fontes de medo seriam: o nosso próprio corpo, condenado à decadência e à dissolução; o mundo externo, que pode voltar-se contra nós, com forças de destruição esmagadoras e impiedosas; e, por fim, as ações e atitudes dos outros homens. Apesar da variedade e da aleatoriedade de cada uma dessas fontes de medo, existe uma ideia unificadora: a da morte (FREUD, 1996, p. 93). A consciência da morte é o que nos separa dos outros animais. A nossa falta de entendimento da morte é o sentimento mais poderoso gerador de nosso medo.

Na literatura do medo produzida no Brasil, parece haver uma predominância do medo provocado pelo “Outro”. Ideia defendida pelo pesquisador e professor Júlio França, em seu ensaio “*A alma encantadora das ruas e Dentro da noite: João do Rio e o medo urbano na literatura brasileira,*” no qual ele argumenta que:

[A] literatura do medo no Brasil é alimentada por causas naturais, sobretudo por temores relacionados à imprevisibilidade do “Outro”,

---

<sup>1</sup> Mestre em Literaturas de Língua Inglesa à Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

a violência e a crueldade irracionalmente naturais do ser humano, fonte constante de um mal ainda mais terrível por sua aleatoriedade. Sendo assim, parece razoável afirmar que os centros urbanos modernos, aglomerados humanos nunca vistos na história do homem, passaram a ser os principais ambientes geradores do medo (FRANÇA, 2013, p. 70).

Cabe ressaltar que, os indivíduos “monstruosos” produzidos em nossas narrativas literárias, embora de carne e osso, são capazes de atos ainda mais cruéis e repulsivos do que os perpetrados pelos monstros góticos tradicionais das literaturas francesa e norte-americana.

Cada vez mais, em nossa literatura, podemos perceber o quanto o “monstro” não sobrenatural transita, como nós, dentro de ambientes comuns, nada parecidos com os espaços ermos e distantes que marcam a literatura do medo no Brasil do século XIX e início do século XX. Júlio França, ao discutir os espaços rurais e urbanos na literatura do medo no Brasil, vai além e postula que:

Nas narrativas que se desenvolvem em espaços rurais, a presença de monstros sobrenaturais é muito mais frequente. Em tais ambientes, os grupos sociais são imersos em tradições orais, e convivem naturalmente com “causos” e lendas. Nas narrativas que se desenvolvem em espaços urbanos, por outro lado, a cidade é o habitat de outro tipo de ser ameaçador, o monstro humano, cuja má fama é construída e sustentada pela recorrência de crimes abomináveis retratados pelos noticiários. Se no campo a ameaça está nos locais ermos [...], na cidade a ameaça está incógnita na multidão, onde o perigo, ainda que previsível, não pode ser evitado (FRANÇA, 2013, p. 71).

O sujeito que provoca o horror, que será analisado no presente trabalho, é de carne e osso. Diferente dos monstros sobrenaturais, ele é um sujeito comum, desprovido de traços que possam denunciá-lo como um monstro aterrorizador, fato que acaba por velar seu poder letal. No conto “Henri”, de Rubem Fonseca, o protagonista autodiegético, nos é apresentado como um “homem simples, sóbrio, tranquilo; olhos de um homem honesto; boca de um homem sensível, um intelectual talvez; educado, respeitável e pontual” (FONSECA, 2004, p.46). Talvez, exatamente por essas características tão ordinárias, o “monstro” de Fonseca, se torne ainda mais ameaçador, pois Henri é o homem com que podemos nos deparar em qualquer momento de nosso dia, e em qualquer lugar por onde passarmos. Bauman, refletindo sobre a ideia de onipresença dos medos, afirma que:

[E]les (Os medos) podem vazar de qualquer canto ou fresta de nossos lares e de nosso planeta. Das ruas escuras ou das telas

luminosas dos televisores. [...] De pessoas que podemos encontrar e de pessoas que não conseguimos perceber. Do que chamamos “natureza” [...] ou de outras pessoas prontas [...] a devastar nossos lares e empregos e ameaçando destruir nossos corpos com a súbita abundância de atrocidades terroristas, crimes violentos, agressões sexuais [...] (BAUMAN, 2008, p. 11).

O personagem de Fonseca, apesar dos traços comuns, exhibe aspectos relevantes que podem indicar o perfil de um perigoso e meticuloso assassino. Seus livros de leitura favoritos - os de Vitor Hugo e o *Esprit de géometrie*, do matemático e físico francês Blaise Pascal - e em particular sua reação diante deles, denunciam seus estranhos atos e obscuros pensamentos. Ao longo do conto, traços importantes vão sendo apresentados na construção de um personagem meticuloso, frio e envolto em mistério. Henri sentava-se “puxando as calças cuidadosamente a fim de preservá-lhes o vinco” (FONSECA, 2004, p. 47). Antes de dormir, ele dobrava “cuidadosamente suas calças” e as colocava “juntamente com o paletó e o colete em um cabide, que guardava no armário” (2004, p. 48).

Além do aspecto psicológico, há a relevância da apresentação das mãos do personagem, sendo sempre, de uma forma ou de outra, destacadas ao longo da narrativa. Suas mãos parecem ter poderes, sugerem autonomia e, são descritas como: “longa[s], branca[s], forte[s] e meticulosamente limpa[s]”. Suas mãos são motivo de admiração, inclusive por parte da personagem de Madame Pascal, que à medida que Henri lhe faz uma pequena massagem em seus ombros, pensa: “que mãos suaves, que dedos hábeis, que homem encantador” (FONSECA, 2004, p. 51). Ademais, podemos perceber que as mãos de Henri pareciam ter vida própria, como podemos verificar, nas seguintes passagens: “No quadro do espelho sua mão surgiu, longa, branca, forte e meticulosamente limpa, acariciando sua barba negra” (2004, p. 46).

Foi até a estante e apanhou um volume da capa marrom, onde estava escrito na lombada *Esprit de géometrie*. Suas mãos fortes acariciavam o livro demoradamente; depois colocaram-no de encontro ao peito e Henri sentiu qualquer coisa de místico dentro dele: apertou o livro com força, sentindo sua capa dura; fechou os olhos (2004, p. 47).

No início do conto, somos informados de que Henri está planejando um encontro. O personagem irá ao encontro de uma mulher desconhecida que havia anunciado em um jornal, móveis para vender. Ele escolhe o horário das três horas da tarde, por ser “a melhor hora de se visitar uma mulher, principalmente se ela for de meia-idade, como certamente seria o caso de madame Pascal.” O mais assustador se revela na explicação dada pelo próprio personagem para a

escolha de horário, ele declara que: “[p]ela manhã as mulheres são uns trapos, feias, repulsivas, amassadas pela noite, fétidas; [e]las sabem disso e detestam contatos com estranhos a essa hora, quando ainda não se perfumaram, escovaram os cabelos, pintaram a cara” (2004, p. 46). E, às três em ponto, ele toca a campainha da casa de Madame Pascal.

Madame Pascal, “desconfiada de todo mundo” (2004, p. 48), abre a porta para o possível comprador. Henri, astuto, percebe “(e como ele não errava nunca)” (2004, p. 48), que a senhora diante dele está desconfiada de seu caráter. O temor de Madame Pascal é o de que ele seja uma pessoa desonesta e, ofereça preços baixos por seus móveis. Com a constatação de que Henri não representa uma ameaça real para aquela senhora, ele fica emocionado “em face das perspectivas que se abriam, que o seu coração começou a bater desordenadamente” (2004, p. 48). Percebemos a excitação do personagem em ter sua identidade “secreta” preservada naquele momento. E, na intenção de ganhar a confiança da senhora, com “sua cortesia encantadora, sua perfeita educação, aparente na voz bem modulada e na elegância dos gestos”, Henri consegue o seu propósito, impressionando Pascal positivamente (2004, p. 48).

É notável o desprezo de Henri em relação às mulheres, principalmente, as mais velhas:

[c]omo são ignorantes as mulheres, pensou, as caras imbecis que fazem quando falo de Lamartine, supõem sempre tratar-se do açougueiro da esquina. [...] [a]o pensar nisso Henri ficou com uma grande pena de si mesmo; e raiva de madame Pascal, cuja mão enrugada, cheirando levemente a cebola, ele tivera que beijar. (2004, p. 50).

Mas, a explicação dele em relação à sua preferência pelas mulheres mais jovens, no entanto, não é romântica e demonstra o estranho prazer do personagem em ironizar suas amantes, como ele declara: “[e]ra muito melhor quando elas eram mais jovens, como Andrée Babelay, por exemplo,” porque ele gostava do “papel de sátiro que assumia ao estar com aquela camponesa transformada em empregadinha doméstica, dos nomes feios que ela lhe dizia, dos gestos obscenos que lhe fazia” (2004, p. 50).

Henri deixa claro que a raiva que sente pelas mulheres é a mola que o impulsiona a agir da forma que age, e afirma que aqueles pensamentos o transformaram em um “profissional decidido e de sucesso” (2004, p. 50). Além disso, ele explica que “no tipo de negócio em que ele estava metido, a disciplina, a meticulosidade, a pontualidade, a organização eram requisitos essenciais que não podiam ser descuidados” (2004, p. 50).



Seus pensamentos de raiva afloram após um sonho que ele tem com seu pai. Sonho “diferente de todos os outros” (2004, p. 49), composto de cenas fortes e grotescas. Nele, descobrimos que seu pai houvera se suicidado.

Ele [Henri] está num bosque escuro, num dia de inverno; uma neblina branca, como fumaça, desce das árvores; não se ouve um som, nada se move. Ele olha para o tronco escuro das árvores à procura de alguma coisa [...] Ele agora está defronte de um homem e vê que uma ponta da corda é um laço, que o homem coloca em torno do pescoço [...] Agora os dois se olham, frente a frente, longamente. Henri reconhece seu pai: o pai junta as mãos como se estivesse rezando e coloca-as junto ao peito, suas mãos grossas, de dedos curtos e sujos de mecânico; motores não me atraem mais, diz ele para o pai; o pai não responde; nem vou mais à igreja; o pai não responde. Henri verifica então que na face do pai não existe a menor expressão, que no lugar dos olhos existem dois buracos negros, fundos. [...] o rosto do pai continua o mesmo durante algum tempo, mas, de repente, ele mostra os dentes como se fosse uma careta ou um sorriso, ou as duas coisas ao mesmo tempo, e, entre os dentes, surge uma ponta de língua vermelha. (2004, p. 49).

Ao acordar desse sonho, Henri passa o resto da noite fazendo seu planejamento. No dia 4 de abril, conforme o combinado, Henri vai ao apartamento de Madame Pascal, a fim de levá-la para visitar sua casa de campo, a vila Gambais. Percebemos que algo de estranho está para acontecer. A mudança de ambiente, principalmente pelo afastamento da cidade, é um possível e crucial sinal para que eventos monstruosos possam ocorrer e para que o medo possa aflorar mais naturalmente.

Ao chegarem à vila Gambais, Henri anuncia que chegaram ao seu “pequeno paraíso” (2004, p. 51). O local está repleto de flores, “existiam ali todas as flores que podiam crescer saudavelmente em solo francês” (2004, p. 51), e Henri as contemplou com ternura. Em sua cabeça, porém, soava sem parar a frase “Não há tempo a perder” (2004, p. 51). Podemos dizer que o florescer daquelas lindas flores faz brotar em Henri seus mais sórdidos e monstruosos sentimentos.

Henri, então, persuade Madame Pascal para que ela se sente a fim de que se recupere da viagem. No mesmo momento lhe oferece uma massagem, ao que Madame Pascal prontamente aceita. Em seus pensamentos, a senhora está a pensar nas mãos hábeis de Henri. Há nesse trecho um contraste entre o que pensa Madame Pascal e o que pensa Henri. Enquanto ela avalia a habilidade dele para fazer massagem, ele avalia a condição física de sua vítima: “como é frágil a sua carne, como são finos os seus ossos, é preciso que ela não sofra” (2004, p. 51). O monstro nos é, então, revelado.

Ele está posicionado atrás dela, os dez dedos em sua garganta. Parece que seus dedos e mãos, de fato, têm vida própria. É como se Henri estivesse ordenando suas mãos a fazerem o que estava em sua mente:

Agora! Os polegares apoiaram-se com força na base do crânio e as pontas dos demais apertaram rápidas e firmes a garganta. Henri sentiu as cartilagens cedendo e logo em seguida os ossos da laringe se partindo. Madame Pascal não emitiu um som sequer. (2004, p. 51).

Rubem Fonseca não mede esforços para tornar a cena ainda mais monstruosa. A angústia é crescente diante de profunda frieza de seu personagem, provocando no leitor sentimentos conflituosos: repulsa pela atrocidade cometida e, ao mesmo tempo, uma imensa atração para descobrir os próximos passos do “monstro.” E descobre-se que o prazer de Henri é muito mais sinistro. Ainda segurando Madame Pascal pelo pescoço, ele arrasta seu corpo para a cozinha e coloca-o sobre uma mesa. “Verificou satisfeito que não houvera emissão de fezes ou de urina. Henri contemplou fascinado a morte no corpo nu de madame Pascal”. (2004, p.52).

O prazer de Henri era a morte, era o poder de “controle” sobre o período de vida dado às pessoas. Como ele mesmo afirma: “A vida era uma coisa imensa, grandiosa, a maior de todas as forças, e isso ele havia destruído, naquele momento, com suas próprias mãos. Ele, Henri” (2004, p.52). E, num momento de prazer profundo, Henri deixa claro que ele pode ser mais poderoso do que Deus: “Deus dava e tirava vida? Ele, Henri, se quisesse podia fazer a morte” (2004, p. 52). Potencializando ainda mais o sentimento de horror, o personagem de Fonseca, depois de admirar o quanto a morte lentamente devorava a vida, resolveu, armado de um facão e de um machado, esquartejar o corpo de Madame Pascal, assim como fizera com as demais senhoras que passaram por sua vila anteriormente.

Assim como o escritor e jornalista norte-americano Truman Capote em seu *In Cold Blood*, o Fonseca mescla algumas convenções do gênero de horror com a história real de um crime que abalou a França. Rubem Fonseca, notável por sua cultura singular, mostra-nos claramente o diálogo de sua obra literária e de um fato real e assustador. O fato se deu na França, entre 1914 e 1918. Um homem aparentemente comum, conhecido como Henri Landru matou, pelo menos, dez mulheres. Landru ficou conhecido como o personagem de Charles Perrault, o Barba Azul. As atrocidades cometidas pelo Barba Azul do século XX, se iniciaram com a publicação de um anúncio de jornal em que ele pedia

uma companheira por estar viúvo. Nesse período, os franceses vivenciaram os efeitos causados pela instabilidade política e econômica causadas pela Primeira Guerra Mundial, sendo assim, portanto, explicável a facilidade encontrada por Henri em atrair as “presas” para sua armadilha. É interessante ressaltar que as personagens de Rubem Fonseca: Andrée Babelay e Annete Pascal existiram na história verídica francesa. Contemporâneos do mineiro Rubem Fonseca dizem que, na época em que ele trabalhava como comissário policial, os agentes operavam mais como juízes de paz, apartadores de briga, do que autoridades. Fonseca enxergava debaixo das definições legais, as tragédias humanas. E, talvez por esse motivo, com sua vasta experiência, haja trazido para as páginas da ficção crimes de profunda violência e crueldade.

O que mais impressiona no conto de Fonseca é a possibilidade de um Henri estar entre nós. Todos os dias, somos bombardeados e alarmados com casos como esse em noticiários, nos jornais. Esperamos sempre encontrar nos assassinos cruéis traços indicadores de aberração, de inumano. O mais assustador e perturbador, porém, é o fato de esses monstros não terem nenhum traço distintivo aparente, não podendo ser percebidos fisicamente por algum traço grotesco. O sinistro reside dentro deles, guardado, enclausurado até encontrarem o local perfeito e transformar o que eram pensamentos em atos dos mais cruéis e monstruosos. O tom pessimista de Fonseca, sem um desfecho aliviador, abala nossa crença no fim do pesadelo urbano em que estamos inseridos.

## REFERÊNCIAS:

\_\_\_\_\_. "Prefácio a uma teoria do "medo artístico" na Literatura Brasileira." Disponível em: < <http://sobreomedo.wordpress.com/2011/07/20/prefacio-a-uma-teoria-do-medo-artistico-na-literatura-brasileira-julio-franca> Acesso em: 25/03/2013 às 10:15.

BAUMAN, Zygmunt. *Medo Líquido*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

DELUMEAU, Jean. "Medos de ontem e de hoje". Em: NOVAES, Adauto (org.). *Ensaios sobre o medo*. São Paulo: SENAC SP/ SESC SP, 2007, p. 39-52.

FONSECA, Rubem. "Henri". Em: \_\_\_\_\_ *64 Contos de Rubem Fonseca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 46- 52.

FRANÇA, Júlio. "A alma encantadora das ruas e Dentro da noite: João do Rio e o medo urbano na literatura brasileira." In: \_\_\_\_\_, GARCÍA, Flavio, PINTO, Marcello de Oliveira. (org.). *As arquiteturas do medo e o insólito ficcional*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2013, p. 66-78.

FREUD, Sigmund. "O mal-estar na civilização." Em:\_\_\_\_\_. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (edição standard brasileira). V. XXI. Tradução de José Octavio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 73-148.

GRIBBEN, Mark. "Henri Landru: Bluebeard's 'Wives'". Disponível em: [http://www.trutv.com/library/crime/serial\\_killers/history/landru/wives\\_4.html](http://www.trutv.com/library/crime/serial_killers/history/landru/wives_4.html). Acesso em: 26/03/2013 às 03:39.

## **MANIFESTAÇÕES DO MEDO NUMA LITERATURA FANTÁSTICA À BRASILEIRA**

Karla Menezes Lopes Niels<sup>1</sup>

### **INTRODUÇÃO**

Falar em gênero fantástico nas letras nacionais é caminhar por terreno movediço. Durante muitos anos a literatura que não era pautada na realidade foi, de certo modo, marginalizada pela crítica. Entretanto, a literatura que explora o metaempírico ganha cada vez mais espaço, hoje, no gosto dos leitores. Não é incomum encontrarmos nas prateleiras das livrarias coletâneas de contos fantásticos brasileiros – algumas resgatando contos de autores consagrados que foram esquecidos justamente por causa de sua temática fantástica. Mesmo assim, ao compararmos a nossa produção de cunho fantástico a da literatura latino americana, por exemplo, vemos que a nossa literatura “fantástica” ainda é pouco difundida e estudada pela academia, entretanto, é uma produção vasta. Autores que não são reconhecidos por uma produção maciça do gênero, como Álvares de Azevedo, Fagundes Varela, Machado de Assis, Aluísio Azevedo, Carlos Drummond de Andrade, Lygia Fagundes Telles e Sérgio Sant’Anna ensaiaram seus contos fantásticos. Outros, como Murilo Rubião e J.J. Veiga, consagraram-se pela produção de uma literatura cuja temática distancia-se do real.

A literatura que aqui optamos por chamar de “fantástico à brasileira”, independente do tema que aborde, sabe manter-se na tênue linha do real e do imaginário, do crido e do não crido e, assim, gerar um sentimento bastante peculiar em seus leitores – o medo.

Diante de uma literatura fantástica tão diversa como a nossa, fica a pergunta: como o medo tem se manifestado em nossas letras, em especial, nesse tipo de literatura que chamamos, aqui, de “fantástico à brasileira”?

### **O FANTÁSTICO**

Definir o que é o e o que não é fantástico não é tarefa fácil, tendo em vista que não se trata de um conceito inequívoco. No século em que nasceu o termo fantástico foi usado (e ainda é!) para designar as mais diferentes manifestações literárias, às vezes de gêneros não afiliados entre si. Para Tzvetan Todorov –

---

<sup>1</sup> Autor: Karla Menezes Lopes NIELS. Mestre (UERJ). Tutora do consórcio CEDERJ / UNIRIO / UAB. Bolsista UAB / CAPES. Professora da Educação Básica do Estado do Rio de Janeiro ([karla.niels@gmail.com](mailto:karla.niels@gmail.com)).

autor cujo ensaio é base para os estudos contemporâneos do gênero –, o fantástico surge como um efeito decorrente da existência de acontecimentos incomuns, sinistros ou insólitos, bem como da possibilidade de se fornecer duas explicações – natural ou sobrenatural – para esses acontecimentos. Diante da ambiguidade da narrativa, “*alguém*” deve escolher: o personagem ou o próprio leitor (cf. TODOROV, 2004, 2007). Assim, o que o ensaísta convencionou chamar de “efeito fantástico” ocorre no momento de hesitação do narrador, do personagem e do leitor em relação ao caráter daquilo que é narrado.

Remo Ceserani já considera a atmosfera, o medo e o envolvimento do leitor como parte dos procedimentos narrativos da literatura fantástica, mas sem abrir mão da surpresa e da hesitação que lhe são patentes. Para o italiano, o conto fantástico teria o poder de enlaçar seu leitor e transportá-lo para “dentro de um mundo a ele familiar, aceitável, pacífico, para depois fazer disparar os mecanismos da surpresa, da desorientação, do medo [...]” (CESERANI, 2004, p. 71)<sup>2</sup>. O medo de que fala Ceserani seria aquela sensação que, em outros gêneros macabros, como o horror, são exclusivamente programados para suscitar no leitor arrepios na espinha, contrações, aceleração de batimentos cardíacos, suores, enfim, pavor – como se aquilo que é narrado acontecesse não ao personagem, mas ao próprio leitor.

Filipe Furtado, por seu turno, não admite a intervenção de um leitor empírico nesse tipo de narrativa, pois, para ele, o gênero deve ser reconhecido pela modalização da linguagem e pela estrutura do texto e não pelas idiosincrasias do leitor. A dúvida e a hesitação patentes no gênero ocorreriam somente no plano da narrativa e não como decorrência de um efeito de leitura, segundo ele. A incerteza diante dos acontecimentos, portanto, seria construída através das estruturas textuais características do gênero. Assim, os sentimentos gerados a partir dos momentos de incerteza não deveriam ser considerados para efeitos de caracterização deste.

Apesar das lacunas deixadas por Todorov em seu ensaio, no que diz respeito ao papel do leitor e da leitura na construção de uma narrativa fantástica, para ele, a identificação do leitor com o personagem é fator dispensável. Segundo o ensaísta, a hesitação sim é o ponto central desse tipo de narrativa e o gênero só se concretiza se essa não tiver solução; se a ambiguidade causada se mantiver até o final da história. Quando produzida somente “durante uma parte da leitura” o que se tem é “o efeito fantástico” (TODOROV, 2007, p. 48), e não a configuração completa do gênero. A opção por uma solução natural ou sobrenatural colocaria-nos diante de outros gêneros – o estranho e o maravilhoso.

---

<sup>2</sup> Ceserani abandona o leitor ideal e considera aqui o leitor empírico como é próprio das narrativas de horror e não das de cunho fantástico.

Teorias à parte, o fato é que esse tipo de literatura tem mobilizado seus leitores de uma maneira peculiar. Mesmo que o leitor não opte por uma saída para a ambiguidade gerada, ele hesita, sente e se assusta junto com o personagem; ouve vozes e duvida do mundo à sua volta. A narrativa fantástica, diferente da narrativa de horror que mobiliza seu leitor através do suspense, do susto e do pavor, mobiliza seus leitores através da incerteza, do questionamento, da realidade e da veracidade daquilo que o homem conhece do mundo que o cerca. O homem teme e sempre temeu tudo aquilo que desconhece ou que não pode controlar, é o que faz com que as supertições sejam tão afloradas entre as diversas culturas da humanidade. E como o são na nossa! Ciente disso, o gênero, desde seu surgimento, tem explorado essa característica humana através da incerteza dos acontecimentos, possibilitando que o medo se manifeste. Tal sensação, nesse tipo de literatura, emana de qualquer tema, natural ou sobrenatural, desde que provoque um desconforto no leitor, que o atraia à leitura e, principalmente, que o convide a dela participar, para depois desestabilizá-lo. Fantástico clássico, realismo mágico, neofantástico, horror: gêneros que não só partilham uma origem comum, como também o efeito estético que produzem: o medo – sentimento que, a nosso ver, pode ser considerado como o potencializador dos efeitos emocionais e psicológicos que esse tipo de narrativa pode exercer sobre o seu leitor (cf. ROAS, 2006, 2011, 2012).

## **O MEDO**

O horror ficcional oriundo desse tipo de literatura apresenta-nos uma resolução momentânea, que ameniza, por um curto tempo, nossos horrores mais profundos, ou seja, podemos experimentar o perigo sem que a fonte do medo represente um risco real; podemos sentir um frio na barriga, ou um arrepio na espinha sem nos arriscar. Colocamo-nos na pele do personagem, compartilhamos as mais diversas sensações e, quando diante da ambiguidade dos acontecimentos, hesitamos junto a ele.

Montaigne fala do medo como um sentimento que pode nos dar “asas” ou nos imobilizar, e, “principalmente quando sob a sua influência recobramos a coragem que ele nos tirara contra o que o dever e a honra determinavam, que o medo revela sua ação mais intensa” (MONTAIGNE, 1991, p. 40). Ora, não nos sentimos aterrorizados pela simples ideia de presenciar um evento sobrenatural? Se o personagem é imobilizado ou impulsionado pelo medo, compartilhamos isso com ele!

A experiência advinda da experimentação dessas sensações impulsiona

o processo catártico no ato de leitura. O conceito aristotélico de *catarse*, como é sabido, está relacionado à produção e à expurgação das emoções através da ficção, o que é de suma importância para a consideração dos efeitos de recepção. Para o ficcionista Stephen King o medo na literatura poderia ser visto como um fator de educação sentimental em que o leitor entende a sua vulnerabilidade através da vulnerabilidade do personagem (KING, 1978, 2007).

Convém lembrar que os temas relacionados com a morte e com a sobrevivida têm gerado uma infinidade de narrativas que produzem esse efeito receptivo muito particular: o medo. Se a literatura de cunho fantástico é capaz de provocar medo e sentimentos semelhantes em seus leitores, naquela que se dedica a temas relacionados à morte e à sobrevivida, o efeito estético é ainda mais intenso. O mistério envolto em tudo que se refere à morte eleva a imaginação humana à sua máxima capacidade. É o que observamos, a guisa de exemplo, em contos como “Gennaro” de Álvares de Azevedo, “O voo da madrugada” de Sérgio Sant’Anna e “Flor, telefone, moça”, de Carlos Drummond de Andrade: o medo da sobrevivida à morte.

No conto de Azevedo narra-se uma história em que se evidencia o medo da vida após a morte e, mais do que isso, a influência que os mortos poderiam exercer sobre os vivos. Gennaro, o protagonista, conta aos seus convivas na taverna como engravidara a filha do seu senhorio e mestre, Godofredo Walsh. Ao se ver grávida, desamparada e não correspondida, a menina provoca um aborto que a leva a óbito. Os dias após a morte de Laura são marcados tanto pela traição de Gennaro e Nauza, esposa do velho Walsh, quanto pela incessante busca do pai da moça por vingança. Para Gennaro era a donzela vituperada que induzia as ações de seu pai e “que se erguia de entre os lençóis de seu leito” para acender o remorso do protagonista (AZEVEDO, 2000, p. 585). É quando um forte calafrio (motivado pela possível presença da moça) se apodera dele, que aterrorizado e chorando “lágrimas ardentes”, confessa tudo ao seu algoz – o vitupério da donzela e o adultério.

O medo da morta é mais intenso do que o medo da própria morte. Quando, frente à morte, o medo não se apoderou dele como ocorrera ao pressentir a presença da Laura morta, teve mais medo daquilo cuja origem ignorava – daquela que supunha estar morta – do que da perda da própria alma. O personagem não temeu a morte, mas tudo o que alegoricamente ela significa, e, principalmente, temeu a crença babilônica<sup>3</sup> da imortalidade da alma.

---

3 Segundo o *The Religion of Babylonia and Assyria* (JASTROW, Jr., 1898, p. 556), Babilônia era um lugar bastante religioso e com mais de 50 templos dedicados aos mais diversos deuses. Os babilônios acreditavam na imortalidade da alma humana. Apesar da evidência da crença de outros povos na sobrevivida à morte, acredita-se que a crença – como conhece o mundo Ocidental – tenha se difundido a partir dos muros babilônicos após a sua queda.



Eu estava ali pendente junto à morte. Tinha só a escolher o suicídio ou ser assassinado. Matar o velho era impossível. Uma luta entre mim e ele fora insana. Ele era robusto, a sua estatura alta, seus braços musculosos me quebrariam como o vendaval rebenta um ramo seco. Demais, ele estava armado. Eu – era uma criança débil: ao primeiro passo ele me arrojaria da pedra em cujas bordas eu estava... Só me restaria morrer com ele – arrastá-lo na minha queda, mas para quê? E curvei-me no abismo: tudo era negro: o vento lá gemia embaixo nos ramos desnudados, nas urzes, nos espinhais ressequidos, e a torrente lá chocalhava no fundo escumado nas pedras. Eu tive medo. (idem, p. 586-7).

No conto “O voo da madrugada”, de Sérgio Sant’Anna, apesar da aparente naturalidade do protagonista diante do inusitado, o medo dos mortos surge. A forma como o tema é abordado intriga seus leitores.

Viajar no mesmo avião que transporta os corpos das vítimas de um acidente aéreo ocorrido quatro dias antes, a princípio, não incomoda o protagonista. A vontade de retornar logo à casa era enorme. Tomou o voo. Acomodado em sua poltrona o medo o sondava apesar de sua aparente incredulidade. A madrugada já alcançava o seu apogeu quando ele a viu. Pensou que a mulher viesse da classe executiva, setor da aeronave que fora destinada aos familiares dos mortos. Sentou-se ao seu lado. Seria ela uma dos parentes dos mortos?

– Não, eu já estou entre eles – ela disse, virando o rosto para mim, com um meio sorriso no qual tentei decifrar, sem conseguir algum sinal de deboche.

– Eles quem? – perguntei, lembrando-me da preta velha no aeroporto e admitindo também o inimaginável, fazendo meu coração bater, mas sem nenhum terror. (SANT’ANNA, 1981, p. 20).

Apesar da aceleração de seus batimentos cardíacos, temeu, mas não a ponto de ficar aterrorizado, tanto que se sentiu impelido a penetrar naquele território. Ele e a morta trocaram carinhos, se amaram. Teria sido sonho, alucinação? Após a aterrissagem, “com o dia claro a reforçar a realidade” (Ibid., p. 22), procurou entre os passageiros alguém que se parecesse com aquela mulher, mas não havia ninguém que a lembrasse. “Mas quem era ela: o inconcebível? Uma das mortas do acidente que subiu da morgue improvisada no avião e veio estar comigo? Pois não disse ela que já estava entre ‘eles’?” (Ibid., p. 23). A hesitação e a ambiguidade construídas em torno deste questionamento são mantidas até o fim da narrativa de forma exemplar, quando o narrador conclui que a história que narrara antes de ser uma história de espectros era “uma história escrita por um deles” (Ibid., p. 28).

Quando diante da incerteza dos acontecimentos o medo pode ser ainda maior. Em “Flor, telefone, moça”, de Carlos Drummond de Andrade, uma moça que morava perto do cemitério São João Batista gostava de ver passar enterro. As coroas de flores a impressionavam. Com o tempo adotou o hábito de passar as tardes passeando por entre os túmulos. Numa destas tardes apanhou uma flor de uma sepultura. Após cheirá-la, amassa-a displicentemente e a joga fora. Ao chegar à casa, toca o telefone. Uma voz longínqua pausada e surda pergunta “Quedê a minha florzinha que você tirou da minha sepultura?” (ANDRADE, 1960, p. 277). As ligações se repetiram. Pontualmente, todos os dias, a voz exigia que ela devolvesse a flor que apanhara de sua sepultura.

A princípio zombou daquela voz, cria ser um trote. Com a insistência dos telefonemas, teve medo. Avisou o irmão e o pai que passaram a atender ao telefone. Mesmo assim a voz insistia. Fizeram buscas pela vizinhança na tentativa de encontrar o dono da voz. Vigiam os telefones públicos.

Pai e filho dividiram entre si as tarefas. Passaram a frequentar as casas de comércio, os cafés mais próximos, as lojas de flores, os marmoristas. Se alguém entrava e pedia licença para usar o telefone, o ouvido do espião se afiava. Mas qual. Ninguém reclamava flor de jazigo. (Ibid., p. 279).

Que voz era aquela? Quem estava por trás daquele telefonema? A dúvida a torturava. Por fim, chamaram a polícia, levaram flores àquela sepultura, rezaram-se missas por aquela voz. Nada adiantou. Até ao espiritismo o pai da moça recorreu. A cada telefonema a moça perdia o apetite e a coragem. “Sentia-se miserável, escravizada a uma voz, a uma flor, a um vago defunto que nem se quer conhecia” (Ibid., p. 280). O medo crescia gradativamente até que em poucos meses morreu de medo e “exausta”. E a “voz” do outro lado da linha? A “voz nunca mais pediu” (Ibid., p. 281) pela sua flor.

O medo também pode se manifestar de outras formas. Em “As formigas”, de Lygia Fagundes Telles, é o medo do desconhecido que toma forma. “Quando eu e minha prima descemos do táxi já era quase noite” (TELLES, 2012, p. 51), relata a narradora. A expressão “quase noite” aponta para o fato de que a luz do dia estava indo embora para ceder lugar ao mundo da escuridão. A história se desenrola à noite. São poucas as cenas diurnas. A escuridão potencializa o medo, pois é à noite, no mais pleno breu, que o mal se evidencia, que as alucinações ganham força e os fantasmas surgem. Ao fitarem a casa uma delas diz: “– É sinistro!” (Ibid., p. 51). A ambientação gótica da estalagem também propicia o surgimento do sentimento em causa.

Já instaladas no quarto de sua hospedagem a narradora manifesta, logo de início, seu desconforto com os ossos do caixotinho. Sua prima, estudante de Medicina, por outro lado, interessa-se por eles, ainda mais por serem de um anão, o que os torna de extrema raridade.

Uma série de acontecimentos estranhos surgiriam naquela primeira noite e se repetiriam nas subseqüentes: os sonhos da narradora, as formigas que surgem de repente, o cheiro de bolor que empestava o lugar durante a noite. As evidências do medo sentido pela narradora começam a surgir justamente nos seus sonhos – um anão (seriam os ossos corporificados?) de colete xadrez e cabelo repartido que entra no quarto fumando charuto, senta-se na cama da prima e dali a observa. Medo ou um prenúncio do que estava por vir? E donde vinham aquelas formigas? E o cheiro de bolor?

Quando a prima da narradora vai verificar se não havia algum resíduo na caixa que pudesse atrair as formigas, observa que os ossos tinham sido mexidos: “– Me lembro que botei o crânio em cima da pilha, me lembro até que calquei ele com as omoplatas para não rolar. E agora ele está aí, no chão do caixote, com uma omoplata de cada lado.” (Ibid., p. 55) Elas matam os insetos. No dia seguinte, não há resto algum deles, sendo que ninguém havia limpado o quarto. Na madrugada seguinte, quando a protagonista tem outro pesadelo, é acordada pela prima, que a comunica o retorno das formigas: “– [...] Só atacam de noite, antes da madrugada.” (Ibid., p. 57).

Na terceira noite a estudante de medicina não dorme, fica de vigia. Quer saber o que fazem aquelas formigas que surgem antes da madrugada e de dia desaparecem. A narradora torna a sonhar com o anão – “No meio da escada o anão me agarrou pelos pulsos e rodopiou comigo até o quarto” (Ibid., p. 58). Segurando-a pelos cotovelos a prima desesperada tenta acordá-la. Precisavam sair dali o mais rápido possível! O que se sabe é que uma fileira de formigas se dirigia ao caixote. Não se sabe como trabalhavam na montagem do esqueleto do anão. Mas antes que aquele acontecimento sinistro chegasse ao seu fim, as duas saem correndo, apavoradas. Ouvem algo como um grito: “Foi o gato que miou comprido ou foi um grito?” (Ibid., p. 59). Continuam a fuga, saem deixando a porta aberta: “No céu, as últimas estrelas já empalideciam. Quando encarei a casa, só a janela vazada nos via, o outro olho era penumbra.” (Ibid., p. 59).

## REFERÊNCIAS:

\_\_\_\_\_. “El nacimiento de lo fantástico”. In: *De la maravilla al horror: Los inicios delo fantástico en la cultura española (1750-1860)*. Pontevedra: Mirabel Editorial, 2006.

\_\_\_\_\_. *Tralos limites de lo real. Uma definición de lo fantástico*. Madri: Páginas de espuma, 2011.

ANDRADE, Carlos Drummond. “Flor, telefone, moça.” In: SILVA, Fernando Correia da; PAES, José Paulo. *Maravilhas do conto fantástico*. Prefácio de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1960.

AZEVEDO, Álvares de. *Obra completa*. Org. Alexei Bueno; textos críticos, Jaci Monteiro et alii – Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

CESARINI, Remo. *O fantástico*. Trad. de Nilton César Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

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

JASTROW, Jr., Morris. *The religiopn of Babylonia and Assyria*. Boston, EUA, 1898. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/3084351/The-Religion-of-Babylonia-and-Assyria-by-Jastrow>> Acesso em: 21/05/2013.

ROAS, Davi. (Intr., comp. y bibl.). *Teorias de lo fantástico*. Madrid: Lecturas, 2001.

SANT’ANNA, Sérgio. “O voo da madrugada”. In: *O voo da madrugada* São Paulo: Ed. Ática, 1981.

TELLES, Lygia Fagundes. “As formigas”. In: *No restaurante submarino, contos fantásticos*. São Paulo: Boa Companhia, 2012.

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

## **O MONSTRO HUMANO, OS IRRACIONAIS E O INDIVÍDUO A CORRIGIR: O ESPAÇO COMO OPOSIÇÃO AO RACIONALISMO EM RAY BRADBURY E JOSÉ J. VEIGA**

Fabianna Simão Bellizzi Carneiro<sup>1</sup>

Alexander Meireles da Silva<sup>2</sup>

“O monstro humano”, “O indivíduo a ser corrigido” e “A criança masturbadora”. Essas eram as pessoas tidas como anormais de acordo com a lógica das instituições de controle e dos mecanismos de vigilância entre os séculos XVIII e XIX.

Esses termos estão presentes na obra *Os anormais* (2001), de Michel Foucault. Nesse texto Foucault cita quando teria surgido o termo “anomalia” (2001, p. 69) e como esse nome foi absorvido e utilizado pelas instituições de poder ao longo dos anos, desde a Idade Média – que muito ressaltou a figura do monstro como sendo aquele que infringia as leis e violava a natureza (2001, p.70); passando pelos indivíduos incorrigíveis, que inauguraram as técnicas de disciplina e adestramento do corpo no século XIX; até a criança masturbadora, que uniu os estudos entre corpo e sexualidade.

Emblemáticos no sentido de representarem o mal ou o castigo divino que acometeria os cristãos que não seguissem os preceitos da Igreja Católica, os anormais ou homens-bestas da Idade Média traziam as marcas de uma religião que excluía, torturava e queimava infiéis que desestabilizassem a ordem cristã:

O contexto de referência do monstro humano é a lei, é claro. A noção de monstro é essencialmente uma noção jurídica – jurídica, claro, no sentido lato do termo, pois o que define o monstro é o fato de que ele constitui, em sua existência mesma e em sua forma, não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza. Ele é, num registro duplo, infração às leis em sua existência mesma. O campo de aparecimento do monstro é, portanto, um domínio que podemos dizer “jurídico-biológico”. (FOUCAULT, 2001, p.69-70, grifo do autor).

Estas regularidades jurídicas que durante a Idade Média eram ditadas pela Igreja Católica, na contemporaneidade adestram pessoas de acordo com os

---

1 Autora deste artigo, Mestranda do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Goiás e participante do Grupo de Pesquisa L.I.M.E.S. Este artigo está vinculado ao projeto “Fronteiras do Fantástico: Leituras da Fantasia, do Gótico, da Ficção Científica e do Realismo Mágico” e a dissertação: “Onde vivem os monstros: o espaço da alteridade na narrativa fantástica contemporânea”.

2 Autor deste artigo, orientador da pesquisa acima mencionada, professor Adjunto do Departamento de Letras da Universidade Federal de Goiás, líder do Grupo de Pesquisa L.I.M.E.S. e coordenador do projeto “Fronteiras do Fantástico: Leituras da Fantasia, do Gótico, da Ficção Científica e do Realismo Mágico”.

preceitos não mais religiosos, porém, preceitos do sistema dominante, o capitalista.

Muito embora o consumo desenfreado de bens materiais norteie o sistema capitalista, há outras condutas que classificam os que fazem parte e os excluídos desse sistema. Portanto, os monstros da Idade Média, os incorrigíveis e enclausurados em penitenciárias ou casas psiquiátricas e as crianças onanistas, enfim, todos que perturbavam a ordem do sistema que regia suas sociedades aparecem, na contemporaneidade, infringindo normas que vão desde o não consumo, passando pela língua, cultura e tantas outras formas de exclusão, o que será analisado a seguir.

Essas pessoas tidas como “anormais” ou “irracionais” aparecem em algumas narrativas de Ray Bradbury e José J. Veiga pontuando atitudes que vão de encontro à ordem estabelecida por um determinado sistema ou espaço. Neste trabalho analisaremos contos desses autores que ilustram espaços invadidos por pessoas que não compreendem a “irracionalidade” dos habitantes do local e tentam imprimir uma normalidade de acordo com os códigos dos sistemas de poder.

O conto “Os homens da Terra” revela a história de uma tripulação norte-americana que faz um pouso em Marte. Para espanto dos tripulantes, e em especial do comandante (Capitão Williams), a população local não os recebe com surpresa ou emoção. Não há, conforme o Capitão desejava, honrarias ou festividades a eles destinadas: “Será que ele pensa que eu não tenho mais nada a fazer do que receber gente com a qual não quer se incomodar?” (BRADBURY, 1980, p.31). O conto, inclusive, gira em torno disso: uma tripulação norte-americana a procura do governante do planeta em busca de reconhecimento e honrarias. Ignorados e cansados por não receberem a importância que supunham ter, os norte-americanos são internados em um asilo de loucos e viram alvo de estudos do psiquiatra do planeta.

O que poderia se configurar como um enredo simples ganha, pelas mãos de Bradbury, questões complexas e interessantes pontos de reflexão por mostrar uma ótica pouco concebível, principalmente através da escrita de um norte-americano: tripulantes norte-americanos sendo menosprezados e ridicularizados por habitantes de Marte. Aliás, as primeiras falas de Williams com uma moradora do planeta sublinham a arrogância do Comandante:

A senhora é marciana! - O homem sorriu. - Naturalmente, apalavra não lhe é familiar. É uma expressão da Terra. - Indicou seus homens com a cabeça. - Viemos da Terra. Sou o Capitão Williams. Pousamos em Marte faz menos de uma hora. E aqui estamos, a Segunda Expedição! Houve uma Primeira Expedição, mas não sabemos o que aconteceu a ela. Apesar disso, cá estamos. E a senhora é o primeiro marciano que conhecemos! (BRADBURY, 1980, p.28, grifos do autor).

Trata-se de um enredo composto por poucos núcleos – a tripulação, os moradores (que encaminham o capitão aos outros habitantes) e o asilo de alienados, onde William e sua equipe têm o destino final, que culmina no desfecho do conto. Porém, são esses encontros entre os habitantes de Marte e a tripulação norte-americana que permitem interessantes análises envolvendo a alteridade. No caso específico deste conto, lançaremos um olhar à questão do espaço como um contraponto à racionalidade do suposto colonizador. Essas análises virão entrelaçadas aos estudos de linguagem, identidade e cultura. Embora destacados em seções anteriores, tais estudos permitem enriquecer ainda mais um conto fecundo de questões muito próprias do homem contemporâneo – o imperialismo cultural, a discriminação perpetrada em relação às minorias, bem como identidades que se pretendem superiores.

Ainda nos primeiros diálogos de “Os homens da Terra” podemos notar também, por parte do Capitão William, a crença na sua superioridade linguística. Após pousar em Marte, ele bate à porta de uma moradora da cidade e é recebido pela Senhora Ttt. Para surpresa do capitão, ela o recebe falando inglês: “A senhora fala *inglês!* O homem de pé na porta estava espantado. Eu falo o que falo, respondeu ela. É um *inglês* formidável.” (BRADBURY, 1980, p.28, grifos do autor).

Esse pequeno trecho retirado do conto de Bradbury nos permite observar o jogo de poder implícito nos diálogos. O capitão, na posição de explorador terráqueo, acredita que pode interrogar a senhora com austeridade e arrogância e não entende como a suposta colonizada (ou que ele pretendia como tal) pudesse falar inglês e ainda o fazê-lo de forma tão perfeita. A estratégia de Bradbury se apoia em mostrar os fatos a partir de uma perspectiva que perturba o capitão norte-americano, que se considera representante da racionalidade norte-americana, tendo em vista sua profissão de astronauta.

A história das nações nos mostra que os colonizadores europeus, quando em solo americano, no início das Grandes Navegações, por exemplo, tomaram como primeiras providências o apagamento da língua nativa e a imposição da língua do colonizador. Numa leitura metafórica do conto em foco, podemos notar que os supostos colonizados falam o que querem – seja inglês ou qualquer outra língua, não deixando brechas para que outras pessoas imponham suas verdades. A perplexidade e a reação dos astronautas diante desse espaço da alteridade em que se encontram é o elemento chave do conto (e da análise aqui proposta).

Nesse momento uma questão se sobressai: como determinar qual seria o ponto de vista correto? Existe uma norma a ser seguida? Ao problematizarmos tais questões podemos compreender que não só a linguagem faz parte desses



mecanismos que subjagam pessoas, comunidades e até países, aos tais sistemas de poder, como também outros conceitos, tais quais cultura e identidade, são manipulados de forma a reter as vontades, desejos e anseios das pessoas e fazer com que estas sigam o pré-determinado pelos aparelhos governantes.

É interessante destacar que a narrativa mostra essa inversão de valores alinhavada com elementos da vertente da FC, permitindo leituras inúmeras de nossas sociedades. Acima e além de conceituações ou classificações em torno da expressão ficção científica, há muito que ser lido nas entrelinhas de seus textos. Ainda que seja erroneamente classificada como leitura menor, leitura voltada para segmentos sociais específicos ou até mesmo como subliteratura, a ficção científica diz muito de nossa realidade, e no caso deste conto de Bradbury, a ficção científica aponta um espaço onde não se permite tornar colonizado ou subordinado às vontades daqueles que chegam com força econômica.

Neste conto, ficam evidentes elementos que constantemente aparecem em narrativas de FC: telepatia, poderes extrassensoriais, foguete, viagem intergaláctica, armas nucleares, dentre outros. Porém, tais elementos apenas fornecem alicerce a uma história que remodela valores há muito arraigados na história das nações: em “Homens da Terra” são os marcianos que ditam as regras a serem seguidas pelos terráqueos. Mais instigante ainda se torna o conto quando percebemos que essas regras são ditadas por uma lógica que foge da lógica racional e normatizada dos terráqueos:

A garotinha livrou distraidamente uma das mãos e colocou no rosto uma inexpressiva máscara dourada. Então tirou uma aranha também dourada de brinquedo e colocou-a no chão enquanto o capitão falava. A aranha de brinquedo tornou a subir obedientemente para os joelhos da menina, enquanto esta observava friamente o espetáculo através das fendas de sua máscara inexpressiva, e o capitão a sacudia gentilmente, chamando-lhe a atenção para o que estava dizendo.

- Somos terrestres - disse ele. - Acredita?

- Acredito.

A garotinha olhava para os traços que fazia no chão com os dedos dos pés.

- Ótimo.

O capitão beliscou-lhe o braço, em parte por estar alegre e em parte por maldade, pois queria que ela o olhasse.

- Construimos nosso próprio foguete. Acredita?

A garotinha meteu um dedo no nariz.

- Acredito.

- E tire o dedo do nariz, menininha, eu sou o capitão e ...

- Ninguém até hoje, segundo a História, atravessou o espaço num



grande foguete - recitou a garotinha, de olhos fechados.  
- Maravilhoso! Como sabe disso?  
- Ah, por telepatia - disse ela, limpando distraidamente o dedo no próprio joelho (BRADBURY, 1980, p.33-4, grifos do autor).

Nesse ponto chama a atenção como Bradbury utiliza a rica tradição mitológica e literária de Marte na construção de um *locus* de alteridade que desafia os que tentam compreender os mistérios do chamado “planeta vermelho”.

Desde a Antiguidade o planeta vermelho desperta fascínio e curiosidade. Manfred Lurker em *Dicionário de simbologia* (2003) observa que o planeta, na Astrologia,

[...] era considerado essência e símbolo cósmico do ainda hoje assim denominado ser “marcial” (agressividade, agudeza, dinamismo), provavelmente devido a seu brilho avermelhado ferruginoso, mas também por causa da variação de sua intensidade luminosa [...] e seu aparente movimento retrógrado, dando a idéia de movimento autônomo. Na tradição astrológica Marte é considerado astro ameaçador [...]. Suas correspondências terrestres são, entre os homens, os violentos, os soldados e os carrascos; lobos, raposas e lincos entre os animais; açores entre as aves; lúcius entre os peixes; cardos, urtigas e o venenoso acônito entre as plantas. (LURKER, 2003, p.422, grifos do autor).

Ainda mais contundente é a ligação entre Marte e os males que assolam a humanidade feita pelos Romanos: “[...] Marte teria sido criado para absorver todo o veneno resultante da influência de outros corpos celestes e para diminuir a excessiva umidade do “mundo subterrâneo” pelo seu poder secativo.” (LURKER, 2003, p. 423, grifos do autor). Observa-se, portanto, que a simbologia que Marte carrega como sendo um planeta inóspito, perigoso, incandescente e até mesmo venenoso, já vem de longos anos.

Não por coincidência a simbologia de Marte como um planeta perigoso simbolizou, durante uma época específica, o temor que preenchia o imaginário norte-americano em relação aos soviéticos, a começar pela cor vermelha.

O que se projetava ideologicamente, durante o período em que Marte triunfou nas narrativas de ficção científica norte-americanas, era a própria Guerra-Fria. Sendo o vermelho a cor da bandeira soviética e sendo Marte o planeta descrito pelos astrólogos como vermelho, não seria contraditório que tal associação fosse feita. Alexandre Busko Valim na tese *Imagens Vigiyadas: uma história social do cinema no alvorecer da Guerra Fria, 1945-1954* (2006), a respeito de algumas narrativas do cinema da época, observa que

A ameaça de uma suposta invasão comunista e de uma hecatombe nuclear foi largamente representada por inúmeros trabalhos de ficção e não ficção elaborados na década de 1950, muitos com baixos orçamentos, como *Invasores de Marte*. (VALIM, 2006, p. 259, grifos do autor).

Portanto, torna-se premente uma leitura dos textos literários de ficção científica que leve em consideração o período no qual a escrita se insere. A partir da década 1950 até fins de 1980 o mundo vivia os antagonismos e dualidades de duas potências que tentavam impor força econômica e política, daí advêm manifestações artísticas que expressavam esse momento. No caso específico da vertente ficção científica, a leitura que se fazia de Marte como planeta que abrigava o temor comunista vai ao encontro dos temores que imperavam na época. Com o fim da Guerra Fria não havia mais apelo a esse tipo de associação.

Há que se assinalar, entretanto, o espaço que fora selecionado para abrigar as narrativas de FC do pós-guerra. Marte atendia perfeitamente aos preceitos de uma ideologia que colocava à margem aqueles que iam contra o sistema. Vimos, no capítulo dois, que muitas narrativas de FC prosperaram em solo estadunidense, daí que as histórias seguissem uma orientação a favor do que determinava o sistema norte-americano.

Aqui cabem os estudos de Gilles Deleuze e Félix Guattari, quando os filósofos partem para análises mais aprofundadas acerca dos espaços que nos rodeiam. Retomando a obra *Mil platôs* (1997), notamos que podemos trazer, novamente, a analogia do liso e estriado para nossas análises deste conto de Bradbury:

Portanto, não é apenas no mar, no deserto, na estepe, no ar que está em jogo o liso e o estriado; é na própria terra, conforme se trate de uma cultura em espaço-nomos, ou de uma agricultura em espaço-cidade. Bem mais: não seria preciso dizer o mesmo da cidade? Ao contrário do mar, ela é o espaço estriado por excelência; porém, assim como o mar é o espaço liso que se deixa fundamentalmente estriar, a cidade seria a força de estriagem que restituiria, que novamente praticaria espaço liso por toda parte, na terra e em outros elementos — fora da própria cidade, mas também nela mesma. A cidade libera espaços lisos, que já não são só os da organização mundial, mas os de um revide que combina o liso e o esburacado, voltando-se contra a cidade: imensas favelas móveis, temporárias, de nômades e trogloditas, restos de metal e de tecido, patchwork, que já nem sequer são afetados pelas estriagens do dinheiro, do trabalho ou da habitação. Uma miséria explosiva, que a cidade secreta [...]. (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 165).

Essas colocações cabem em nossas reflexões sobre a importância do planeta Marte nas narrativas de FC. Metaforicamente Marte representaria o espaço liso, o espaço da irregularidade, o espaço que abriga os desajustados e os fora da ordem – numa leitura direta, Marte, o planeta vermelho, incandescente e raivoso representa o espaço destinado aos comunistas, aos fora da ordem sob o ponto de vista da ordem imperialista norte-americana.

Percebe-se, portanto, a inovação nas narrativas de Bradbury ao subverter uma ordem que perdurava há algumas décadas na escrita de FC. No conto “Os homens da Terra”, Marte apresenta-se como espaço estriado: um espaço cuja ordem vigente é a ordem dos marcianos, ao passo que o terráqueo, na figura do Capitão Williams, representa a desordem e a marginalidade.

No conto, o desfecho da narrativa é delineado quando o capitão recebe uma chave que ele acreditava ser da cidade. O que seria o término de um sofrido percurso em busca de reconhecimento, na verdade configura-se como um tormento ainda maior para William e sua equipe, que recebem a chave de um hospital psiquiátrico:

- Sabem onde estamos?
- Onde, senhor?
- Isto não é uma comemoração - respondeu o capitão, com voz fatigada. - Isto não é um banquete. Não há representantes do governo. Não é uma festa improvisada. Vejam os olhos deles. Ouçam-nos! Prenderam a respiração. Havia na sala fechada apenas um suave movimento de olhos transparentes.
- Agora compreendo - começou o capitão, com voz morta - porque cada um nos dava bilhetes e passava adiante, de um para outro, até chegarmos ao Senhor Iii, que nos mandou pelo corredor com uma chave para abrir e fechar a porta. E cá estamos...
- Estamos onde, senhor? O capitão desabafou:
- Num asilo de alienados. (BRADBURY, 1980, p.38).

Uma vez no asilo, William e sua equipe começam a observar o comportamento dos pacientes e notam que eles se modificam fisicamente de acordo com seus pensamentos telepáticos. William consegue detectar o motivo de estarem enclausurados a partir das alucinações destas pessoas:

- Mágicos, feiticeiros - murmurou um dos terrestres.
- Não, alucinação. Transmitem-nos sua demência e assim passamos também a ver a alucinação deles. Telepatia. Auto-sugestão e telepatia.
- E isso o preocupa, senhor?

- Sim. Se as alucinações podem parecer tão “reais” para nós e para qualquer outro, se as alucinações são palpáveis e quase acreditáveis, não é de espantar que nos tomem por doidos. Se aquele homem pode fazer mulherezinhas azuis de fogo e ela se transforma numa coluna, é natural que marcianos normais pensem que produzimos nossa nave espacial usando nossas mentes. (BRADBURY, 1980, p.39-40, grifo do autor).

Ao amanhecer, William recebe a visita do psicólogo. Ao tentar se defender dizendo que não é louco, o psicólogo retruca que: “Ao contrário, eu não penso que *todos* são loucos. – O psicólogo apontou uma varinha para o capitão. - Não. Só o *senhor*. Os outros são alucinações secundárias”. (BRADBURY, 1980, p.40, grifos do autor). De forma irônica e até mesmo com ar sarcástico, William aceita ser curado pelo psicólogo, demonstrando mais uma vez que sua racionalidade e sua posição jamais seriam abaladas por marcianos. Porém, quando o capitão começa a descrever sua tripulação e seu foguete, o psicólogo explica-lhe que o caso do astronauta era demasiadamente sério, pois englobava fantasias oníricas, olfativas, gustativas e óticas.

Para provar que não estava louco, o capitão convida o psicólogo a ir até o local onde estava pousado o foguete. Após examiná-lo, o psicólogo parabeniza o capitão pelo fato de ele ser perfeitamente louco, conseguindo projetar, nos mínimos detalhes, uma nave espacial:

- Vou revelar isso na minha maior monografia! Falarei a respeitona Academia Marciana, no próximo mês! Olhe só! Ora, o senhor chegou mesmo a mudar a cor dourada dos seus olhos para azul, sua pele de castanha para rosada. E essas roupas e suas mãos, com cinco dedos em vez de seis! Metamorfose biológica através de desequilíbrio psicológico! E seus três amigos... Apontou uma pequena arma.

- Incurável, é claro. Pobre e maravilhosa pessoa. Será mais feliz morto. Quer dizer sua última vontade? (BRADBURY, 1980, p.42-3, grifos do autor).

Após matar o capitão e sua equipe acreditando que somente assim esta e o foguete sumiriam através de “dissolução de imagens neuróticas” (BRADBURY, 1980, p.43), o psicólogo começa a inquietar-se ao perceber que ninguém desaparecera. Desesperado, e acreditando estar ficando louco também, “Agora *estou* louco. Agora *estou* contaminado.” (BRADBURY, 1980, p.43, grifos do autor), o profissional se mata. A narrativa termina com os habitantes vendendo o foguete para o ferro velho como sucata.

Podemos, após observarmos a oposição entre o espaço e o

racionalismo neste conto, trazer novamente os estudos de Foucault. Ao analisar o “poder psiquiátrico” (1997), o autor esquadrinha o surgimento dos hospitais psiquiátricos, no século XIX, que seguiam a verdade e o poder que o médico exercia sobre os pacientes. Foucault, inclusive, refere-se a estes espaços como instituições de submissão:

O grande médico de hospício [...] é ao mesmo tempo aquele que pode dizer a verdade da doença pelo saber que detém sobre ela, e aquele que pode produzir a doença na sua verdade e submetê-la na realidade, pelo poder que a sua vontade exerce sobre o próprio doente. Todas as técnicas ou procedimentos praticados nos hospícios do século XIX – o isolamento, o interrogatório [...] tudo isso tinha por função fazer do personagem médico o “mestre da loucura”: aquele que a faz aparecer na sua verdade (quando ela se esconde, quando permanece escondida e silenciosa) e aquele que a domina, a apazigua e a faz desaparecer, depois de tê-la sabiamente desencadeado. (FOUCAULT, 1997, p. 49, grifo do autor).

No conto “Os homens da Terra” notamos a presença de um psicólogo que muito se encaixa nesse tipo de psiquiatria exercida durante o século XIX. O senhor Xxx fez aparecer a sua verdade – uma verdade que subjugava o Capitão William como um louco com alucinações sensoriais. O ponto de interesse em nosso trabalho reside em constatar como o capitão e sua tripulação são considerados loucos por não compartilharem do sistema de ordenação da realidade daquele espaço. Reside aí a sutil ironia de Bradbury em deslocar a alteridade para os astronautas (homens, brancos, norte-americanos). Em Marte, eles são os monstros exterminados pelo agente da norma daquele mundo.

O conto de Veiga que faz parte desta seção, “Os Cascamorros”, se aproxima de “Os homens da Terra” pelo fato de trazer um personagem que busca uma explicação racional para uma ocorrência aparentemente insólita. Esse conto de Veiga tem como enredo a história de um homem que diariamente passava pela frente de uma loja e ficava intrigado com os dizeres de uma placa. O enredo gira em torno de conversas entre esse homem, o visitante e o dono da loja - cada um tentando justificar sua posição e seu ponto de vista. Em princípio, o que instigava o narrador não eram os dizeres em si, mas o tipo de escrita:

O que chamava a atenção não era tanto a frase, mas a posição que o pintor deu às letras. Umavam ficavam deitadas, outras de cabeça para baixo, outras eram vistas meio de lado, só umas duas ou três apareciam na posição certa, e o “S” vinha sempre de costas. E o mais curioso era que as letras nem estavam na ordem certa, e muito menos no alinhamento. Verdade que ninguém precisava forçar a

cabeça para decifrar o que diziam, a frase saltava aos olhos quase que instantaneamente: COMPRA-SE, TROCA-SE PROBLEMAS. (VEIGA, 2000, p.117, grifos do autor).

Seguindo a linha dos estudos deleuzeanos, há que se refletir a respeito dos dizeres da placa que a loja ostentava. A começar pelas letras que não seguiam a “ordem certa” ou o “alinhamento”. Essa desordem em muito incomoda o visitante, tão acostumado ao espaço do estriado, do ajuste e da ordem. Para alguém que segue a linha de algo classificado como racional ou lógico quebrar esse paradigma e aceitar outra visão de mundo soa como algo estranho ou até mesmo inconcebível. Ainda citando Deleuze e Guattari, temos que:

Por isso, o que ocupa o espaço liso são as intensidades, os ventos e ruídos, as forças e as qualidades tácteis e sonoras, como no deserto, na estepe ou no gelo. Estalido do gelo e canto das areias. O que cobre o espaço estriado, ao contrário, é o céu como medida, e as qualidades visuais mensuráveis que derivam dele. (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p.163).

O conto “Os Cascamorros” narra a passagem de um homem por uma loja. O que chama a atenção do visitante são os dizeres em uma placa fixada na entrada da loja: “Compra-se, troca-se problemas”. (VEIGA, 2000, p.117). Instigado por este fato inusitado, o visitante resolve entrar e é recebido com pouca cordialidade pelo lojista, que logo percebe que ele entrara por curiosidade e não por conta de interesses comerciais: “É melhor o senhor perguntar logo onde é que os guardo – disse ele com um sorriso paciente. – Essa é a pergunta que todos fazem.” (VEIGA, 2000, p.118). Ao entrar na loja o visitante dialoga com o lojista no intuito de entender o que seria exatamente a compra ou troca de problemas: como eles são mensurados, como são embalados e como são armazenados no interior da loja. Sem conseguir explicações racionais para um fato tão incomum, o visitante se deixa levar pelas convicções do lojista e não mais o questiona a respeito do fato, mais por educação e curiosidade do que propriamente por concordar e aceitar as verdades do vendedor.

Destaca-se, no início do conto, o espaço da loja. O visitante, logo ao entrar, esbarra em objetos embaraçantes e barulhentos. Aliás, o primeiro contato com o estabelecimento nos mostra a estranheza que o visitante sente, o que nos remete aos estudos de Borges Filho (2007, p. 158), quando o autor menciona a topofobia percebida por personagens que desenvolvem ligações negativas e disfóricas com o espaço que as circunda. Em “Os Cascamorros” nota-se este tipo de ligação topofóbica logo que o visitante entra na loja:

Eu não sabia que lá dentro era tão escuro, nem que havia uns degraus de tábuas para descer. Se não me agarrasse a umas coisas que estavam penduradas nos portais teria caído de cara no chão. Equilibrei-me, mas derrubei tudo – vassouras, espanadores, chocolateiras – em cima de um gato que devia estar dormindo ao pé dos degraus e que saltou bufando para cima do balcão e daí para a sobreloja. (VEIGA, 2000, p.117).

Não só o contato inicial com o espaço da loja, como também o contato com o proprietário são marcados por estranheza e hostilidade:

- O senhor me desculpe. Eu não sabia dos degraus e...

- Não vem ao caso. Não vem ao caso – assegurou ele com certo mau humor. - O senhor deseja?...

A frase ficou suspensa numa interrogação antipática, enquanto eu pensava se queria realmente conversar com ele ou se faria melhor virando as costas e saindo. Ele deve ter notado minha inclinação à desistência, porque logo mudou de tática. (VEIGA, 2000, p.117-8).

A partir daí o dono da loja se mostra mais receptível, o que não chega a fazer com que o visitante sinta-se mais à vontade ou menos desconfiado. Ele deixa claro pistas de possuir um olhar bastante racional, sobretudo no interior de uma loja que compra e troca problemas: “Mesmo notando que ele me estudava com seus olhinhos aguçados, olhei em volta para ver se deduzia alguma coisa pelo que estivesse à mostra na loja.” (VEIGA, 2000, p.118), ao que o proprietário retruca, dizendo que se o visitante tinha apenas curiosidade pela placa (como todos os outros) era porque seu interesse seria apenas acadêmico.

Mais do que valorizar um olhar que se pretende racional, o visitante tenta, ao longo da história, entender como uma pessoa pode comprar e trocar problemas – algo inaceitável aos olhos de um personagem que mantém uma postura acadêmica. Aqui ainda cabem as palavras de Foucault proferidas na obra *Resumo dos cursos do Collège de France* (1997). Mais do que estudar o intelecto de uma pessoa, interessa, para Foucault, concatenar a inserção dos sujeitos e as experiências e conhecimentos que eles trazem para as sociedades:

O fio condutor que parece ser o mais útil, nesse caso, é constituído por aquilo que poderia se chamar de “técnicas de si”, isto é, os procedimentos, que, sem dúvida, existem em toda civilização, pressupostos ou prescritos aos indivíduos para fixar sua identidade, mantê-la ou transformá-la em função de determinados fins, e isso graças a relações de domínio de si sobre si ou de conhecimento de si sobre si. Em suma, trata-se de recolocar o imperativo do “conhecer-se a si mesmo”, que nos parece tão característico de nossa civilização,



na interrogação mais ampla e que lhe serve de contexto mais ou menos explícito: que fazer de si mesmo? (FOUCAULT, 1997, p. 109, grifos do autor).

Foucault observa que não se pode pensar em nossas experiências e em nossas inserções sem que deixemos de considerar os vários aspectos que abarcam nossa interação com o outro em diversos patamares sociais.

Não mais segregando os loucos, as minorias, os desajustados e os irracionais, mas considerando-se “[...] o governo de si por si na sua articulação com as relações com o outro (como é encontrado na pedagogia, nos conselhos de conduta, na direção espiritual, na prescrição dos modelos de vida etc.)” (FOUCAULT, 1997, p.111).

Depreende-se que não poderíamos aceitar, em nossas sociedades contemporâneas, os espaços de segregação que tenham como finalidade coletar, tratar e segregar pessoas tidas como loucas ou desajustadas pelos sistemas de poder. Agindo dessa forma, os sistemas mantêm um pensamento obsoleto que perdura desde o século XIX, quando as pessoas eram destacadas e tratadas em hospitais, manicômios, prisões, escolas em regime interno, etc. De acordo com estudos de Joel Birman, assinalamos que:

[...] a loucura foi ativamente excluída da cena social, lançada que foi nos hospitais gerais, instituições constituídas no alvorecer do século XVII e onde foi jogada toda a marginalidade do Antigo Regime. Entre os criminosos, os infames, os basflemadores e os infiéis foram lançados também os loucos de todo gênero, constituindo-se materialmente o território Outro da desrazão e marcando-se com isso a exclusão da loucura da moderna cena social. (BIRMAN, 2000, p.37, grifo do autor).

O filósofo Joel Birman, na obra *Entre cuidado e saber de si* (2000), faz uma leitura sistemática do desenvolvimento da Psicanálise presente na obra de Michel Foucault. Birman, inclusive, pesquisou que os hospitais gerais do Antigo Regime teriam sido o cerne das instituições por nós conhecidas hoje, que têm o poder de excluir e tratar enfermos de todas as espécies. O filósofo defende, nessa obra, uma posição mais ativa e menos disciplinar dessa área do conhecimento no sentido de construir novos olhares sobre o cuidado e saber de si, ou seja, de possibilitar a essas pessoas condições para que elas tenham voz própria.

Nossa atuação de vida, na contemporaneidade, requer mais cuidado com o outro, mais cuidado consigo e uma interação maior entre pessoas ao invés da promoção do isolamento e da alienação dos tidos como desajustados. Reforça-se, mais uma vez, o fundamental papel das artes nesse processo como um canal que leva a reflexão a respeito da posição crítica de cada um e seus respectivos espaços de vida.



No conto “Os Cascamorros” nota-se um movimento oposto, mas que não deixa de sinalizar a mesma inquietação: pessoas vistas como desajustadas por não seguirem as normas dos sistemas que operam as sociedades ou, numa leitura deleuzeana, pessoas desajustadas por estarem buscando espaços lisos ao invés de espaços estriados.

Em “Os Cascamorros” o visitante não possui uma patente tão hierarquizada como a do Capitão Williams, porém, ele possui um saber, um conhecimento acadêmico que o faz olhar o dono da loja como o louco ou desajustado. O espaço da loja, para o visitante, reproduz o *locus* da alienação e do desajuste, a começar pela forma como ele descreve a entrada da loja – objetos barulhentos que o incomodavam. Após travarem os primeiros diálogos e perceber que, de fato, o dono da loja comprava e trocava problemas, o visitante procura buscar explicações científicas para tal situação:

Também para ser justo eu devia admitir que ele tinha razão: imagine-se o pobre homem talvez reumático, talvez cardíaco, com a vista falhando, preso atrás do balcão da loja escura, explicando tudo direitinho a cada curioso que entrasse – e sem o direito de irritar-se uma vez ou outra! Tive pena dele por ter escolhido um ramo tão excêntrico, se é que não se viu metido nele contra a vontade. Senti uma necessidade urgente de ser gentil com ele, de não lhe agravar as atribulações. (VEIGA, 2000, p. 118).

No intuito de não chatear ou aborrecer o dono da loja, o visitante ainda tenta se mostrar gentil dizendo que talvez, no futuro, viesse a ter problemas a serem vendidos. Então o proprietário retruca: “Quando tiver? Tem certeza de poder falar assim? No futuro? Pense bem.” (VEIGA, 2000, p.119). Tal observação faz com que o visitante sinta-se abalado em sua posição de pesquisador: “A sem-cerimônia da observação desconcertou-me, e devo mesmo ter corado; felizmente ele não pôde notar essa minha *vulnerabilidade* devido à escuridão da loja.” (VEIGA, 2000, p. 119, grifo nosso).

Essa vulnerabilidade, se não controlada e escondida, seria capaz de desconstruir a imagem lúcida e altamente racional do visitante, que está sempre em busca da verdade. Mais do que se preocupar com a punição do outro, o visitante se autorregula e se autocontrola, através de um rigor disciplinar que consegue mantê-lo dentro dos parâmetros exigidos pelo seu cargo e pela posição que ele ocupa na sociedade: um acadêmico que estaria pesquisando uma loja que vende problemas.

Em *Microfísica do poder* (1979) Michel Foucault aborda as instâncias de atuação do intelectual na contemporaneidade, evidenciando que sua arena de luta deve ser sempre contra o poder e não a favor dele. Não mais falando às

massas – o que não deixa de transparecer certa hierarquia – porém, deixar que as massas tenham suas próprias vozes:

Ora, o que os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor do que eles; e elas o dizem muito bem. Mas existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber. Poder que não se encontra somente nas instâncias superiores da censura, mas que penetra muito profundamente, muito sutilmente em toda a trama da sociedade. Os próprios intelectuais fazem parte deste sistema de poder, a ideia de que eles são agentes da “consciência” e do discurso também faz parte desse sistema. O papel do intelectual não é mais o de se colocar “um pouco na frente ou um pouco de lado” para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da “verdade”, da “consciência”, do discurso. (FOUCAULT, 1979, p.71, grifo do autor).

A crítica que se faz à postura do visitante da loja no conto “Os Cascamorros” fundamenta-se na citação acima: permitir que se aflorem outras verdades e outros olhares acerca da realidade que nos circunda. Existe, no plano ficcional, uma simbologia que circunda a troca ou compra de problemas. Embora não possamos esmiuçar o que esses problemas estariam representando (cabe ao leitor codificá-los a seu modo), o fato é que a verdade do intelectual estava sendo arrebatada pela verdade do lojista:

– É sempre assim. Eles nunca sabem de nada! – exclamou o velhinho com uma desolação que me pareceu exagerada. – Por que não podem ser sinceros ao menos uma vez na vida? Entram aqui como quem não quer nada, rodeiam, disfarçam, perguntam e acabam eles mesmos tomando o metro ou a balança e tocam a medir e pesar, e ainda infestam na medida! (VEIGA, 2000, p.119).

O embate, nesse conto, se dá em um espaço dominado pela lógica do vendedor, que pode expressar sua verdade – ainda que ela se oponha a um discurso racional tido como verdadeiro. Há, inclusive, um séquito de compradores e trocadores que compactuam com o dono da loja e que levam sacos de problemas a serem barganhados: “A carga está aí – disse ele ao velhinho, coçando a cabeça meio inclinada e olhando qualquer coisa entre as unhas. – Quanto hoje? – Perguntou o velho não muito interessado. – Vinte sacos.” (VEIGA, 2000, p.120).

José J. Veiga possui uma forma muito peculiar de sinalizar, por meio de situações absurdas, o nosso real mundo. No conto “Os Cascamorros” existe um

cuidado em isolar os sacos de lixo de forma que eles não destruam as pessoas. Há, de acordo com Agostinho Potenciano de Souza, “[...] a incrível possibilidade de esvaziar um saco de problemas e as consequências serem fatais para todo o mundo, exceto para esses desconhecidos Cascamorros.” (SOUZA, 1990, p.110). Ainda que tenha sido criticado ou visto com curiosidade e arrogância pelo visitante por conta de sua excentricidade, o dono da loja ensaca e guarda problemas de forma que eles não atinjam aqueles que não possuem “couraça natural invisível.” (VEIGA, 2000, p. 121).

Questionado a respeito de sua escrita ser considerada como parte do “realismo fantástico”, Veiga contrapõe dizendo que o real não condiz com o fantástico.\* O autor inclusive cita uma ocorrência por ele lida à época em um jornal, onde se apontava que no Rio de Janeiro os casos de lepra estavam aumentando assustadoramente – doença conhecida dos europeus durante a Idade Média e que em pleno século vinte ainda ocorria no Brasil. Esse exemplo citado pelo autor o faz questionar sobre o fantástico em suas obras: “Ora, isso é que é fantástico, no mundo de hoje acontecer esse tipo de coisa. Um mundo fantástico? É o nosso mundo.” (VEIGA *apud* PRADO, 1989, p.29).

Portanto, mais excêntrico que comprar, vender ou armazenar problemas, é permitir os absurdos do mundo contemporâneo. Isso sim pode ser considerado como surreal e insólito. Veiga, mais uma vez, sinaliza que o absurdo em sua obra pode não ser um galo bicando carros ou lojas que comprem problemas, mas o fato de que aceitamos estradas abandonadas e o progresso acabando com nossas reservas naturais de forma passiva, sem contestarmos. Isso sim é surreal.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Construído no âmbito de uma ideologia que sempre despertou no imaginário europeu o medo, o pecado e o mal como próprios da natureza humana, o monstro esteve presente por muitos séculos nas pregações cristãs como o responsável pelos tormentos e desvios que, sob diferentes aspectos, assolavam a humanidade. Esse discurso encontrou suas raízes no período medieval – época em que a Igreja Cristã atinge força máxima. Sob os desígnios de Deus na Terra (representados pela Igreja Católica), as pessoas deveriam prestar obediência ao Papa e a partir daí deixar que suas vidas fossem regidas pela Igreja, tanto sob o aspecto pessoal quanto o político. Era necessário, portanto, que algo muito temeroso pudesse guiar mentes em consonância para que, unificadas, não contestassem o poderio de um sistema que só avançava e precisava angariar cada vez mais fiéis. Neste cenário surge, então, a figura do monstro.

Travestido em vários disfarces, o monstro foi muito bem representado quando se precisava rechaçar todas as pessoas ou doutrinas que pusessem o poder Católico em risco. Nestes termos, mesmo após o fim da Idade Média minorias marginalizadas eram atreladas a esta maligna figura. Seguidores de outras crenças religiosas que não a católica, mulheres que exercessem ofícios como benzedeiros e parteiras, judeus, negros, homossexuais, etc, possuíam, de acordo com a ideologia cristã, a marca monstruosa e deveriam ser sempre vigiados, quando não executados em praça pública.

Aliado a esse quadro, o fim da Idade Média e o início do Renascimento se mostrou um período rico, multifacetado e contraditório, caracterizado pela convivência da ascensão de um pensamento racionalista com crenças e superstições medievais que encontraram sua expressão maior durante as Grandes Navegações, quando os europeus passaram a ter contato com outros mundos e outros povos, o que, por si só, causava o medo e temor em relação ao Outro, ao desconhecido, ao distante. Ressalta-se, também, que neste período a Peste Negra e as calamidades naturais e climáticas dizimaram mais de um terço da população europeia, o que também contribuiu para que o medo crescesse e obviamente favorecesse um sistema que sempre o propagou.

Ao entrarmos no século XX, tantos outros fatos políticos, sociais, econômicos também marcaram tragicamente as sociedades ao redor do mundo. As duas Grandes Guerras, o Holocausto na Alemanha, a bomba de Hiroshima, a Guerra Fria, o ataque às Torres Gêmeas, enfim, esses e tantos outros fatos forneceram, ao homem contemporâneo, elementos para que o medo em relação ao outro crescesse ainda mais. Não mais um medo em relação a uma figura monstruosa, mas uma intolerância especificamente contra aqueles que não se inserem em um sistema ou ideologia.

Aqui reside um importante paradoxo: ao final do século XX e início do XXI, ouvimos com bastante frequência um discurso propagado pelos meios de comunicação que exalta a quebra de barreiras, o fim do nacionalismo exacerbado, uma maior tolerância de outros grupos e povos, enfim. Um discurso que embute a ideologia que o atravessa, que seria a ideologia do consumo e da livre circulação de bens transnacionais. Porém, ainda nos sentimos incomodados com as alteridades em nossas sociedades, ou com o que consideramos ser alteridade exatamente por assinalar nossos contrapontos: “[...] o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos conhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades.” (KRISTEVA, 1994, p.9).

Portanto, falar de alteridades requer um estudo que abarque conceitos como identidade, construção de tradição e cultura, linguagem, territorialidade,

conforme foram discutidos ao longo deste trabalho. Foi possível notar, durante as análises, que a construção e propagação de tais conceitos preservam as bases que mantêm os mecanismos de poder.

Visando investigar como a Literatura Brasileira e a Literatura Norte-Americana do século XX capturaram as contradições culturais de seu tempo a partir do tema da alteridade, este trabalho fez uma incursão na obra de dois importantes representantes destas Literaturas. A partir deste levantamento, e tendo como ponto de partida a alteridade, pudemos dialogar com contos dos escritores José J. Veiga e Ray Bradbury, que nos deram uma percepção da força da literatura enquanto receptora de fatos históricos que marcaram a história das nações e sua relação com o outro.

Adequadamente Marc Augé observa que “Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico, definirá um não lugar.” (AUGÉ, 2012, p.73). Aqui reside o ponto nodal deste trabalho e momento em que confirmamos nossas hipóteses: o não lugar como espaço que não se define como identitário ou relacional configura o espaço do não pertencimento.

Em nossas sociedades tentamos nos agarrar a conceitos como identidade, cultura, língua, nação, raízes de forma a nos sentirmos pertencentes, nos sentirmos parte de um mundo um tanto quanto desajustado, que ora nos empurra às mudanças e nos força ao consumo, ora nos mantém presos às tradições de forma a não questionarmos essa engrenagem. Vivemos momentos de muita contradição e paradoxos.

Todavia há que se ressaltar os aspectos positivos de tais paradoxos. Não podemos aceitar um discurso pernicioso que nos obriga a aceitarmos as diferenças em termos igualitários e nivelados. Há que se contextualizar que todos nós somos diferentes e singulares, cada qual com sua inserção em cada sociedade, com sua história de vida, com sua percepção perante fatos rotineiros. Julia Kristeva (1994, p.9-10) sinaliza, apropriadamente, que “A modificação da condição dos estrangeiros, que atualmente se impõe, leva a refletir sobre nossa capacidade de aceitar novas formas de alteridade.” Nenhum “código de nacionalidade poderia ser praticável sem a lenta maturação dessa questão em cada um de nós”.

E aqui a Literatura cumpre seu papel: tirar-nos da zona de acomodação e fazer-nos, através dos gatos pingados de ouro, da loja que vende problemas, do planeta habitado pelos Ttt, do foguete intergaláctico ou das bolhas que carregam pessoas, pensar na nossa própria condição humana: transitória, finita e muitas vezes limitada.

## REFERÊNCIAS:

\_\_\_\_\_. *Os anormais*: curso no Collège de France (1974-1975). Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. *Resumo dos cursos do Collège de France* (1970-1982). Trad. Andrea Daher; consultoria Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

AUGÉ, Marc. *Não lugares*: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lucia Pereira. 9. Ed. Campinas: Papirus, 2012.

BIRMAN, Joel. *Entre cuidado e saber de si*. Sobre Foucault e a Psicanálise. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

BRADBURY, Ray. *Crônicas marcianas*. Trad. Marcelo Pen. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1980.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. 1440 – O Liso e o Estriado. In: DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*: Capitalismo e esquizofrenia. Trad. Peter PálPelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 157-189. (Coleção Trans; vol. 5).

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. 15. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. Trad. Mario Krauss, Vera Barkow. – 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2003.

PRADO, Antonio Arnoni (org). *Atrás do mágico relance*: uma conversa com J.J. Veiga. Campinas: Editora da UNICAMP, 1989.

SOUZA, Agostinho Potenciano de. *Um olhar crítico sobre nosso tempo*. Uma leitura da obra de José J. Veiga. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

VALIM, Alexandre Busko. *Imagens Vigradas*: uma história social do cinema no alvorecer da Guerra Fria, 1945-1954. 2006. 325 f. Tese (Doutorado em História Social). Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, 2006.

## **ARQUITETURAS DO ESPAÇO-CORPO: DISCURSOS FÍLMICOS E LITERÁRIOS DE HORROR**

**Coordenação:**

**Marisa Martins Gama-Khalil e Nilton Milanez**

### **RESUMO:**

Quais são as forças e partes motrizes da arquitetura no ser da linguagem? Que caminhos percorrer no labirinto das palavras e das imagens em movimentos para se chegar ao discurso? Como pensar a constituição de uma arquitetura para a ficção de horror? Esses questionamentos, para nós, fazem parte da edificação de um planejamento que toma como constitutivo o corpo e o espaço. Mais especificamente, preferimos chamar de corpo-espaço, em palavra composta, para indicar o entrelaçamento dessas duas estruturas, cuja construção mantém uma relação de interdependência e amálgama. O corpo como força criadora se movimenta em um espaço que pode ser religioso, sagrado, profano, e até mesmo aquele espaço do outro mundo. O corpo-espaço é constituído por seu teor heterotópico: a materialidade corporal se desdobra em corpos duplos, vários corpos, corpos inesperados, dilatados segundo um espaço que lhe é ao mesmo tempo interior e exterior. É nessa viga mestra que a configuração de um plano literário e visual em movimento desliza. O campo do horror, por sua vez, não se limita a uma teoria, faz fronteiras com inúmeras disciplinas humanas como a teoria literária, o cinema, a sociologia, a antropologia, a psicanálise, a filosofia, o direito entre outros, inclusive com disciplinas exatas como a matemática e até mesmo a física. O que, para nós, caracteriza, enfim, o horror são as atitudes de excesso, de descontrole, de perda de si, quando falamos dos sujeitos. Ao evidenciarmos o corpo-espaço, o domínio horrífico se amplia no contra-espaço foucaultiano, quando o espaço comum se metamorfoseia em um espaço inesperado e insólito, no espaço liso e estriado deleuziano; quando o corpo acelera marcas do monstruoso, da deformação, da depravação, da anormalidade segundo a ordem social. Posto isto, propomos em nosso Simpósio

trabalhos que apresentem uma discussão sob essa perspectiva, tomando materialidades literárias e fílmicas da ficção de horror. Nesse viés, a (des)ordem que constitui o espaço corporal do horror inclui leitores e espectadores da realidade virtual das Letras e das Imagens no mundo nesse nosso mundo torto da linguagem.



## O ROSTO CRIMINOSO NO CINEMA: MONSTRUOSIDADE EM QUADROS QUE SE REPETEM

Cecília Barros-Cairo<sup>1</sup>

Nilton Milanez<sup>2</sup>

*O quanto se é tentado a se deixar prender aí,  
a se embalar aí,  
a se agarrar a um rosto...*  
(DELEUZE & GUATTARI, 1996)

### CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este trabalho de pesquisa propõe a investigação dos processos de subjetivação do rosto criminoso no cinema, considerando a memória, a história e o discurso como compositores dessa trama. Observamos esse rosto criminoso no dispositivo fílmico como acontecimento em uma rede de práticas discursivas, onde a projeção das imagens em movimento acontece em quadros que se repetem, fazendo eclodir formas de judicialização do sujeito da desordem que as sociedades de controle se põem a gerir, confiscar e capitalizar. Tomamos como suporte para a presente análise o filme *Redenção* (1959), primeiro longa-metragem produzido na Bahia e dirigido pelo cineasta Roberto Pires. *Redenção* é um *thriller* policial cujo roteiro gira em torno de um maníaco estrangulador de mulheres, denominado *Homem X*.

A nós interessa, especialmente, os modos de produção do rosto criminoso no cinema no modo de fazer revelar o atravessamento dos componentes históricos e discursivos que o compõem, enquanto sujeito social irregular. Entendemos que quando se traz o sujeito do seu foco à visibilidade, o cinema efetua produções de sentido que demarcam o rosto criminoso na esfera da anormalidade, fixando a sua constituição através da repetição de discursos onde opera a *intericonicidade* no nível do que conhecemos como *memória das imagens* (COURTINE apud MILANEZ, 2006).

Partindo do fato de haver laços históricos e discursivos que unem os diferentes momentos de constituição do sujeito criminoso, observamos inúmeros lugares que, na linha das dispersões históricas, (re) constroem marcas sociais subjetivas que promovem (re) aparecimentos de cadeias discursivas em recriações cotidianas. O que notamos é que, no cinema, o rosto criminoso

---

1 Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da UESB. Pesquisadora do LABEDISCO/CNPq/UESB – Laboratório de Estudos do Discurso e do Corpo. Bolsista FAPESB – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia. e-mail: ceciliabarroscairo@gmail.com

2 Pós-doutor (PDE/CNPq) em Discurso, Corpo e Cinema na Sorbonne Nouvelle, Paris III. Professor titular da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Coordenador do LABEDISCO/CNPq/UESB – Laboratório de Estudos do Discurso e do Corpo. e-mail: nilton.milanez@gmail.com

é revelado como um mapa subjetivo da ilegalidade. Assim, a intenção deste trabalho é, justamente, compreender, a partir da análise do discurso fílmico em *Redenção*, como a figura desse *indivíduo a corrigir* (FOUCAULT, 2001) aparece em meio aos domínios disciplinares do saber sobre o crime.

Consideramos, desse modo, que por meio dos discursos no cinema, ocorre a materialização do rosto criminoso em um mundo da noção jurídico-biológica, controlado por certo tipo de saber e poder que conduzem a sua constituição subjetiva a uma espécie de padrão determinado, reconhecido e indesejável.

Como referência teórico-literária para fundamentar essa investida em torno da constituição do rosto criminoso no cinema, recorreremos, em especial, ao pensamento de Michel Foucault. Entendemos que sua obra produziu uma história dos diferentes modos de subjetivação do ser humano em nossa cultura e esclareceu como estes modos de subjetivação são constituídos pelo discurso, fazendo eclodir a relação entre linguagem, história e sociedade na base desta reflexão. São também de grande relevância para essa pesquisa os estudos que compreendem a memória, enquanto composta por redes e trajetos que atualizam discursos e práticas historicamente constituídos, sob uma perspectiva que abre vias de associação no presente.

Em se tratando das questões do corpo, enfatizamos a importância dos princípios norteadores, além da obra de Michel Foucault, de Jean-Jacques Courtine, ao considerá-lo em sua emergência material como objeto histórico e discursivo. Além das questões em torno do sujeito em uma história descontínua, dos saberes que o constituem e das memórias que o atravessam, tomamos como base para a compreensão do rosto criminoso no cinema a noção de rostidade proposta pelos teóricos Gilles Deleuze e Félix Guattari, segundo os quais existe, histórica e socialmente, uma máquina de produção de rostos que abriga o jogo de dois eixos fundamentais – o de significância e o de subjetivação – eixos esses que fazem e dão a ver quem somos diante dos outros e de nós mesmos.

Por fim, não podemos deixar de apontar que as teorias do cinema e do audiovisual dos autores Jacques Aumont, Philipp Dubois e Michel Chion, são de importantíssima contribuição para a análise das materialidades no discurso fílmico tal como apresentaremos a seguir.

A partir desses enlaces teóricos, tomamos o rosto do criminoso como discurso subjetivado e corporificado no (e pelo) cinema para entender sua constituição perpassada por memórias e práticas que instauram o seu regime de existência enquanto acontecimento histórico, de desordem jurídica, tão pretérito quanto atual. É considerando os recursos materiais do cinema que propomos a compreensão do criminoso de *Redenção*, nos cercado de imagens em movimento que, ao mesmo tempo em que contam uma história, também produzem a história de quem somos hoje.

## **PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO E INTERICONICIDADE DO ROSTO CRIMINOSO NO CINEMA**

O rosto criminoso, tal como é evidenciado no cinema, faz identificar e constituir o sujeito em processos implicados sob relações determinadas de forças e deslocados na direção de um eixo cujas experiências se colocam como “prova da realidade e da atualidade” (FOUCAULT, 2006, p. 267). Entendemos que os processos de subjetivação são constituídos a partir de máquinas de fazer ver e fazer falar (FOUCAULT, 2004), de modo que a visibilidade do sujeito é feita de linhas de luz e regimes de enunciados que formam figuras variáveis inseparáveis deste ou daquele dispositivo (DELEUZE, 1998). Estamos falando sobre processos que pertencem, portanto, ao mesmo tempo à descrição arqueológica da “constituição de certo número de saberes sobre o sujeito, à descrição genealógica das práticas de dominação e das estratégias de governo às quais se podem submeter os indivíduos” (REVEL, 2005, p.85). Tomando o cinema como dispositivo que traz o sujeito do seu foco à visibilidade e ao (re) conhecimento através dos seus regimes de saber e poder, entendemos que os recursos audiovisuais efetuam produções de sentido que demarcam o rosto criminoso na esfera de um sujeito comprometido com a desordem jurídica e social, fixando e mantendo a sua composição através da repetição e multiplicação de discursos, verbais e não verbais.

Para proceder em uma análise cinematográfica em âmbito discursivo, entendemos ser preciso compreender “(...) as delicadas tiranias da mobilidade, os discretos poderes da abundância; analisar preferencialmente os efeitos de incitação do que operações de interdição; as lógicas de superinformação do que os mecanismos de censura” (COURTINE, 2003, p. 33). Esta compreensão perpassa, portanto, uma busca pelas condições de produção do discurso e pela constituição da subjetivação do rosto criminoso que nele está diluída. Dessa forma, tais condições de produção se compõem como linhas que fazem ver e falar o rosto criminoso como reconhecivelmente anormal. Faz-se importantíssimo demarcar que, para problematizar essa categoria, tomamos nesta presente análise a obra de Michel Foucault *Os anormais* a fim de entender a composição desse sujeito como *indivíduo a corrigir*, como um *monstro moral* (FOUCAULT, 2001), a partir da materialidade fílmica à qual nos atemos.

Na composição do corpo biológico do ser humano, observamos que o rosto ocupa a função de identificação. Historicamente, de uma articulação necessária entre o sujeito, a linguagem e o seu rosto, instituiu-se a necessidade de um *individualismo de costumes* que transformou significativamente a identidade

individual, delimitando o que era da ordem do individual e do privado (ARIÈS & CHARTIER, 2009). Assim, a noção de indivíduo passou a não se dissociar do seu rosto, que expressa e traduz no corpo a sua subjetividade. Partindo da análise de tratados de fisiognomonia, manuais de retórica, de metoscopia (método medieval de leitura da alma através do rosto), livros sobre a civilidade e as artes da conversação, Courtine e Haroche em *História do Rosto* vasculham as continuidades e discontinuidades presentes na história da expressividade do rosto e de suas implicações para a percepção de si mesmo, por parte do sujeito, e para a percepção do sujeito em relação ao outro, o que afeta as relações sociais. A importância da abordagem histórica de enunciados que se repetem e se reiteram em torno da afirmação de que “pelo rosto, o indivíduo se exprime” reside na observação da relação entre o sujeito, a linguagem e o rosto (COURTINE & HAROCHE, 1994, p. 10). No rosto enquadrado do criminoso de *Redenção*, percebemos que a expressividade faz repetir o lugar que esse sujeito ocupa nas práticas jurídico-discursivas de modo que a atenção dispensada à caracterização dos seus signos faciais pode fazer compreender aquilo que o criminoso tem de mais particular, como se pelo conhecimento de suas expressões se pudesse atingir o que o sujeito realmente é: um contraventor da ordem social que todos devem (re) conhecer, categorizar e demarcar na memória da ilegalidade.

Acerca dessa condição de uma memória da ilegalidade, entendemos que essa retomada é também operada pela associação imagética da materialidade tal como aparece, com centralização do rosto de maneira que todos podemos (re) elaborar, em mínimos detalhes, a identificação do sujeito ilegal. Nesse sentido, Courtine, a partir de seus trabalhos acerca da *memória discursiva* (2006, 2008) nos fala das formas de discurso reportado, cuja materialização se dá por meio das (re) citações e das relações com o texto primeiro. O autor se refere à discussão foucaultiana, na qual um texto diz *pela primeira vez aquilo que, entretanto, já havia sido dito*, repetindo *incansavelmente aquilo que, entretanto, não havia jamais sido dito* (FOUCAULT, 2000, p. 25). A *repetição disfarçada* (FOUCAULT, 2000, p. 25) que é a marca das imagens em movimento colocadas em rede no cinema, possibilita-nos compreender tanto a imagem do *Homem X* quanto de outros famosos criminosos do cinema, em um quadro amplo das imagens, acionando o que conhecemos por *intericonicidade*, considerando que “toda imagem se inscreve em uma cultura visual e essa cultura visual supõe a existência para o indivíduo de uma memória visual, de uma memória das imagens” (COURTINE apud MILANEZ, 2006, p. 168), tal como podemos observar nos fotogramas seguintes:



Figura 1 Redenção (1959)



2. Psicose (1960)



3. O iluminado (1980)



4. Batman (2005)

Observamos na recorrência das imagens, nas posições e detalhes das câmeras, no enquadramento dos rostos e na expressividade que eles expõem – com atenção especial para os olhares – o que Michel Foucault chamou de *materialidade repetível*, onde encontramos o mesmo jogo de enunciados e onde “pequenas diferenças não são eficazes para alterar a identidade discursiva” (FOUCAULT, 2009, p. 115). Tal repetitividade traz à tona uma memória que produz, conscientemente ou não, o sujeito criminoso. Desse modo, entendemos em nosso *corpus* que as materialidades dos enunciados em torno do rosto criminoso não são definidas pelo espaço ocupado ou pela data em que foram formulados, mas por um *status* de coisa ou de objeto, “jamais definitivo, mas codificável, relativo e sempre suscetível de ser novamente posto em questão” (FOUCAULT, 2009, p. 116). De certo, sabemos ser preciso atentar para a implacável trama de transformações em que as cenas vão se modificando, quadro a quadro, em favor de uma abordagem que redobra suas ações como pontos de problemáticas que, cada vez mais, se aprofundam. Por diversas vezes, esses quadros se esmiúçam evidenciando a força dos movimentos que compõem as cenas das próprias “tragédias dos homens, em um jogo dos nossos olhares que, por nós mesmos, sem jamais depor o que é ou não verdadeiro, monta o espetáculo do mundo” (FOUCAULT, 2011, p. 571).

Nesses quadros encontramos redes de memória e trajetos sociais de sentidos na composição de materialidades discursivas articuladas em seus detalhes históricos.

Nas imagens ao lado, em que as cenas mostram os ataques dos criminosos, respectivamente, de *Redenção* e de *Hannibal* (filme da famosa trilogia sobre o psicopata Dr. Lecter), encontramos mais dessas redes de memória por meio das quais, tecidas em componentes histórico-discursivos, o rosto criminoso se constitui. Seguindo o pensamento de Courtine, concordamos que a intericonicidade atribui ao sujeito a função ao mesmo tempo de produtor e intérprete das imagens, sendo ainda o sujeito o próprio suporte das imagens produzidas. Tal fato amplia a noção de sujeito quando colocamos no jogo de sua constituição o corpo como lugar de produção, interpretação e suporte de imagens.



O rosto do criminoso, pelo qual desemboca todo o seu corpo enquanto discurso, apresenta uma arquitetura que dispara o funcionamento da memória, de procedimentos de controle e promove a possibilidade da investigação de sua constituição histórica, onde, mais uma vez, reconhecemos os efeitos das práticas discursivas. Sujeito e rosto/corpo, nesse sentido, tomam uma dimensão constitutiva para a produção dos discursos no que tange aos processos de subjetivação do rosto criminoso no cinema.

### **DAS TÉCNICAS DO DISPOSITIVO CINEMATOGRAFICO COMO CONSTITUINTES DO SUJEITO EM FOCO: A ROSTIDADE CRIMINOSA**

Segundo propõem Deleuze e Guattari (1996), existiria uma máquina de rostidade que interpela os sujeitos, os define, os enquadra, por meio de um jogo de dois eixos fundamentais: significância e subjetivação. Os autores utilizam como metáforas analíticas as perspectivas de um “muro branco” para a significância e a de um “buraco negro” para a subjetivação. Ao passo que o primeiro se apresenta enquanto superfície lisa onde se inscreve e ricocheteia o significado, o segundo é uma larga alameda onde não há organização e controle. Enquanto um reflete as redundâncias de uma razão compartilhada, o outro seria um mergulho no



calabouço obscuro das paixões (DELEUZE & GUATTARI, 1996). Há, para tanto, uma semiótica mista onde enxerga-se a montagem de um sistema muro branco – buraco negro em uma dupla via de significação-subjetivação – onde aparece o rosto que *não é um invólucro exterior àquele que fala, que pensa ou que sente*. “Uma criança, uma mulher, uma mãe de família, um homem, um pai, um chefe, um professor primário, um policial, não falam uma língua em geral, mas uma língua cujos traços significantes são indexados nos traços de rostidade específicos” (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p. 32). A máquina abstrata seleciona e julga se o rosto passa ou não passa, se é aceito ou não a partir de elementos que identificam e auxiliam no juízo. Neste lugar, podemos perceber as nuances da produção cinematográfica, haja vista que o cinema também é um elemento que compõe discursivamente a construção histórica dos sujeitos, sendo um dispositivo importante na construção de rostos e/ou na reafirmação de condições históricas de rostidade. Entendemos, nessa composição que esquadrinha aquele sujeito que pode e o que não pode, aquele que diz e o que não diz, que o rosto criminoso é um rosto não autorizado nos parâmetros da normalidade e da regularidade sociais.

O rosto do criminoso em *Redenção* é subjetivado à medida que se associa ao crime, tornando-se singular, mesmo que pertença a um grupo bem definido: aquele que é, na história e na memória, concernente à desordem jurídica e social. Assim, o assassino é condicionado ao ergástulo social composto na subjetividade compartilhada, em razão dos pactos sociais que infringiu, ao rompimento das fronteiras da legalidade e da moralidade. Há, aí, uma conexão linguagem-rosto: linguagem indexada sobre os traços do rosto subjetivados, histórica e socialmente, compondo os traços de rostidade (DELEUZE & GUATTARI, 1996). Pensando a produção cinematográfica, compreendemos que antes do rosto existe uma “máquina abstrata de rostidade” que agencia o muro branco – como os grandes planos do rosto no cinema, e o buraco negro, que é como os olhos, o olhar desse rosto em *close* no cinema. Sendo assim, o muro branco é uma superfície de inscrição, enquanto o buraco negro reenvia para um processo de subjetivação. A irrupção desse acontecimento no cinema – o rosto do criminoso – permite que esse rosto exista, seja conhecido, tome forma e seja retomado pela inscrição promovida no muro branco do cinema. É possível observarmos essa construção teórica funcionando no fotograma ao lado, onde a utilização do primeiro plano nessa parte do vídeo mostra a importância do que se tem a dizer sobre esse sujeito, importância que é enfatizada pelo uso desse primeiríssimo plano, que segundo Aumont (1993), é um método de ver, em que a tela toda transforma-se em rosto, fascinando, impressionando e, cujos efeitos são *pulsionais* (DUBOIS, 2004), determinando, neste caso, a possível repulsa do que está sendo focalizado: o rosto criminoso.



No *dispositivo* cinematográfico, entendido como os suportes de produção da imagem em movimento que servem à difusão e circulação de saberes sobre um determinado sujeito (AUMONT, 2002), observamos que as técnicas fílmicas determinam o rosto criminoso corporificado e espacializado através de percursos realizados pela câmera, tais como o enquadramento, que delinea o muro branco que subjetiva o sujeito monstruoso. Tomando o movimento de câmera em uma sequência fílmica até que haja o foco no enquadramento do rosto, observamos haver uma equivalência, proposta pelo dispositivo de imagens, entre o olho do produtor e o olho do espectador, onde acontece a assimilação de um ao outro e onde a constituição da imagem em movimento pode subjetivar o rosto criminoso do *Homem X*, de *Redenção*.

Observamos a importância do estudo do dispositivo cinematográfico como produtor de uma existência material no seio de uma rede discursiva, produzindo uma heterogeneidade de sentidos a partir das técnicas e estratégias que colocam o rosto criminoso na evidência de sua anormalidade. O enquadramento dos objetos nos vídeos é também constituinte da dimensão espacial da imagem. Segundo Jacques Aumont, através do enquadramento se chega a uma imagem que contém determinado campo visto sob determinado ângulo e com determinados limites exatos (AUMONT, 2002). Todo enquadramento estabelece uma relação entre o olho fictício da câmera e um conjunto organizado de objetos no cenário. Por essa noção de enquadramento, observamos haver uma equivalência, proposta pelo dispositivo de imagens, entre o olho do produtor e o olho do espectador, onde acontece a assimilação de um ao outro e onde a constituição da imagem em movimento pode subjetivar o rosto criminoso. O arranjo dos elementos que compõem uma imagem leva a crer que o trajeto da câmera pelos espaços da tela é capaz de levar o receptor a olhar para onde a produção *quer* que ele olhe.

Na sequência fílmica de uma cena em que o criminoso chega à casa de dois irmãos para pedir abrigo – tal como podemos observar nos fotogramas seguintes capturados do filme – percebemos que as técnicas de movimento da câmera e enquadramento dos corpos e do espaço antecipam o aparecimento do rosto do *Homem X* – que só se dá no momento final da sequência, cuja apoteose



ocorre com a inserção sonora de efeitos de suspense. Nessa antecipação, no entanto, o rosto já começa a ser compreendido e constituído desde o princípio da cena, com os sons de batida na porta, os olhares tensionados dos irmãos que parecem surpreendidos pela chegada de alguém, a abertura da porta com a câmera priorizando o plano nas mãos, com a sequência do movimento de baixo para cima percorrendo todo o corpo do suspeito, passando todos esses aspectos encadeados para a projeção culminante, na significação do muro branco, da subjetividade do criminoso no *close* final da cena. Entendendo que o cinema torna o visível enunciável, então, é permitido falar do que aparece ao mesmo tempo em que se destaca o que já é conhecido (FOUCAULT, 2009). Desse modo, observamos que o aparecimento do rosto do *Homem X* no enquadramento traz à tona sinais de um rosto inimigo já conhecido, que toma a dimensão para além do aparato fisiognomônico de identificação: não é o rosto, por si, mas o corpo e o espaço que o tornam reconhecível. Neste sentido, os gestos corporais só adquirem significado, só significariam o crime e o criminoso, porque seu próprio corpo forma um rosto.



Acerca da aplicação de efeitos sonoros de suspense no momento de revelação do rosto criminoso, tal como afirmamos anteriormente, enquanto outro aspecto

de antecipação da identificação do sujeito em questão, emprestamos de Michel Chion, a consideração de que no cinema forma-se uma aliança com o espectador e uma sincronia do som com a imagem (CHION, 2011) para apontar o estar-aí da imagem, travando com ela uma espécie de metalinguagem, delimitando uma ordem discursiva para o audiovisual. Assim, notamos que através do dispositivo fílmico, que alia linguagem verbal e não-verbal, inclusive considerando a estratégia sonora como uma materialidade discursiva, há a produção de efeitos de real, pelo fato de mostrar o *estar-ali* das coisas. São a objetiva da câmera e seus adendos técnicos os olhos que permitem ver e ouvir o que não é visível e nem audível (AUMONT, 1993) e o que nos faz direcionar o olhar para o sentido que produzirá novos sentidos, e encontrará suas ressonâncias, suas recitações:

(...) o que está em destaque é um dispositivo de técnicas, que podem nos servir de guia como materialidades produtoras de sentido, a saber, os efeitos especiais, de luz, sonoros, movimentos de câmera e o trabalho de edição. (...) Esse dispositivo de técnicas constrói o ambiente visual, indicando o caminho que nossos olhos devem seguir, controlando o nosso olhar e estabelecendo por meio do que está visto aquilo que está sendo dito, ou seja, uma semiologia para o audiovisual, orçamentada sobre o visível e o dizível. (MILANEZ, 2011, p.49)

Os movimentos e traços corporais, além do espaço em que se compõem, são como imagens de um rosto que a eles doa sentido e cujo sentido também fornece a sua própria materialidade. Entendemos, assim, que o olhar do dispositivo cinematográfico marca uma posição do sujeito em foco e o constrói histórica e socialmente a partir da captura das imagens dos corpos que estão materializadas na película que recebem cortes e edições, encadeamentos e montagens (MILANEZ, 2011), que por sua vez, propiciam uma nova materialidade para se olhar.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Os processos de subjetivação do criminoso no cinema acontecem através de espacialidades, corporeidades e discursividades, situando esse sujeito irregular nos parâmetros da exclusão e em lugares bem demarcados de exceção ao revelar sua identidade rostificada. Entendendo a materialização do discurso em torno do rosto criminoso no que ele tem de (re) citação, nas imagens em movimento, analisamos a sua (de) composição com o espaço, em que aparece como monstruoso, (re) montando uma arquitetura insólita concernente à desordem jurídica, moral e social. Desse modo, nos arriscamos a pensar

que a imagem em movimento move efeitos de sentido nas discursividades materializadas como produções de verdades no sujeito que enuncia, naquele que é enunciado e no que se põe diante desse acontecimento enquanto receptor e agente no processo de reelaborar o que lhe é e como lhe é apresentado.

Considerando que nos compomos como sujeitos a partir de práticas e panoramas históricos, sociais e discursivos, entendemos que à medida que a memória social é (re) ativada pela composição de um dado corpo no cinema (neste caso, o rosto do criminoso), a circulação em larga escala de uma dada materialidade possibilita que reconheçamos, categorizemos e, enfim, compreendamos um sujeito em um determinado lugar por meio das produções de saberes que se articulam, social e historicamente. Temos assim, por meio do discurso fílmico, mais uma forma de tornar evidentes as relações de poder e saber sobre os sujeitos, em que a produção de modos de subjetivação faz entender o crime, classifica o criminoso e delimita que ordem social deve ser produzida em um determinado contexto e período histórico.

Nesse contexto, entendemos que o cinema enquanto prática, cujos percursos históricos e discursivos subjetivam os homens, trabalha incessantemente na produção social de rostos. Tal forma de ver o rosto no cinema, acreditamos, pode ordenar uma “atualidade de saber” (FOUCAULT, 2000, p. 5) que construirá sentidos para uma narrativa sobre a forma de vermos e sermos vistos enquanto sujeitos. A partir disso, podemos problematizar o modo como agimos e pensamos, tanto em relação ao sujeito na projeção fílmica quanto em relação a nós mesmos na *vida real* (FOUCAULT, 2004).

A ampliação dessa análise põe a imagem em movimento enquanto dispositivo que elabora a possibilidade de memória das imagens como repetição do que chamamos de real. Entendemos essa materialidade como gatilho para o desdobrar de outros acontecimentos discursivos, em retomadas da memória social, por meio de formações associativas de fatos de outros tempos e espaços, que se entrecruzam em um novo domínio do (re) conhecer, um sujeito, um rosto, um corpo, um discurso, uma história, em mais uma recitação.

## REFERÊNCIAS:

ARIÈS, Philippe e CHARTIER, Roger (orgs). *História da vida privada: da renascença ao século das luzes. Vol. 3.* Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

AUMONT, Jacques. *A estética do filme.* Trad. Marina Appenzeller. Rev. Téc. Nuno César P. de Abreu. Campinas: Papirus Editora, 1993.

\_\_\_\_\_. *A imagem.* Campinas, SP: Papirus, 2002.

CHION, Michel. *A audiovisualização: som e imagem no cinema.* Portugal: Texto e Grafia, 2011.

COURTINE, Jean-Jacques; HAROCHE, Claudine. *História do rosto: exprimir e calar as suas emoções (do século XVI ao início do século XIX).* Lisboa: Editora Teorema, 1994.

COURTINE, Jean-Jacques. Os deslizamentos do espetáculo político. In: *Discurso e mídia: a cultura do espetáculo.* Org: Maria do Rosário Gregolin. São Carlos: Ed. Clara Luz, 2003.

\_\_\_\_\_. *Metamorfoses do discurso político. Derivas da fala pública.* Organização, seleção de textos e tradução de Nilton Milanez e Carlos Félix Piovezani. São Carlos: Claraluz, 2006.

\_\_\_\_\_. O corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade. In: Corbin, A; Courtine, J. J; Vigarello, G. (Dir). *História do corpo: as mutações do olhar. O século XX. Vol.3.* Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs.* Volume 3. Rio de Janeiro: Editora 4, 1996.

DELEUZE, Gilles. *Foucault.* São Paulo: Brasiliense, 1998.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios.* Campinas, SP: Papirus, 2004.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso.* Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

\_\_\_\_\_. *Os anormais.* Curso no Collège de France (1974-1975). São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. *A hermenêutica do sujeito.* Curso do Collège de France, 1981-1982. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. A prisão em toda parte. In: \_\_\_\_\_. *Ditos e escritos VI: Estratégias de Poder-Saber.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

\_\_\_\_\_. *A arqueologia do saber.* 7ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

\_\_\_\_\_. A cena da filosofia. In: FOUCAULT, M. *Ditos e escritos VII: Arte, epistemologia, filosofia e a história da medicina.* 2011.

MILANEZ, Nilton. O corpo é um arquipélago: memória, intericonicidade e identidade. In: NAVARRO, Pedro (org.) *Estudos do texto e do Discurso. Mapeando Conceitos e Métodos:* São Carlos: Claraluz, 2006, p. 153-179.

\_\_\_\_\_. *Discurso e imagem em movimento. O corpo horrífico do vampiro no trailler.* São Carlos: Claraluz, 2011.

REVEL, Judith. *Michel Foucault: conceitos essenciais.* São Carlos: Clara Luz, 2005.

## **DA CLAUSURA À LOUCURA: O MEDO E O HORROR NO CONTO “SÓ VIM TELEFONAR” DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ**

Danúbia Ferreira Alves<sup>1</sup>

*A loucura é o já-esta-aí da morte*  
Michel Foucault

O presente trabalho visa inicialmente analisar o modo como as imagens do medo, do horror e da inquietação são construídas no conto “Só vim telefonar” (2008) de Gabriel García Márquez, especialmente no que se refere à construção dos espaços de clausura e do corpo-espaço da protagonista. Cabe observar que nesta obra nos deparamos com um Márquez mais fantástico que maravilhoso, entregue a um universo sombrio, de tortura e repleto de acontecimentos insólitos capazes de gerar em nós leitores sensações como a angústia e o desconforto. Tais sensações são produzidas por meio da representação do hospício como espaço de clausura e ao mesmo tempo como espaço do desconhecido. O escritor vai mais além, proporcionando-nos também a observação das transformações do corpo-espaço da personagem María de la Luz Cervantes que se dão diante do contato com esse mundo novo.

O tema da loucura certamente é um dos temas principais da literatura fantástica e da literatura do horror, pois representa uma das questões mais enigmáticas e horríficas que rondam a nossa existência. O incômodo gerado pela loucura pode estar ligado aos nossos temores mais íntimos e, por que não dizer, ancestrais. Pensemos, por exemplo, nas seguintes questões: Quem de nós consegue estar tranquilo ao deparar-se com uma pessoa dita louca? Ou quem de nós nunca temeu ficar louco? Gabriel García Márquez, ao que tudo indica, capta esses temores, transfere-os para seu conto, convidando-nos a vivenciar essa experiência angustiante nesse espaço de reclusão e oferece-nos também uma perspectiva do quão atemorizante pode ser a vida de um ser humano neste lugar.

Para chegar à análise que será apresentada logo abaixo foram extremamente relevantes as ideias de Sigmund Freud sobre o inquietante, os conceitos de Michel Foucault sobre o sujeito e as relações de poder, além de suas reflexões sobre a loucura e as “práticas divisoras”<sup>2</sup> aplicadas no âmbito da doença ao longo da história.

---

1 Aluna do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLET) / Mestrado em Teoria Literária pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU) sob a orientação do Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares. Participa do GPEA (Grupo de Pesquisa em Espacialidades Artísticas). Bolsista CAPES.

2 Foucault utiliza a expressão “práticas divisoras” para referir-se a divisão dos sujeitos em seu próprio interior e em relação aos outros. Como exemplo o autor cita a separação entre o louco e o são.

O conto de Gabriel García Márquez pode produzir-nos diferentes sensações tais como o medo, o horror, mas pode-se dizer que somos tomados principalmente pela sensação de inquietação. Partindo de uma ação corriqueira e banal a narrativa evolui sutilmente a partir de vários acontecimentos insólitos para o plano do fantástico. A trama poderia, sem sombra de dúvida, tornar-se um filme de suspense e horror<sup>3</sup>. Vejamos:

María de la Luz Cervantes decide alugar um carro no México para ir a Saragoça visitar alguns familiares, na volta para casa depara-se com uma pane em seu carro e com uma chuva inesperada. Ela decide então pedir ajuda a outros motoristas e, depois de uma hora de espera, um motorista de ônibus decide ajudá-la:

Numa tarde de chuvas primaveris, quando viajava sozinha para Barcelona dirigindo um automóvel alugado, María de la Luz Cervantes sofreu uma pane no deserto dos Monegros. Era uma mexicana de 27 anos, bonita e séria, que anos antes tivera certo nome como atriz de variedades. Estava casada com um prestigitador de salão, com que ia se reunir naquele dia após visitar alguns parentes em Saragoça. Depois de uma hora de sinais desesperados aos automóveis e caminhões que passavam direto pela tormenta, o chofer de um ônibus destrambelhado compadeceu-se dela. (MÁRQUEZ, 2008, p.103).

María não imaginava que aquela carona significaria uma experiência insólita e apavorante. Pois seria impossível imaginar que se tratava de um ônibus “destrambelhado” (Ibid.) repleto de loucas. A personagem deixa-se conduzir até o hospício na expectativa de poder usar o telefone e avisar ao seu marido o que lhe havia acontecido, mas ao adentrar aquele espaço vários fatos afastam-na de seu objetivo. Começa, assim, a sua aventura inesperada pelo universo da loucura, do suplício e da perda da identidade.

A partir de sua chegada ao hospício e de outros acontecimentos que se seguem, vários sentimentos vêm à tona para a personagem e para o leitor: o medo, a inquietação e o desconforto. O medo é apontado por muitos filósofos e estudiosos, como Howard Phillips Lovecraft e Zygmunt Bauman, como um dos sentimentos mais íntimos e intensos do homem, pois desde os primórdios da humanidade conhecemos as sensações provocadas por ele. Ele seria proveniente muitas vezes daquilo que resulta do desconhecido. Lovecraft afirma que: “A emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga do medo é o medo do desconhecido.” (LOVECRAFT, 1973, p.1). O pensamento de Lovecraft pode ilustrar o conto “Só vim telefonar”

---

3 Gabriel García Márquez no prólogo da obra *Doze contos peregrinos* (2008) do qual o conto “Só vim telefonar” faz parte, reconhece o diálogo de alguns contos desse livro com o cinema, alguns deles tornaram-se roteiro de cinema antes mesmo de ser publicados.

porque tanto a personagem María quanto nós leitores somos lançados a um mundo novo, desconhecemos, portanto, as armadilhas e os perigos existentes no espaço de internação, mas, principalmente, desconhecemos os meandros da loucura e como também o poder dos hospitais psiquiátricos no que se refere à anulação do sujeito. No entanto, ainda mais pertinente ao conto é a reflexão de Michel Foucault, em *História da Loucura na idade Clássica* (2002), sobre o medo da loucura; de acordo com ele esse temor é um dos sentimentos que perpassam a existência do homem. Em nós estaria arraigado o medo da própria loucura, como também o medo dos espaços de internamento. Em “Só vim telefonar” são materializados esses dois temores.

A inquietação conceituada por Sigmund Freud coincide com o medo assinalado pelos demais autores citados, mas aponta também para novos olhares. De acordo com o psicanalista, o inquietante pode ser fruto de algo que nos é familiar “o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar.” (FREUD, 2010, p.331). Podendo também significar aquilo que nos resulta desconhecido e novo: “algo novo torna-se facilmente assustador e inquietante” (FREUD, 2010, p.331). Será pensada, nesse trabalho, fundamentalmente a segunda acepção, a qual afirma que o inquietante manifesta-se frente ao que não conhecemos e ao que não nos é familiar. Todavia, é possível pensar ainda que a loucura encontra-se na intersecção entre os dois modos de inquietação propostos por Freud, pois ela não é algo estranho aos seres humanos, tampouco algo já decifrado.

A inquietação diante da loucura relaciona-se a seu caráter indecifrável para nós, ditos são, à falta de explicações em torno da doença por vezes é associada ao mal e/ou a possessão demoníaca. Pode-se concluir que os loucos assombraram e assombram nossa imaginação. Ao longo da história alguns mitos e tabus foram criados em torno da doença, reforçando o seu aspecto negativo e maléfico, como exemplo, podemos remeter-nos ao período da Renascença, no qual, de acordo com Foucault (2002), ser louco era levar consigo uma marca negativa de impureza e fatalidade, era como se os indivíduos estivessem para sempre contaminados por um mal.

O desconhecido que gera a inquietação no conto não se relaciona, como podemos ver, a monstros, a seres do plano sobrenatural ou a demônios, como comumente encontramos na literatura de horror. A partir de seu texto, Márquez conduz-nos a um espaço em que não nos manejamos bem, uma vez que o hospício normalmente nunca é visto de dentro, porque não sabemos como lidar com ele. Freud ressalta a importância do ambiente para o efeito de inquietação, quanto menos se conhece dele, mais inquietante resulta-nos: “Quanto melhor a pessoa se



orientar em seu ambiente, mais dificilmente terá a impressão de algo inquietante nas coisas e eventos dele.” (FREUD, 2010, p.332). A personagem María é lançada a este espaço de incertezas, não conhece suas leis e suas armadilhas.

A descrição desse espaço heterotópico de desvio, realizada ao longo do conto, é importantíssima para o efeito de inquietação e pavor. Michel Foucault (2002) já apontava para a relevante reflexão em torno desses espaços que surgem antes mesmo da loucura ser reconhecida e tratada como doença. Foucault levamos a perceber que embora esse espaço inicialmente reservado à loucura no decorrer da história sofra algumas mudanças, tornando-se mais ordenado e ameno, ele mantém sua aparência tenebrosa, maléfica, de impureza e repugnância. O hospício no qual se encontra a personagem María é descrito como um desses lugares sombrios, pavorosos e repugnantes: “O ônibus havia entrado em um pátio empedrado de um edifício enorme e sombrio que parecia um velho convento num bosque de árvores colossais.” (MÁRQUEZ, 2008, p.104). Durante a narrativa tal aspecto é reforçado: “aquele palácio em sombras, com grossos muros de pedra e escadarias geladas...” (MÁRQUEZ, 2008, p.107). Possuía também corredores tenebrosos, celas para as internas perigosas, sala de visitas que se equiparavam a “mistura de cárcere e confessionário”. (MÁRQUEZ, 2008, p. 121).

Em contato com esse espaço o desconforto e a inquietação tomam conta de María, ao dar-se conta de que estava em um hospital de enfermas mentais, uma mudança começa a instaurar-se nela, seu corpo torna-se um corpo de resistência, em constante alerta. A personagem busca resistir e escapar à forma de poder que começava a estabelecer-se sobre ela:

Assustada, escapou correndo do dormitório, e antes de chegar ao portão uma guarda gigantesca com um macacão de mecânico agarrou-a com um golpe de tigre e imobilizou-a no chão com uma chave mestra. María olhou-a de viés paralisada de terror.” (MÁRQUEZ, 2008, p.207).

A partir daí sofrerá diferentes tipos de violência, torturas e suplícios, devido a sua insistência em afirmar sua sanidade e por não adequar-se imediatamente às normas e à vida do lugar, na tentativa de continuar lutando contra “a sujeição, contra as formas de subjetivação e submissão” (FOUCAULT, 1995, p. 235).

As guardas desempenham uma função determinante para que seu sofrimento e dor sejam elevados a níveis insuportáveis. María ao confrontar o sistema do hospital deve receber uma pena, e como afirma Foucault em *Vigiar e punir* “Qualquer pena um pouco séria devia incluir alguma coisa do suplício” (FOUCAULT, 1999 p. 31). Aparentemente as vigilantes seguem a risca esse preceito, elas atuam na tentativa



de “adestrar” María, possuem o aspecto militar de que nos fala Foucault, enquanto todo o espaço do hospício atuaria como uma “escola-edifício”. (FOUCAULT, 1999). Este espaço funcionaria como um operador de adestramento para conseguir conter e disciplinar os internos dos hospitais psiquiátricos.

A personagem não se rende facilmente aos mecanismos de sujeição, em sua instância no hospício ela vai tentando resistir bravamente às formas de poder estabelecidas e ao estigma da loucura que vai lhe sendo imposto, pois embora saibamos que ela talvez estivesse realmente querendo dar um telefonema para seu marido, nenhuma outra personagem dá-lhe um voto de confiança, nem os médicos, enfermeiras ou guardas. Todos no hospício a tratam como uma enferma mental sem dar-lhe nenhum crédito:

- É que eu só vim para telefonar – disse María. – Está bem beleza, disse a superiora, levando-a até sua cama com uma doçura demasiado ostensiva para ser real -, se você se portar bem vai poder falar por telefone com quem quiser. Mas agora não amanhã. (MÁRQUEZ, 2008, p.107).

Ao lutar para provar que tinha razão, ela sofre todos os tipos de tortura possíveis, torturas como as que eram impostas aos doentes mentais dos séculos XVIII e XIX de acordo com Foucault. Por motivos diversos, os pacientes recebem sedativos, soníferos, várias doses de calmantes, banhos de água gelada e têm seus braços e pernas amarrados ou imobilizados para impedir que tentem reagir e fugir. Pode-se ilustrar tal argumento com passagens do conto como estas: “foi arrastada até o pavilhão das loucas perigosas, foi aniquilada com uma mangueira de água gelada, e injetaram terebintina em suas pernas...” (MÁRQUEZ, 2008, p. 120). Ou mesmo por esta: “Para que María dormisse a primeira noite, tiveram que lhe injetar um sonífero. Antes do amanhecer quando foi despertada pelo desejo de fumar, estava amarrada pelos pulsos e pelos tornozelos nas barras da cama.” (MÁRQUEZ, 2008, p.108).

Diante das várias tentativas frustradas da personagem em comprovar sua sanidade e manter algum contato com o mundo exterior ela vai rendendo-se pouco a pouco as normas e à rotina do hospital, o que parece apontar para a perda de sua identidade anterior àquela experiência. María que antes se recusava a fazer parte de qualquer atividade no hospício, começa a trabalhar na oficina de flores, fato que é extremamente significativo para o processo de aceitação de sua nova condição, pois, de acordo com Foucault (2002), o trabalho estaria em primeiro lugar no “tratamento moral” dos internos de alguns hospitais psiquiátricos. A inserção no trabalho do hospício seria o início da perda de sua liberdade e de sua autonomia como sujeito:

Em si mesmo, o trabalho possui uma força de coação superior a todas as formas de coerção física, uma vez que a regularidade das horas, as exigências da atenção e a obrigação de chegar a um resultado separam o doente de uma liberdade de espírito que lhe seria funesta. (FOUCAULT, 2002, p. 0480).

Ela, na necessidade de conseguir algumas pesetas para alimentar o vício do cigarro, realiza um trabalho na oficina de flores do hospital: “As pesetas exíguas que ganhou mais tarde fabricando flores artificiais permitiram um alívio efêmero.” (MÁRQUEZ, 2008, p. 116).

Em seguida outras mudanças operam-se na personagem, após um longo período de claustro e de exposição àquele ambiente hostil e degradante, não só suas atitudes modificam-se, como também seu próprio corpo transforma-se. Inicialmente era um corpo vigoroso, alerta, capaz de arriscar-se incessantemente para alcançar à liberdade e capaz também de recusar tudo que fosse proveniente do hospital. Com o tempo ela mostra-se resignada, acostumando-se ao espaço-hospício e às suas regras, deixando de sofrer as punições sofridas outrora: “foi incorporando-se pouco a pouco à vida do claustro. Afinal, diziam os médicos, todas começavam assim, e cedo ou tarde acabavam integrando-se na comunidade.” (MÁRQUEZ, 2008, p.116). O hospício exerce seu poder a partir de uma relação de violência com seus pacientes, atuando sobre suas ações de modo a impedir qualquer reação possível levando-as finalmente a passividade. O que é destacado por Michel Foucault em **O sujeito e o poder**:

Uma relação de violência age sobre um corpo, sobre as coisas, ela força, ela submete, ela quebra, ela destrói; ela fecha todas as possibilidades; não tem, portanto, junto de si, outro pólo senão aquele da passividade... (FOUCAULT, 1995, p.243).

Essa acomodação que se dá entre o corpo de María e o espaço-hospício acaba por marcá-la definitivamente com o signo da loucura. E após ser marcada por ele, a personagem depara-se irremediavelmente com a perda de sua condição de sujeito perante os outros e conseqüentemente perde sua autonomia. Quando a personagem finalmente consegue reencontrar-se com seu esposo Saturnino, ela se dá conta de que nem mesmo ele acredita em sua palavra. Ela esperava que esse reencontro a proporcionaria a libertação: “Era evidente que estava pronta para ir embora, com seu lamentável casaco cor de morango e sapatos sórdidos que havia ganho de esmola.” (MÁRQUEZ, 2008, p. 122). Mas o que María nota em Saturnino é que ele já possuía no olhar o horror à loucura semeado perspicazmente pelos médicos e pelo diretor do hospital: “A única

certeza é que seu estado é grave” (MÁRQUEZ, 2008, p. 121). Seu esposo confere, portanto, aos médicos toda a credibilidade, negando a mulher qualquer escapatória daquele lugar. María deixa de responder por si mesma, ficando a mercê dos outros.

A postura de Saturnino provoca grande revolta em María, pois de alguma forma ela sabe que se inicia assim a sua grande derrocada. Ela tenta ainda esboçar alguma reação diante da intransigência do marido: “– Por Deus, coelho! disse, atônita. – Não me diga que você também acha que estou louca!” (MÁRQUEZ, 2008, p. 123). Por fim esmorece ao notar que de nada adiantaria seus esforços para convencê-lo, e mais, que de nada adiantaria suas tentativas de desvencilhar-se do rótulo da loucura e daquele manicômio tortuoso. Decide então nunca mais ver Saturnino, recusando suas visitas, fechando-se para o mundo exterior e fundindo-se para sempre àquele universo:

Depois de tentar muitas vezes ver María de novo, Saturno fez o impossível para que recebesse uma carta, mas foi inútil. Quatro vezes devolveu-a fechada e sem comentários. Saturno desistiu, mas continuou deixando na portaria do hospital rações de cigarros, sem ao menos saber se chegavam a María, até que a realidade o venceu. (MÁRQUEZ, 2008, p.124).

María ao perceber que não havia mais saída para si mesma e que estava definitivamente perdida para o mundo da razão, entrega-se àquela nova vida. Talvez percebesse também que fora daquele espaço não haveria mais nada para ela, pois após receber o estigma da loucura ninguém mais a veria com os mesmos olhos, nem mesmo o próprio “coelho”. Ou quem sabe ela tenha chegado à conclusão de que o mundo lá fora não fosse tão melhor assim. María que outrora havia renegado o claustro com todas as suas forças, parece ao final do conto haver encontrado ali sua paz. Seu corpo passa a fazer parte do lugar, integrando-se a ele completamente, de tal forma que a destruição do hospital implica também na destruição do corpo da personagem. É o que podemos notar no último parágrafo do texto, pois o hospício ao ser destruído por um incêndio, queima também todas as vidas ali existentes, inclusive a de María. Uma velha namorada de Saturnino que continuava a levar os cigarros para María declara que: “continuara levando cigarros para María, sempre que pôde, e resolvendo para ela algumas urgências imprevistas, até o dia em que só encontrou os escombros do hospital, demolido por uma lembrança ruim daqueles tempos ingratos.” (MÁRQUEZ, 2008, p.125).

## **REFERÊNCIAS:**

BAUMAN, Zygmunt. Sobre a origem, a dinâmica e os usos do medo. In:\_\_\_**Medo Líquido**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2008, p.7-33.

DREYFUS, Hubert L, RABINOW, Paul. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica: (para além do estruturalismo e da hermenêutica)**. Trad. Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 231-249.

FOUCAULT, Michel. O grande medo. In:\_\_\_**História da Loucura na Idade Clássica**. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo. Editora Perspectiva, 2002, p.351-377.

FOUCAULT, Michel. A ostentação do suplício. In:\_\_\_**Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Trad. Raquel Ramallete. 19ª ed. Petrópolis, Vozes, 1999, p.30-60.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In:\_\_\_**História de uma neurose infantil (“o homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.329-375.

LOVECRAFT, Howard Phillips. Introdução. In: **O horror sobrenatural na literatura**. Trad. João G. Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987, p.1-6.

MÁRQUEZ, Gabriel García. Só vim telefonar. In:\_\_\_**Doze contos peregrinos**. Trad. Eric Nepomuceno. 18ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2008, p.103-125.

## O PROFANO E O MACABRO NA ORDINÁRIA RUA DOS CROCODILOS

Élida Mara Alves Dantas<sup>1</sup>

O escritor polonês Bruno Schulz afirma em seu ensaio intitulado “Mitificação da realidade” que a literatura é uma forma de recriar mitos sobre o mundo. Segundo o autor, ao contrário do que quer o senso comum, a palavra antecede a realidade e cabe a ela explicar o mundo segundo uma ordem mitológica que reestabeleça o sentido original das coisas. Movido pela necessidade de defender a supremacia da palavra sobre a realidade, Schulz elabora sua tese partindo da premissa de que a essência da realidade reside no sentido e, como é a palavra que nomeia, que dá sentido às coisas, ela antecede a existência.

O pensamento de Schulz sobre essa ordem que preexiste à realidade humana não está presente apenas em seus ensaios críticos, mas figura também em seu universo literário, permeado de metáforas que remetem à recriação do mundo num plano mítico. No romance Lojas de canela, a grande metáfora da criação, esse elemento fundamental e recorrente na obra de Schulz, é trabalhada de forma excêntrica e intrigante. Nos capítulos “Os manequins”, “Tratado dos manequins – ou o segundo Gênese”, “Tratado dos manequins – continuação” e “Tratado dos manequins – final”, à maneira de um demiurgo, o pai de Josef planeja o desenvolvimento de um projeto de uma doutrina herética: a criação do homem à imagem e semelhança do manequim. E é a partir desse projeto que a ideia da matéria “morta” como um “simulacro que oculta formas desconhecidas de vida” é mais bem compreendida na obra schulziana.

– O Demiurgos – dizia meu pai – não tem o monopólio da criação, pois a criação é um privilégio de todos os espíritos. A matéria goza de uma fecundidade infinita, de uma potência vital inesgotável e, ao mesmo tempo, de uma força sedutora de tentação, que nos incentiva a moldá-la. Nas profundezas da matéria desenham-se sorrisos imprecisos, germinam conflitos, condensam-se formas apenas esboçadas. Toda a matéria ondula de possibilidades infinitas que a perpassam com arrepios insípidos. Esperando pelo sopro vivificante do espírito, ela transborda de si sem parar, tenta-nos com mil redondezas e maciezas doces, fantasmagorias nascidas de seu delírio tenebroso (SCHULZ, 2012, p.45).

Mas é sobre o capítulo intitulado “A rua dos crocodilos” que este estudo se debruça. Nele o narrador desmascara a realidade perversa e devassa do

---

<sup>1</sup> Mestranda em Teoria Literária pela Universidade Federal de Uberlândia, onde desenvolve pesquisa sobre o universo literário de Bruno Schulz e seus desdobramentos em outras artes, sob orientação do prof. Dr. Leonardo Francisco Soares.

centro comercial/industrial que se instaurara em sua cidade e fornece aos leitores de Schulz elementos essenciais para que se compreenda um pouco mais a sua filosofia. Se apropriando de tais elementos, mais especificamente dos míticos, os cineastas americanos Stephen Quay e Timothy Quay (conhecidos como irmãos Quay) adaptaram esse fragmento da obra de Schulz num curta metragem homônimo de 21 minutos; uma produção cinematográfica que dá vida a marionetes e bonecos sombrios, e, conseqüentemente, mais visibilidade à produção do escritor polonês. A “Rua dos crocodilos”, de Schulz, é uma narrativa na qual espaço e personagens são descritos como corpos integrantes de um processo de “prostituição” de uma cidade que se entregou em favor da modernidade prometida pela grande metrópole. “A rua dos crocodilos” dos irmãos Quay é um espetáculo sombrio e fantástico que transpõe para o suporte cinematográfico não somente a narrativa literária, antes, é um convite ao amplo universo literário do autor polonês. E por se tratar de obras complexas, pretende-se apresentar, como propósito deste estudo, um breve ensaio sobre como o caráter profano, identificado na obra de Schulz, e o macabro, identificado na obra dos cineastas americanos, configuram-se como uma fórmula para a compreensão da grande metáfora schulziana: a matéria “morta” como um “simulacro que oculta formas desconhecidas de vida”; a degradação da realidade que se deforma e se metamorfoseia.

O referido capítulo de *Lojas de canela* se inicia com o narrador descrevendo detalhadamente a geografia imagética apresentada num velho e belo mapa de sua cidade, no qual as proximidades da rua dos Crocodilos foram desenhadas de forma destoante das demais localidades, com traços pretos e letras sem ornamento. Pela ênfase dada e pela forma com o qual é descrito, esse recorte do mapa salta aos olhos do leitor como uma região ampliada por uma lupa não mencionada, que por ventura estivesse nas mãos do protagonista. Tem-se, a partir de então, a impressão de que a narrativa que se segue é uma leitura daquele mapa pelo próprio personagem que, espectador obsessivo, foi sugado pelas páginas daquele volume de pergaminho, que outrora, interligadas por pedaços de pano, exibia uma vista aérea panorâmica capaz de encobrir uma parede. Nesse sentido, o mapa, esse objeto desenhado para representar um espaço geográfico tridimensional em um plano bidimensional, comumente utilizado para fins de localização, passa a ser o solo que ambienta a narrativa.

À maneira de um intruso, o personagem habituado a folhear o grande livro que é a sua cidade agora, uma a uma vai virando as páginas daquela região, fruto de um pseudoamericanismo, daquele setor parasita ilustrado com suas construções frívolas, fajutas e imitativas, brotadas às pressas do solo, e que

somente se observadas de perto podem ser desmascaradas como “imitações pobres das instalações metropolitanas”.

Tudo ali era cinzento, como nas fotografias monocromáticas e nos prospectos ilustrados. Essa semelhança era mais do que simples metáfora, porque às vezes, passeando nessa parte da cidade, tinha-se a impressão de folhear um prospecto, seus enjoativos classificados comerciais, entre os quais aninharam-se, feito parasitas, os anúncios suspeitos, os apontamentos irritantes, as ilustrações duvidosas; e esses passeios eram tão estéreis e sem rendimento nenhum como as excitações da fantasia induzida pelas páginas e colunas das publicações pornográficas (SCHULZ, 2012, p.85).

E saltam do texto não apenas os espaços geográficos, mas também as imagens das alegorias elegidas pelo autor para definir a região da rua dos Crocodilos. A recorrência de empregos de termos como “depravação”, “leviandade”, “impuro”, “devassidão”, “pecado”, dentre outros, e o destaque dado às deformidades dos personagens asseguram não somente a visão particular do narrador que quer convencer seu leitor do caráter duvidoso daquele bairro, como também legitima a intenção deste estudo de se investigar o profano e o macabro nessa narrativa específica de Schulz. Isso porque o narrador desnuda o processo de coisificação das relações humanas, em especial o comércio, classificando-o como um ato de prostituição no qual os homens têm seu caráter humano deformado.

Os moradores nascidos na cidade mantinham-se longe daquele sítio habitado por marginais, pela plebe, por criaturas sem caráter e sem densidade, pela verdadeira mediocridade moral, uma espécie grosseira de ser humano que proliferava em meios efêmeros como aquele (SCHULZ, 2012, p.85).

E esse processo de “desumanização” torna-se, nas mãos de Schulz, uma técnica responsável por lançar holofotes sobre a encenação teatral empreendida pelos atores do comércio. Do interior das lojas, o narrador revela o que se esconde por trás das máscaras dos vendedores que, como fantoches manipulados, dramatizam seus atos e sua elocução barata. Ali, o humano é um mero instrumento de venda, um manequim portador de gestos e atitudes desprovidos de sentido, um funcionário com imensos rolos de tecidos projetando roupas ilusórias nos clientes.

Aos poucos, a questão da escolha do terno passa para segundo plano. Esse jovem mole, afeminado e depravado, tão compreensivo quanto aos desejos mais íntimos do cliente, passa agora à frente de seus olhos singulares etiquetas de proteção, toda uma biblioteca



de etiquetas, o gabinete de um colecionador refinado. Ficava então bem claro que a confecção era apenas uma fachada que abrigava um sebo, uma coleção de publicações e impressos particulares bastante ambíguos. O vendedor atencioso abre outros armazéns, cheio até o teto de livros, gravuras e fotografias. Essas vinhetas, essas gravuras ultrapassavam mil vezes nossos mais ousados desejos. Nunca imaginamos culminâncias de depravação, sofisticções de perversão como essas (SCHULZ, 2012, p. 86).

Esse diálogo sugerido por Schulz entre a literatura e o teatro se esconde sob um discreto véu e, portanto, só é percebido pelos leitores atentos. E como exímios leitores de Schulz, os irmãos Quay não somente rasgam esse véu, mas também se apropriam dessa teatralização e dos elementos míticos das obras do escritor polonês para a construção de um espetáculo sustentado por um suporte tríplice: cinema, teatro e literatura.

Assim como na narrativa de Schulz, a animação dos cineastas americanos se inicia com o mapa. O guarda de uma cinemateca entra em uma sala empoeirada, se dirige a um cinetoscópio, olha para seu interior como se verificasse o seu estado, posiciona uma lente sobre uma determinada região do mapa e depois cospe nas engrenagens do aparelho, liberando-as para o pleno funcionamento. O giro das rodas dentadas da máquina, lubrificadas com sangue ao invés de óleo, dá vida a um boneco, no qual se reconhece as características físicas peculiares da figura de Bruno Schulz, que liberto de seus fios através da tesoura do guarda, torna-se o personagem da narrativa. Livre, ao mesmo tempo em que se deixa seduzir, a marionete adentra o bairro da rua dos Crocodilos com cautela e receio, examinando cada pedaço daquele espaço sombrio.

Tão vivos quanto a marionete, parafusos, agulhas, carretéis, bonecas, brinquedos, tiras de couro, manequins de vitrine, um relógio com engrenagens de carne, lâmpadas, e outros objetos, são apresentados à medida que o intruso adentra os espaços daquele bairro sujo. Após ter aceitado o gentil convite de um boneco de cabeça vazia, o personagem adentra o interior de uma das lojas, onde participará como peça fundamental de um ritual medonho executado por um grupo de bonecos. À maneira de um maestro que rege sua orquestra, um boneco alfaiate, com a sua agulha, comanda seus subordinados, que, obedientes, como se estivessem experimentando acessórios num cliente, esvaziam o corpo do protagonista, substituindo seus órgãos por materiais de alfaiataria.

E assim como na narrativa de Schulz, no curta-metragem, o personagem, aproveitando-se de um momento de distração dos vendedores, escapa das “consequências imprevisíveis dessa visita inocente” e sai para a rua (SCHULZ,



2012, p. 87). O desfecho de ambas as narrativas não se exime do dever de revelar ao leitor o segredo daquela modernidade tardia, um desfecho que, como Schulz presumiu, não surpreendeu o seu “leitor cuidadoso”:

A rua dos crocodilos era uma concessão da nossa cidade à modernidade e à corrupção da grande metrópole. Poderíamos então dizer que, por falta de outras possibilidades, tivemos de nos satisfazer com uma imitação de papel, com uma fotomontagem de recortes de jornais deteriorados do ano passado (SCHULZ, 2012, p. 92).

O que se assiste, a sexualidade exposta nas vitrines, os movimentos repetitivos e programados dos fantoches personagens, os movimentos de aproximação da câmera que enfocam a textura das deformações dos bonecos, é resultado do processo de transposição da narrativa de Bruno Schulz para um código que permite o encontro entre imagem e movimento, uma leitura visual da depravação que mora na rua dos Crocodilos e que atende pelo nome de comércio moderno.

Após analisar entrevistas dos cineastas sobre o processo de transposição da narrativa de Schulz para o texto fílmico, constata-se que o escritor polonês, de certa maneira, incentivou o trabalho dos cineastas com os fantoches, e não contribuiu apenas nesse sentido, mas também os instrumentalizou para o trabalho com outras produções. Bruno Schulz forneceu aos irmãos Quay elementos significantes que transcendem o universo literário, principalmente no que diz respeito à questão da representação, o que explica a semelhança entre os programas estéticos desses artistas.

No entanto, apesar de remeter ao amplo universo literário de Bruno Schulz, pode-se considerar essa obra dos irmãos Quay como uma releitura do pensamento filosófico do escritor sobre a potência da matéria. O filme analisado se configura, primeiramente, como uma representação fantasmagórica e macabra do pensamento de Schulz sobre a degradação da realidade que se deforma e se metamorfoseia constantemente.

## **REFERÊNCIAS:**

SCHULZ, Bruno. Ficção completa. Trad. Henryk Siewierski. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. The Mythologization of Reality. Trad. John M. Bates, 1999. Disponível em: <<http://www.arts.gla.ac.uk/Slavonic/schulz%27s.htm>>. Acesso em: 03 jul. 2012.

STREET OF crocodilles. Direção: Stephen Quay e Timothy Quay. Reino Unido, 1986. (20 min), son., color.

## MEDO E HORROR N’O ABRAÇO DE LYGIA BOJUNGA

Lilian Lima Maciel<sup>1</sup>

*“Do que temos medo?”*

*Da urdidura cerrada onde a violência captura a linguagem - esforço humano nosso de renúncia à violência - para enredá-la no poderio do censor, na perfídia do delator e na força nua do torturador que, paradoxo horrendo, desintegra a vítima para que dela brote uma palavra íntegra, livre, verdadeira e pura, como se ela lhe pudesse ofertar o dom fantástico que o absolveria ao fazê-la submergir no silêncio da fala traidora”.*

*(CHAUI, 2009, p. 35)*

A proposta deste trabalho é pensar a constituição e organização dos espaços na obra *O abraço*, de Lygia Bojunga, e, além disso, entender em que medida as espacialidades ficcionais colaboram para a construção do fantástico e dos sentidos que a narrativa desenvolve.

O enfoque será no abraço concretizado pelos corpos-espacos que, paradoxalmente ao sentido de abraço que se tem no senso comum, não é de afeto e de carinho e sim de violência e de medo, tanto na imagem da capa do livro, quanto no desdobramento da história.

Ao mesmo tempo, procuraremos refletir como esse espaço se torna um lugar de conflito do indivíduo e de encontro com a morte. Como fundamentação teórica para essa análise, usaremos os pressupostos teóricos de Tzvetan Todorov e Remo Ceserani para compreender a ambientação do fantástico na narrativa. Para refletir sobre a organização espacial utilizaremos as noções de Michel Foucault sobre as espacialidades: as utopias, heterotopias e atopias; e também o estudo de Deleuze e Guattari sobre o espaço liso e estriado. E, ainda, para o estudo do corpo, os teóricos Jean-Jacques Courtine e Nilton Milanez.

*O abraço* foi publicado pela primeira vez em 1995 e foi um dos livros mais premiados da autora Lygia Bojunga, recebendo em 1996 os prêmios Orígenes Lessa – Hours Concours e o Altamente Recomendável, concedidos pela FNLIJ, além do prêmio Adolfo Aizen (1997), da União Brasileira de Escritores – UBE – e também foi parte integrante do ALMA (2004) - o maior prêmio internacional, conferido pelo governo da Suécia à literatura para crianças e jovens pelo conjunto da obra. Acreditamos que as premiações justificam-se pela sensibilidade com que a autora trata a violência sexual, “não existe perdão pra quem arromba o corpo da gente” (BOJUNGA, 2010, p. 64).

---

<sup>1</sup> Mestranda bolsista (CAPES) do Programa de Mestrado em Teoria Literária - UFU. Orientada pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Marisa Martins Gama-Khalil

O estupro é o fio condutor da narrativa e a personagem Cristina é uma das muitas “Clarices”, meninas e mulheres, que vivenciam experiências negativas com o sexo.

(...) que diferença faz se sou a Clarice-tua-amiga-de-infância-que-um-dia-saiu-de-casa-e-nunca-mais-voltou, ou se sou a Clarice-que-se-fingiu-de-morta, ou se a Clarice-que-botou-a-boca-no-mundo, ou se a Clarice-que-morreu-numa-gravata-cinzenta, ou as mil outras Clarices que eu posso te contar, o que que isso importa, me diz!  
(BOJUNGA, 2010, p.68-69)

A autora nos emociona ao penetrar no íntimo da personagem e revelar seus medos e angústias, mas, além disso, revelar também um sentimento contraditório em relação ao agressor: desejo e ódio.

A violência sexual será narrada por meio de flashbacks a partir da noite do aniversário de 19 anos de Cristina, a protagonista. Cristina foi a uma festa com seus amigos e encontrou uma pessoa que parecia ser sua amiga de infância, Clarice, que estava desaparecida desde os sete anos de idade; as duas se abraçaram e em seguida Clarice some.

Esse abraço, que consideraremos aqui como o primeiro em ordem de apresentação na narrativa, despertou em Cristina lembranças da sua infância, especialmente a da violência sexual sofrida aos oito anos de idade, em uma fazenda de Minas Gerais. A personagem que nunca havia falado sobre o fato ocorrido na sua infância decide, finalmente, falar sobre essa experiência, numa tentativa de entendê-la e reelaborá-la.

Eu preciso te contar. Não dá mais pra ficar trancando essa coisa toda dentro de mim. Por mais que eu tenha resolvido não falar disso com ninguém, não dá pra ficar quieta depois do que aconteceu ontem à noite.

Deixa eu ver por onde eu começo.

Bom, acho melhor te contar de uma vez que quando eu tinha oito anos eu fui estu... não, pera aí, não: vamos deixar isso pra depois: eu ainda estou tão impressionada com o que aconteceu ontem à noite, que é melhor eu te contar primeiro da festa. Pra ver se eu esfrio, sabe, pra ver se eu me acalmo. Depois então eu conto o resto. (BOJUNGA, 2010, p. 9-10)

Como observado no fragmento acima, Cristina precisa exteriorizar suas dores e notamos, um tom confessional que toma as palavras da protagonista aproximando-as da noção de diário íntimo de Maurice Blanchot (2005, p. 272), pois segundo ele a escrita do diário íntimo é uma maneira de “escapar ao

silêncio” e também uma maneira de “salvar seu pequeno eu”, pois “[n]arra-se o que não se pode relatar. Narra-se o que é demasiadamente real para não arruinar as condições da realidade comedida que é a nossa.” E é essa tentativa que percebemos na personagem Cristina quando decide falar da sua dor e da experiência na infância. A narração da história é feita de maneira fragmentada, primeiro a protagonista narra em 1ª pessoa e depois a sua interlocutora assume o papel de narradora, permanecendo na narração as marcas de interlocução entre as duas – “Eu preciso te contar” (2010, p. 9).

Essa fragmentação da narrativa colabora para a percepção da fragmentação da personagem e de seu corpo, que após ser violentada: “[a]nd[a] enfurnada, sim; and[a] num parafuso medonho” (BOJUNGA, 2010, p. 11). Esses adjetivos usados pela personagem dão uma ideia do desajuste físico e psicológico, do isolamento, e do conflito medo/curiosidade a que Cristina está submetida após ser violentada. Buscando uma analogia para o “parafuso medonho” – imagem que a personagem usa para representar seu estado – podemos refletir sobre o formato espiralado do parafuso que gira em torno de um ponto central, ou seja, a violação do seu corpo, porque como afirma Ronaldo Lima Lins (1990, p. 32), “a violência alcança patamares tais que escapa e ultrapassa os limites da revolta”.

Também a partir das descrições das cenas de estupro, com a personagem Cristina e com as muitas “Clarices”, podemos ter uma noção dos estágios a que essa violência pode alcançar.

(...) eu te prometo, Clarice, eu te prometo que desta vez você não vai morrer no meu abraço. E me abraçou mais forte que das outras vezes e entrou mais forte dentro de mim. (2010, p.33)

(...) quando ele foi embora eu fiquei criando coragem pra desmorrer, e não contei pra ninguém o que tinha acontecido, ninguém! a minha mãe já tinha me ensinado também que nenhum morto volta pra contar o que aconteceu depois da morte... (2010, p.67)

(...) lutei de tudo que é jeito durante todo o tempo do arrombamento, usei cada pedacinho do meu corpo na luta, da unha da mão ao dedo do pé, do dente à imaginação, mas ele tinha mais músculo, se demorou o quanto quis na minha morada, emporcalhou tudo na saída, mas eu já tinha crescido, eu já tinha entendido direito o que quer dizer ferir fundo a dignidade humana... (2010, p.68)

As citações mostram o horror da violência, porque, ainda que Lygia Bojunga tenha disposto de maneira mais sensível e eufêmica esse “arrombamento” do corpo, pudemos compreender que, muitas vezes, implica uma morte dos sonhos, da infância, a perda do poder sobre o corpo e isso

significa mais do que ferir a “dignidade humana” e sim uma desestabilidade da condição humana, como afirma Nilton Milanez (2001):

(...) o corpo, no plano físico, deveria significar qualidade de vida, intensificação dos prazeres e o prolongamento da longevidade; no plano simbólico, constituiria relações de força, poder e sucesso. Porém, a desorganização dessa ordem conduz à natureza própria do horror: o pavor da degradação do corpo e o dismantelamento de seu arsenal simbólico de poder. (MILANEZ, 2011, p. 32)

Em função da violência, percebemos na personagem Cristina um conflito psicológico, social e físico e, como assevera Milanez, associado a esse contexto está o horror, o medo. A descrição da cena em que Cristina é levada pelo “Homem da Água” já aponta para um medo e também para a curiosidade, o desejo: “Às vezes eu andava com medo, outras vezes, não. Mas também não demorou muito pra ter-e-não-ter-medo” (BOJUNGA, 2010, p. 29). O “ter-e-não-ter-medo”, registrado na fala da personagem, assinala a concomitância do medo e da curiosidade contínua, aponta para o paradoxo dos sentimentos de Cristina em relação ao “abraço” do estuprador, e durante toda a narrativa, essa ambiguidade de sentimentos vai acompanhar a personagem.

A ambivalência de sentimentos em relação ao “Homem da Água” pode ser relacionada ao caráter ambíguo do medo, baseado nas reflexões de Jean Delumeau (1989, p. 19), que nos revela a inerência do medo à natureza humana, imprescindível para escapar aos perigos da vida e também à morte: “A necessidade de segurança é, portanto, fundamental; está na base da afetividade e da moral humanas. A insegurança é símbolo de morte e a segurança símbolo da vida.”

Podemos também associar aos dúbios sentimentos, ódio e desejo, o fato de Cristina não ter consciência do que aconteceu com o seu corpo e também por não ter verbalizado o ocorrido por mais de dez anos: “Eu fiquei quieta assim porque... tá difícil, sabe, tá difícil de mexer nisso; tá meio ruim de botar pra fora uma coisa que, ah sei lá! uma coisa que eu passei tanto tempo resolvida que ia ficar dentro de mim.” (BOJUNGA, 2010, p. 19-20). Percebemos, então, que o medo, “a emoção mais forte e mais antiga do homem” (LOVECRAFT, 1987, p. 1), se mistura com o desejo e a curiosidade; e quando Cristina, já adulta, se encontra novamente com o “Homem da Água”, na figura de um palhaço, ao invés de fugir, ela quer se aproximar.

O fato de Cristina tentar se aproximar do “Homem da Água” ressalta a sua necessidade de elaboração de si, do seu “processo de subjetivação” (FOUCAULT, apud REVEL, 2005). Nesse processo há dois modos de o indivíduo se subjetivar,

no primeiro modo ele vai sendo construído “por fora”, pelas suas relações com os outros e as instituições e o segundo modo é a relação dele consigo, “interior”. Desse modo, reencontrar o seu agressor significa para Cristina um modo de buscar externamente algo para constituí-la, para compor sua subjetivação.

(...) e num dos movimentos que ele fez o braço dele roçou no meu. O meu susto foi tão grande que nem deu pra disfarçar. Eu estava sentindo o susto que eu não tinha sentindo nos meus oito anos. O grande susto dos meus oito anos tinha sido: ele vai me matar? e agora eu sentia o outro, e quanto mais eu me assustava mais a curiosidade aumentava. Eu queria conhecer aquele homem melhor. Pra ver se entendia por que ele tinha feito aquilo comigo, pra ver se eu descobria por que pra ele eu era Clarice. (BOJUNGA, 2010, p. 55)

Nesse trecho fica evidente que Cristina não compreendeu a violência sofrida por ela criança e só agora, adulta, ela sentia “o outro”, o medo de ser “arrombada”, demonstrando a dificuldade de elaborar internamente o fato. Vale retomarmos os estudos de Ronaldo Lima Lins sobre a violência para refletir sobre os conflitos sofridos pela personagem:

Implantado num nível de violência, o homem pode, com efeito, deixar esvaír qualquer possibilidade interior de revolta que ainda possua, para submeter-se a um esmagamento que, em seu comportamento, traduzir-se-ia em inação. (LINS, 1990, p. 33)

A violência alcançou níveis tão extremos em Cristina que “dividiu” a sua vida e também a ela própria. Temos sugerido em vários momentos da narrativa que a Clarice que sumiu quando as duas tinham sete anos de idade e que depois aparece apenas nos sonhos de Cristina é na verdade um duplo da personagem, colocando-se, assim, como o segundo modo de subjetivação de Cristina, uma busca nela mesma como podemos observar nas passagens a seguir:

E foi no dia que eu fiz oito anos (veja só que coincidência: ontem, quando eu tive esse encontro extraordinário lá na festa, eu estava fazendo dezenove anos; quando eu fui com meus pais passar uns dias numa fazenda em Minas eu ia fazer oito anos), e foi justo no dia do meu aniversário que eu encontrei a *outra Clarice*. A outra que, agora, volta e meia, eu me pergunto: será que é a mesma? (BOJUNGA, 2010, p. 21)

- A primeira vez que a Clarice apareceu, eu vi logo que era ela. Aquela coisa de sonho que eu acabei de falar: a gente não vê direito a cara, a gente não vê direito o jeito, mas a gente sabe que é a fulana, que é o beltrano que está lá. Mas teve duas coisas que eu vi logo quando ela apareceu: a altura dela era a mesma que a minha, e o cabelo dela era igual ao meu... (BOJUNGA, 2010, p. 38)

A duplicação da personagem, que é também a duplicação do corpo, permite que ela, em seus sonhos, viva emoções e retome a vida da Cristina-menina que “morreu” ao ser violentada. Nos sonhos Cristina podia “estabilizar sua condição humana”, ou seja, retomar o poder sobre o seu corpo; e por isso brincar com Clarice, falar sobre a violência sexual sofrida e tentar reelaborar por meio das brincadeiras o significado do “abraço”.

Quando ele é abraço de feliz aniversário, de feliz ano-novo, ele abraça assim, ó. - E me abraçou. - Quando ele é abraço de amor, ele abraça assim, ó. - E aí me abraçou com tanta força que caiu da cadeira e a gente morreu de rir. E desse sonho pra frente a gente começou a brincar de abraço:

Como é que ele abraça quando chove?

-Assim.

- E se é domingo?

- Assim.

- E feriado? ele abraça que nem domingo?

- Quase igual.

- Mostra como ele abraça se ta escuro...

- ...e se é aula de matemática...

- e se tá na hora da gente acordar? (BOJUNGA, 2010, p. 39-40)

Podemos perceber, nesse trecho, que esse abraço que Cristina conhece nos sonhos ganha um sentido eufórico, positivo, divergente do significado disfórico que ela conhecia. Nessa perspectiva, o espaço do corpo, na união de dois corpos, surge como uma possibilidade da personagem “desmorrer” e o seu corpo retomar sua posição “central” e essencial, como afirma, Nilton Milanez:

(...) o corpo, portanto, é o centro fulcral da produção das imagens, que não podem existir por si só e necessitam do corpo como médium para seu armazenamento, produção e transformação. Transformação, enquanto deslocamento entre e a partir de lugares, pressupõe o inevitável: mover-se. (MILANEZ, 2011, p. 11)

Cristina, por meio do seu duplo, pôde escapar à inação provocada pelo “arrombamento” do seu corpo. Lançar mão desse recurso do duplo, de acordo com Freud (2010, p. 351), é “uma garantia contra o desaparecimento do Eu” e ao contrário do que parece, não é algo externo ao indivíduo e, sim, uma projeção externa de um material interno, estranho a si mesmo, da psique do indivíduo.

No *Eu* forma-se lentamente uma instância especial, que pode contrapor-se ao resto do *Eu*, que serve à auto-observação e à autocrítica, que faz o trabalho da censura psíquica e torna-se familiar à nossa consciência. (FREUD, 2010, p. 352)



Freud atribui o termo “inquietante” para esse material externalizado por meio do duplo, e como já dito, é algo estranho ao indivíduo. Estranho, pois é uma inquietação que provém especialmente de experiências traumáticas e recalçadas, vividas, muitas das vezes, na infância, e que não foi verbalizada ou resolvida e sim reprimida.

Observamos na narrativa de Bojunga que a personagem Clarice, duplo da Cristina, é a possibilidade de externalizar a experiência traumática vivida por Cristina na infância. Desse modo, a Clarice é a imagem inquietante que faz com que Cristina lembre a violência sexual, mas também é a possibilidade de conhecer e compreender outras formas de abraço, que não o abraço do estupro “Homem da Água”, o abraço do silêncio (mãe), o abraço das lembranças ruins (Clarice - mulher de máscara) ou, ainda, o abraço de morte (Clarice - mulher de máscara).

É importante, além disso, pensar que essa duplicação da personagem e do corpo é considerada por Remo Ceserani (2006, p. 83), como um dos procedimentos narrativos mais antigos da literatura fantástica: “Os textos fantásticos agridem a unidade da subjetividade e da personalidade humana, procuram colocá-la em crise; eles rompem a relação orgânica (psicossomática) entre espírito e corpo.”.

Ceserani assegura-nos de que esse procedimento narrativo é bem aplicado, especialmente nos enredos em que ocorre a “fragmentação da personalidade” com correspondência no corpo. Na narrativa de Lygia percebemos que a violação do espaço do corpo implicou a fragmentação de Cristina.

Lygia utiliza outros dois recursos do fantástico, elencados por Ceserani; o primeiro é a passagem de limite e de fronteira, que ocorre quando Cristina passa da dimensão da realidade para o sonho adquirindo mais recursos e códigos para se orientar. O segundo recurso é a narração em primeira pessoa que confere autenticidade aos acontecimentos insólitos, isso porque conduz o leitor ao estado de hesitação e identificação tão importantes ao fantástico. No trecho a seguir, podemos observar que a própria personagem aponta o sonho como possibilidade de viver o “lado avesso”, não possível na realidade:

Mas aconteceu uma coisa curiosa, sabe, eu não pensava acordada no que tinha acontecido, eu só pensava dormindo, quer dizer, sonhando, e quando a gente pensa sonhando o pensamento vira do *lado avesso*, não é? e a gente vê coisas que nunca tinha visto do *lado direito*. Então, em vez do Homem d' Água, era a Clarice que eu encontrava nos meus sonhos” (BOJUNGA, 2010, p. 37).

A ambientação insólita na obra de Lygia é o que permite Cristina deslizar, usando as noções de espaço liso e estriado de Deleuze e Guatarri

(1997), do espaço estriado (corpo “arrombado” - o abraço disfórico), que a coloca na posição de silêncio e de violência para o espaço liso (corpo duplo - o abraço eufórico), que permite um movimento e uma compreensão.

E ainda pensando nesse espaço-corpo, que é o abraço, recorreremos ao estudo de Foucault em *As palavras e as coisas* para demonstrá-lo utópico, ou seja, aquele que se percebe organizado e delineado pelas relações de poder, quando não têm lugar na realidade, são desenhados na fantasia, e é isso que percebemos com o corpo “arrombado” e “desorganizado” de Cristina que por meio do fantástico pôde se reorganizar. Foucault trabalha também as noções de espaço heterotópico, o desenhado pela multiplicidade, e de espaço atópico, aquele que foge ao lugar fixo.

Diante do exposto, apontamos para a importância desse espaço do corpo na narrativa para a produção de sentidos, isso porque os conflitos da personagem, a violência e até mesmo a sua tentativa de reorganizar-se e de retomar o poder sobre si envolve o abraço, que como dito anteriormente desliza para a personagem do sentido disfórico para o eufórico.

## REFERÊNCIAS:

BOJUNGA, Lygia. *O abraço*. Capa e vinhetas Ruben Grilo - 6.ed. - 2ª reimpr. - Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, - 2010.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHAUI, Marilena. "Sobre o medo". In: NOVAES, Adauto (org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente: 1300-1800: Uma cidade sitiada*. Trad. Maria Lúcia Machado; trad. de notas Heloísa Jah. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Trad. Peter Pál Pelbart; Janice Caiafa. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* – vol.5. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FREUD, Sigmund. "O Inquietante". In: *História de uma neurose infantil: ("O homem dos lobos")*: além do princípio do prazer e outros textos; tradução e notas Paulo César de Souza - São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LINS, Ronaldo Lima. *Violência e literatura*. Prefácio de Jacques Leenhardt. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural na literatura*. Trad. João G. Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

MILANEZ, Nilton. *Discurso e Imagem em movimento: o corpo horrorífico do vampiro no trailer*. São Carlos: Claraluz, 2011.

MILANEZ, Nilton. "A condição do corpo na escrita de Túlio Henrique Pereira: sobre o conto Sui Generis". In: MILANEZ, Nilton (org.). *Caderno de estudos do discurso e do corpo*. V. 1, n. 1, Ago./Dez. 2012. Brasilidade, subjetividades, corpo. Em torno da literatura de Túlio Henrique Pereira. João Pessoa: Editora Marca de Fantasia, 2012, p. 79-116.

REVEL, Judith. *Michel Foucault: conceitos essenciais*. Trad. Maria do Rosário Gregolin; Nilton Milanez; Carlos Piovesani. São Carlos: Claraluz, 2005.

## **HETEROTOPIAS E UTOPIAS NA CONSTRUÇÃO DE CORPOS NO CINEMA FRANCÊS CONTEMPORÂNEO DE HORROR: LUGARES DE MEMÓRIA PARA UMA ARQUEOLOGIA DO MEDO**

Alex Pereira de Araújo<sup>1</sup>

### **INTRODUÇÃO**

O nosso corpo é feito de um tecido chamado discurso, quando o vemos pelo prisma das Humanidades. Neste campo do saber, vamos encontrar trabalhos como o de Merleau Ponty e Michel Foucault, além de Jean-Marie Brohm, Vladimir Jankélévitch, Jean-François Lyotard, Louis-Vincent Thomas, Paul Virilio, Jean-Jacques Courtine, apenas para citar alguns. Mas é na obra de Foucault que a questão do corpo ocupa um lugar de destaque, afinal seria impossível pensar n'*A história da loucura*, n'*O nascimento da Clínica*, em *Vigiar e Punir*, ou ainda na *História da Sexualidade* sem a presença do corpo, já que ele é tomado como artefato de um trabalho arqueológico.

É por meio de suas escavações arqueológicas que Foucault vai encontrar lugares de fabricação do corpo chamados por ele de utopias e de heterotopias (Cf. FOUCAULT, 2009). Os primeiros dizem respeito a lugares sem uma localização real, ou seja, “são posicionamentos que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia direta ou inversa” (FOUCAULT, 2003, p. 414-415).

Nessa perspectiva, as “utopias são espaços que fundamentalmente são essencialmente irreais” (FOUCAULT, 2003, p.415). Sendo assim, podemos dizer com Foucault que “as utopias consolam: é que, se elas não têm lugar real, desabrocham, contudo, num espaço maravilhoso e liso; abrem cidades com vastas avenidas, jardins bem plantados, regiões fáceis, ainda que o acesso a elas seja quimérico” (FOUCAULT, 1981, p. XIII). Em contrapartida, os espaços heterotópicos podem ser vistos como “espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, mesmo quando eles sejam efetivamente localizáveis”, ou seja, “lugares reais, lugares efetivos, lugares que são desenhados na constituição mesma da sociedade”. Em relação às utopias, podemos dizer que “as heterotopias inquietam” (FOUCAULT, 1981, p. XIII).

Podemos dizer ainda que é a partir desses lugares utópicos e heterotópicos

---

<sup>1</sup> Participa como pesquisador dos Grupos de Pesquisas Traduzir Derrida Políticas e Desconstruções da UESB e do GRUDIOCORPO da UESB. É bolsista CAPES pelo programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade (doutorado) da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, atuando também no Curso de Letras Vernáculas EaD da Universidade Estadual de Santa Cruz (Ilhéus-BA)/Universidade Aberta do Brasil.

que o corpo se torna corpo por meio do discurso-corpo, isto é, os lugares estão na constituição dos corpos. Assim, ainda que Foucault diga que o corpo é o contrário de uma utopia, não podemos negar que a forma como o vemos tem uma ligação com a forma como incorporamos o discurso-corpo ao nosso corpo (FOUCAULT, 2009). Portanto, a constituição do corpo não se dá sem as utopias que são criadas por nossas sociedades nem sem o atravessamento das heterotopias.

Hoje isso se torna mais evidente porque vivemos numa época em que os espaços são simultâneos, ou como diria Foucault, “estamos em um momento em que o mundo se experimenta, acredito, menos como uma grande Via que se desenvolveria através dos tempos do que como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama” (FOUCAULT, 2003, p 411). As heterotopias estão presentes em nossa cultura, sobretudo, nesses tempos de globalização. Daí, podemos afirmar que vivemos uma época dos espaços. Espaços sobrepostos.

É com base nesses dois conceitos que nos aventuramos pela temível materialidade fílmica do discurso corpo-horror para pensar plano a plano, olho a olho. Talvez na rapidez de um simples piscar de onde se vê pelo olho mágico de uma câmera que (im)põe o corpo para o corpo, direcionando o olhar de quem vê, para daí pensarmos com Foucault na questão: “somos vistos ou vemos?” (FOUCAULT, 1981, p. 6). É dessa forma que iremos pensar o corpo enquanto lugar constituído por utopias e por heterotopias, ou seja, no discurso-corpo.

Nessa perspectiva, trazemos a questão do horror como algo que se constitui no discurso-corpo à medida que sem corpo, o horror não existe. Com efeito, o horror do corpo para o corpo está inscrito em espaços tanto utópicos quanto heterotópicos. Espaços onde habitam o visível e o invisível, o dizível e o indizível. Espaços que constituem os corpos, discursos, sonhos ou pesadelos de que fala Foucault em *Le corps utopique* (o corpo utópico).

É sob o olhar soberano do cinema que nossa aventura pelo corpo busca desarmar a(s) arquitetura(s) do medo tecidas pela pena do horror, ao sobrepor nosso olhar de analista ao olhar da câmera cinematográfica através das imagens que se constituem, para nós, como espaços utópicos e heterotópicos permeado pelas imagens. Para tanto, utilizaremos as ferramentas forjadas por Foucault, em sua arqueologia, nesta nossa escavação quando tomamos como objeto analisável duas produções francesas lançadas em 2007, *A L'intérieur*, de Alexandre Bustillo e Julien Maury, e *Frontière(s)* de Xavier Gens, as quais trazem em suas materialidades fílmicas um discurso-corpo sob a força do horror numa temática que nos faz pensar na biopolítica, na questão do sentimento de pertencimento como algo que se forja nos processos de identificação e subjetivação como forma de controlar

a população em torno de um ideal de nação e nacionalidade, num território onde as utopias e as heterotopias estão sempre sobrepostas. Estes dois filmes ainda trazem imagens televisivas do *Outubro de 2005* em sua tessitura fílmica e, ao mesmo tempo, mostram jovens, supostamente de origem muçulmana, sendo mortos pelos antagonistas de cada obra.

A nossa análise vai justamente operar nesses dois filmes para mostrar como o espaço é arquitetado na materialidade fílmica para fazer o horror acontecer na grande tela do cinema. Consequentemente, podemos afirmar que esta arquitetura se estrutura sempre por meio de utopias e heterotopias. Contaremos também, nessa operação, com uma ferramenta teórica cara a nossa análise: a intericonicidade courtiniana. Nessa análise, vamos perceber que o corpo é discurso e por isso ele é feito de imagens inscritas no campo da cultura visual, lugar para a intericonicidade courtiniana em sua aventura pela “arqueologia do imaginário humano”, sem perder de vista que “o espaço que hoje aparece no horizonte de nossas preocupações, de nossa teoria, de nossos sistemas, não é uma inovação”, como nos lembra Foucault (2003, p. 411). Portanto, a questão do espaço está na ordem de nossa discussão que apresentamos, sobretudo, porque estamos lidando com a materialidade fílmica, ou seja, com um produto do cinema, “a primeira arte em que a dominação do espaço pôde se realizar de forma plena” (MARTIN, 2011, p. 219).

## **O CINEMA COMO ESPAÇO DE UTOPIAS E DE HETEROTOPIAS DO CORPO PARA O CORPO**

O cinema é um lugar constituído de espaços criados para o corpo, pelo movimento do corpo, uma vez que o seu surgimento no século XIX tem possibilitado ao homem contemporâneo registrar fatos e acontecimentos do seu *modus vivendi* num percurso de movimentos de corpos que são exibidos na grande tela (ARAÚJO; MILANEZ, 2012). E este fato, de certa forma, acabou transformando o cinematógrafo num lugar de superposições de utopias e de heterotopias onde elas se materializam por meio das imagens, do discurso-corpo e imposição de olhares; logo, o cinema também se transformou na arte do espaço, como escreveu Maurice Schérer (1948 apud MARTIN, 2011, p. 219) – um lugar ideal para percebermos também a questão da intericonicidade trazida à tona por Jean-Jacques Courtine para a sua arqueologia das imagens ou do imaginário humano.

Dessa forma, os corpos – que aparecem em planos – seguem os movimentos da câmera operada por um corpo que filma e um outro filmado, e

2 O Outubro de 2005 foi uma série de eventos marcados pelos protestos contra morte de dois jovens francesas de origem muçulmana, perseguidos pela “polícia de Sarkozy”, então ministro do interior da França.

essa operação vai indicar para onde o nosso olhar deve olhar. Tais movimentos também são constituídos de utopias e heterotopias, ou seja, os movimentos se inscrevem nos espaços sobrepostos na produção fílmica à medida que os corpos estão sempre num determinado lugar real, um espaço possível para a História, uma vez que os corpos do presente se tornam imediatamente, na imagem, corpos do passado (BAEQUE, 2008) o que possibilita, pelo prisma de uma certa arqueologia, tomar essa inscrição como discurso porque é “essencialmente histórico” e, com efeito, “não se pode analisá-lo fora do tempo em que se desenvolveu” (FOUCAULT, 1997, p. 226). Isso significa dizer que não podemos nos esquecer de que os espaços utópicos e heterotópicos, sobrepostos uns nos outros, estão na ordem deste discurso fílmico.

Tornemos mais clara nossa discussão, tomando o exemplo do espelho dado por Foucault para entendermos melhor a questão dos espaços: ao explicar que há uma mistura intermediária entre as utopias e as heterotopias que corresponderia ao espelho, ou seja, o espelho é antes de tudo uma utopia, uma vez que é um lugar sem lugar e, ao mesmo tempo, uma heterotopia (FOUCAULT, 2003). Assim,

No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. A partir desse olhar que de qualquer forma se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou; o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está longe. (FOUCAULT, 2003, p.415).

Este exemplo dado por Foucault mostra como somos atravessados pelos espaços que estão diante de nós, na maioria das vezes, sobrepostos uns com os outros e em nossa memória, já que os percebemos sempre com o nosso corpo e internalizamos em nossa mente em arquivos de memória. Quando Foucault diz que o espelho é uma utopia, basta lembrarmos daqueles dias em que olhamos no espelho e nos deparamos com um ser estranho, feio e sem luz, uma imagem que parece não ser a nossa; enquanto noutro dia,



vemos uma imagem plena de beleza e alegria, cheia de luminosidade, essa circunstância relaciona-se com a subjetivação a qual fala Foucault.

Nestes termos, a primeira coisa a notar é que a concepção de imagem que adotamos nessa análise está ligada à ideia de sujeito, uma vez que “imagens são como representações de lembranças ou domínios visuais culturais, inscrevendo-se e ocupando lugar em nosso corpo”, como ressalta Milanez (2009, p. 287). Partindo desse aspecto podemos falar na intericonicidade como parte construtiva dos espaços utópicos e heterotópicos, à medida que a entendemos como a associação de imagens que fazemos quando vemos outras imagens e as acessamos em nossa mente como memória visual, cujo lugar é e está no nosso corpo. Portanto, é preciso admitir que, sem imagens, o discurso-corpo não é operado, o que significa dizer que os espaços e as imagens estão na arquitetura do discurso-corpo.

### **A CONSTRUÇÃO DO CORPO NACIONAL POR UTOPIAS**

Podemos dizer que boa parte dos espaços nacionais surgiu em torno de um mito fundador, o qual sempre está ligado a um corpo de heróis (ou heroína) que conquistou algo. No caso francês, Foucault lembra que circulou, durante muito tempo, uma narrativa de que os franceses descendiam dos francos, e estes, por sua vez, eram troianos que conduzidos pelo rei Franco, filho de Príamo, deixaram Tróia no momento do incêndio da cidade (FOUCAULT, 1999, p.136). Este mito, construído por meio de uma utopia, foi produzindo imagens de um corpo francês de origem helênica.

A partir desse exemplo, vamos mostrar como a construção do espaço nacional e do corpo nacional têm em sua ordem as utopias para um espaço heterotópico. Isto significa dizer que estamos lidando com o plano da linguagem, como ressalta Foucault na introdução de *As palavras e as coisas*, ao falar das utopias e das heterotopias. As utopias operam na linguagem por meio dos discursos e suas práticas instauram processos de subjetivação. É justamente neste espaço utópico que Foucault afirma que podemos ter um corpo *sem corpo*, um corpo que seja belo, límpido, transparente, luminoso, veloz, colossal em sua potência, infinito em sua duração, delineado, invisível, protegido, sempre transfigurado; e a utopia primeira pode ser aquela que não é mais possível ser arrancada do coração dos homens, sendo precisamente a utopia de um corpo incorpóreo (FOUCAULT, 2009, p. 10).

Como primeiro gesto para adentrar a questão da subjetivação, ou como nos tornamos um corpo nacional pela subjetivação, propomos com Foucault a



questão do “*quem somos nós*” que encontramos no texto “*Qu’est-ce que les Lumières*” em resposta ao texto “*Was ist Aufklärung?*” de Kant, onde buscamos refletir sobre “quem somos nós franceses hoje?”, na análise desse discurso fílmico inscrito nessas duas produções cinematográficas, para pensarmos nos deslocamentos de sentidos da ideia de pátria/nação enquanto corpo materno, enquanto utopia num espaço de heterotopias, num espaço discursivo que (im)põe um certo posicionamento para o sujeito nacional. A partir desse viés, podemos pensar sobre: Qual o papel do Estado na construção da subjetividade dos indivíduos? O que está em jogo nesse espaço quando um corpo estranho nele adentra? Qual o posicionamento dado aos sujeitos nesse discurso?

De um lado, estas questões têm a ver com aquilo que Foucault chama de formação das modalidades enunciativas; e, do outro lado, elas se articulam àquelas propostas por nós, enquanto analistas desse discurso, a saber: O que se quer fazer pensar com as imagens do outubro de 2005 tomadas da televisão? O que estas imagens colocadas num plano querem dizer? As repostas a estas questões nos levaram a outros caminhos onde nos deparamos com questões ligadas a um discurso (ultra)nacionalista e um outro mais humanista, ou seja, “De que fronteira(s) nós estamos falando? Quem está na(s) fronteira(s)? Ainda há fronteira(s)? E quem está no interior da nação? É preciso fechar o país ao outro? Quem é esse outro que ameaça os filhos da nação?”. Todas essas questões nos levam à biopolítica e ao biopoder que controlam o corpo e o território, como veremos mais adiante, tomando o nazismo de Hitler como um exemplo mais próximo de nós em nosso tempo presente.

## **A BIOPOLÍTICA E O CONTROLE DO CORPO NO DISCURSO-CORPO**

O nazismo de Hitler no século XX é um exemplo clássico de construção de um corpo ideal para uma nação idealizada em nosso tempo, e isso tem a ver com a questão da biopolítica levantada por Foucault ao buscar compreender a governamentalidade como relação entre segurança, população e governo (FOUCAULT, 1979) e, ao mesmo tempo, coloca-nos diante da questão das utopias e heterotopias. Um corpo alemão não é um corpo judeu, mas um corpo de uma raça ariana, utopicamente construída, para o III Reich. O Nazismo é um caso clássico de biopolítica e de controle do corpo. Dessa maneira, explica Foucault, *Em defesa da Sociedade*, que

o nazismo vai reutilizar toda uma mitologia popular, e quase medieval, para fazer o racismo de Estado funcionar numa paisagem ideológico-mítica que se aproxima daquela das lutas populares que puderam,

em dado momento, sustentar e permitir a formulação do tema da luta das raças (...) Ele também foi acompanhado pelo tema da volta do herói, dos heróis (o despertar de Frederico, e de todos os que foram os guias e os *Führer* da nação); do tema da retomada de uma guerra ancestral; do tema do advento de um novo *Reich* que é o império dos últimos dias, que deve garantir o triunfo milenar da raça, mas que e também, de uma forma necessária, a iminência do apocalipse e do último dia (FOUCAULT, 1999, p. 96-97).

É nessa discussão que podemos pensar sobre a questão do controle do corpo e, conseqüentemente, do seu descontrole. Com isso, entramos num campo minado para pensar o biopoder que transforma homens em monstros sob o estigma da anormalidade, um poder pelo qual se criam lugares para *vigiar* e *punir* corpos e, ao mesmo tempo, um biopoder que transforma homens em deuses. E nesse campo minado não há como não pensar na questão do horror em meio à questão da intericonicidade pensada por Courtine, como discutiremos mais adiante.

Mas o que é o horror? Como ele é produzido? A princípio, podemos dizer que, em sua tessitura, há imagens e sons que articulados aos espaços, impõem-nos uma direção para onde olhar. Tomemos os dois filmes franceses de horror para tornar mais precisa nossa discussão sobre o horror no discurso-corpo em sua materialidade fílmica a partir dos fotogramas a seguir:



**Figura 1 - (L'interieur, 2007)**



**Figura 2 - (Frontière(s), 2007)**

No primeiro fotograma<sup>3</sup> extraído do filme *A l'interieur*, temos sob o olhar da câmera um plano de enquadramento do corpo que vai da cabeça à cintura. Esse posicionamento da câmera nos indica para onde olhar e como olhar. Observemos que o olhar da personagem, o qual está fitado num braço sujo de sangue, cuja mão encontra-se perfurada por uma tesoura. O que está fora do quadro, neste momento, não nos interessa uma vez que ao passo que movimento da câmera, ao subir a escada, o policial se depara com um corpo morto. O olhar da personagem não é apenas um olhar de surpresa, de espanto, mas um olhar de horror em virtude do(s) espaço(s) ter(em) sido construído(s) para provocar tal

3 Na linguagem do cinema, o fotograma é a menor unidade fílmica, ou seja, um filme "é constituído por um enorme número de imagens fixas chamadas fotogramas, dispostas em sequência em uma película transparente" (AUMONT, 1995).

reação. É uma cena em que ouvimos a voz da personagem (o policial), ao som de uma música instrumental. Mas, olhando o fotograma, com a mão perfurada por uma tesoura, nos horrorizamos. Neste caso, a imagem não é apenas uma imagem, mas a sobreposição de imagens à medida que ela faz parte de uma cultura visual e traz consigo um rastro de memória(s) seja(m) real(is) ou imaginada(s).

Já o fotograma, que aparece na figura 2, extraído de uma cena do filme *Frontière(s)*, os gritos se justapõem ao som da serra elétrica que corta o corpo do nazista canibal, vitimado por sua vítima, uma francesa de origem árabe. Mas como podemos ver o horror nessas imagens? Mais adiante, responderemos esta questão.

## A INTERICONICIDADE COMO MEMÓRIA DAS IMAGENS DE HORROR

Há toda uma rede de espaços que se estabelecem para criar o espaço próprio para o horror. A construção desse espaço tem a ver com as memórias de imagens que são ativadas num momento que vemos uma dada imagem. São memórias que armazenamos ao longo de nossa vida porque vivemos numa cultura visual, como explica Courtine ao propor uma arqueologia das imagens por meio da intericonicidade (2005).

A materialidade fílmica é um lugar para observamos como se cria um corpo para o horror à medida que tem registrado fatos e acontecimentos do *modus vivendi* do homem contemporâneo, como vimos antes. É nesse espaço ideal e idealizado, real em sua realidade interna, ou seja, utópico e heterotópico, que nos deparamos com trabalhos como os de Alfred Hitchcock que “filmava cenas de assassinato como cenas de amor e cenas de amor como cenas de assassinato”, como constata historiadora e psicanalista Roudinesco (2007, p. 153). E nesse caso, a obra de Hitchcock parte de imagens do inconsciente para filmar o sonho como realidade e o desejo como uma perversão: entre o sublime e o abjeto (ROUDINESCO, 2007).

No jogo de intericonicidade, as imagens dos sonhos também podem ser operadas, uma vez que elas advêm do mundo exterior para o interior. Aí se justapõem as imagens utópicas e heterotópicas.

Nessa perspectiva, *Frontière(s)* e *L'interieur* ilustram bem a questão da intericonicidade ao trazer imagens do inconsciente que são externadas por meio da materialidade fílmica, como podemos ver nos fotogramas a seguir:

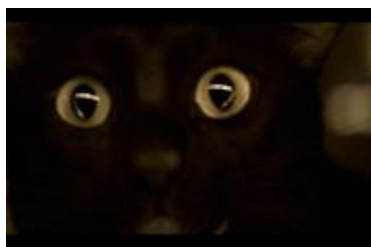


Figura 3



Figura 4

Ao olharmos para a figura 3, um fotograma do filme *A l'interieur*, não vemos apenas a imagem de um gato preto enquadrado pela câmera num “*superclose*”<sup>4</sup> que nos coloca diante do olhar do gato para como o movimento da câmera indicar para onde devemos olhar, mas vemos um gato preto que na nossa cultura visual enuncia a iminência de que algo ruim está para acontecer. Nessa perspectiva, o gato preto seria uma heterotopia? Ou seria uma utopia? A exemplo do que acontece com a imagem refletida no espelho, captada pelas lentes de uma câmera, também a coloca num espaço virtualmente aberto, dito irreal por Foucault; aí temos uma utopia e, ao mesmo tempo, heterotopias numa relação de intericonicidade.

A figura 4, também um fotograma do filme *A l'interieur*, ecoa outras imagens fílmicas, as quais nos reportam a outros lugares virtualmente constituídos como *Poltergeist* (filme americano de sobrenatural de 1982), *Ringu* (produção japonesa de horror de 1998), *The Ring* (filme americano de horror de 2002). As figuras 5, 6 e 7 são fotogramas destes filmes:



**Figura 5- Poltergeist**



**Figura 6- Ringu**



**Figura 7- The Ring**

Tais imagens fazem parte do nosso mundo, um mundo que se constitui, sobretudo, pelo visual que alimenta nossa memória e que transformamos em linguagens. Por isso a afirmação de Milanez (2009, p. 288) de que “somos (...) uma mídia viva, que traz em si a memória de um arquivo visual próprio ao nosso corpo”. Com isso, podemos dizer que a questão intericonicidade está intrinsecamente ligada à questão dos espaços utópicos e heterotópicos que nos atravessam enquanto sujeitos de um mundo permeado pela cultura visual. Em suma, essa associação de imagens, comum às produções cinematográficas, pode ser vista enquanto lugar para uma certa arqueologia da imagem (intericonicidade) – algo da ordem de uma materialidade imagética que se repete em outros espaços. No caso das imagens 5, 6 e 7, temos uma materialidade repetível de um espaço construído para o sobrenatural que reaparece num espaço de horror, como é o caso da imagem 4, um fotograma do filme *A l'interieur*. Aí temos mais um exemplo de heterotopias, de espaços justapostos pela intericonicidade.

Mas voltando para as duas questões lançadas anteriormente acerca do horror, podemos dizer que ele está ligado ao interdito, ao anormal, à desordem,

4 O superclose é aquele que se fecha no rosto do ator, enquadrando do queixo ao limite da cabeça.

a desrazão, diria Foucault. Sendo assim, o lugar do horror é aquele da ameaça, do perigo, do medo, das fobias, do estranho, do que está fora da ordem estabelecida, do que está fora de controle. Nesse primeiro gesto para pensar o horror, ou como primeiras palavras sobre o que seja de fato o horror, nós podemos supor que ele não se dá fora de uma cultura visual, do visível.

Dessa forma, podemos afirmar que o horror é visual e espacial. Sendo visual, o horror pode ser representado por imagens porque tudo que vemos é (re)apresentado pelas palavras e imagens em outros espaços. Nesse gesto visual de perceber o mundo-espacial pelo nosso corpo, somos atravessados pelas heterotopias em meio às utopias, quando imaginamos o que é dito, sem ter visto, sempre num dado lugar. E isso parece ter sido a tônica dos suplícios praticados durante a Idade Média chegando até o início do século XIX, quando “a melancólica festa de punição vai-se extinguindo” (FOUCAULT, 1997, p. 12). Essas festas, de que fala Foucault, passaram a ser vistas por nós hoje como lugares de horror, mas naquele momento eram espetáculos apresentados em praça pública, como forma de mostrar a força do Estado contra aqueles que ameaçavam a ordem pública ao praticar algo que fugia da normalidade. Tempo para disciplinar o corpo por meio da dor visível do outro.

Ao olharmos para os instrumentos de tortura do passado em *Vigiar e Punir*, com olhos do presente, nós ficamos horrorizados com aquilo que chamamos hoje de barbárie ou identificamos como práticas desumanas de sociedades disciplinares. Da mesma forma que a leitura de documentos que relatam a aplicação das penas, e o tipo de pena, também nos deixa estarecidos, pois a humanidade vivia numa época marcada pela disciplina do corpo, uma época para disciplinar o corpo.

As guerras também são lugares de horror para o horror. E elas não passavam e, não passam, de guerras raciais, como afirmava Foucault. Guerras de corpos contra corpos. De Estado contra Estado.

## **O DISCURSO-CORPO DA MARSELHESA UMA MEMÓRIA DO SER FRANCÊS**

Se pensarmos com Milanez (2011a, p. 291) que “a língua é compreendida por uma narratividade que se transmuta em imagens, e vão surgindo por meio de sequências em nossa tela mental da mesma maneira quando assistimos a um filme no cinema, na tv ou no computador”, veremos que na letra da Marselhesa<sup>5</sup>, as palavras produzem imagens, e aí temos um lugar para tratarmos também da intericonicidade. Dessa forma, o hino francês é um clássico exemplo de utopia

---

5 Hino da França é originalmente uma antiga canção composta por Claude Joseph Rouget de Lisle, entoada pelas tropas da unidade de Marselha quando adentraram Paris no período da Revolução Francesa.

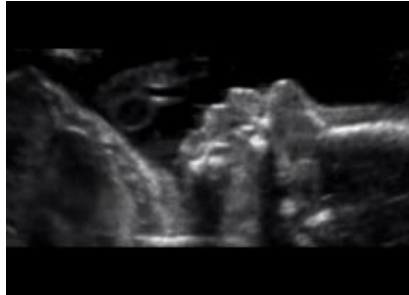
com a qual se cria o discurso-corpo da nação, ou seja, imagens de um corpo dos filhos da pátria que é chamado a lutar contra a ameaça dos tiranos estrangeiros que podem invadir o território francês e fazer derramar o sangue puro.

Mas por que trazer a Marselhesa para essa discussão, se estamos lidando com a materialidade fílmica? É justamente por conta da questão da intericonicidade, visto que as imagens produzidas em *Frontière(s)* e em *A l'interieur* são, para nós, ecos desse corpo francês exaltado pelo hino, um corpo preparado para a guerra, para a revolução. A partir desse ponto, podemos pensar que as imagens do *Outubro de 2005*, usadas nos dois filmes, trazem para o espaço fílmico a desordem, o descontrole de um corpo utópico que não está em crise por conta da justaposição de outros espaços, de outras utopias, do disperso; logo, é preciso pensar que “o posicionamento é definido pelas relações de vizinhança entre elementos” (FOUCAULT, 2003, p. 412) para então, pensar em uma outra biopolítica. Mas quando o horror entra em cena no corpo nacional, no espaço da nação? Em que lugar está o horror? Nas fronteiras ou no interior? Essas são questões que surgem nessas duas materialidades fílmicas. Quando a memória nacional, os valores, a língua são abalados pelas heterotopias, por corpos estranhos que provocam a desordem e o descontrole no interior e nas fronteiras do território nacional, o horror aparece na forma do nacionalismo extremo que chamamos xenofobia. O futuro é a insegurança porque as certezas desaparecem. A biopolítica está abalada pelas justaposições de espaços. As utopias já não fazem mais sentidos. O corpo real começa a aparecer e o utópico a ser desconstruído; aí o consolo utópico já não serve como consolo. Assim, será preciso que se instaure um outro processo de subjetivação que crie um novo corpo com as imagens de outros espaços.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Se uma imagem vale mil palavras, é com imagens que apresentamos nossas considerações finais. Foram elas que nos motivaram a falar de utopias, heterotopias, discurso-corpo, adentrar pela arqueologia foucaultiana e pela intericonicidade courtiniana, como vimos até aqui. Buscamos mostrar, em nossa análise, que não é possível que desconheça este entrecruzamento fatal dos espaços quando tratamos do discurso-corpo e de suas imagens. Observemos algumas delas abaixo. São fotogramas extraídos dos dois filmes, *Frontière(s)* e *A l'interieur* com os quais retomamos o que foi dito anteriormente, quando afirmamos que o visível e o espacial constituem o discurso-corpo por meio de imagens. A primeira é uma imagem de um feto visualizado por meio de uma ultrassonografia, um corpo, portanto, já sob os olhares de outrem, sob o

controle e a vigilância num espaço cruzado pela utopia e pelas heterotopias. É justamente nesse corpo frágil, em sua forma embrionária, que se alimenta por meio de uma mãe, que o Estado cria o discurso da pátria, enquanto, mãe que nutre e protege seus filhos, os quais, mais tarde, deverão proteger sua pátria-mãe, em reconhecimento ao amor e proteção que receberam.



**Figura 8**



**Figura 9**

**Figura 10**

**Figura 11**

**Figura 12**

As imagens, (fig. 9, 10, 11 e 12), também foram extraídas do filme *Á l'interieur* e ratificam, enquanto materialidade repetível, esse discurso fílmico cuja imagem de pátria está relacionada ao corpo materno observada no próprio hino francês. Logo, tais imagens não estão ali por acaso. Associadas aos eventos do Outubro de 2005, as imagens do corpo materno e do feto trazem consigo a memória de pátria presente no hino francês, um lugar discursivo que chama os filhos da pátria a lutar como o perigo que vem de outros espaços, de outros lugares. Dessa maneira, percebemos que o discurso político nacionalista se alimenta de imagens para compor o corpo do estado, ou seja, um corpo feito de imagens, um corpo atravessado por utopias e heterotopias que aparecem nessas duas produções francesas de horror, usadas nessa análise para mostrar como se constroem os corpos por meio das utopias e heterotopias.



## REFERÊNCIAS:

A L'INTERIEUR. Direção: Julien Maury. Produção: Priscilla Bertin, Véra Frédiani, Rodolphe Guglielmi, Frederic Ovcaric, Teddy Percherancier e Franck Ribière. Paris: La Fabrique du Film, 2007; Pathé 2008. DVD.

ARAÚJO, A. P.; MILANEZ, N. O discurso fílmico de horror francês e a questão “do quem somos nós hoje”: um lugar para memória do corpo. In: VII SPEL, 2012, Vitória da Conquista - BA. Anais do VII SPEL. Vitória da Conquista - Bahia, 2012.

AUMONT, J. O filme como representação visual e sonora. In: \_\_\_\_\_. [et al.]. A estética do filme. Tradução de Marina Appenzeller. – Campinas-SP: Papirus, 1995.

CHIARETTI, P.; MONTE-SERRAT, D. M.; TFOUNI, L. V.(org.) A análise do discurso e suas interfaces. – São Carlos-SP: Editora Pedro e João, 2011a.

\_\_\_\_\_. Discurso e imagem em movimento: o corpo horrorífico do vampiro no trailer. – São Carlos-SP: Claraluz, 2011b.

COURTINE, J-J. MILANEZ, N. Intericonicidade: entre(vista) com Jean-Jacques Courtine. Registro audiovisual, 2005. Disponível em: <<http://www.grudiocorpo.blogspot.com/>>. Acesso em: 11 nov. 2012.

\_\_\_\_\_. Déchiffrer le corps: penser avec Foucault. – Paris: Jérôme Millon, 2011.

FOUCAULT, M. A governamentalidade. In: \_\_\_\_\_. Microfísica do Poder. Organização, introdução e tradução de Roberto Machado. - Rio de Janeiro: Graal, 1979.

\_\_\_\_\_. As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

\_\_\_\_\_. Vigiar e punir: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramalhete. – 16ª edição. – Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

\_\_\_\_\_. Em defesa da sociedade: curso do Collège de France (1975-1976). Tradução de Maria Ermantina Galvão. – São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. Outros espaços. In: Ditos e escritos III - Estética: Literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 411-422.

\_\_\_\_\_. Le corps utopique – les heterotopies. Apresentação e Posfácio de Daniel Defert. - Paris: Edições Lignes, 2009.

FRONTIÈRES. Direção: Xavier Gens. Produção: Luc Besson, Hubert Brault, Eric Garoyan, Rodolphe Guglielmi, Bertrand Ledélézir, Noël Muracciole, Frederic Ovcaric, Teddy Percherancier e Laurent Tolleran. Paris: Cartel Productions, BR Films, EuropaCorp e Pacific Films, 2007.

MARTIN, M. A linguagem cinematográfica. Tradução de Paulo Neves; revisão técnica de Sheila Schwartzman. – 2ª edição. – São Paulo: Brasiliense, 2011.



MILANEZ, N. A possessão da subjetividade. In: SANTOS, J. B. C. (org.) Sujeito e subjetividade: discursividade contemporâneas. –Uberlândia: Edufu, 2009.

\_\_\_\_\_. O nó discursivo entre corpo e imagem: intericonicidade e brasilidade. In:

RODISNESCO, E. Filósofos na tormenta: Canguilhem, Sartre, Foucault, Althusser, Deleuze e Derrida. Tradução de André Telles. –Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

## **O ESPAÇO E A CONSTITUIÇÃO DO “MEDO” EM O ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA DE JOSÉ SARAMAGO**

Karina Luiza de Freitas Assunção<sup>1</sup>

### **BREVE INTRODUÇÃO...**

Não existe emoção mais forte e antiga inerente ao sujeito que o medo do desconhecido. O medo assombra a todos, independente da idade e gênero. O medo margeia a constituição dos sujeitos e se faz também presente na literatura, fato esse que de acordo com Lovecraft (1973) é muito criticado, pois muitos críticos fundamentados no caráter didático de motivação do leitor da literatura desconsideram-no como algo positivo para a tessitura do texto literário. Assim, embalados pelo medo, bem como pela contribuição dos espaços para a sua instauração e da análise do discurso de linha francesa que considera o sujeito descentrado, clivado e heterogêneo; o objetivo da presente apresentação será tecer uma discussão acerca de como o espaço do “manicômio desocupado” contribui para a instauração do “medo” nos personagens do romance *O ensaio sobre a cegueira* (2008) de José Saramago. Buscaremos em nossa análise atentar para os enunciados que emergem nos discursos dos sujeitos envolvidos que ajudam a vislumbrar como o espaço do “manicômio desocupado” transforma-se em um espaço instável e que causa nesses sujeitos medo das situações vivenciadas.

### **PARA COMEÇO DE CONVERSA...**

Pêcheux (1990) pontua que em um determinado acontecimento discursivo aparentemente estável, temos, em seu interstício, uma discursividade trabalhando, que não tem nada de estável. Deparamo-nos, assim, com lutas e embates que corroboram para a sua constituição e não permite uma leitura linear e imanentista.

Para a análise do discurso (doravante AD), o discurso implica uma exterioridade à língua, pois as palavras ao serem pronunciadas carregam em si aspectos que remetem ao lugar social e histórico no qual o sujeito está inscrito. Sendo assim, os discursos estão sempre em movência, pois sofrem a todo o

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Uberlândia – UFU, integrante do Laboratório de Estudos Discursivos Foucaultianos - LEDIF-UFU e do Grupo de Estudos Sobre o Discurso e o Corpo – UESB. Desenvolve pesquisas com corpus literário, especialmente as obras de José Saramago, tendo como aparato teórico metodológico a Análise do Discurso de Linha Francesa, os estudos de Michel Foucault, bem como os Estudos Culturais. E-mail: karinalfa@gmail.com

momento alterações decorrentes das mudanças históricas e das transformações sociais. Como aponta Pêcheux (1990, p.28) discursivamente, na relação entre a língua e seu exterior, a questão teórica a ser colocada é, pois: “a do estatuto das discursividades que trabalham um acontecimento, entrecruzando proposições de aparência logicamente estável, suscetíveis de resposta unívoca (é assim ou não, e x ou y, etc.) e formulações irremediavelmente equívocas.”.

O discurso, de acordo com a proposta da AD, deve ser considerado como um lugar do não estável, do não lógico, do não aparente. Isso pode ser verificado no seu próprio funcionamento, uma vez que ele é produzido historicamente e disperso ao mesmo tempo, é peculiar no sentido que sua historicidade é única e não se repete. O acontecimento que permeia a produção discursiva também não é algo factual, datado cronologicamente, mas disperso e descontínuo.

Já o sujeito não é idealizado, individualizado, nem fonte absoluta de seus dizeres e não o reconhecemos por meio dos elementos gramaticais. Sua fala se constitui por um conjunto de vozes sociais, bem como do entrecruzamento de diferentes discursos que remetem para o lugar sociocultural e histórico no qual está inserido. O sujeito tem a ilusão de que possui o domínio sobre seus dizeres, mas isso não passa realmente de uma ilusão, pois quem determina o que pode e vai ser dito é o lugar sócio histórico no qual o sujeito está inserido.

Deparamo-nos com um sujeito descentrado, clivado, heterogêneo, apreendido em um espaço coletivo, não sendo constituído por uma individualidade, e sim a partir de uma coletividade que o subjetiva. De acordo com Fernandes (2005, p.34):

Com isso, afirmamos que o sujeito, mais especificamente o sujeito discursivo, deve ser considerado sempre como um ser social, apreendido em um espaço coletivo, portanto, trata-se de um sujeito não fundamentado em uma individualidade, em um “eu” individualizado, e sim em um sujeito que tem existência em um espaço social e ideológico, em um dado momento da história e não em outro.

O sujeito não é dado a priori, mas sim constituído a partir de uma exterioridade margeada por relações de saberes e poderes. Essas relações são observadas enquanto elementos constitutivos de uma exterioridade e não com o objetivo de serem analisadas por si.

Portanto, o sujeito é constituído por diversas vozes sociais que marcam a relação conflituosa estabelecida por meio da linguagem. Temos, assim, elementos provenientes da história e da memória permeando o espaço discursivo.

Foucault (2007) afirma que o discurso é uma construção que obedece

determinadas regras devendo ser conhecidas, pois assim vislumbraremos as condições de produção que permearam sua elaboração. O filósofo apresenta como direcionamento, o enunciado que deverá ser analisado com o objetivo de responder a seguinte questão: “segundo que regras um enunciado foi construído e, conseqüentemente, segundo que regras outros enunciados semelhantes poderiam ser construído?” (FOUCAULT, 2007, p.30). Dessa forma, a análise do campo discursivo buscará compreender o enunciado em sua individualidade, identificar as disposições de sua existência, demarcar os seus limites e apontar suas relações com outros enunciados. O enunciado, por mais insignificante que seja, nunca terá o seu sentido esgotado.

Como Foucault, em nossa análise serão considerados os enunciados. Dessa forma, acreditamos ser de fundamental relevância apresentar a definição de enunciado. Temos consciência da dificuldade, uma vez que Foucault (2007) não o define de forma clara e objetiva – ele menciona aquilo que o enunciado não é, para depois apontar suas particularidades. A partir dessas definições complexas é que nós compreendemos a dinâmica que perpassa a sua constituição.

O enunciado não obedece à estrutura linguística canônica de frase, no entanto, ele pode coincidir com uma frase ou proposição, podendo ser composto apenas de alguns fragmentos dessas e mantém sempre uma relação de dependência com a exterioridade que rege a sua produção. Assim, o enunciado para Foucault (2007, p. 98) é:

[...] uma função de existência que pertence, exclusivamente, aos signos, e a partir da qual se pode decidir, em seguida, pela análise ou pela intuição, se eles “fazem sentido” ou não, segundo que regra se sucedem ou se justapõem, de que são signos, e que espécie de ato se encontra realizado por sua formulação total ou escrita.

Os enunciados são considerados por Foucault (2007) como uma sequência de signos que compõem o discurso e que deverão ser analisados em sua irrupção atentando para suas particularidades de existência, dispersão e descontinuidade, pois elas ajudam a vislumbrar o seu sentido e, conseqüentemente, os sentidos dos discursos nos quais eles emergem. Os enunciados também não devem ser analisados tomando como referência o autor, mas estudando a posição que ele ocupa, pois segundo o filósofo:

“... significante e significado adquirem assim uma autonomia substancial que assegura a cada um deles isoladamente o tesouro de uma significação virtual; em última análise, um poderia existir sem o outro e pôr-se a falar de si mesmo: o comentário se situa nesse suposto espaço.” (FOUCAULT, 2008, p. XIII).

## OS EMBALOS ENTRE O ESPAÇO E O MEDO

O medo... Medo do desconhecido, do que não temos como controlar, emoção que incomoda e ao mesmo tempo forte, faz parte da constituição do sujeito desde sempre, “incerteza e perigo sempre são estreitamente associados, de forma que o mundo do desconhecido será sempre um mundo de ameaças e funestas possibilidades.” (LOVECRAFT, 1973, p.3).

A literatura é arte que provoca e inquieta os sujeitos, uma vez que traz em sua essência características que incidem no leitor sentimentos de encantamento, espanto, surpresa, medo e outros. Leva-nos por caminhos onde o riso e a dor andam de mãos dadas e sentimentos como o amor, a raiva, o ciúme, a esperança, a tristeza, a alegria, o desejo, a inveja, a amizade e tantos outros, recontam a história dos sujeitos ao longo dos tempos.

A partir do momento, efetivamente, em que o discurso para de seguir a tendência de um pensamento que se interioriza e, dirigindo-se ao próprio ser da linguagem, devolve o pensamento para o exterior, ele é também e de uma só vez: narrativa meticulosa de experiências, de encontros, de signos improváveis \_\_ linguagem sobre o exterior de qualquer linguagem, falas na vertente invisível das palavras; e atenção para o que da linguagem já existe, já foi dito, impresso, manifesto \_\_ escuta não tanto do que se pronunciou nele, mas do vazio que circula entre suas palavras, do murmúrio que não cessa de desfazê-lo, discurso sobre o não-discurso de qualquer linguagem, ficção do espaço invisível em que ele aparece. (FOUCAULT, 2001, p.227)

As palavras de Foucault foram retomadas com o objetivo de tecer uma breve reflexão acerca do fazer literário e, conseqüentemente, dos sentimentos e emoções que afloram no momento da leitura. Esses sentimentos e emoções emergem através de uma linguagem carregada de sentidos encontrados na relação entre o discurso e seu exterior, trazendo à tona marcas que apontam para a historicidade que permeia a sua produção.

Elegemos para a análise que teceremos a seguir alguns fragmentos do romance saramaguiano *O ensaio sobre a cegueira* (1995) que, inclusive vale lembrar, foi adaptado para um filme de mesmo título. Nossa escolha deu-se em função de observarmos, no decorrer da sua leitura, marcas que apontam para uma relação de medo e alguns momentos de respeito entre o espaço físico e os personagens na narrativa.

Iniciaremos nossa discussão acerca da relação entre o medo e o espaço físico trazendo algumas considerações acerca da escolha do “manicômio desocupado” como espaço para internação dos cegos. Foi realizada uma reunião

entre o ministro e o presidente da comissão de logística com o objetivo de decidir para qual lugar seriam enviados os sujeitos acometidos pela cegueira branca: havia inicialmente várias opções como: a feira, o hipermercado, o quartel e outros. Eles escolheram o manicômio, pois perceberam que seria o espaço que melhor atenderia suas necessidades, visto que os demais demandariam um maior envolvimento entre os sujeitos doentes e não doentes e também questões econômicas.

Nesse caso, resta o manicômio, Sim, senhor ministro, o manicômio, Pois então que seja o manicômio, Aliás, a todas as luzes, é o que apresenta melhores condições, por que, a par de estar murado em todo o seu perímetro, ainda tem a vantagem de se compor de duas alas, uma destinaremos as cegos propriamente ditos, outra para os suspeitos, além de um corpo central que servirá, por assim dizer, de terra-de-ninguém, por onde os que cegarem transitarão para irem juntar-se aos que já estavam cegos, Vejo aí um problema, Qual, senhor ministro, Vamos ser obrigados a pôr lá pessoal para orientar as transferências, e não acredito que possamos contar com voluntários, Não creio que seja necessário, senhor ministro. [...] tenha o senhor por ministro por certo que os outros, os que ainda conservam a vista, põem de lá para fora no mesmo instante. (SARAMAGO, 1995, p. 46)

O ministro queria levar os cegos para um espaço no qual eles ficassem o mais afastado possível dos vigilantes e da população de forma geral, pois temia uma epidemia. Escolheu um manicômio que estava desocupado pelas facilidades que apresentava, ou seja, um espaço que representasse certa ordem e disciplina aos que ali ficassem e ao mesmo tempo os mantivessem afastados dos demais sujeitos.

Foucault (2007a) afirma que a disciplina solicita que os sujeitos sejam distribuídos no espaço, e isso requer em alguns momentos a utilização de cercas; nem sempre o princípio de clausura “total” tem a necessidade de existir, os espaços devem ser bem delimitados, ou seja, cada sujeito deve saber até onde ele pode e deve ir. A organização dos sujeitos em filas, por exemplo, é de fundamental importância para a manutenção da ordem. A partir das considerações de Foucault (2007a) podemos aferir que o espaço eleito pelo ministro obedece as regras delimitadas pelo estudioso, assim, apesar dos sujeitos não estarem sendo vigiados de perto, eles deveriam ter a sensação que estavam sendo e, em consequência, manter distância das portas que davam para rua, bem como dos guardas que estavam vigiando a entrada do manicômio. Entretanto, esse espaço não se limita apenas ao provento da disciplina, mas também instaura o medo em seus moradores e alguns confrontos que culminaram em algumas mortes. O fragmento a seguir é um bom exemplo para a afirmação que tecemos:

O medo lá fora é tal que não tarda que comecem a matar as pessoas quando perceberem que elas cegaram, Aqui já liquidaram dez, disse uma voz de homem, Encontrei-os, respondeu o velho da venda preta simplesmente, Eram de outra camarata, os nossos enterrámo-los logo. (SARAMAGO, 1995, p.140)

O medo, sentimento que sempre esteve presente na vida dos sujeitos, causa transtorno quando não é administrado. Não sabemos se temos uma receita para conter o medo, só sabemos que ele é de fundamental importância em nossas vidas, pois nos ajuda a sermos mais prudentes em determinadas situações. Contudo, não podemos deixar o medo tomar conta de nossas vidas como aconteceu no romance saramaguiano, pois o caos se instaura. É interessante ressaltar, como já citamos acima, que a dor e o perigo são mais lembrados em momentos de deleite – isso ocorre “pelo fato de que a incerteza e perigo sempre são associados, de forma que o mundo do desconhecido será sempre um mundo de ameaças”. (LOVECRAFT, 1973, p.3) O próximo fragmento é um ótimo exemplo para pensarmos na questão do medo, como ele nos constitui e como o poder corrobora com essa situação.

Olhou para fora. Por detrás do portão havia uma luz, sobre ela a silhueta negra de um soldado. Do outro lado da rua, os prédios estavam todos às escuras. Saiu para o patamar. Não havia perigo. Mesmo que o soldado se apercebesse do vulto, só dispararia se ela, tendo descido a escada, se aproximasse, depois de um aviso, daquela outra linha invisível que era, para ele, a fronteira de sua segurança. (SARAMAGO, 1995, p.154)

O poder nos constitui em sujeito através de dispositivos<sup>2</sup> que, em boa parte das situações, não são visíveis a olho nu. Nós tomamos atitudes, fazemos escolhas e pensamos a partir não de nossa vontade “própria”, mas sim através de uma exterioridade que nos subjetiva e que emerge na materialidade discursiva. O fragmento acima é um ótimo exemplo para pensarmos a respeito das relações de poder e como elas estão imbricadas em nossas vidas e nos levam a tomar decisões. Não existe uma linha “concreta” que separe a personagem acima dos soldados, no entanto, ela sabe que essa linha existe e recua, pois tem medo das consequências de seguir além daquela linha invisível. Observamos, assim,

---

2 O termo “dispositivos” aparece em Foucault nos anos 70 e designa inicialmente os operadores materiais do poder, isto é, as técnicas, as estratégias e as formas de assujeitamento utilizadas pelo poder. A partir do momento que a análise foucaultiana se concentra na questão do poder, o filósofo insiste sobre a importância de se ocupar não “do edifício jurídico da soberania, dos aparelhos do Estado das ideologias que o acompanham”, mas dos mecanismos de dominação: é essa escolha metodológica que engendra a utilização da noção de “dispositivos”. Eles são, por definição, de natureza heterogênea: trata-se tanto de discursos quanto de práticas, de instituições quanto de táticas moventes: é assim que Foucault chega a falar, segundo o caso, de “dispositivos de poder”, de “dispositivos de saber”, de “dispositivos disciplinares”, de “dispositivos de sexualidade” etc.” (REVEL, 2005, p.39)

que na situação acima existe uma relação de “dependência” entre o poder e medo, porque os sujeitos só ficaram no manicômio a partir do momento que eles tinham medo do que os aguardavam fora daquele espaço. Porém, vale ressaltar que a situação interna também causava um incômodo entre os sujeitos que ali estavam “internados”.

É interessante lembrar que a cegueira branca, como é denominada no romance, não causa transtorno apenas para os sujeitos que são “obrigados” a viver no manicômio, mas aos que estão do lado de fora também, pois vivem com o medo de serem contagiados pelo “vírus” da cegueira branca e em função desse medo o caos se instaura.

O próximo fragmento é um bom exemplo da relação estabelecida entre os sujeitos que estão vivendo no manicômio.

Contra o costume, os corredores estavam desimpedidos, em geral não era assim, quando se saía das camaratas não se fazia mais que tropeçar, esbarrar e cair, os agredidos praguejam, largavam palavrões grosseiros, os agressores respondiam no mesmo tom, porém ninguém dava a importância, uma pessoa tem de desabafar de qualquer maneira, mormente se está cego. (SARAMAGO, 1995, p.144)

A relação entre os sujeitos nesse espaço discursivo (manicômio desocupado) que emerge através dos enunciados acima, no decorrer da narrativa, tornando-se tensa, pois os conflitos aumentam juntamente com a quantidade de sujeitos que estão internados, além das condições básicas de sobrevivência que também se complicam. A situação é instável e causa desconforto entre os sujeitos, em alguns momentos o desespero é tão grande que são instaurados conflitos tensos entre eles. Nessas ocasiões percebemos claramente que nos momentos de dificuldades, ao invés dos sujeitos se organizarem com o objetivo de amenizá-las, eles ficam desesperados, deixando à mostra o lado negativo dos sujeitos. Essas situações servem de exemplo para refletirmos acerca da questão basilar posta por Foucault ao longo de sua obra, que é o “quem somos nós?” Quem são esses sujeitos que, em momentos de dificuldades e medo, deixam à mostra o seu lado “animalesco”? Ainda nos perguntamos, será que se estivéssemos nessa situação faríamos o mesmo? Até que ponto a obra saramaguiana é apenas uma ficção? Será que ela não serve de exemplo para refletirmos acerca de nossas atitudes e reações perante as situações por nós vivenciadas? Como já afirmamos anteriormente, a obra literária é constituída por uma infinidade de sentidos que não serão esgotados apenas em uma análise.



## **DEIXANDO EM ABERTO OU UMA TENTATIVA DE CONCLUSÃO**

Finalizar a presente análise não é uma tarefa simples, pois sentimos que há muito a ser analisado na obra saramaguiana *O ensaio sobre a cegueira* (1995). Entretanto, chega um momento em que devemos parar, pois as condições de produção não permitem que continuemos. Apesar de termos consciência da nossa brevidade, enquanto texto, acreditamos que a presente análise possibilitou que vislumbrássemos, através dos enunciados analisados a relação existente entre o espaço manicômio e o medo. Talvez não seja um medo do horror, do sobrenatural ou do fantástico, mas um medo “velado” que está muito próximo de nós, um medo do sujeito que está ao nosso lado e que por “incumbência” do dia-a-dia devemos de alguma forma conviver, das “pequenas” experiências do cotidiano, enfim, da vida como um todo. Esse medo nos assombra e, em muitos casos, nos paralisa, não possibilitando que tomemos atitudes positivas, ou seja, que nos façam felizes. Somos constituídos por uma exterioridade que nós subjetiva, entretanto, sabemos ainda muito pouco a respeito dessa relação. Contudo, acreditamos que a literatura nos ajude a compreender um pouco do “quem somos nós” e de como as relações entre o espaço corroboram para a nossa constituição e, conseqüentemente, para a instauração do medo.

## REFERÊNCIAS:

FERNANDES, C, A. *Análise do Discurso: reflexões introdutórias*. Goiânia: Trilhas Urbanas, 2005.

FOUCAULT, M. *A ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

\_\_\_\_\_. O pensamento do exterior. In: MOTTA, M. B. (Org.). *Michel Foucault: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. (Ditos & Escritos III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 219-242.

\_\_\_\_\_. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 2007a.

LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural na literatura*. São Paulo: Francisco Alves, 1973.

PÊCHEUX, M. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Campinas: Pontes, 1990.

REVEL, J. *Foucault: conceitos essenciais*. São Carlos: Claraluz, 2005.

SARAMAGO, J. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

## TRAMA DO ESPAÇO DO MEDO EM “A QUEDA DA CASA DE USHER” DE EDGAR ALLAN POE

Paulo César Cedran<sup>1</sup>  
Chelsea Maria de Campos Martins<sup>2</sup>

A possibilidade de analisar a trama do espaço sob o aspecto da arquitetura do medo, no conto A queda da casa de Usher de Edgar Allan Poe, vai sendo estruturada desde o início do conto sob a perspectiva de um narrador cético e racional chamado Narrador, que atendendo pedido de seu amigo de infância, Roderick Usher, vai visitá-lo na casa onde este vive com sua irmã gêmea, Lady Madeline.

A aparente trivialidade de uma visita cede espaço à primeira impressão de estranhamento por parte do Narrador quando este, subitamente, se depara com a mansão do Usher, assim descrita:

Não sei dizer como foi – mas, ao primeiro relance do edifício, uma sensação de insuportável desespero invadiu meu espírito. Digo insuportável; pois a impressão não era atenuada por nada desse sentimento parcial de prazer, pois que poético, com que a mente normalmente recebe até mesmo as imagens, mais austeras de desolação ou dissabor. Contemplei a cena diante de mim – a mera casa, e os simples aspectos panorâmicos da propriedade – as paredes nuas – as janelas vagas semelhantes a olhos – o capim esparso e espesso – uns poucos troncos esbranquiçados de árvores fenecidas – com uma depressão de alma tão absoluta que não posso comparar mais adequadamente com nenhuma sensação terrena senão com o estado de pós-onírico daquele que se entregou às dissipações do ópio – a amarga recaída na vida cotidiana – o hediondo cair do véu. (POE, p. 221).

A sequência em que o Narrador descreve a casa lhe causa, no primeiro momento, a sensação de desespero. Para exemplificar metaforicamente essa sensação, o narrador utiliza-se de aspectos antropomórficos, ou seja, descreve-a com traços humanos distorcidos, possibilitando a antecipação do encontro com a personalidade de Roderick Usher, seu amigo de infância. Dessa forma, as janelas semelhantes a olhos e paredes nuas produzem a sensação de absoluta depressão, que ele compara ao estado pós-onírico de uma alucinação *opiácea*.

Na tradução de Breno Silveira et al. a expressão “olhos vazios” aplica-se

---

1 Paulo César Cedran é Mestre em Sociologia, Doutor em Educação Escolar pela Unesp de Araraquara, Supervisor de Ensino da Diretoria de Ensino – Região de Taquaritinga, Docente do Centro Universitário Moura Lacerda de Jaboticabal e Uniesp - Taquaritinga. E-mail pcedran@ig.com.br /

2 Chelsea Maria de Campos Martins é Mestre, Supervisor de Ensino da Diretoria de Ensino – Região de Taquaritinga, Docente do Centro Universitário Moura Lacerda de Jaboticabal e Uniesp – Taquaritinga. E-mail chelsea.maria@terra.com.br.

às janelas. Também a expressão troncos esbranquiçados de árvores fenecidas são organicamente traduzida por Silveira et al. como: "...Algumas fileiras de carriços e uns tantos troncos apodrecidos." (POE, 1978, p.07).

Assim, essa mistura de estado orgânico/podre se completa na inorganicidade de pedras-muros que também ganham características de sensações frias, ou seja, como metáfora para se opor ao quente – ao luminoso que está vivo. Diante deste estado de prostração e abatimento, o narrador tenta justificar a si mesmo como pode estar sofrendo da alucinação causada pela perspectiva de seu olhar sobre o objeto – a casa do Usher. Ou melhor, sob aspectos desses objetos captados e cognitivamente identificados como janela, muro e pedras. Assim, conclui:

Possivelmente, refleti, um mero arranjo diferente dos pormenores da paisagem, dos detalhes do quadro, bastaria para modificar, ou talvez aniquilar, sua capacidade para a peserosa impressão. (POE, 2012, p.222)

Essa passagem soa, portanto, como a primeira contra tentativa do narrador de considerar o estranho ou o insólito como fruto de alterações alucinógenas ou percepções desconexas da realidade isoladas do todo. A casa em si. Dessa forma, como afirma Gaston Bachelard:

Parece-nos então que essa transubjetividade da imagem não podia ser compreendida em sua essência só pelos hábitos das referências objetivas. Só a fenomenologia – isto é, o levar em conta a *partida da imagem*, numa consciência individual – pode ajudar-nos a restituir a subjetividade das imagens e a medir a amplitude, força, o sentido da transubjetividade da imagem. (BACHELARD, 1988, p.97)

O que Gaston Bachelard identifica como transubjetividade da imagem parece, ao nosso ver, ter sido recurso lógico utilizado pelo narrador para dissipar a primeira impressão que a imagem da casa de Usher lhe causou às suas referências subjetivas, pois como afirma o próprio Bachelard:

Dizer que abandonamos hábitos intelectuais é uma declaração fácil, mas como cumpri-la? Aí está, para um racionalista, um pequeno drama diário, uma espécie de desdobramento do pensamento que por mais parcial que seja seu objeto – uma simples imagem – não deixa de ter uma grande repercussão psíquica. (BACHELARD, 1988, p.96)

Dando fé a este abandono do hábito intelectual entendido sob o aspecto analítico, o narrador dará vazão a um estado de excitação que o remete à infância e ao conceito de uma casa idealizada presente em sua memória formada a partir da

lembrança da intimidade com este seu colega de infância. Imbuído deste desejo – socorrer e rever um amigo para lhe aliviar sua enfermidade física e sua relação com a desestruturação mental que o oprimia, o narrador considera essa situação como uma possibilidade de reatar laços de identidade para além do bem e do mal de Roderick Usher. Mesmo assim, antes de adentrar a casa a sensação de terror descrita pelo narrador se completa na imagem do espelho concebida a partir de sua relação com o lago reluzente nas proximidades da residência. Assim o narrador relata:

E agindo segundo essa ideia, dirigi as rédeas de meu cavalo para a beira escarpada de um pequeno lago lúgubre e negro reluzindo placidamente nas proximidades da residência, e baixei os olhos – mas com um tremor ainda mais intenso de que antes – para as imagens remodeladas e invertidas no capim pardacento, dos fantasmagóricos troncos de árvore, das janelas vagas semelhantes a olhos. (POE, 2012, p.222)

Na tradução de Cássio de Arantes Leite o aspecto do lago lúgubre, reluzindo placidamente, parece não corresponder a sensação que o narrador relata pela narração de Breno Silveira et al. que utiliza da expressão “negro e sombrio lago” que estendia o seu brilho junto à casa. A adjetivação de sombrio sem, contudo, deixar de ceder ao brilho, provoca uma sensação de aniquilamento dos sentidos dada pela síntese da antítese, ou seja, negro-sombrio-brilho e lúgubre-negro-reluzente.

Andrea Menezes Masagão no artigo intitulado: *A casa assombrada: ensaio sobre o olhar*, assim descreve esse contexto a partir do conceito de *álgama*, formulado por Jacques Lacan no seminário *A transferência*, quando este afirma:

Não vamos nos deter aqui nos desenvolvimentos elaborados por Lacan com o termo *álgama* no decorrer do seminário '*A transferência*'(...) '*A identificação*', que Lacan através da topologia, vai aproximar a noção de objeto parcial da não especularidade do objeto. (...) pela topologia, Lacan propõe a existência de objetos que não tem reflexibilidade, objetos que não tem sua simetria invertida na imagem do espelho pela simples razão de que eles não possuem simetria, não possuem direito ou avesso, esquerda ou direita, interior ou exterior. Assim por meio da introdução do termo *álgama*, realiza-se uma primeira ligação entre objeto parcial e objeto a que vai desembocar na não especularidade do objeto. (MASAGÃO, 2012, p.148)

Assim o termo *álgama* nos remete à percepção parcial do objeto o qual o próprio narrador tenta justificar acrescentando a esta justificativa o jogo das antíteses citadas anteriormente. O narrador assim, justifica o seu procedimento:

Eu disse que o único efeito de meu procedimento em certa medida pueril – o de contemplar o lago – fora aprofundar a singular impressão

inicial. Não pode haver dúvida de que a consciência do rápido agravamento de minha superstição – pois por que não deveria chamá-la assim? – serviu principalmente para acelerar o agravamento em si. Tal, bem o sei há muito tempo, é a lei paradoxal de todas as sensações que têm o terror como base. (POE, 2012, p.223)

O procedimento pueril que leva ao que Masagão chama de lei paradoxal de todas as sensações tem como base:

Nesse sentido, o conto “A queda da casa de Uscher” nos permite interrogar o lugar da casa exclusivamente como lugar de reconhecimento e pertencimento. A casa do conto é um lugar que pode revelar aquilo que não reconhecemos, ou não assimilamos como fazendo parte do Eu e, com isso, o que até então estava oculto revela-se através da dimensão assustadora do olhar aproximando a experiência do unheimlich da experiência da assombração. (MASAGÃO, 2010, p.155-156)

Percebemos esta identificação a um traço, e não a uma imagem, a partir dos objetos selecionados pelo narrador para compor sua situação de temor a partir da arquitetura da casa de Usher. Esse traço é processado fora da imagem. A exemplo da criança que se reafirma na imagem desejada pelo outro, tornando-se uma miragem ou uma tapeação.

A este cenário, o narrador se utiliza da cor como complementariedade da explicação de suas sensações quando assim afirma:

E talvez tenha sido por essa razão unicamente que, ao voltar a erguer os olhos para a própria casa, desviando-os do reflexo na água, em minha mente cresceu uma estranha fantasia – uma fantasia tão ridícula, de fato, que a menciono apenas para mostrar a vívida força das sensações que me oprimiam. A tal ponto estimulava a imaginação que cheguei realmente a crer que por todo entorno da mansão e do domínio pairava uma atmosfera peculiar a eles próprios e a suas imediatas redondezas – atmosfera que não guardava qualquer afinidade com o ar do céu, mas que tresandava das árvores apodrecidas, da parede cinzenta, do lago silente – um vapor pestilento e místico, pesado, letárgico, fracamente discernível, e plúmbeo. (POE, 2012, p.223)

Sob estes aspectos, a atmosfera passa a compor outra característica presente no gótico, ou seja, na atmosfera que pretensamente deslocava a casa de Usher como uma imagem do contexto material que o narrador está presente. Esta situação o leva a afirmar que esta atmosfera não guardava qualquer afinidade com o céu, ou seja, era envolta em um vapor pestilento, letárgico, paralisante, uma nuvem cinza ou uma cena plúmbea, para além da atmosfera local.

A descrição da casa de Usher, sob o aspecto de um edifício que parecia ter na sua excessiva antiguidade seus aspectos mais lúgubres complementa-se pela associação desta a uma cripta decrépita. A tradução de Cássio, à expressão que difere a cripta é dada pela palavra abóbada que na tradução de Breno Silveira aparece de forma diferente. Assim, o elemento gótico aparece melhor associado ao conceito de cripta decrépita, que mesmo assim guarda a metáfora de algo que é o estar entre “uma diante de um dentro”, como o sentido que Lacan define como um “*entre dois*”. (MASAGÃO, 2010, 151)

O Narrador é recebido por um criado, ao entrar pela arcada gótica do vestíbulo e passar por um caminho escuro e complicado rumo ao gabinete de Rodrick Usher, sente a sensação labiríntica, complementada pela arquitetura da casa onde os objetos que compõem a dramaticidade encerram-se no encontro do Narrador com a própria casa, a saber, os entalhes do teto, as solenes tapeçarias das paredes, o negro dos assoalhos e os troféus armoriais. Masagão afirma que, neste conto, Poe utiliza a casa como espaço de inquietação e estranheza marcada pela desolação e pela perda que caracteriza a trama deste espaço. Assim Masagão ressalta:

Estar entre “um diante e um dentro” é exatamente o que Lacan define como um “entre dois”, espaço que presentifica a experiência do unheimlich e que ele propõe utilizando a topologia da garrafa de Klein, que corresponde a uma sutura de duas bandas de Moebius e que forma uma superfície sem borda onde estão suturadas a pele externa do interior e a pele interna do exterior. (MASAGÃO, 2010, p.151)

A experiência da assimilação pode ser melhor descrita pela toponálise do cenário onde a história acontece. Adolf F. de Frota, justifica o conceito a partir da definição dada por Bachelard apud. Frota. De acordo com Gaston Bachelard (1978, p. 202), “[a] toponálise seria, então, o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima”. (FROTA, 2010, p.16)

O narrador assim descreve seu encontro com Roderick Usher e a atmosfera que cercava todo o ambiente da casa:

O aposento onde eu me encontrava era muito amplo e elevado. As janelas eram longas e pontudas, e a uma distância tão grande do negro soalho de carvalho que não se podiam acessar o chão. Tênuos raios de uma luz avermelhada filtravam pelo padrão de treliça das vidraças e serviam para tornar suficientemente distintos os objetos mais proeminentes em torno; o olho, entretanto, lutava em vão por atingir os ângulos mais remotos do ambiente, ou os recessos do teto abobadado e ornado de frisos. Escuros reposteiros pendiam das paredes. A mobília de modo geral era profusa, desconfortável, antiquada e dilapidada. Muitos livros e instrumentos musicais jaziam

espalhados aqui e ali, mas sem conseguir emprestar qualquer vitalidade à cena. Senti que respirava uma atmosfera de tristeza. Um ar de austera, profunda e irremediável melancolia pairava no ambiente, impregnando tudo. (POE, p.224 - 225).

Uma série de características nos permite associar o quarto como uma cripta, a saber: O negro do assoalho, as janelas longas e principalmente a expressão "... livros e instrumentos musicais que jaziam espalhados...". (POE, 2012, p.224)

A topoanálise, deste espaço, se completa quando o narrador encontra Roderick Usher com um semblante cadavérico. Assim como afirma Fábio de P. Rodrigues: O estranho (que provoca o terror) estará presente em todos os elementos pelo excesso. Na caracterização dos personagens, e na escolha das palavras. (RODRIGUES, sd, p.1).

Esses excessos podem ser identificados sob o aspecto cadavérico de Roderick Usher como também pela descrição de seus aposentos e seu mobiliário estragado, dilapidado. Assim como afirma Umberto Eco, na *História da Beleza*:

O gosto pelo gótico e pelas ruínas não caracteriza apenas o universo do visivo, mas também a literatura: é nessa segunda metade do século que floresce o romance "gótico", povoado de castelos e monastérios em decadência, subterrâneos inquietantes propícios a visões noturnas, delitos tenebrosos e fantasmas (ECO, 2010, p.288)

Esse gosto pelo gótico, utilizado por Poe, nos reporta também ao conceito de ilusão a partir do que afirmam Japiassu e Marcondes no *Dicionário Básico de Filosofia*:

Ilusão (*lat. Illusio, de illudere: zombar de*) Erro ou engano resultante da \*percepção, levando-nos a tomar uma coisa por outra. Interpretação errônea dos dados sensoriais. 1. A atribuição de um caráter ilusório a nosso conhecimento do mundo, ou mesmo a sua existência, é característica do \*ceticismo. (JAPIASSU, MARCONDES, 1999, p.138)

É por considerar sob este aspecto a descrição da cena que se encontrava o narrador ao longo de todo conto, que Poe quer nos passar a sensação de terror e medo, não apenas pela utilização de recursos fantásticos, mas de recursos lógico-sensoriais. O conceito de percepção de espaço a partir do aspecto lógico apresentada-se, segundo Walter Brugger, no *Dicionário de Filosofia*:

É a percepção das coisas sensíveis (incluindo a do corpo próprio) em seu estarem – estendidas – espacialmente, em sua estrutura e na distância que a separa umas das outras e de nós. Esta percepção é nos comunicado, não exclusivamente, mas principalmente, pela vista, pelo tato e pelos sentidos estático e sinestésico. (BRUGGER, 1969, p.157).



Esta percepção – presença que Gaston Bachelard chama de topoanálise, empreenderia uma análise exclusiva da personalidade de Roderick Usher e de sua irmã gêmea Lady Madeline. Esta entra na cena narrativa a partir da afirmação de Roderick, em que uma das causas da melancolia que o afligia era devido ao fato da longa e prolongada enfermidade de sua irmã, assim descrita pelo narrador:

Ele admitia, entretanto, embora com hesitação, que grande parte da peculiar melancolia que desse modo afligia podia ser rastreada até uma origem mais natural e muito mais palpável – à enfermidade grave e prolongada – na verdade, ao óbito evidentemente próximo – de uma irmã ternamente adorada – sua única companheira por longos anos – sua última e única relação de sangue no mundo. “Seu falecimento”, disse, com um amargor que jamais esquecerei, faria dele (ele, o desesperado e frágil), “o último da antiga estirpe dos Usher”. (POE, 2012, p.227).

Outros detalhes da doença são dados por Roderick Usher quando este diz: “A doença de Lady Madeline iludia, havia muito tempo, a perícia de seus médicos. Uma apatia permanente, um gradual esgotamento físico e frequentes, ainda que transitórios acessos de um caráter parcialmente cataléptico, eram os incomuns sintomas”. (POE, 2012, p.228).

Assim Lady Madeline pode ser reconhecida como aquela que sofre um tipo raro de doença com efeitos catalépticos.

O conto prossegue com a afirmação do narrador de que passaram-se vários dias sem que o nome de Madeline fosse mencionado. Essa sequência temporal é assim descrita: “E durante esse período envidei enérgicos esforços para aliviar a melancolia de meu amigo. Pintamos e lemos juntos; ou escutei, como em sonho, as delirantes improvisações de seu expressivo violão”. (POE, 2012, p.228)

A descrição do passar dos dias na mansão também possui muitos significativos, principalmente em relação a seres de livros que por meio do narrador – cita como objeto de leitura coletiva por parte dele e de Roderick Usher.

Mas nossa atenção se concentra em especial nas seguintes obras:

Um dos nossos livros favoritos era uma pequena edição in – oitavo do *Directorium Inquisitorium*, do dominicano Eymeric de Gironne; e havia passagens em Pomponius Mela acerca dos antigos sátiros africanos e egípcios, nos quais Usher permanecia absorvido por horas. Seu maior deleite, entretanto, era encontrado no exame de um raro in – quarto gótico – manual de uma igreja esquecida -, o *Vigiliae Mortuorum secundum Chorun Ecclesiae Maguntinae* (POE, 2012, p.232)

As duas traduções se referem a um livro raro e curioso que seria um manual esquecido de uma igreja, intitulado *Vigiliae Mortuorum Secundum Chorun Ecclesiae Maguntinae*. Esse livro citado em latim não aparece traduzido nos dois textos, mas o que será utilizado em nossa análise será o de Adolfo J. S. Frota onde a tradução desse livro aparece da seguinte forma: “Vigília aos mortos segundo o coro da igreja de Mogúncia”, sendo também o mesmo que influenciou as atitudes estranhas de Usher, que na tradução de Breno Silveira et. al apresenta-se descrita:

Não pude deixar de pensar no estranho ritual desse livro e em sua estranha influência sobre o hipocondríaco, quando, uma noite, tendo sido informado, abruptamente, de que Lady Madeline já não existia, ele me manifestou a intenção de conservar o corpo, durante quinze dias (antes de seu sepultamento final), numa das numerosas criptas situadas no interior das paredes principais do edifício. (POE, 1978, p.19).

Portanto haveria uma contradição, em termos, sobre a natureza desse ritual, uma vez que pela sua tradução tratava-se de um ritual comum à igreja no seu culto aos mortos, contudo o narrador estaria associado à doença incomum da morta e à localização do jazigo.

A partir deste momento, a narrativa entra em outra etapa que poderíamos mencionar como uma narrativa dentro da narrativa. Assim, transpondo essa nomenclatura à estrutura do conto, teríamos hipoteticamente a existência da casa de Usher como um local que pode ser associado a um grande túmulo e onde, reclusos, os Usher's vivem um mundo à parte. Teríamos, então, outro plano significativo que nos remeteria a uma estética da profundidade, ou seja, a cripta sob a casa. Esta funcionava como outro espaço do medo presente na casa e que foi assim descrito por Narrador: “A cripta em que o deixamos (...) era pequena, úmida e vedava inteiramente a entrada de qualquer claridade. Achava-se situada, a grande profundidade, exatamente na parte da casa que ficava embaixo dos meus aposentos.” (POE, 1978, p.20).

Diante deste contexto, Frota afirma que de acordo com o ritual previsto na obra, não ocorre na verdade o sepultamento, mas a deposição de Lady Madeline no porão da mansão. Algo excêntrico, este sim, em função do próprio sentido gótico encarnado por Roderick Usher. Tentar expandir a compreensão do mundo, a partir do significado do sobrenatural seria o propósito de Usher, e é sob este aspecto que percebemos que o próprio personagem começa sentir a paralisação da situação estranha que estava vivenciando por meio de sua relação com os próprios efeitos dele sobre a mansão e vice-versa. Assim, o

narrador qualifica o desespero de Roderick Usher quando afirma:

Foi, particularmente, uma noite, no sétimo ou no oitavo dia depois de termos depositado o corpo de Lady Madeline na masmorra, que experimentei toda força de tais sentimentos. O sono não queria aproximar-se do meu leito, enquanto passavam e repassavam as horas. Lutei por afastar, por meio do raciocínio, o nervosismo que se apoderara de mim. Procurei convencer-me de que muito, se não tudo, do que sentia era devido a influência perturbadora do sombrio mobiliário do aposento (...). (POE, 1978, p.21 – 22).

Cortinas, paredes, vento, sopro de tempestade, melancolia evocam um sentimento de terror que começa a se apoderar do narrador que, na verdade, interpõe o mesmo como uma manifestação associada ao sono da razão e aos fantasmas por ela produzidos. Friedrich Nietzsche na obra *O nascimento da tragédia*:

Com efeito, quanto mais percebo na natureza aqueles onipotentes, impulsos artísticos e neles um poderoso anelo pela aparência entre [*schein*], pela redenção através da aparência, tanto mais me sinto impelido à suposição metafísica do que o verdadeiramente – existente (...) Aparência essa que nós inteiramente envolvidos nela e dela consistentes, somos obrigados a sentir como o verdadeiramente não existente (...) como um ininterrupto, vir – a – ser no tempo, espaço e causalidade, em outros termos como realidade empírica. (NIETZSCHE, 2008, p.36).

Desta citação de Nietzsche, podemos identificar que o narrador do conto encontrava-se numa situação de eterno padecente, pleno de contradição para buscar a sua redenção. Ele encontra-se, nesse momento, no limiar do que Nietzsche chama de *verdadeiramente não existente*, pensando isto a partir dos conceitos de sujeito específico e realidade empírica, considerados pela razão.

O encontro de Narrador e Usher marca o momento que precede ao final da narrativa assim citado:

- Então você ainda não ouviu isso. – disse ele abruptamente, depois de haver-me fitado alguns momentos em silêncio. – Então você não ouviu? Mas espere! Você verá! Enquanto assim falava, resguardando com a mão a luz do castiçal, aproximou-se de uma das janelas e escancarou-a para a tempestade. A impetuosa fúria das rajadas quase nos ergueu do solo. Era, realmente, uma noite tempestuosa, mas de uma beleza severa, espantosamente singular em seu terror e em sua beleza. (POE, 1978, p.22-23)

Este escancaramento para a realidade narrativa da tempestade parece servir de evocação à caracterização da entrada da luz como efeito, que poderia

traduzir-se na clareza ou profundidade ainda maior da realidade fantástica em que os personagens se encontram no presente momento.

Diante desta arquitetura macabra da mansão, Umberto Eco afirma na obra *Arte E beleza na estética medieval*:

A cor visível nasce, no fundo, do encontro de duas luzes, a incorporada pelo corpo opaco e a outra irradiada através do espaço de Áfano; a segunda põe em ato a primeira. A luz no estado puro é forma substancial (força criadora, portanto, de tipo neoplatônico); A luz enquanto cor ou esplendor do corpo opaco é forma acidental (assim como o aristotelismo tendia a pensar). (ECO, 2010 p.101)

Sob este aspecto, o conceito de luz passa pela forma como fora concebido, ou seja, como a luz que abre-se para o mundo que tenta perceber a manifestação que vem de fora para dentro – o vento inspirando a reação de fechar a janela, ou seja, expulsar a luz de dentro para fora; ruídos no porão da casa de Usher no sétimo ou oitavo dia do semi-sepultamento de Lady Madeline – completam a cena sobrenatural. Assim como afirma Nietzsche, melhor sintetizando essa metáfora:

A mais luminosa nitidez da imagem não nos bastava; pois esta parecia tanto revelar algo quanto encobri-lo; enquanto, com sua revelação alegórica, parecia convidar ao dilaceramento do véu, à descoberta do fundo secreto, precisamente essa evidência translúcida mantinha o olho cativo e o impedia de penetra mais fundo. (NIETZSCHE, p.20)

O final da trama ganha dramaticidade quando Usher passar a falar descontroladamente na seguinte cena: “Como se a energia- sobre humana, tivesse sido encontrada na potência de um encantamento – às imensas e antigas almofadas da porta para onde apontava começaram vagarosamente a recuar, nesse exato instante, suas maciças mandíbulas de ébano”. (POE, 2012 p.239)

O Narrador quando percebe que algo nefasto estava ocorrendo, assim dá-se o encontro entre Madeline e Roderick conforme é descrito:

Por obra do tormentoso vendaval – porém, além daquelas portas, lá estava *de fato* a figura altiva e amortalhada de Lady Madeline de Usher. Havia sangue em suas vestes brancas, e evidência da amarga luta em cada parte do seu corpo emaciado. Por um momento permaneceu ali no limiar tremendo e oscilando de uma lado para o outro – então, com um gemido baixo e atormentado, caiu pesadamente dentro do quarto sobre a pessoa de seu irmão e, em suas violentas e agora definitivas agonias da morte, prostrou – o ao chão, já um cadáver, e vítima dos terrores que ele havia antecipado. (POE, 2012 p.239 a 241)

Os dois, neste momento, estão mortos. Voltando ao espaço de nossa consideração sob a arquitetura do medo presente na trama, podemos afirmar que Madeline ressurge para vingar-se de Roderick, que também vive na sombra, ou seja, na casa que passa a ser conhecida como um grande túmulo prestes a ruir.

De fato, a sobreposição parece ganhar sentido quando, fugindo da casa, o Narrador contempla a sua ruína:

De repente no caminho uma luz fantástica brilhou, e virei para ver de onde um fulgor tão in comum podia provir; pois apenas a vastidão da casa e suas sombras estavam atrás de mim. O clarão vinha da lua cheia que se punha, sanguínea, e que agora irradiava vividamente através daquela fissura antes quase indiscernível a que já me referi como se estendendo desde o telhado do prédio, em um percurso de zig-zag, até a base. Enquanto eu olhava, a fissura rapidamente se alargou – um furioso sopro do redemoinho sobreveio – o completo orbe do satélite desvelou-se de uma vez diante de meus olhos – minha cabeça girou quando vi as poderosas paredes desmoronando – um tumultuoso som trovejante como o clamor de incontáveis águas assomou – elago fundo e humoroso aos meus pés engoliu lúgubre e silente as ruínas da casa de Usher . (POE, 2012, p.241)

Considerando a trama do medo que se materializava na arquitetura da casa, poderíamos enfim perceber que Poe sobrepõe um túmulo – porão – a outro túmulo – casa de Usher – junto a uma realidade que se faz presente pelo espelhamento da relação da casa com o lago.

Os personagens Roderick e Madeline, ao morrerem dentro da própria casa, confundem-se, e ao mesmo tempo reintegram-se a uma paisagem anímica em que o orgânico e o inorgânico ganham vida por meio dos personagens e da casa, que se funde no fantástico desaparecimento sob o lago. O lago e a profundidade poderiam ser associados ao espaço onde a moradia dos mortos encontra a sua existência em uma cena do inferno, como afirma Umberto Eco na *História da Feiúra*:

Embora termine com a imagem de Satanás mergulhando nas profundezas dos mundos infernais, das quais não sairá nunca mais, não foi o Apocalipse que introduziu no mundo cristão a ideia do inferno. Muito antes, várias religiões já haviam concebido um lugar, em geral subterrâneo, onde vagavam as sombras dos mortos. É no Hades pagão que Deméter vai resgatar Perséfone raptada pelo rei das profundezas, onde Orfeu se precipita para salvar Eurídice, que se aventuram Ulisses e Enéas. Também o *Corão* fala de um local de penitência. E no antigo Testamento encontramos alusões a uma “moradia dos mortos”, sem que se fale, no entanto, de penas e tormentos, enquanto os Evangelhos já são mais explícitos,

mencionando o Abismo e especialmente as Geenas e seu fogo eterno “onde haverá pranto e ranger de dentes.” (ECO, 2007, p.82)

Esta afirmação reforça o conceito presente na Idade Média de que o espaço seria o lugar – leia-se no conto: casa –, e sua relação com os corpos, que se daria por meio dos personagens da narrativa.

Como afirma Nicolau Abbagnano:

A primeira concepção é de E. como lugar (v), como posição de um corpo entre outros corpos. Nesse sentido, o E. é definido por Aristóteles como “o limite imóvel que abarca um corpo” (Fis, IV, 4, 212 a 20), definição que Aristóteles reconhece como idêntica ao conceito platônico que identificava E. e matéria (Tim, 52 b, 51 a). Segundo esse conceito, não haverá E. onde não houver objeto material; por isso, a tese principal dessa teoria do E. é a inexistência do vazio (cf ARISTÓTELES, Fis, IV, 8, 214 b 11), (ABBAGNAMO, 2007. p. 406).

Contrapor-se a este sentido e buscar pela via do fantástico, subverter a lógica da razão e da espacialidade, nos reporta ao que Walter Benjamin identifica como sendo o aspecto da reflexão que faria do incidente uma vivência, e do choque das experiências a tentativa de desrealizar, através do emprego de artifícios, o que a ciência nega. O lago que engole a casa seria a síntese dessa metáfora, através de seu espelho dessa arquitetura macabra que é a razão ou a própria existência que aprisiona. Assim Benjamin, em textos sobre alguns temas de Baudelaire, afirma:

Quanto maior é a participação do fator do choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse em proteger contra os estímulos; quanto maior for o êxito com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência. Afinal, talvez seja possível ver o desempenho característico da resistência ao choque na sua função de indicar ao acontecimento, às custas da integridade de seu conteúdo, uma posição cronológica exata na consciência. Este seria o desempenho máximo da reflexão, que faria do incidente uma vivência. (BENJAMIN, 2000, p.111)

O choque para Baudelaire, como para Poe, funciona como elemento desencadeador para o pensamento, para reflexão e principalmente para a desrazão. Esta falando mais alto quando o próprio Baudelaire afirma em sua obra *As flores do mal*:

Eu escuto fremendo a acha que desce à tumba.  
A força em construção não tem eco mais surdo.  
Meu espírito é igual à torre que sucumba,

Golpeada por aríete o mais pesado e absurdo.  
(BAUDELAIRE, 1984, p.183)

Portanto, da casa à tumba ou da tumba à casa, a modernidade nos aprisiona, ainda mais grotescamente, à busca de uma imortalidade.

A angústia da decadência humana reflete na decadência física dos personagens da narrativa: os irmãos Roderick e Madeline Usher, e a decadência aparente da casa, vista como espaço num mundo. Diante desta dúvida: Quem está vivo e quem está morto? Acrescentamos a outra dúvida: Quem existe? Esta, é inevitavelmente estranha ao homem.

## REFERÊNCIAS:

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário da Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BACHELARD, Friedrich Wilhelm. *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- BENJAMIM, Walter. *Obras escolhidas, V III*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BRUGGER, Wlater. *Dicionário da Filosofia*. São Paulo: EditôraHerder, 1969.
- ECO, Umberto. *Arte da beleza na estética medieval*. Rio de janeiro: Record, 2010.
- ECO, Umberto. *História da Beleza*. Rio de janeiro: Record, 2010.
- ECO, Umberto. *História da Feiúra*. Rio de janeiro: Record, 2007.
- FROTA, Adolfo José de Souza. *Claustrofobia Gótica. A personagem e o espaço melancólicos em A Queda da casa de Usher*. In *Linguagem – Estudos e Pesquisas, Catalão*, vol. 14, n.º2 – 2010 , p.15-32
- JAPIASSÚ, Hilton & MARCONDES, Danilo. *Dicionário Básico de Filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.
- MASAGÃO, Andrea Menezes. *A casa assombrada – considerações sobre o espetacular e o escópico*. In *Psicologia USP*, São Paulo, janeiro/março de 2010, 21(1) p.145-163
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Os Pensadores*. Vol. I, São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das letras, 2007.
- POE, Edgar Allan. *Contos de Imaginação e Mistério*. São Paulo: Tordesilhas, 2012.
- POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- RODRIGUES, Fábio Della Paschoa. *A COMPOSIÇÃO LÓGICA E A LÓGICA DA COMPOSIÇÃO DE POE* In <http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/c00001.htm>



# **A LITERATURA INFANTIL E JUVENIL E AS PRÁTICAS DE MEDIAÇÃO LITERÁRIA: DIÁLOGOS COM A TEMÁTICA DO MEDO**

## **Coordenação:**

**Eliane Debus, Maria Zilda da Cunha  
e Regina Michelli**

## **RESUMO:**

A existência de histórias para crianças advém de um tempo longínquo, primeiro na Grécia e depois em Roma, um provável momento em que teria nascido uma literatura infantil, quando, pela primeira vez, o homem teve o impulso de se comunicar contando histórias. Um narrar cuja marca estava na oralidade e a essência no pensamento mágico. Essas formas narrativas eram expressões que se configuravam como modos de o homem definir o desconhecido e tentar explicar fenômenos que o assombravam. Uma forma inaugural, sem marcas de autoria e tecida pela imaginação coletiva. Transmitidas oralmente, atravessaram gerações, acabando por se tornarem matéria-prima da literatura para crianças e jovens. Essas narrativas tradicionais (contos maravilhosos ou contos de fadas), ao serem recolhidas, passam a circular no formato escrito a partir do século XVII. A magia, o mistério, os enigmas que as imantavam mesclam-se ao suspense e às diferentes formas de medo que os homens de cada sociedade e cultura passam a desenvolver. Assim, na contemporaneidade, essas narrativas circulam pelos mais diversos suportes, do fio vocal às redes virtuais, modificando-se pela dinâmica própria das narrativas em criativo amálgama com a herança dos tempos primordiais - arquétipos, processos de iniciação ao saber oculto, aos mistérios da alquimia etc - e que se fundem às magias tecnológicas neste mundo digital. Sabe-se da atração que exerce a representação de personagens aterrorizantes como bruxas, vampiros, lobisomens etc. que fazem tanto sucesso ainda hoje. Entendendo o medo como um elemento que figura no imaginário ficcional, particularmente na produção para a infância e juventude, o simpósio,

A literatura infantil e juvenil e as práticas de mediação literária: diálogos com a temática do medo, visa a congregar pesquisadores de áreas das Ciências Humanas, Letras, Linguísticas e Artes que discutem a produção literária para crianças e jovens - quer pela narrativa, pela ilustração ou pela linguagem - e as mediações de práticas literárias, que tenham como foco a leitura literária e sua relação com o insólito ficcional e o medo, em sua interface com os mecanismos de proteção contra o perigo, os instintos de sobrevivência, o mistério da morte. Os aportes teóricos são variados, fundamentando-se nos estudos da Teoria da Literatura, do Mito, das Artes Gráficas, da História da Leitura, das Teorias do Fantástico, do Insólito, do Maravilhoso, entre outras abordagens que possam contribuir para alargar os estudos já existentes sobre o assunto.

## **O LUGAR DO MEDO NA SOCIALIZAÇÃO DA CRIANÇA BRASILEIRA: OS *PEDRINHOS* DE MONTEIRO LOBATO E LOURENÇO FILHO**

Raquel de Abreu<sup>1</sup>

*O medo vem da incerteza. Acho que a mãe do  
medo é a falta de certeza.  
Monteiro Lobato (1941, p.54)*  
*Aventurar-se significa enfrentar a boa e a má sorte,  
expor-se a incertezas.  
Lourenço Filho (1961, p.8)*

A temática aqui trabalhada busca analisar singularidades no livro didático *Aventuras de Pedrinho* do educador Lourenço Filho<sup>2</sup> e no livro de literatura infantil *O Saci*, de Monteiro Lobato. Tanto o livro de Lourenço Filho quanto o de Monteiro Lobato têm como protagonistas dois personagens-meninos, com um nome próprio em comum: Pedrinho. A partir das narrativas, procuro interpretar as aventuras experimentadas por cada Pedrinho como processos de socialização, nos quais um e outro aprendem a ser membros da sociedade brasileira de seu tempo; e em que a sensação de medo experimentada nas aventuras é compreendida como fundamental ao aprendizado e ao controle social sobre os indivíduos.

Entendemos por socialização o conjunto de processos sociais pelos quais os seres humanos são levados a seguir para viver em sociedade. Fazem parte desses processos, padrões de comportamento, valores, normas e regras partilhados em grupo. As etapas processuais da socialização são construídas em todo o percurso da vida dos indivíduos e consiste em aprendizagem tanto objetiva como subjetiva, ou seja, na introjeção, direta ou indireta, de maneiras consideradas evidentes nos relacionamentos sociais. Assim, até mesmo as disposições e características biológicas entre os seres humanos, os componentes não-sociais – como a forma de andar, a fome em determinadas horas do dia, ou a regularidade das funções fisiológicas – são conformados de acordo com as complexidades que envolvem os arranjos domésticos de cada sociedade.

De acordo com a definição de Émile Durkheim (1978), educar é socializar, e os processos de socialização são diferentes de uma sociedade para outra, pois cada sociedade cria os indivíduos de que necessita. Para o sociólogo, a geração de adultos tem um papel fundamental e definidor na socialização das novas gerações.

---

1 Mestre em Educação pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, doutoranda pelo mesmo Programa de Pós-Graduação – PPGE, pela mesma instituição, linha de pesquisa Sociologia e História da Educação, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria das Dores Daros e co-orientação da Prof.<sup>a</sup> Dra Eliane Santana Dias Debus.

2 *Aventuras de Pedrinho* é o 3º volume da *Série de Leitura Graduada Pedrinho* (1953-1970).

Para os cientistas sociais contemporâneos Brigitte e Peter L. Berger (2008), na primeira fase da infância, os familiares mais próximos estão no primeiro plano da socialização da criança, denominado socialização primária. É a fase em que a instituição “linguagem” ocupa lugar primordial. Conforme os autores, “é por meio da linguagem que a criança começa a tomar conhecimento de um vasto mundo situado ‘lá fora’, um mundo que lhe é transmitido pelos adultos que a cercam, mas vai muito além deles” (BERGER; BERGER, 2008, p.164). É através da instituição da linguagem que a criança identifica, classifica, distingue e interpreta os fundamentos de seu mundo material e imaterial.

Num cenário de segundo plano estão as demais pessoas que fazem parte do mundo da criança e que também desempenham um papel socializador importante para a integração do novo membro na sociedade: é o cenário da socialização secundária, onde o processo de socialização é ampliado e abrange outras práticas que introduzem a criança numa sociedade específica. É a fase de socialização que podemos identificar nas representações dos livros estudados. Nas narrativas, o mundo brasileiro dos Pedrinhos torna-se mais complexo à medida que ambos experimentam um mundo novo, passam a conhecer outros personagens e lugares, ampliando, assim, suas objetivações da realidade. Junto à linguagem enriquecida por novas classificações e interpretações, a visão de mundo<sup>3</sup> dos dois personagens-meninos brasileiros ganha outros significados, advindos de construções sociais que traduzem o que Peter Berger e Brigitte Berger (2008) definem por “objetivação da realidade” e “interpretação e justificação da realidade”. Uma das formas de caracterização do processo socializador é identificada como “visão policialesca”, uma das maneiras de controle social, fundamentada em atividades repetidas num sistema de recompensa e castigo. Nas ações que envolvem recompensas e castigos não se pode descartar a presença da sensação do medo. Os medos do novo e do desconhecido, especialmente os experimentados pelas novas gerações quando introduzidas em mundos específicos, são elementos de destaque em *O Saci*, de Lobato e em *Aventuras de Pedrinho*, de Lourenço Filho.

*Pedrinho*, de Monteiro Lobato, emerge no livro *O Saci*, editado pela primeira vez em 1921. O personagem é filho único de Tonica, uma filha de dona Benta, e primo de Lúcia, a Narizinho. *Pedrinho* mora na então capital federal, Rio de Janeiro, e passa as férias escolares no sítio da avó, o Sítio do Pica-pau Amarelo. É a partir de *O Saci* que o menino-personagem passa a integrar a

---

3 A expressão “Weltanschauung” – *visão de mundo* –, é pensada neste trabalho como um sistema geral de crenças, valores e princípios culturais partilhados por um determinado grupo num contexto histórico, geográfico, político, cultural e social.

turma do sítio. O Pedrinho criado por Lobato tem entre oito e dez anos de idade; é corajoso, responsável, honesto, gentil, ativo, curioso, criativo, gosta de aprender e se interessa especialmente por assuntos científicos e históricos, assim como por conteúdos informativos de jornais e revistas, o que, de acordo com Penteado (1997, p. 211), “se encaixa de certa forma no estereótipo contemporâneo de Lobato para um ‘menino’ e o aproxima, provavelmente, do que teria sido o próprio Lobato em garoto [...]”.

Pedrinho de Lourenço Filho é protagonista da Série de Leitura Graduada Pedrinho, uma coleção de livros didáticos destinados à escola primária brasileira, publicados através da Edições Melhoramentos, entre 1953 e 1970. A série é iniciada com a publicação do livro 1, Pedrinho. A seguir, em 1954, o livro 2, Pedrinho e seus amigos. O terceiro volume, publicado em janeiro de 1955, tem como título Aventuras de Pedrinho. O quarto livro da série é Leituras de Pedrinho e Maria Clara, publicado 1956. A cartilha Upa, cavalinho! completa a série em 1957.

O personagem-menino de Lourenço Filho tem entre sete e onze anos – a idade indicada, conforme o autor, para utilização da série didática. Nas representações icônicas, o menino “cresce” com os livros. Ele faz parte de uma família tradicional, nos moldes ocidentais modernos, representada por pai, mãe, irmãos, avó e tio. Apresenta um perfil de personalidade muito aproximado ao do personagem-menino de Monteiro Lobato, pois é corajoso, responsável, honesto, gentil, aprecia a leitura de jornais e revistas e é interessado em assuntos sérios e científicos.

Nas primeiras linhas de uma carta de Monteiro Lobato ao amigo Godofredo Rangel, com data de 27 de janeiro de 1917, o autor assim se expressa: “Rangel, abri no Estadinho um concurso de coisas sobre o Saci-Pererê e convido-te a meter bedelho – você e outros sacizantes que haja por aí. Dá o toque de rebate” (LOBATO, 2010, p, 390). O concurso, que tem por título Mitologia brasílica, recebe respostas dos “sacizantes” e o pesquisador Lobato as publica nas edições vespertinas d’O Estado de São Paulo, no caderno O Estadinho. Os relatos das cartas, publicizados pelo concurso, traziam as variantes regionais originadas no mito do Çaa cy perereg, dos povos tupi-guarani, para o público leitor pertencente às classes escolarizadas urbanas do Brasil da época. Quase como regra, na lógica cultural dos povos, os relatos em torno do mito traziam particularidades na forma de expressão do conteúdo, mas também muitas convergências na sua estrutura, tanto nos elementos de sua natureza como nos elementos que denunciam sua cultura. Nos relatos, as convergências apontavam para alguns pontos: o ser mitológico que vivia no ambiente rural brasileiro se apresentava, como natureza, pertencente ao sexo masculino, de pequena estatura, uma só

---

---

perna e pele escura. Como cultura, apresentava dois elementos: na cabeça, um barrete vermelho e, na boca, um pito aceso.

Os dados coletados pelo pesquisador Lobato resultam em dois livros: *O Saci-Pererê: Resultado de um Inquérito*, publicado em 1918 e destinado ao público adulto. O livro não traz a assinatura de Lobato e sim seu pseudônimo: Demonólogo Amador. O segundo livro, *O Saci*, editado pela primeira vez em 1921, é o segundo livro de literatura infantil de Monteiro Lobato, precedido somente por *A Menina do Narizinho Arrebitado* (1920).

Uma face pouco explorada quanto à atuação do educador Lourenço Filho é sua inserção no mundo da literatura infantil e juvenil. O envolvimento do intelectual com este segmento remonta aos anos de sua contratação pela Companhia Melhoramentos, em 1925. Na época, o objetivo de sua contratação era dar continuidade à organização da coleção *Bibliotheca Infantil*<sup>4</sup>, editada desde 1915, através da Editora Weiszflog Irmãos, empresa que no início da década de 1920 fora incorporada à Companhia Melhoramentos.

No período anterior ao da Série Pedrinho, entre 1942 e 1951, Lourenço Filho escreve e publica uma coleção de literatura infantil, *Histórias do Tio Damião*. A coleção foi editada por 16 anos e reuniu títulos indicados para crianças entre seis e oito anos. As temáticas giram em torno dos “tipos, usos e costumes regionais, bem como de aspectos do folclore brasileiro, havendo, ainda, a antropomorfização de alguns animais” (BERTOLETTI, 2002, p. 3). Também naqueles dias, a Companhia Melhoramentos publica uma coleção literária juvenil de Lourenço Filho – *Viagem através do Brasil*<sup>5</sup>, que escreve junto com outros autores.

Ainda de acordo com Bertoletti (2010, p. 101), em Lourenço Filho as “concepções estéticas e literárias combinam-se a concepções educacionais, psicológicas e editoriais, uma vez que a literatura infantil por ele tematizada faz parte de um projeto maior de educação”. Assim, pode-se avaliar que a literatura infantil que o educador escolheu no vista produziu foi mais um veículo para que, na maturidade, expressasse seu conjunto de ideais voltados ao aprimoramento das práticas pedagógicas e aos experimentos sobre a maturidade da criança para o aprendizado, tanto no campo da psicologia educacional, quanto no campo da sociologia da educação.

---

4 Conforme Donato (1990, p. 50-51), o primeiro título publicado na coleção é *O Patinho Feio*, texto infantil de Hans Christian Andersen, adaptado por Arnaldo Oliveira Barreto e ilustrado por Franz Richter. Os livros da coleção apresentavam um padrão dimensional de 13x 17 cm, capa dura com letras maiores que o convencional naquele período e eram ricamente ilustrados. A coleção foi encerrada em 1958, com 100 títulos publicados.

5 A série *Viagem através do Brasil* manteve dez volumes publicados: vol. 1 – Amazonas e Pará; vol. 2 – Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas e Sergipe; vol. 3 – Bahia, Espírito Santo e Rio de Janeiro; vol. 4 – Minas Gerais; vol. 5 – Rio Grande do Sul; vol. 7 – Paraná; vol. 8 – Distrito Federal; vol. 9 – São Paulo; vol. 10 – Goiás e Mato Grosso.

---

---

Em *O Saci*, Lobato traz para o público leitor infantil daqueles dias os medos que povoam o imaginário brasileiro: os animais da floresta, os mitos do folclore cultivado nas origens do caldear brasílico, em que o próprio Saci pode ser interpretado como emblema da tríade de origem do povo brasileiro: nas características físicas, é africano; no barrete vermelho, a lembrança simbólica do barrete frígio das lutas libertárias do povo europeu; o pito aceso pode ser classificado como elemento cultural dos povos ameríndios. Assim como em outros livros de Lobato, em *O Saci*, “o escritor implementava, a cada nova edição, muitas alterações na linguagem e mesmo na matéria narrativa” (CAMARGO, 2008, p.89). Por exemplo, no segundo capítulo desse livro, Lobato descreve minuciosamente o Sítio do Picapau Amarelo<sup>6</sup>. Ainda na edição de 1941, a descrição do sítio é feita em duas páginas do livro; na edição definitiva, de 1947, o texto é ampliado em oito páginas. O texto contempla os detalhes da casa, do quintal, do pomar e do jardim – com seus pássaros, flores, plantas e árvores frutíferas antigas. É um velho e agradável mundo. Além dos domínios do sítio, está a fronteira entre a estabilidade do velho e a instabilidade do novo; entre a segurança de um universo conhecido e a insegurança do desconhecido, representado pela mata. É na mata que Pedrinho deve aprender a superar os medos que habitam o imaginário da criança brasileira daqueles dias.

O “medo de saci” emerge da negação de outro medo, o medo de onça. Mas Pedrinho tinha outros medos: “Sim, vovó, de vespa tenho medo, não nego; mas de onça não! Se ela vier do meu lado, prego-lhe uma pelotada de bodoque no olho direito, outra no esquerdo, outra bem no meio do focinho, outra no...” (LOBATO, 1941, p.12). Após o desafio da avó, que fala de outros medos como o de cobra e de aranha caranguejeira, Pedrinho ouve uma observação dela sobre mais um ser que vive nas matas.

A iniciação, no mundo novo e desconhecido da mata, do Pedrinho de Lourenço Filho, está na primeira aventura do terceiro volume da série didática, o livro *Aventuras de Pedrinho*. A “aventura” está centrada num acampamento para um grupo de meninos, organizado por um “velho caboclo”, Chico Tião. Na mata, os personagens-meninos conhecerão a flora e a fauna brasileiras, experimentarão o inesperado e os riscos de enfrentar e superar o desconhecido.

Na primeira lição do livro, “Haverá onças?”, Lourenço Filho (1961, p. 8), utilizando a voz dos personagens, nega a provável sensação de medo de Pedrinho, por meio do diálogo:

D. Clara perguntou, então, um pouco receosa: - e não haverá onças por lá? – Uns dizem que sim, Mamãe. Outros dizem

---

6 Adoto aqui, a forma original grafada por Monteiro Lobato.

que não. Mas, se elas tiverem a coragem de aparecer, nós as liquidaremos em dois tempos! E, dizendo isso, Pedrinho fez um gesto tão decidido que D. Clara não pode deixar de sentir-se orgulhosa com a valentia de seu filho.

São registros com data e lugar marcados: o Brasil da metade do século XX. O tempo e o lugar permitem atitudes só compreensíveis se levarem em consideração a cultura, os costumes, as leis e as regras estabelecidas socialmente.

A iniciação do Pedrinho de Lobato na busca pelo desconhecido, representada inicialmente pelo Saci, é feita por Tio Barnabé, negro velho que havia sido escravo do pai de dona Benta. É o velho escravizado quem relata as reações do pequeno diabrete, que “azedo leite, quebra a ponta das agulhas, esconde tesourinhas de unha, embaraça os novelos de linha, faz o dedal das costureiras cair nos buracos, bota moscas na sopa, queima o feijão que está no fogo, gora os ovos das ninhadas” (LOBATO, 1941, p.14). A partir daí, o menino-personagem aprende com Tio Barnabé a técnica para “caçar” um saci: com uma peneira. Após a caça, o menino prende o diabrete numa garrafa. Com o Saci na garrafa, Pedrinho se aventura mata adentro, quando emergem outros medos: o da noite e o medo de estar perdido. É o momento da primeira negociação: “Pedrinho sentia muito ver-se obrigado a perder um saci que tanto lhe custara a apanhar, mas como não tinha outro remédio senão ceder, jurou que o libertaria se o saci o livrasse dos perigos da noite e pela manhã o reconduzisse, são e salvo, à casa de dona Benta” (LOBATO, 1941, p. 27). Com isso, “Pedrinho soltou o saci e durante o resto da aventura tratou-o mais como um velho camarada do que como um escravo” (Idem, p. 28). Mas um olhar atento às relações que se estabelecem a partir da negociação pode revelar que a “camaradagem” é conduzida pelo diabrete, que está em seu território. A marca hierárquica, que era entre senhor/escravo (Pedrinho/Saci), passa à do socializador/socializado (Saci/Pedrinho).

No desenrolar da noite na mata, o saci conduz Pedrinho no enfrentamento de outros medos, que aos poucos o vão assombrando. Os medos são representados por animais e seres da mitologia brasileira, como a onça, os sacis, a sucuri, a cuca, o cauré, o urutau, o jurupari, o boitatá, a mula sem cabeça e o lobisomem. Ao avistar a sucuri, Pedrinho reage gritando:

Um monstro! Acuda, saci! Um monstro com corpo de cobra e cabeça de boi!...gritou Pedrinho, trepando de novo no guarantã com velocidade ainda maior do que da primeira vez. O saci foi ver o que era e voltou dizendo: - É uma sucuri que acaba de engolir um boi. Desça que não há perigo. Ela está dormindo e dormirá assim dois ou três meses até que o boi esteja digerido (LOBATO, 1941, p. 34).



Ao se defrontar com a mula sem cabeça, sua reação é de pavor:

A mula sem cabeça! Pedrinho estremeceu. Nenhum duende das florestas o apavorava mais que esse estranho e incompreensível monstro, a mula sem cabeça que vomita fogo pelas ventas! Muitas histórias a seu respeito tinha ouvido aos caboclos do sertão e aos negros velhos, embora dona Benta vivesse dizendo que tudo não passava de crendices (LOBATO, 1941, p. 78).

Diante disso, pode-se perceber que o medo, na obra literária de Monteiro Lobato para a criança brasileira, transita entre duas vertentes: a primeira, a da racionalidade moderna – representada por dona Benta –, personagem valorizada muitas vezes como “professora moderna” dos demais personagens do sítio, que afirma que seres transcendentais são frutos da imaginação, da crendice de negros e caboclos. A outra, a da tradicional da literatura oral brasileira, em que os mitos são respeitados e que o próprio autor procura valorizar em toda sua obra literária infantil.

O medo experimentado pelo Pedrinho de Lourenço Filho é relatado na lição Perdidos na mata, ocasião em que o guia, Chico Tião, e os meninos iniciam o regresso à cidade. Na caminhada, deparam-se com uma paisagem desconhecida pelo guia.

Chico Tião olhou com certo desânimo para todos os lados. Coçou a cabeça. E, afinal, disse: - Compadres, vamos abrir os embrulhinhos e comer. Não se assustem, não, com o que vou lhes dizer. Mas a verdade é que nunca vim dar neste lugar... Estamos perdidos no meio da mata! [...] Pedrinho logo lembrou de histórias de meninos perdidos na mata. Alberto já pensava estar ouvindo miados de onça. Zezinho chegou-se para perto de Carlos e segurou-lhe o braço... (LOURENÇO FILHO, 1961, p. 37).

No Guia do Mestre, volume da série que traz orientações de cada lição aos professores, Lourenço Filho (1968, p. 68) registra: “Objetivos - Necessidade de calma, sempre que nos julgemos em perigo; reflexão sobre situações em que os perigos são simplesmente imaginários”. A saída para a superação do medo, segundo o autor, na voz do personagem Chico Tião, é “usando a inteligência”, que está na racionalidade da observação das estrelas e, especialmente, no uso de uma bússola, que o grupo traz consigo.

## **CONSIDERAÇÕES**

Diante dos dados aqui documentados e analisados, percebe-se que Monteiro Lobato e Lourenço Filho, nos livros O Saci e Aventuras de Pedrinho,

respectivamente, lançam mão de estruturas narrativas semelhantes ao induzir os protagonistas, dois personagens-meninos – os Pedrinhos –, numa importante etapa de socialização de suas vidas. O processo de aprendizagem se apoia no ensino explícito de saídas de situações experimentadas ainda na infância, relacionadas aos medos que assombam a criança brasileira num determinado contexto temporal e social. O agente socializante – nos dois casos representada por seres masculinos experientes – colabora com a formação da personalidade de cada um dos meninos socializados.

Identificam-se, nos processos, aproximações e distanciamentos nas formas e estruturas narrativas em torno das experiências da criança em relação ao mundo do medo. Dentre as semelhanças, o medo, fruto das incertezas, tem lugar de destaque na mediação entre o ser individual e o ser social nos dois livros. A sensação e o processo em si, quanto ao desconhecido, “o medo de estar perdido” ou “o medo da noite”, fruto da imaginação ou não, são construções sociais e culturais, portanto, fruto de uma coletividade.

Um medo que pode ser central nas narrativas, experimentado por ambos os Pedrinhos, quando na mata, é o de “estar perdido”. O “medo de se perder”, nos dois autores, pode revelar uma estratégia literária e escolar de manter a atenção do leitor, já que esse parece ser um medo que povoa o imaginário de toda criança, independente de tempo e lugar, pois está refletido na literatura infantil universal.

Nos dois livros, a criança é estimulada a encarar e a superar o medo num mesmo ambiente geográfico: a mata brasileira. Em Lourenço Filho, a criança é conduzida nesse enfrentamento por um homem adulto, o experiente personagem Chico Tião. Em Monteiro Lobato, a criança é guiada pelo saci, ser mitológico, que não é criança nem adulto, mas é experiente no que diz respeito ao mundo da mata. Em ambos os casos, são os personagens experientes, já socializados naquele mundo, que conduzem a criança a ser socializada num cenário novo e inesperado.

Quanto às diferenças, identifica-se a função de cada livro: um, de literatura infantil, e o outro, livro infantil com função essencialmente didática, para uso escolar.

O livro de Lobato, publicado em 1921, está inserido num Brasil de economia essencialmente agrária, que acaba de inaugurar um Estado republicano e ensaia seus primeiros passos num sistema político de caráter democrático. Cabe lembrar que, no período, o público leitor infantil era limitado e mais da metade da população brasileira não tinha acesso à educação escolar. O Saci, como também A menina do narizinho arrebitado, são livros que inauguram a literatura infantil de Monteiro Lobato, uma literatura pioneira, que privilegia temas brasileiros numa linguagem “abrasileirada”.

Já o livro de Lourenço Filho é escrito na década de 1950, período da retomada histórica de revalorização da economia nacional. Ainda que os textos priorizem os programas pedagógicos adequados para a série escolar, estavam conectados às questões que envolviam todas as esferas da vida nacional, que resultariam, ideologicamente, na sonhada autonomia, por meio da educação, do novo cidadão para uma nova nação brasileira. O autor, uma das mais conceituadas autoridades educacionais do País na primeira metade do século XX, emprega formas específicas – fundamentadas na racionalidade moderna – para narrar o enfrentamento e a superação dos medos experimentados pela criança brasileira.

Enquanto no texto de Lobato a criança enfrenta os medos relacionados aos mitos que povoam o imaginário de um Brasil arcaico, o medo experimentado no livro didático infantil de Lourenço Filho é uma sensação “fruto da imaginação” e deve ser encarada com a determinação fundamentada no pensamento moderno, representado pela racionalidade que nega o que não pode ser cientificamente comprovado. Estar perdido na mata é uma situação que não deve ser temida pela criança-personagem de Lourenço Filho, pois saber localizar-se através da observação do posicionamento das estrelas no céu e fazer uso correto de uma bússola é lançar mão de conhecimentos científicos para solucionar dificuldades. Na origem e função da obra, pode-se identificar que o livro didático, além de apresentar textos literários, cumpre a função de ensinar, embasado na racionalidade científica. A representação do medo na criança de Lourenço Filho está relacionada aos medos do “mundo real”: medo dos animais selvagens, representado nos ruídos ouvidos pela criança, que indicam a aproximação de onças, e o medo de estar perdido num lugar desconhecido.

Já Monteiro Lobato, em *O Saci*, não está limitado à lógica racional e científica. O compromisso do autor é com o imaginário infantil e com a narrativa que envolve mitos da cultura popular brasileira. Aproveitando isso, destaca ideias e ações socialmente valorizadas entre os brasileiros. Em *O Saci*, o autor mantém na narrativa um compromisso com a construção do imaginário numa literatura infantil genuinamente brasileira ao trazer e valorizar, para a cultura escrita, a cultura oral que povoava o Brasil rural de sua infância. Nos medos destacados em sua literatura infantil não há fronteiras entre o “mundo real e o imaginário”. Onça, Sucuri, Saci, Boitatá e Lobisomem fazem parte de um mesmo mundo: o do medo da criança brasileira daqueles dias.

Assim, os autores utilizam estratégias relacionadas à sensação de medo, numa estrutura aproximada e com formas diferentes, como maneiras exemplares de controle exercidas nos processos de socialização do novo ser social, os novos brasileiros, os meninos-personagens Pedrinhos.

## REFERÊNCIAS:

ABREU, Raquel. *A Série de Leitura Graduada Pedrinho (1953-1970) e a perspectiva de socialização em Lourenço Filho*. 258 p. Dissertação (Mestrado em Educação) - Centro de Ciências da Educação – Universidade Federal de Santa Catarina – Florianópolis, 2009.

BERGER, Brigitte & BERGER, Peter. *O que É uma Instituição Social?* In:

FORACCHI, Marialice Mencarini; MARTINS, José de Souza. *Sociologia e sociedade (leituras de introdução à Sociologia)*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

\_\_\_\_\_. *Socialização: Como ser um Membro da Sociedade*. In: FORACCHI, Marialice Mencarini; MARTINS, José de Souza. *Sociologia e sociedade (leituras de introdução à Sociologia)*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

BERTOLETTI, Estela Natalina Mantovani. A produção de Lourenço Filho de e sobre Literatura Infantil. In: *ENCONTRO DE PESQUISA DA REGIÃO SUDESTE*, 5, 2002, Águas de Lindóia. Anais... Águas de Lindóia: ANPED, 2002.

\_\_\_\_\_. *Lourenço Filho e literatura infantil e juvenil (1942-1968)*. In: COENGA, Rosemar (Org.). *Leitura e literatura infanto-juvenil: redes de sentido*. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2010.

CAMARGO, Evandro do Carmo. *Algumas notas sobre a trajetória editorial de O Saci*. In: LAJOLO M. CACCANTINI, J. L. Monteiro Lobato, livro a livro: obra infantil. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

DONATO, Hernani. *100 anos da Melhoramentos: 1890-1990*. Melhoramentos. São Paulo. 1990.

DURKHEIM, Émile. *Educação e Sociologia*. (Trad. Lourenço Filho). 7. ed. São Paulo: Melhoramentos. 1978.

LOURENÇO FILHO, Manoel Bergström. *Aventuras de Pedrinho*. 4. ed. São Paulo: Edições Melhoramentos. 1961 (Série de Leitura Graduada Pedrinho, v. 3).

\_\_\_\_\_. *Guia do Mestre (v. 2)*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1968 (Série de Leitura Graduada Pedrinho).

LOBATO, Monteiro. *A Barca de Greyre*. São Paulo: Globo, 2010.

\_\_\_\_\_. *O Saci*. Ilustrações de J. U. Campos. 8.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941.

PENTEADO, J. Roberto W. *Os Filhos de Lobato: O imaginário infantil na ideologia do adulto*. Rio de Janeiro: Dunya Editora, 1997.

## **POESIA E INSÓLITO: A MORTE COMO TEMÁTICA EM POEMAS DE CRIANÇAS**

Rosilene de Fátima Koscianski da Silveira<sup>1</sup>

A morte se constitui num dos maiores enigmas para o homem. É temática presente desde os embrionários ensaios dos primeiros poetas que cantaram seus medos e suas dores até a poesia contemporânea. Mário Quintana foi um deles. Em seu Conto azul ficou imaginando que “a primeira coisa que os defuntos fazem, depois de enterrados, é abrir novamente os olhos” (2006, p. 4). O poeta ficou horrorizado. Quem não ficaria? O mistério e o medo em torno da morte desafiam e nutrem a imaginação, a narrativa e a poética humana. As crianças falam da morte. Para elas esse fato pode ser naturalmente narrado, profundamente lamentado e/ou metaforicamente entendido no diálogo entre um menino e seu avô. Tratar da morte como insólito na relação poesia e criança é, talvez, desviá-lo do extraordinário e do ficcional e colocar em relevo questões existenciais que perpassam a experiência de vida de adultos e crianças.

Inscrito no simpósio A literatura infantil e juvenil e as práticas de mediação literária: diálogos com a temática do medo, o presente texto quer provocar uma reflexão sobre o insólito na relação criança e poesia, buscando perceber como aparece a questão da morte nos ensaios poéticos das crianças. Trazer a morte em diálogo com a infância, sobretudo num tempo/espaço em que predomina uma concepção romântica de criança, e esta, segundo Cabral et al (2006, p.6) está “simbolicamente vinculada à promessa de futuro, à vida inundada de plenitude e alegria”, é problematizar a maneira pela qual tratamos a questão quando falamos com a criança. Como mediamos o diálogo sobre a morte quando somos interpelados pelos pequenos? Adultos se mostram atônitos diante do mistério e da impossibilidade em detê-la. Benjamin (2002) nos diz que o adulto, no encargo de educar a criança, usa a máscara chamada experiência. Essa máscara diante da morte se torna “inexpressiva, impenetrável, sempre a mesma. Esse adulto já vivenciou tudo: juventude, ideais, esperança [...]” (p. 21). Todavia, não tem muito a dizer sobre a morte e sobre os significados a ela atribuídos, pois vivencia e/ou acompanha tão somente a morte do outro.

Olhar para a morte do outro, ocupando-se cada vez menos da nossa

---

<sup>1</sup> Mestre em Educação pela Universidade do Extremo Sul Catarinense – UNESC, sob orientação do Prof. Dr. Celdon Fritzen, Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Educação – PPGÉ, da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, linha de Pesquisa Ensino e Formação de Educadores, sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Eliane Santana Dias Debus. Bolsista do Programa do Fundo de Apoio à Manutenção e ao Desenvolvimento da Educação Superior – FUMDES.

própria, é segundo Àries (2003), uma atitude que surge nas sociedades ocidentais a partir do século XVIII. Segundo esse autor, a modernidade afastou a morte do convívio público e a transformou num assunto sobre o qual pouco se deve falar, principalmente com as crianças. Nesse contexto, a morte é exaltada, dramatizada de forma impressionante e arrebatadora. Porém, é uma “morte romântica, retórica e antes de tudo a morte do outro” (p. 64, grifos do autor).

Poesia e insólito: a morte como temática em poemas de crianças retoma três narrativas<sup>2</sup> criadas por crianças de seis e sete anos. As temáticas não poderiam nem foram previamente determinadas. Os pequenos construíram seus poemas com questões da vida. Eles não se esquivaram em falar da morte. A criação dos textos orais pelas crianças se deu num contexto de sensibilização à linguagem poética, de encontro e encantamento com poesias escritas para elas, ou não. O menino viu o sol, de Manoel de Barros; Boa noite, de Sidônio Muralha; Quadrilha, de Carlos Drummond de Andrade, foram alguns dos poemas lidos/ouvidos nos encontros. Embora nenhum dos poemas tratasse da questão, a palavra “morte” penetrou nos ensaios poéticos sem qualquer embaraço, sem “ser convidada” e, de maneira insólita, foi tomada pelas crianças revelando a carga figurativa do discurso, que em alguns momentos foi suavizado pelo riso confidente ou por um enunciado pretensamente apaziguador: “é só uma brincadeira”. Voltamos aos poemas e reconstruímos algumas indagações, procurando compreender como a criança expressa a morte em suas narrativas? E, como o adulto, professor (ou não), lida com a expressão poética da criança?

## **A LITERATURA E OS SABERES HUMANOS**

A literatura acompanha o homem no seu devir histórico. Do mesmo modo é a saga humana que alimenta o campo literário que, por sua vez, “faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso. [...] A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa” (BARTHES, 1977, p. 18-19). Precisamos dessa forma de linguagem para produzir sentido para aquilo que nos assusta, nos incomoda e/ou nos encanta. Exercitamos a ficção, brincamos com ela. A própria vida humana, diz Jaqueline Held “é uma ficção que o homem inventa à medida que caminha” (1980, p.18). Nesse universo de linguagens e compartilhamentos que faz o homem refletir sobre si mesmo e sobre o outro, ele descobre que “vive cercado de poesia, por todos os lados, sob as mais variadas formas [...]” (MOISÉS, 2012, p.12).

---

<sup>2</sup> O texto incorpora dados de uma pesquisa sobre a contribuição da literatura no processo de alfabetização e letramento (SILVEIRA, 2008). As estratégias metodológicas utilizadas são chamadas de espaços de narrativa. Sobre isso ver Leite (2008).

Segundo Moisés (2012) encontramos resquícios de que a poesia entra em cena, inicialmente lírica, caracterizada por um confessionalismo e pelo sentimentalismo do poeta, o qual, ao falar de si mesmo, empreende uma busca pela verdade. Nos séculos clássicos reclama uma aura de inacessibilidade entendendo o homem “como um ser superior, senhor absoluto da Natureza, da ciência e da arte” (p.29). Contudo, é nesse mesmo período que a auto-imagem do poeta não parece ser atraente, pois ele escolhe tratar de tristeza, sofrimento e solidão; demonstra orgulho em acreditar ser o poeta um ser diferente do restante dos mortais e a prego ao controle das emoções por meio da razão.

A poesia emerge no interior e em compasso com movimentos sociais engendrados na história das sociedades. A partir do século XVIII e meados do século XIX é o Romantismo, movimento artístico, político e filosófico que passa a instigar uma visão de mundo centrada no indivíduo. Os poetas voltam-se, ainda mais, para si mesmos, retratando a tragédia, os dramas humanos, suas utopias. Nesse sentido acentua-se o sentimentalismo e “o poeta romântico perde o pudor tenta mostrar toda gama de sentimentos por ele experimentados, por mais contraditórios e desconhecidos que sejam” (MOISÉS, 2012, p.30). A morte ganha espaço na poesia romântica, que faz com que o “desespero, a aflição, a instabilidade, a sensação de desamparo absoluto, [...] [leve] a maioria de seus poetas a afirmar que preferem a morte” (idem).

Chegamos aos dias atuais resignificando as características originárias da poesia, apenas com nuances diferenciadas e com uma multiplicidade de incertezas. O poeta continua querendo saber “quem é”, sobretudo no espaço e tempo em que vive. Porém, algumas das respostas que encontra assumem uma provisoriedade, por vezes vertiginosa, que o faz experimentar vários e simultâneos modos de perceber-se, são identidades instáveis. Além disso, o poeta contemporâneo dispõe de uma gama de possibilidades tecnológicas na qual sua mensagem, uma vez lançada no espaço (virtual), pode, em tempo real, encontrar interlocutores, apreciadores e/ou seguidores em qualquer canto do planeta.

## **VOLTANDO À QUESTÃO DA MORTE**

Com o avanço do aparato tecnológico, com os novos instrumentos e temáticas que entram nesse cenário, confabular sobre a morte parece não fazer muito sentido no tempo presente. Estamos vivendo um cotidiano frenético, ávido por informações, conhecimento e novidades. A notícia parece estar sempre atrasada. A poética do cotidiano aponta em várias direções. Fala-se da morte? Quase nada. Ela “nos amedronta a ponto de não mais ousarmos dizer seu nome” (ARIÉS, 2003,



p. 35-36). Fala-se poeticamente da morte e essa forma metaforizada parece nos conduzir ao suavizamento de uma inevitável experiência da condição humana. Entendê-la como insólito é também pensar no modo como o homem contemporâneo lida com ela, como a desafia ou como busca retardá-la num incessante desejo de encontrar a fórmula da juventude eterna ou simplesmente sua longividade. Para além disso, continuamos nos intrigando com ela. Evitamos pensar na morte. O temor pela morte seria um sentimento compartilhado universalmente? Acreditar que a vida prossegue depois dela, ou temer por sua finitude faz diferença no viver aqui e agora? De uma forma ou de outra, na singularidade do fenômeno da morte subjaz o mistério, o incógnito, o insólito.

O compositor Zeca Baleiro (2012) ao fazer alguns Apontamentos sobre a morte revela que aos vinte e seis anos teve “um forte flerte com a morte. Desejava, na mesma medida em que temia, morrer antes dos 30, ao modo dos poetas românticos e desregrados [...]”(p.116). Baleiro nos diz que o mundo dos dias atuais mostra os sintomas de um tempo doente e pleno de solidão, no qual adolescentes se suicidam comunicando “silenciosamente” passo a passo sua intenção. Cita o caso de uma jovem canadense que “enforcou-se após ser vítima de cyberbullying [...] A razão é a mais insólita possível. Depois de despir os seios a um voyeur em sua webcam num chat de bate-papos, teve as imagens espalhadas pela rede, foi espancada na escola e linchada moralmente por mensagens no Facebook” (BALEIRO, 2012, p. 116). Fatos reais!

A morte como sinal de um fim. O fim de um tormento como o caso da menina e de outros mortais que deixam registrados os motivos da partida “antecipada”. Aqui também o desejo de não ser “apagado” pela história, de poder deixar as pegadas, as suas marcas e resíduos culturais de um sujeito histórico e em movimento. Registrar a história singular. Ou, pelo ângulo completamente oposto, finalizar definitivamente e imaginar, como o poeta Manuel Bandeira (1966, p. 160), a possibilidade de uma “morte absoluta” que apagaria qualquer rastro... Afinal, seria possível:

Morrer.  
Morrer de corpo e de alma.  
Completamente.  
Morrer sem deixar o triste despojo da carne,  
A exangue máscara de cera,  
Cercada de flores,  
Que apodrecerão - felizes! - num dia,  
Banhada de lágrimas  
[...].



## **VOLTANDO NO TEMPO**

Vemos a morte presente na poesia desde os seus primórdios. Ela está lá, na primeira estrofe da Cantiga da Garvaia<sup>3</sup>, poema escrito por Paio Soares de Taveirós no final do século XII. O verso “Ca já moirro por vós, e ai...” é uma metáfora do sofrimento por um amor não correspondido. Do exagero romântico. Do desejo de morrer por amor. Do fazer da própria morte o palco para a grande encenação final. Deixar as pegadas no último ato. Em nós, seres constituídos na e por meio da linguagem, o efeito catártico da morte encenada e/ou anunciada nos meios midiáticos, no teatro, no cinema, na música, na poesia e em qualquer outra forma de representação, parecem nos mostrá-la como algo fictício, irreal, mitológico, inexistente. Morremos com as personagens, protagonizamos suas mortes... Mas, continuamos a viver, como se ela nunca fosse capaz de nos alcançar. Somos mesmos seres contraditórios, pois estamos constantemente fazendo “projetos futuros e sabemos que vamos morrer” (AZEVEDO, 2005, p.31) e que isso pode acontecer a qualquer momento.

## **A INSPIRAÇÃO DESSA ESCRITA VEM DA POESIA DAS CRIANÇAS**

Das coisas que as crianças trouxeram para a nossa roda de conversa, aparece também uma singular experiência em que foram compartilhados com professores das séries iniciais os achados no campo da pesquisa (SILVEIRA, 2008). Era um curso de capacitação na área da alfabetização e do letramento, discutiam-se práticas de mediação literária no qual os poemas criados pelas crianças foram ali mostrados com o intuito de alimentar o debate. Num dado momento, uma das professoras interrompeu a exposição, argumentando que tais poemas falavam muito da morte. Isso não é “coisa” de criança. Ela também quis saber quais providências foram tomadas pela pesquisadora (adulta) no sentido de auxiliar essas “pobres” crianças que só falavam da morte.

A vivência acima relatada nos leva a pensar o quanto nós adultos, professores ou não, ainda temos dificuldade de tratar com as crianças de alguns assuntos que nos parecem tabus. A morte, as drogas, a sexualidade, são alguns dos exemplos que muitas vezes produzem conversas enigmáticas entre adultos e crianças. Não são raras as vezes que sentimos dificuldades para estabelecer um diálogo fecundo com os pequenos. Ficamos embaraçados com algumas perguntas. Além disso, partimos do pressuposto de que é o adulto que “sabe

---

3 Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Paio\\_Soares\\_de\\_Taveir%C3%B3s](http://pt.wikipedia.org/wiki/Paio_Soares_de_Taveir%C3%B3s). Acesso em: 28 fev. 2013.

4 *O pensar e o fazer na 1ª série do Ensino Fundamental de nove anos: desafios e possibilidades para a transformação*. Criciúma-SC, jul./set. de 2008

mais” sobre as coisas da vida. Problematizando essa questão talvez tenhamos que aprender a ouvir esse outro-criança que tem muitas dúvidas como ser pensante que é, mas também levanta hipóteses plausíveis a partir do ângulo que observa e fala sobre um assunto. Se nos for possível ouvir as crianças “desarmados” dos nossos (pré)conceitos podemos aprender com elas.

Kirinus (2008) fala-nos de dualismos paradigmáticos que nos atormentam: corpo/alma, razão/imaginação, formiga/cigarra e tantos outros que estabelecem modelos para entender o mundo e nele intervir. Nós, a maioria dos docentes, foi “formada” aos moldes da formiga, fazendo do trabalho um valor inquestionável do projeto de modernidade social, caminho do progresso, do “vir-a-ser” e do preparar-se para o futuro. A criança recém-chegada à escola, embalada pelo canto da cigarra, pela vivência do presente, “mergulhando” intensamente no aqui e agora. Esse último “atemoriza e ameaça o status quo de qualquer organização social devidamente consolidada” (idem, p. 48).

Aqui mostramos três dos poemas produzidos pelas crianças. Talvez esses textos nos desacomodem enquanto adultos por tratar com naturalidade de um assunto para o qual ainda não conseguimos produzir respostas racionais, plausíveis, satisfatórias... Aqui estão: Eu queria meu avô, Poesia pro meu avô barriga e A poesia do menino que sou eu. O primeiro poema foi escrito por Willian<sup>5</sup>:

Eu queria meu avô  
Que já morreu.  
O nome dele  
É Zequinha.  
Assinado:  
Willian.  
Vovô,  
Eu já sei ler!

Ao primeiro olhar o poema produzido por Willian já revela o seu desejo intenso. Ele diz “Eu queria meu avô” (aqui, junto a mim...) Mas, “[ele] já morreu”. A narrativa lamenta a morte do avô, mas não parece fúnebre, nem tampouco é amedrontadora. É um fato naturalmente narrado, vivido e pensado pela criança. O diálogo metafórico entre o menino e seu avô traz a narrativa para o tempo presente e presentifica a figura de “Zequinha”, o avô. Agora não se fala de um ente abstrato, mas de alguém que não está “morto”. O menino se dirige poeticamente ao avô (falecido) para comunicar-lhe que “já sabe ler”.

---

5 Willian Caetano dos Santos. Os nomes das crianças aparecem completos no texto em função de três motivos: a permissão das crianças e de seus responsáveis legais, o fato de que suas narrativas, uma vez tornadas públicas, não implicariam em risco de qualquer natureza para as crianças; e como uma forma objetiva do reconhecimento da autoria. Sobre isso, ver Kramer (2002).

Está falando com ele. De posse do texto escrito leva-o ao cemitério e refaz a confabulação. “A criança, a maneira do poeta, cria um mundo próprio, um mundo supra-real, onde investe energia criativa, na construção, extensão e realização dos desejos. Ela tem consciência do seu “faz-de-conta”, sabe diferenciar o real do imaginário [...]” (KIRINUS, 2008, p.44).

Poesia pro meu avô Barriga é uma maneira que Juliano<sup>6</sup> encontra para se despedir do avô:

Poesia pro meu avô Barriga  
O meu avô morreu,  
Parou seu coração  
Ele foi para o caixão,  
E foi pro cemitério  
Eu chorei,  
Chorei,  
Chorei muito.  
O nome dele é  
Altair.

Aqui a morte é anunciada nos seus detalhes ritualísticos. O insólito faz o morto não ser colocado no caixão, nem levado para o cemitério. “Ele [mesmo] foi/vai para o caixão” e também seguiu/segue “pro cemitério”. “Escolhendo” morrer e ir embora, não percebe que com isso faz seu netinho sofrer demasiado! No entanto, ficamos sabendo: vovô continua vivo. “O nome dele é Altair”. Possibilidades imaginadas. Na imaginação poética do menino não estaria ali presente a personagem fantasmagórica, observando e ouvindo “tudo” deitado em seu caixão? Estaria nos pregando uma peça? Seria ele capaz de abrir os olhos e se levantar a qualquer momento? O que se passa na imaginação de uma criança que presencia ou participa de uma cerimônia funeral? Como entender o adeus que ele não quer dar ao seu querido avô? Como a linguagem poética nutre esse diálogo intersubjetivo?

Talvez aqui a criança, intuitivamente, remonte “outro aspecto da antiga familiaridade com a morte: a coexistência dos vivos e dos mortos” (ARIÉS, 2003, p. 36). Coexistência, convívio e interesses comuns entre avôs e netos. Naquele que se vai, o desejo de perpetuar sua herança cultural, seus ideais. De viver por meio do descendente, de continuar contando sua história. Naquele que fica, o anseio de herdar suas virtudes, de orgulhar-se de suas raízes, de construir uma nova história re-significando a tradição. Um pacto estabelecido, silenciosamente.

Rodrigo<sup>7</sup>, por sua vez, vai contando sua história:

---

6 Juliano Bittencourt Oenning.

7 Rodrigo Daminelli Correa.

Poesia do menino  
Que sou eu,  
Que vai para a escola,  
Que os dois avôs morreram,  
Que o meu tio Rodrigo  
Também morreu  
Porque botou a mão na tomada.  
Estava brincando  
Com seu amigo  
Em Tubarão.  
Tinha seis anos.  
O amiguinho foi embora,  
O meu pai estava vendo bois,  
O meu pai já conhecia minha mãe,  
Mas eu nem tinha nascido.  
Eu queria meu tio, de novo,  
Ele era engraçado,  
Bobalhão!

A morte dos avôs é lamentada – ele não tem nenhum deles por perto (ausência). É um “menino que vai à escola e que os dois avôs morreram” e que o “tio Rodrigo também morreu”. O tio representa uma figura relevante no círculo familiar, cujo nome lhe foi atribuído. Seu poema revela o desejo de conviver com os avôs e com o tio, se a morte não tivesse afastado essas pessoas de sua vida. A morte ocupa a centralidade em sua narrativa. O menino busca aliviar o sentimento de perda qualificando o tio como engraçado, bobalhão. De alguma forma ele conhece esse tio que morreu antes dele nascer e que se faz tão presente. Sabe-se inclusive sua causa mortis. Isso não basta. Ninguém consegue “morrer completamente” como escreve Manuel Bandeira (1966, p. 160).

[...]  
Morrer sem deixar um sulco, um risco, uma sombra,  
A lembrança de uma sombra  
Em nenhum coração, em nenhum pensamento,  
Em nenhuma epiderme.  
Morrer tão completamente  
Que um dia ao lerem o teu nome num papel  
Perguntem: “Quem foi?...”  
Morrer mais completamente ainda,  
- Sem deixar sequer esse nome.

Não, não foi possível para o Rodrigo morrer completamente. Ou teria morrido e retornado? Agora sou “eu”, Rodrigo? Devaneios... Mistérios, elucubrações!

Embora os três poemas aqui mostrados tenham a morte como centralidade narrativa, a palavra não apresenta uma carga funesta. A morte é tratada naturalmente,

talvez por esse motivo, surpreenda o adulto que ainda não aprendeu falar sobre as “coisas” essenciais da natureza humana, dos seus sentimentos, de suas emoções, de suas paixões, da sua imaginação... Os três meninos optaram por falar dos seus avôs. Vemos que “[i]nfância e velhice mantêm forte identidade baseada na relação de amizade e de cumplicidade vivida no jogo, na brincadeira, no riso constante, na aventura insólita” (CABRAL, et al, 2007, p. 7).

Por outro lado, as composições narrativas dos meninos não são meros agrupamentos de palavras oriundas do devaneio. Moisés (2012, p. 67) esclarece que “[d]evaneio significa justamente permitir que a imaginação e o pensamento divaguem, à toa, sem rumo, ao sabor do acaso, livres de qualquer roteiro pré-estabelecido. O mecanismo básico do devaneio é a livre-associação e não a conexão lógica entre as ideias”. Esse não é o modo que as crianças escolheram/escolhem para compor seus poemas. Os três poemas trazem uma sequência lógica de ideias acerca da temática central, mas não apenas isso: a linguagem literária não se faz, nem se satisfaz com sequência lógica e temática central, ela é essencialmente polissêmica e em sua polissemia as palavras travam aquilo que Kirinus (2008, p.14) chama de uma “misteriosa conspiração [...]e] como se tivessem muitos braços e entre abraços formassem uma rede invisível”. A rede que se forma não é apenas invisível, é contagiante, emociona, alimenta a imaginação e a reflexividade.

Ao tomar a morte como centralidade narrativa, os meninos deixam emergir nas entrelinhas possibilidades a serem consideradas acerca do ato de morrer: a morte é mesmo o fim? Meu avô continua aqui e agora: “O nome dele é Zequinha”; “O nome dele é Altair”. Falam de um tempo presente no qual ele é, continua sendo, e “eu” estou falando com ele, agora, e com ele compartilho minha mais recente vitória: “Vovô, eu já sei ler”.

O texto se mostra tão próximo do sujeito que o incita a falar de si mesmo e isso é “mania” de poeta. Falar de algo e de uma forma que não haveria outra possibilidade em que se ousasse tanto. Num poema, a ousadia narrativa abre uma fissura pela qual ecoa metaforicamente cada palavra e esta encontra guarida num tempo/espço pelo qual pode ser dito-pensado todo e qualquer sentimento, dúvida, dor, sem desvelar o envolvimento do “eu” que pronuncia, que lê ou que (se) constrói na própria narrativa. É o pretense afastamento da história que conta, ou do poema que lê ou cria, que encoraja o narrador a revelar poeticamente os medos e as angústias que o “outro” vivencia.

## **E O INSÓLITO AQUI...**

Ao discutir a literatura e insólito, Machado entrevista o escritor Amílcar Bettega Barbosa e lhe pergunta: por que, nos seus contos, o insólito se reveste de uma naturalidade? Seu interlocutor é categórico: “o insólito é de fato insólito porque é tratado com absoluta naturalidade. É ela que o realça. [...]o fato de as coisas serem o que são, despidas da convenção, provocam sim as interrogações” (MACHADO, 2006, [s/p]).

Olhamos para os poemas construídos pelas crianças e percebemos que é desta mesma forma que elas apresentam a morte ali interrogada, vivenciada, sem a manifestação condolente do adulto. Nesse caso, se a criança narradora constrói seu poema, falando da morte sem demonstrar “perplexidade diante do insólito, mas pelo contrário, demonstra naturalidade, o efeito sobre o leitor [ou ouvinte] é duplicado: não só o fato é insólito, como ainda por cima ele não causa surpresa no âmbito de um universo que possui a sua própria lógica” (MACHADO, 2006, [s/p]). Isso faz com que o ouvinte-adulto questione sua própria forma de lidar com a morte, como algo certo, lógico, real.

## **A POESIA NA ESCOLA**

Segundo Bordini (1991), a poesia para a criança tem sido, com raras exceções, entendida e empregada como um instrumento pedagógico de conformação social a despeito de seu apregoado potencial emancipatório. Para a autora “se a escola inicia a infância no texto poético através de poesia, ou de produção erudita policiada, isso não significa que a criança não assuma nunca a posição de emissor no sistema da comunicação poética” (BORDINI, 1991, p. 54). Ela nos fala da referência de Drummond ao fazer poético arraigadamente menineiro que o adulto deixa pra trás. Acredita que a infância “tem o direito de falar a palavra poética, mesmo estando destituída da bagagem de vivências, linguísticas, estéticas e existenciais” (p. 55).

De todo modo a mediação literária no espaço escolar precisa ganhar maior vigor. Pinheiro (2007, p. 18-19) aponta que maioria dos professores que atuam nas séries iniciais “se diz incompetente para trabalhar com a poesia” e que nas séries seguintes a situação se agrava ainda mais, pois “a poesia praticamente desaparece da sala de aula ou restringe-se a longos (e fatigantes) exercícios de interpretação”. É necessário promover o encontro entre poesia e criança, dialogar com poemas e poetas e experimentar a autoria. A criança pode ser provocada para criar seus poemas brincando com as palavras e seus sentidos. Sem a

preocupação com a estrutura organizacional, ela começa empregar na prática o uso literal, ou figurado das palavras, ao mesmo tempo em que vai descobrindo seus significados próprios. É evidente que isso não se dá ao acaso, na incerteza de que certo dia o professor resolva fazer poesias com seus alunos. Isso vai acontecer como decorrência de um intencional processo de letramento literário.

O letramento literário é a leitura planejada e sistematizada de textos literários. É um aprendizado qualificado que se faz na escola e fora dela, da leitura da literatura, almejando a “formação de um leitor capaz de dialogar no tempo e no espaço com sua cultura, identificando, adaptando ou construindo um lugar para si mesmo” (COSSON, 2012, p.120). O letramento literário se faz com o envolvimento da criança com a linguagem dos poetas e suas obras; com a valorização e a abertura de espaço para a expressão do repertório que elas trazem consigo, relacionado ao “folclore coletivo [que] possuem características poéticas de rica estrutura verbal intuitiva” (KIRINUS, 2008, p.28). Se a escola não valoriza essa vivência poética que a criança já possui, ela tende a se atrofiar. Nos primeiros anos, composições orais, registros pelo adulto/professor(a) – à medida que começa a usar a escrita, a criança ganha um novo instrumento para a criação e fruição literária.

## **REFLEXÕES COMPLEMENTARES**

A criança parece se entregar mais facilmente à poesia e a sentir com maior intensidade o significado poético das coisas “desimportantes” como diz Manoel de Barros (2003, [s/p]). Elas aprenderam a “carregar água na peneira” (BARROS, 1999, [s/p]) e podem tratar com irrestrita leveza e naturalidade assuntos que assombram intensamente o adulto.

A captura e a reflexão sobre os experimentos poéticos produzidos nos espaços de narrativa tornou possível perceber que a criança quer falar sobre si mesma. Ela precisa “escarafunchar” os segredos da vida, explorar o mundo registrando sua forma de percebê-lo. As “crianças [são] seres poéticos latentes” (KIRINUS, 2008, p. 15) e seus poemas podem tratar de muitas coisas “reais” ou “imaginárias”; aprazíveis ou dolorosas, triviais ou insólitas. Elasse mostram dispostas a falar da morte, talvez a maior fragilidade da nossa condição humana: aí reside o medo. Falar da morte na poesia não é um retorno ao Romantismo, mas pode ser um jeito de metaforizar, de entender, de falar sobre ela, refletindo sobre os mistérios que a envolvem.



## REFERÊNCIAS:

ARIÈS, Philippe. *História da morte no ocidente*. Tradução: Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

AZEVEDO, Ricardo. *Aspectos Instigantes da Literatura Infantil e Juvenil*. In: OLIVEIRA, Leda de. *O que é Qualidade em Literatura Infantil e Juvenil? Com a palavra o escritor*. São Paulo: DCL, 2005. p. 25-46.

BALEIRO, Zeca. *Apontamentos sobre a morte*. Isto é: Brasil, v. 36, n. 2244. 2012. p.116.

BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas: a infância*. São Paulo: Planeta, 2003.

\_\_\_\_\_. *Exercício de ser criança*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999.

BANDEIRA, Manuel. *Manuel Bandeira de Corpo Inteiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

BARTHES, Roland. *Aula*. 7. ed. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.

BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a Criança, o Brinquedo e a Educação*. 34. ed. Tradução: Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades, 2002.

BORDINI, Maria da Glória. *Poesia infantil*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1991.

CABRAL, Gladir da Silva, et al. *Concepções de infância e imaginação: O menino maluquinho, o livro e o filme*. Disponível em: <[http://www.gedest.unesc.net/seilacs/meninomalquinho\\_gladir.pdf](http://www.gedest.unesc.net/seilacs/meninomalquinho_gladir.pdf)>. Acesso em 22 jan. 2013.

COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. 2 ed. São Paulo: contexto, 2012.

HELD, Jaqueline. *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*. Tradução: Carlos Rizzi. São Paulo: Summus, 1980.

KIRINOS, Glória. *Criança e poesia na Pedagogia Freinet*. 3. ed. São Paulo: Paulinas, 2008.

KRAMER, Sônia. *Autoria e Autorização: questões éticas na pesquisa com crianças*. Cadernos de Pesquisa, São Paulo, n. 116, p. 41-59, jul. 2002.

LEITE, Maria Isabel. *Espaços de Narrativa – onde o eu e o outro marcam encontro*. In: CRUZ, Sílvia Helena Vieira. (Org.). *A Criança Fala: a escuta de crianças em pesquisas*. São Paulo: Cortez, 2008. p 118-140.

MACHADO, Everton V. Os lados do conto. 2006. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/prosa.asp?id=1362>>. Acesso em 27 jan. 2013.

MOISÉS, Carlos Felipe. *Poesia não é difícil*. São Paulo: Biruta, 2012.

PINHEIRO, Helder. *Poesia na sala de aula*. Campina Grande: Bagagem, 2007.

QUINTANA, Mario. *Sapato furado*. São Paulo: Global, 2006.

SILVEIRA, Rosilene F. Koscianskida. *A Contribuição da Literatura no Processo de Alfabetização e Letramento: uma reflexão mediada pelo olhar da criança*. 2008. 116 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade do Extremo Sul Catarinense, Criciúma, 2008.



## **A DESCONSTRUÇÃO DO MEDO DE BRUXA NA LITERATURA INFANTIL CONTEMPORÂNEA**

Maria Afonsina Ferreira Matos<sup>1</sup>

Jussara Almeida Souza<sup>2</sup>

### **CONSIDERAÇÕES INICIAIS**

*Muitos medos a gente tem e outros a gente não tem.  
Os medos são como olhos de gato brilhando no escuro.  
Roseana Murray*

### **A PARTIR DAS HISTÓRIAS TRADICIONAIS...**

Investigando a imagem da bruxa tradicional recorrente no imaginário infantil, verifica-se que ela é vista como apavorante nas recordações que os adultos de hoje têm de sua infância. A caracterização física dessa figura fantástica – segundo depoimentos ouvidos em trabalho de sondagem – auxiliava, e muito, na construção do medo em relação a tal personagem feminina. Muitas vezes, essa imagem de mulher feia\megera era usada até por pais como forma de ameaça, a fim de intimidar\disciplinar as crianças: havia quem falasse em chamar a bruxa de João e Maria para impedir os filhos de comer doce fora de hora; e quem nunca ouviu a frase “\_A cuca te pega”? Também valem, nesse sentido, a descrição grotesca da antropofágica bruxa da floresta e a informação de que a madrasta de Branca de Neve se enfeia pra se vingar da beleza da enteada...

Colaboraram também muito para essa construção da imagem negativa: –crescer ouvindo a descrição da bruxa da história de João e Maria – senhora de feições grotescas e afeita à antropofagia (era aterrorizante!); –estar na escola, mesmo sabendo que a madrasta da Branca de Neve personificava a maldade de bruxa e castigava a enteada por conta de sua beleza. A bela senhora se enfejava ao extremo para atingir a menina\moça no vigor da idade e beleza.

Assim, associada a essas e tantas outras imagens da mesma linha, surge a designação “bruxa”, como sinônimo de mulher feia e megera. Mas essa é uma história antiga...

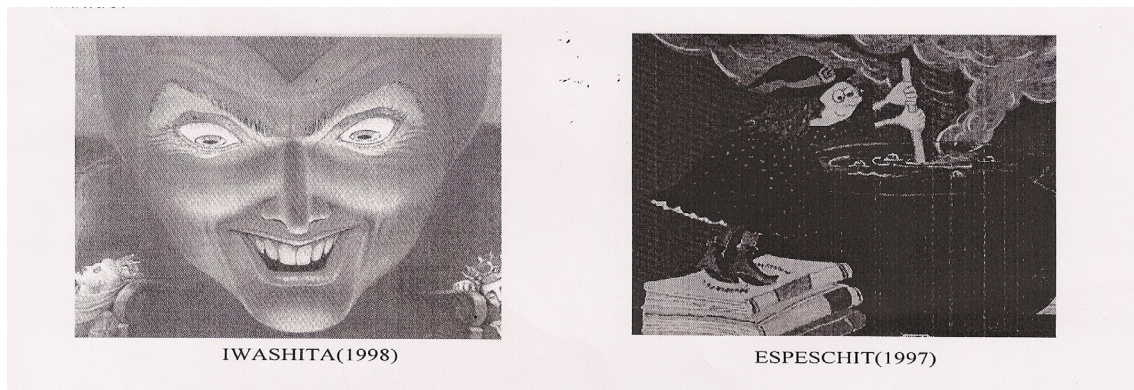
### **NA ATUALIDADE, UM CONTRAPONTO...**

---

1 Doutora em Letras pela PUC\Rio. Professora Titular\Pleno UESB -Jequié\BA. Coordenadora Acadêmica do Centro de Estudos da Leitura- CEL\UESB.

2 Especialista em Literatura e Ensino de Literatura pela UESB –Jequié\BA.

Atualmente, nota-se que essa visão de bruxa passou por alguma transformação: foram criadas bruxas ridículas ou que agem, eventualmente, com bondade ou, por vezes, portam-se como fadas. Umhas são aventureiras, engraçadas; outras são ternas, meigas – fofinhas com rostinho de criança – o que parece divertir os leitores, desconstruindo, no imaginário, a representação ameaçadora da maldade:



Diante dessa transformação: “bruxa-feia-malvada” em “bruxa-simpática-bondosa”, surgiu o desejo de realizar, neste trabalho, um estudo sobre a imagem da bruxa na literatura infantil tradicional e contemporânea, tendo em vista os seguintes objetivos: analisar a desconstrução do medo de bruxa na literatura contemporânea; tecer considerações gerais e históricas sobre as bruxas tradicionais; focalizar personagens más de alguns contos de fadas; proporcionar um passeio pelo universo simbólico das bruxas antigas e contemporâneas; e com isso, contribuir para o debate a propósito da Literatura Infantil Brasileira.

## **A BRUXA NO DIVÃ**

Para atender aos objetivos propostos, um diálogo psicanalítico com Leloup e Bettelheim sobre o significado do medo de bruxa se faz necessário. Nesse sentido, vale retomar uma assertiva já conhecida no universo da Psicanálise: desejo e medo são elementos fundamentais para a evolução dos seres humanos e, nessa evolução, os temores devem ser enfrentados sob a pena de surgirem patologias.

Segundo os estudos sobre os diversos tipos de medo empreendidos por Jean Leloup (2001), o temor de bruxa pode ser relacionado a dois degraus da escala do desejo e do medo: “medo da separação” e “medo de ser rejeitado pela sociedade”.

Bruno Bettelheim (2007) discute a questão afirmando que as crianças têm medo de se separarem da mãe (ou de quem representa esse papel) e, assim, perder a garantia de segurança e proteção. Por conseguinte, a figura

materna é vista com ternura e cercada de atributos positivos. Entretanto, por vezes, a criança é contrariada em suas vontades exatamente por essa pessoa, instaurando-se, assim, o dilema infantil: como sentir raiva de alguém tão amada sem ferir os sentimentos dela e perdê-la? Manifesta-se, então, a necessidade de dividir a figura materna em duas partes que corresponderiam à fada – lado positivo – e à bruxa – lado negativo (essa necessidade se torna maior quando quem está no lugar da mãe é uma madrasta).

Sobre o tema, o mesmo Bettelheim diz que a madrasta permite compreender a importância desse personagem no imaginário infantil: ao mesmo tempo em que ela preserva a imagem da boa mãe, ainda estimula a criança a se defender da mãe malvada. Então, “as boas qualidades da mãe são tão exageradas quanto as más o foram na bruxa” (2007, p.101), da mesma forma como a criança vê o mundo, inteiramente prazeroso ou um inferno sem alívio. Com essa divisão, a bruxa concentra em si a maldade e, por isso, pode ser odiada e castigada numa atitude de defesa por parte da criança em relação à mãe.

Para vivificar esse desejo de vingança infantil, a bruxa tem de corresponder a um ser detestável – daí nasce a imagem de uma ardilosa senhora de certa idade, que se veste em tons escuros e sombrios, sendo geralmente descrita como fisicamente fora do padrão de beleza social. A maldade precisa ser sua característica mais marcante com o fim de justificar tamanho ódio a ela direcionado. Dessa maneira, a dissociação entre fada/mãe e bruxa/mãe facilita a superação do medo da separação materna.

Por outro lado, o desejo de se adequar a uma imagem de “homem de bem” ou “mulher de bem” gera a preocupação com o chamado “ímago social”. Desse desejo de corresponder a uma imagem social de “bem”, surge o medo de ser rejeitado pelo grupo e de ser diferente – questão bem discutida em Leloup (2001) – isto é, de não corresponder aos padrões exigidos para a aceitação social. Nessa direção, o medo é a sombra que contém os aspectos ocultos, reprimidos e desfavoráveis do homem. Para ultrapassar a limitação, o ego entra em conflito com esta sombra a fim de enfrentar a não aceitação de características pessoais socialmente mal vistas.

Essa necessidade de enfrentar a própria sombra é tema recorrente na literatura infantil e é representada de diversas maneiras, dentre elas através das bruxas. Estas simbolizam a força perversa do poder. Por isso mesmo, por muito tempo, as bruxas foram personificadas através de um estereótipo grotesco, impactando e causando horror. O herói precisa reconhecer a existência da sombra, e a batalha travada para vencer o poder da bruxa representa o triunfo do ego sobre essas tendências negativas.

(...) nos contos de fadas o mal é tão onipresente quanto à virtude (...) o bem e o mal são corporificados sob a forma de algumas personagens e de suas ações, uma vez que o bem e o mal são onipresentes na vida e as propensões para ambos estão presentes em todo homem. É essa dualidade que coloca o problema moral e requisita a luta para resolvê-lo. (BETTELHEIM, 2007:16)

Para a psicanálise, o maniqueísmo que divide as personagens facilita a compreensão de valores básicos da conduta humana e do difícil convívio social. Se essa dicotomia for transmitida através de uma linguagem simbólica durante a infância, não prejudica a formação de sua consciência ética. A criança identifica-se com os heróis do mundo maravilhoso, sendo levada a resolver, inconscientemente, sua situação pessoal. Dessa forma, consegue enfrentar e superar o medo presente à sua volta e pode alcançar o equilíbrio na fase adulta.

Na literatura infantil contemporânea, por seu turno, a ética maniqueísta que separa nitidamente bem de mal, certo de errado, vem perdendo espaço. Em seu lugar será presente uma ética relativista em que o mal aparente revela-se como bem ou resulta em algo certo.

A visão maniqueísta da bruxa apresenta-a como uma personagem-tipo, plana, e quase sempre estereotipada. Essa personagem corresponde a um procedimento padrão da maldade que nunca muda suas ações ou reações, sendo sempre má. Noutra direção, inscritos em uma nova visão de mundo, os escritores passaram a privilegiar personagens que fossem condizentes com essa relativização de conceitos. Essa dimensão ambígua do homem ganha forma através da personagem/individualidade, como é típico da ficção contemporânea. Esse tipo de personagem não pode ser apontado como sendo bom ou mau. Ele passa a “ser” bom ou mau diante de situações diferentes.

Tal representação se mostra cada vez mais presente nas histórias infantis, nelas, a bruxa torna-se um elemento bastante representativo para uma leitura da desconstrução da imagem da maldade, que leva em consideração a identificação do leitor com essa personagem tão instigante.

Algumas produções infantis brasileiras apresentam nitidamente, exemplos de bruxas nessa concepção de personagem/individualidade, como A bruxinha que era boa, de Maria Clara Machado. Eva Furnari apresenta uma bruxa atrapalhada, bem próxima à realidade infantil. A personagem Bruxa Onilda, em suas aventuras também não fica atrás...

## **BRUXAS – SEMPRE BRUXAS!!!: A ÉTICA MANIQUEÍSTA...**

Para melhor compreender a desconstrução do medo de bruxa na literatura infantil contemporânea, não se dispensa uma viagem à nomeação adamítica do termo para conhecer a origem e o significado desse ser maravilhoso que continua encantando os adultos e as crianças através da literatura oral e escrita em todo mundo.

Segundo Bárbara Carvalho (1985), a bruxa é a opositora da fada – mediadora mágica entre o homem e a realização de seus sonhos – e a sua denominação vem do latim *bruchu* (origem hipotética), que significa “gafanhoto sem asas” ou simplesmente *bruxa, ae* (também hipotética), com o significado de “mulher má”.

A bruxa é o símbolo da maldade humana, tão importante quanto as forças do bem, para a avaliação e equilíbrio destas (...). Essas duas personagens-símbolos (Fada e Bruxa) são as representações simbólicas do Bem e do Mal. Veículo da bondade e da maldade, do certo e do errado (...). As histórias a dramatizações, onde essas forças foram antagônicas medem suas possibilidades, terminam sempre, logicamente, com o triunfo do Bem. Essa proposição maniqueísta, realizada pelas Fadas e pelas Bruxas, encontrou seu clima na época barroca, e fez carreira na literatura infantil (CARVALHO: 1985:60-61)

As bruxas fazem parte do folclore europeu ocidental e tornaram-se conhecidas como seres fantásticos ou imaginários que se apresentam sob a forma de mulher. Dotadas de maldade e poderes sobrenaturais, interferem na vida dos homens para frustrá-los em situações-limites.

Na vida real, as bruxas teriam surgido na Europa no período de maior repressão dos inquisidores católicos. Curandeiras que utilizavam ervas medicinais eram tidas pela igreja como uma ameaça à onisciência de Deus. Tornaram-se as vilãs das histórias – mulheres feias e más. Fora do campo da ficção, arderam em fogueiras para purgar pecados que não cometeram.

Para Nelly Novaes Coelho (1998) “as bruxas nascem quando as fadas encarnam o Mal” e apresentam-se ao avesso de sua imagem “bruxas são antifadas” e “vulgarmente se diz que “fada” e “bruxa” são formas simbólicas da eterna dualidade da mulher ou da condição feminina” (p.31-32). Por isso é constante a presença da mulher nos contos infantis, ora angelical, ora malvada, estando ligada intimamente às figuras de fadas e de bruxas. Sobre o tema, Novaes Coelho acrescenta:

a mulher teria representado no universo: uma forma primordial (...). As fadas simbolizam talvez a face positiva e luminosa dessa força

feminina e essencial (...). O reverso seria a face frustradora: a da bruxa- a mulher que corta o fio destino, frustra a realização do ser (2000:177).

No conto Borracheira de Perrault – mais conhecido como Cinderela – é evidente a íntima ligação entre mulher e a imagem de bruxa (nesse caso, a da madrasta) mesmo em sua forma não estereotipada. A madrasta da Cinderela não é a típica bruxa – aquela que faz feitiços ou monta em vassouras voadoras, ou seja, não é um personagem fantástico – mas age psicologicamente como tal, exatamente porque realiza crueldades, tendo como vítima a enteada.

No conto, Cinderela era filha de um casal rico feliz, mas quando ainda era criança sua mãe morreu, o que a fez sentir-se sozinha e triste. “Passaram-se alguns anos e a menina transformou-se numa linda e encantadora menina” (Reino da Criança, s/d:10); mas a casa continuava vazia e o pai, também solitário, achando que a filha precisava de alguém que cuidasse dela, resolveu casar-se novamente:

Escolheu uma viúva que tinha duas filhas, pensando na companhia que elas fariam a Cinderela. Como estava enganado! A madrasta era uma mulher ambiciosa, autoritária e má, e as filhas, sendo feias e invejosas transformaram a vida de Cinderela num constante tormento: (10-11).

A madrasta começa a revelar seu caráter de bruxa maltratando a enteada que, mesmo tendo pai vivo, não tinha nenhuma vantagem em relação às suas “irmãs”: “ela trabalhava desde que amanhecia até a hora de dormir, pois o pai dominado pela autoritária mulher, nada fazia para diminuir o sofrimento de Cinderela” (Ibid. p. 12). Essa atitude do pai em relação à filha que tanto amava poderia estar relacionada a um feitiço de bruxa, pois nada justificaria tal atitude.

Porém, as maldades da madrasta/bruxa não param por aí: “Quando sua majestade, o Rei, convida todas as jovens solteiras do reino para os três bailes (...) quando será escolhida por sua alteza, o Príncipe, a futura rainha” (Ibid. p. 15), Cinderela pede humildemente à madrasta para ir e ela, fingindo bondade, diz que lhe daria uma oportunidade. No entanto, para que a menina pudesse ir ao baile, precisaria primeiro realizar algumas tarefas impossíveis (a seu ver) que lhe seriam ordenadas. Contra as probabilidades, Cinderela consegue realizá-las com a ajuda de seus amigos animais:

Ela ficou tão irritada ao ver que a menina conseguia realizar a difícil tarefa, que não hesitou um segundo.

- Não irás a nenhum baile! Serias motivo de zombarias para nós.



E retirou-se sem ligar para as lágrimas da infeliz. Gata Borrallheira correu ao tumulto de sua mãe, onde pôs-se a chorar. (18)

É evidente, portanto, a face bruxa da madrasta no conto A Borrallheira, e é possível afirmar que qualquer criança, ao ler esse conto, temerá perder sua mãe e vê-la substituída por uma madrasta como essa, da mesma forma que se sentiria vingada ao vê-la derrotada no final.

Outro conto que apresenta uma bruxa capaz de apavorar é Rapunzel. Nele, um casal que desejava muito ter um filho tem o seu sonho frustrado quando uma bruxa exige que o bebê lhe seja entregue como pagamento pelos rabanetes roubados pelo homem que quisera satisfazer o desejo de sua esposa grávida:

Como te atreves a entrar no meu quintal como ladrão para roubar meus rabanetes?

Tive que vir aqui porque minha esposa sentiu um desejo muito grande de comê-los.

Sendo assim, podes pegar quanto quiser, porém, em troca me darás o teu filho que está pra nascer. (CONTOS CLÁSSICOS, s/d: 4-6)

Aos doze anos Rapunzel (a filha que a bruxa recebera do casal) é presa numa torre alta sem portas ou escadas. Sempre que precisa subir e encontrar-se com a menina, a bruxa grita: “- Rapunzel, jogue-me suas tranças!” (08) e, agarrada nos cabelos de Rapunzel, a malvada chega ao topo da torre:

A perversidade da bruxa desse conto e o medo que ela pode transmitir se torna maior quando ela descobre que sua prisioneira recebe a visita de um príncipe. Furiosa, a bruxa engana o príncipe, jogando as tranças para que ele caia numa armadilha previamente preparada:

- Ah, ah! Você veio buscar sua amada? Pois a linda avezinha não está mais no ninho, nem canta mais! O gato apanhou-a, levou-a e agora vai arranhar os seus olhos! Nunca mais você verá Rapunzel! Ela está perdida para você (PENTEADO, 1994: 95)

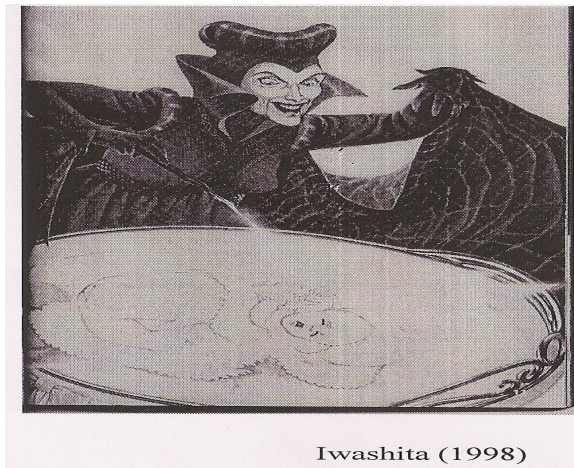
Apesar disso, Geane Azevedo, no artigo Bruxa: malignidade / benignidade?!, as defende:

Na realidade uma pessoa possessiva, diante de certas situações, fica furiosa e impulsivamente se apraz em vingar-se do outro em reparação ao agravo; (...) possivelmente, ela não agiu por maldade, mas, devido às circunstâncias de engano, acabou despertando nela a maldade que aparentemente estava adormecida. (s/d: 5-6)

Entretanto, mesmo se essa bruxa não for tão má quanto parece, o temor

que ela causa nos pequenos leitores não se torna menor. Suas ações, aos olhos das crianças, não são de pessoas comuns, mas de pessoas malvadas – “bruxas” – sem o mínimo de afetividade.

E qual criança não se sentiria ameaçada por uma bruxa como a “décima terceira fada” do conto A Bela Adormecida?



Essa fada não teria sido convidada para o batizado da princesa: “Elas eram treze. Mas, como no castelo só havia doze pratos de ouro reservados para as fadas, uma dela não foi convidada” (Contos de Grimm, 1994:32). Como se sabe, quando uma fada cai no esquecimento, ela sofre metamorfose e transforma-se em bruxa. Então, antes que se completassem as boas profecias proferidas pelas doze fadas, a porta se abriu violentamente e, furiosa, a fada/bruxa faz um pronunciamento mortal:

-Há, há, há! Não esperavam por mim! Eu sei não me convidaram! No entanto eu vim, mesmo assim. Também vou dar meu presente à nossa gentil princesa. Mas... o que foi que aconteceu? Assustei-os com certeza... Escuta, linda menina, vai ser este o teu destino: completando quinze anos numa roca de fiar tu espetarás o dedo! E nesse horrível momento, ouve bem linda criança? Tu dormirás para sempre! Há, há, há! Como é bela uma vingança. (FIUZA, 1998:10).

Depois disso, a bruxa desapareceu e a última fada benévola interviu em favor da princesa, anunciando que, ao ferir o dedo, não morreria, mas dormiria cem anos até que um príncipe a desencantasse. Dessa forma, o terrível pronunciamento em profecia foi minimizado.

Mais apavorante e temida que as três bruxas anteriores é a bruxa em Branca de Neve, que também aparece metamorfoseada em “rainha-madrasta”. Era uma mulher de rara beleza, mas tão cheia de orgulho e vaidade que não



suportava a ideia de que pudesse haver no reino formosura que superasse a sua. Porém, Branca de Neve cresceu e tornou-se a mais bonita mulher, enchendo de raiva e despeito o coração da rainha, que passou a odiar obsessivamente a menina:

- Espelho, espelho meu!

Existe alguém neste mundo mais bela do que eu?

Ele respondeu

- Sois belíssima, senhora rainha, mas Branca de Neve é mil vezes mais bela (PENTEADO,1994:56)

Desde então, a rainha-bruxa perseguiu sem cautela Branca de Neve. O primeiro ataque da rainha manifestou sua tendência antropofágica: deu ordem a um caçador para matar a menina e trazer-lhe alguns de seus órgãos como prova. A bruxa comeu as vísceras trazidas pelo caçador pensando que fossem de Branca de Neve.

A criança que venha a ler ou ouvir essa história sentirá medo de uma madrasta tão má. Essa situação seria semelhante àquela em que os personagens se veem desamparados no meio da floresta. “Para todos que ouviram contos de fadas, a imagem e o sentimento de estar perdido numa floresta profunda e escura são inesquecíveis.” (BETTELHEIM, 2007:219)

E mesmo depois de estar morando com os anões, Branca de neve – muito ingênua – sofre mais três investidas da rainha-bruxa: passando-se por vendedora de fitas, cintos e corpetes, “a velha apertou com tamanha força que a fez perder o fôlego e cair por terra como morta” (Fantasia Colorida da Criança, s/d:45)



“Numa nova tentativa de matar Branca de Neve envenenou um pente e, de novo, rumou para as montanhas, disfarçada de velhinha” (Ibid. p. 46). A bruxa penteia os cabelos da menina conseguindo envenená-la. Mas, mais uma vez, os anões salvam a garota. Por fim, a bruxa consegue fazer com que Branca de Neve coma o lado envenenado de uma maçã e caia morta: “- Alva como

neve, rubra como sangue, negra como ébano! Desta vez, seus amiguinhos anões não a farão voltar à vida!” (Ibid. p. 48).

Apresentando o mesmo caráter antropofágico da Rainha de Branca de Neve, a bruxa do conto João e Maria, aparece atraindo as crianças com o que elas mais gostam, doces e chocolates, para depois cozinhá-las e comê-las:

- Quem está comendo a minha casinha? (...) aí surgiu uma velha muito velha, muito feia, com um nariz muito grande (...). Aconteceu que essa velha era uma terrível feiticeira, que tinha construído sua casa com doces para atrair crianças e depois devorá-las (FELIPE, s/d: 102-4)

Diante de todos esses tipos ameaçadores, o que suaviza o medo da criança em relação à bruxa é ver que no final o herói vence e o mal, e este tem uma punição equiparada aos atos maléficicos realizados, a bruxa em Branca de Neve dança sobre os chinelos de ferro em brasa e morre lentamente; em João e Maria, a bruxa é devorada pelo fogo, água e azeite. Assim, a criança ganha coragem ao se identificar com o herói: “Devido a essa identificação a criança imagina que sofre com o herói suas provas e atribulações e triunfa com ele quando a virtude sai vitoriosa” (BETTELHEIM, 2007:16).

### **BRUXA - ORA FADA, ORA BRUXA: A ÉTICA RELATIVISTA...**

Os personagens maravilhosos mais comuns são fadas e bruxas, justamente a oposição entre forças positivas e negativas. Nos contos de fadas, o mal é tão onipresente quanto a virtude (GÓES, 1984: 120). Mas, nas histórias modernas, a bruxa – representante máxima do mal – não aparece como nos contos tradicionais, geralmente é representada de forma engraçada ou num ato desastrado de uma bruxinha atrapalhada.

A imagem da bruxa, atualmente, não é a mais apavorante, apesar de, na maioria das vezes, apresentar a aparência física, traje e cores da bruxa tradicional – requisitos que inspiram medo. Multiplicam-se os sites, na grande rede de computadores, que registram como fazer bruxarias e defendem categoricamente as boas intenções das bruxas. A literatura infantil contemporânea está desempenhando o papel de mostrar a relativização dos conceitos de bem e mal em toda a ambiguidade humana.

Hoje as bruxas deixaram de ser antagonistas ou opositoras das fadas, elas são as personagens principais e muitas vezes fazem o papel de fadas, realizando bons atos e ajudando os outros em situações difíceis.

Em O livro mágico da bruxinha Nicolau, Nicolau é criada por uma família

comum, depois de ter sido deixada no Brasil por sua mãe. Antes de completar onze anos, ela descobre sua natureza de bruxa e passa a realizar “esquisitices”. Mas, mesmo sendo muito extrovertida, Nicolau era uma criança relativamente solitária: “colegas, tinha muitos. Mas amigos mesmo, do peito e da raça, uma alma gêmea que não a achasse esquisita e que entendesse seus profundos sentimentos de bruxas, esse ela ainda não tinha encontrado”. (ESPESCHIT, 1997:22). Vê-se claramente nessa história o rompimento com o conceito de bruxa tradicional, pois mostra que o sentimento de Nicolau é semelhante ao de qualquer ser humano comum e, nesse momento, a criança se identifica com a personagem, no plano do consciente, sentindo-se acompanhada e digna de ser representada.



Espeschit(1997)

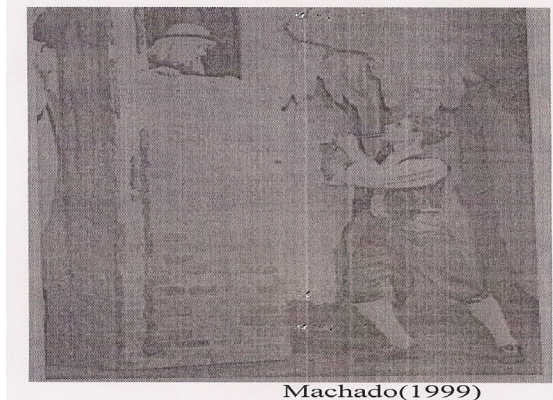
Nicolau conhece Zé Maria, um garoto que não acreditava em bruxa e o primeiro a não dar a mínima para a visível diferença da amiga. Por isso, Nicolau decide compartilhar seus segredos com ele e, então, começa a realizar várias manobras para convencê-lo de que ela é uma bruxa. Assim, essa história se desenrola cheia de humor e diversão, distraindo a criança e mostrando que é possível conviver com as bruxas e entender o comportamento de cada uma delas sem temê-las.

Já, na peça A bruxinha que era Boa, Maria Clara Machado rompe, logo pelo título, com o paradigma de maldade relacionado às bruxas: mulher má, figura apavorante, feiticeira etc. Na peça há seis bruxas, sendo uma a chefe das demais, que são aprendizes prestes a realizar seus exames finais diante do temido Bruxo Belzebu, sua Ruindade Suprema. Subliminarmente, questiona-se o poder da dominação do Grande Bruxo e o medo que as outras sentem de contrariá-lo de alguma maneira. Aí, a Bruxinha Angela, cujo nome sugere referência a anjo, é diferente das outras em seu comportamento e até fisicamente (típico patinho feio). Ela tem movimentos elegantes, risos ao invés de estridentes gargalhadas, rostinho angelical e cabelos “estranhamento louros”. Ela não apresenta um estereótipo da bruxa e não é de sua natureza fazer maldades.

A última bruxinha de fila é diferente das outras. Debaxo da roupa preta de bruxa, emoldurada por cabelos estranhamente louros ( as

outras têm cabelos pretos e roxos desgrenhados) surge um rostinho angélico: é a bruxinha Ângela. (MACHADO, 1997:7)

Em certa parte da história, o Grande Bruxo convoca as bruxinhas aprendizes para fazer maldades, pois só se veem bruxas falsificadas, segundo ele. O primeiro alvo é Pedrinho, jovem lenhador, que acaba se tornando seu amigo e achando aquela bruxinha diferente – até questiona se ela não é uma fada disfarçada: “É esquisito mesmo... Quem sabe você não é bruxa nada?” (26)



Como punição pela sua rebeldia, Ângela é condenada a ficar presa numa torre, o que seria o castigo por não fazer as maldades típicas de bruxa. Pedrinho é quem salva-a do cárcere.

Nessa esteira da ruptura com a tradição maniqueísta, a autora Sylvia Orthof apresenta UXA através de um narrador que se diz amigo dela: “Essa aí, de costas baixinha, gorducha é Uxa minha amiga bruxa”. Com essa personagem, Silvia Orthof traz o humor para a sua história ao contar as desventuras da baixinha e gordinha Uxa que, sendo bruxa, resolve agir como fada algumas vezes. Para desempenhar esse papel ela tem de mudar o visual, e coloca peruca loira e chapéu de fada. Como para um bruxa é difícil fazer caridade, ela, na tentativa de ser boa, acaba criando diversas confusões. Depois de seus equívocos como fada, a varinha vira vassoura e ela diz que se cansou “de ser tão boa... e loira”. Uxa descobre que pratica mesmo o que chama de “maldade beleza pura”. Na esteira do referencial de bruxa moderna, ela acaba vencida pelo amor: “Uxa acaba se apaixonando, que danada!, por um moderno computador”.

Em *As memórias da Bruxa Onilda*, o leitor encontra uma história cheia de bom humor e otimismo, pois, mesmo passando por várias dificuldades, Onilda não se desanima, mostrando ao leitor que na vida pessoal nós temos que encarar os problemas por mais difíceis que sejam. Nessa história, Onilda conta que estava tudo planejado para o seu nascimento; foram consultados os



astros, a geografia e a meteorologia e o lugar “certo era exatamente a copa de uma árvore” (LARREULA E CAPDEVILA, 2001:9).



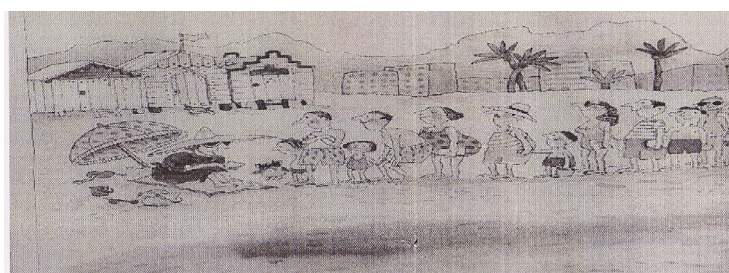
Larreula e Capdevila (2001))

As dificuldades que Onilda tem que enfrentar durante sua vida se devem ao fato de ter nascido antes do tempo:

- Nasci dois dias antes do tempo. Elas tinham feito tanto para eu nascer uma bruxa perfeita, que vim ao mundo vestida de bruxa e tudo!(...) foi um desastre! Por causa da diferença de dias e hora, os estros não estavam na posição correta para eu nascer. Por isso, sempre tive de enfrentar tantos problemas a minha vida inteira. (13-14)

Nota-se que os traços físicos de Onilda não rompem totalmente com a imagem da bruxa tradicional. Conserva-se o nariz grande, as roupas, o chapéu preto e as unhas grandes. Mas como se trata de uma bruxa moderna, Onilda tem o cotidiano igual ao de qualquer pessoa, porque, apesar de cumprir seus compromissos de bruxa (preparar e aprender fórmulas mágicas), ela também tira férias – desastradas, mas férias.

Em *As férias da Bruxa Onilda*, a personagem procura um lugar arejado para fugir do calor insuportável num certo verão. Nem bem chega à praia, vê mais gente que areia, mesmo assim não desanima: “No meio dessa multidão ninguém vai me reconhecer e eu vou ficar sossegada” (Ibid. p. 4). Onilda se hospeda num hotel e, para não ser reconhecida, compra chapéu de palha, óculos de sol e maiô. Mas a bruxa se engana:



Larreula e Capdevila(1999))

-Não sei quem espalhou que só a bruxa Onilda usaria um maiô tão fora de moda. Adeus sossego! Eu não parei mais de dar autógrafos. (LARRREULA E CAPDEVILA, 1999: 14)

Nesse momento, reafirma-se a desconstrução do medo de bruxa na literatura infantil contemporânea, pois Onilda torna-se uma estrela admirada e querida por crianças e adultos.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Bruxa tradicional e bruxa moderna, qual seria mais importante para o enriquecimento da experiência na vida das crianças? Ao final deste estudo, entende-se que as duas têm sua parcela de contribuição nessa tarefa tão importante.

Pela via do medo, a bruxa tradicional (sob a égide da ética maniqueísta) ensina que as maldades realizadas geram castigos ou punições dolorosas para quem as pratica. A bruxa moderna, por seu turno, (à luz da ética relativista) ensina, através do humor e do otimismo, que a dignidade e o bom caráter valem mais que maldade.

As bruxas são eternas na literatura infantil, mudando um pouco em suas ações: no conto tradicional apresentam características negativas, permitindo exercícios de projeção inconsciente necessários à saúde emocional; nos contos modernos, apresentam características positivas e irreverentes, possibilitando, no plano consciente o reconhecimento também fundamental para a formação humana.

Dizer que houve ou está havendo uma desconstrução do medo de bruxa na literatura infantil contemporânea não significa dizer que as bruxas clássicas estão eliminadas do imaginário infantil, pelo contrário, elas permanecem, convivendo, convivendo, agora, com as novas bruxas e sendo menos temidas, porque as crianças descobriram que não existe maldade que não possa ser derrotada, e que as aparências enganam, pois “bruxa” agora também pode ser sinônimo de “fada”. Por fim vale lembrar que, no que se refere ao medo, enquanto as bruxas tradicionais estão para o princípio do prazer (permitem a projeção, isto é, o reconhecimento de si no herói, trabalhando o inconsciente e proporcionando o alívio infantil ao lidar com a dualidade da mãe), as bruxas modernas estão para o princípio da realidade, pois se fazem espelho das crianças comuns e da vida ordinária, dando a sensação de pertencimento social, isto é, uma sensação de conforto (por estar com os outros no mundo, por estar também se sentindo representadas num lugar de poder que é a narrativa). Assim, tanto uma como a outra tem seu papel e lugar de relevância na formação da criança.

## REFERÊNCIAS:

A Bela Adormecida. In: Contos de Grimm. Trad. De Maria Heloísa Penteadó. Ilust. De A Archipowa 2. Ed. São Paulo: Ática, 1994. V.2( Série Clara Luz). p.32

AZEVEDO, Geane Oliveira M. Bruxa: malignidade/benignidade. Artigo do curso de Especialização Lato Sensu em “Literatura e Ensino de Literatura”. UESB, 2001. P. 5-6.

BETTELHEIM, Bruno. A psicanálise dos contos de fadas. 23. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007. P. 15, 16, 219.

Branca de Neve. In: Contos de Grimm. Trad. De Maria Heloisa Penteadó. Ilust. De A. Archipowa. 2. Ed. São Paulo: Ática, 1994. V.2 (Série clara Luz). p. 56

Branca de Neve. In: Fantasia Colorida da Criança. São Paulo: Editorial Focus LTDA, s/d. p. 45,46,48.

CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de. A literatura infantil – visão histórica e crítica. 4ª Ed. São Paulo: global editora, março/1985. P. 60-61.

COELHO, Nelly Novaes. Literatura infantil. 7 ed. São Paulo: Moderna, 2000. P. 177.

\_\_\_\_\_. O conto de fadas. São Paulo: Ática, 1998. p. 31-32.

ESPECHIT, Rita. O livro Mágico da bruxinha Nicolau. 4ª Ed. São Paulo: Atual Editora, 1997. P.22.

FIÚZA, Elza. A bela adormecida. 2ª Ed. São Paulo: Moderna, 1998. II. P.10.

GÓES, Lúcia Pimentel. Introdução à literatura infantil e juvenil. São Paulo Pioneira: 1984.

LARREULA, e. & CAPDEVILA, e. As Férias da Bruxa Onilda. 9. Ed. São Paulo: Scipione, 1999. P. 4,14.

\_\_\_\_\_. As memórias da Bruxa Onilda. 10 ed. São Paulo: Scipione, 2001. P. 9,13,14.

LELOUP, Jean-Ynes. Caminhos de realização dos medos do eu ao mergulho no ser. 10ª Ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

MACHADO, Maria Clara. A bruxinha que era boa. In: Teatro I. 18 ed. Rio de Janeiro: Agir. 1999. P. 4,14.

ORTHOF, Sylvia. Uxa, ora fada ora bruxa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. P. 3 , 21,25,27.

Rapunzel. In: Contos Clássicos. – Cirando Cultural, s/d. 4-6,8.

Rapunzel. In. Contos de Grimm. Trad. De Maria Heloísa Penteadó. Ilus. De A Archipowa. 2 ed. São Paulo: Ática, 19994. V.2 (Serie Clara Luz). p. 95

## **MEDO DE QUÊ VOCÊ TEM? - POSSIBILIDADES DE LEITURA E MEDIAÇÃO LITERÁRIA DE TEMAS AMEDRONTADORES NOS LIVROS DE LITERATURA INFANTIL**

Maria Laura Pozzobon Spengler<sup>1</sup>

*O que seríamos de nós sem o recurso daquilo que não existe? Pouca coisa. Nossos espíritos desocupados se enfraqueceriam pouco a pouco se as fábulas, as abstrações, as crenças e os monstros, as hipóteses e os pretensos problemas da metafísica não ocupassem nossas profundezas e nossa trevas naturais com seres e imagens sem objetos. (VALÉRY apud NOVAES in NOVAES, 2007)*

Histórias de medo são conhecidas do público leitor há bastante tempo, desde as narrativas orais que faziam uso de fatos assustadores com o intuito de pedagogizar e cunhar uma moralidade vigente para as crianças da época. Neste ensaio, optamos por selecionar três histórias produzidas para crianças que trazem como tema principal o medo infantil. A primeira delas, Medo dó de medo monstro, conta a história de um menino que acredita ter um monstro no seu quarto. Em O gato e o Escuro, um gatinho curioso ultrapassa uma barreira entre a luz e descobre-se numa escuridão sem fim. Já em Meu pai é grande, é forte, mas..., um narrador-criança conta ao leitor sobre os medos do pai. Em uma inversão de papéis, a obra brinca com as características de pais e filhos.

Todos os títulos escolhidos trazem o medo infantil como temática, e brincam com metáforas que se engendram nas linguagens, proporcionando ao leitor a criação de redes de sentidos. Todas as três histórias propostas aqui também convergem na possibilidade de uma quebra de horizonte de expectativas, pois colocam o leitor em uma posição de “desconforto” quando a história muda de rumo, ocupando um espaço inesperado. E, além disso, “o elemento surpresa também pode causar prazer ao leitor, na medida em que o obriga a repensar o previsível, a aceitar o diferente”, como nos mostra Rosa Genz (2012, p. 57).

Tomamos por exemplo os folclores, mitos e lendas brasileiras que fornecem para a literatura elementos sobrenaturais. Como em outras narrativas ficcionais, o medo é produzido nelas porque representa de modo alegórico as fantasias de alguma época ou lugar. Os monstros das histórias infantis também corporificam essas ilusões criadas pela humanidade sobre os medos de suas épocas, tendo em vista que “A emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga de medo é o medo do desconhecido” (LOVECRAFT, 1978, p. 1).

---

<sup>1</sup> Doutoranda do programa de Pós Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina, Mestre em Ciências da Linguagem, pela Universidade do Sul de Santa Catarina.



Se a literatura é responsável por questionar, refletir ou revelar ao leitor os seus sentidos, amores e dores, também revela os seus medos. O medo refletido na literatura ficcionaliza as sensações enfrentadas na vida real. A literatura entra nesse jogo através de sua função de catarse, permitindo a quem lê o distanciamento de suas angústias, de suas tensões, um conhecer-se e um entender de seus medos.

Por serem atemporais, as histórias infantis trazem situações e acontecimentos que são reais para a criança, como o amor, o medo, a rejeição, a morte ou o desamparo – situações que geram ansiedade. O herói que encontra a solução e possibilita o final feliz reflete no imaginário das crianças, porque estas trazem a história para a vida real. Dessa forma, a relação criada pela criança entre esses dois mundos faz com que acreditem na solução para um problema pessoal.

Maria Tatar, na sua introdução do Livro *Contos de Fadas*, edição comentada e ilustrada (2004), acrescenta-nos que:

Cada texto se torna um instrumento facilitador, permitindo aos leitores enfrentar seus medos e desembaraçar-se de sentimentos hostis e desejos danosos. Ingressando no mundo da fantasia e da imaginação, crianças e adultos garantem para si um espaço seguro em que os medos podem ser confrontados, dominados e banidos. (p. 10)

As informações de contos de fadas trazidas pela autora podem ser estendidas ao contexto das histórias infantis contemporâneas, já que tratam dos mesmos assuntos através de outras temáticas.

(...) a verdadeira magia dos contos de fadas reside em sua capacidade de extrair prazer da dor. Dando vida às figuras sombrias de nossa imaginação, como bichos-papões, bruxas, canibais, ogros e gigantes, os contos de fadas podem fazer aflorar o medo, mas no fim sempre proporcionam o prazer de vê-lo vencido. (ibidem, p. 10)

Pelas vias apresentadas nas histórias infantis que escolhem a temática do medo, a criança pode aprender a lidar com este sentimento e com o que lhe é desconhecido. O monstro de uma história pode ser a representação de alguma fobia, e quando a narrativa se finda, ela será capaz de descobrir uma maneira de vencê-la. A literatura para crianças dá a característica para o tratamento da temática, sem moralismos ou ideologismos, simplesmente para que o leitor se identifique de alguma forma com que é narrado.

O medo nasce através da fantasia e da invenção, muitas vezes pelos mesmos caminhos do mistério e do sagrado. As crianças procuram esse medo, e as histórias infantis as ensinam a conhecer o medo e enfrentá-lo. Por meio de seus elementos assustadores, na literatura infantil também existe o espaço para o inexplicável, o inesperável, o imprevisto.

O medo pode ser provocado pela percepção de nossa insignificância diante do Universo, da fugacidade da vida, das vastas zonas sombrias do desconhecido. É um sentimento vital que nos protege dos riscos de morte. Em função dele, desenvolvemos também o sentido de curiosidade e a disposição à coragem (...) (KEHL in CORSO, 2006, p. 17)

Freud, em seus estudos de psicanálise, definiu o medo como inquietante, “essa sensação de estranheza (unheimlich em alemão) é relativa a tudo o que deveria ter permanecido escondido, secreto e oculto, mas algo o trouxe para fora.” (CORSO, 2011, p. 24)

Os livros de literatura que trazem o medo como temática desviam o olhar do prazer estético tradicional, já que o belo e o sublime dão lugar ao ato de decifrar algo desconhecido, algo que se encontra imerso ao sentido humano. A narrativa que amedronta coloca a criança leitora em um estado de estranhamento, expectativa e medo.

Na infância, a imaginação floresce mais intensamente e boa parte do medo surge nessa idade. Pode-se tomar este como o motivo pelo qual as histórias de medo sempre exerceram fascínio aos leitores crianças. Tratado com leveza, o medo pode mudar o sentimento de angústia, considerando-se a criatividade estética com que estas narrativas são tratadas. Escritores e ilustradores contemporâneos utilizam-se de recursos estéticos para criar no leitor um certo estranhamento, objetivo atingido pela forma lúdica, fantástica e surreal pela qual tratam a narrativa em seus textos, verbais ou imagéticos. Histórias sobre o medo contadas às avessas, ou ainda ironizadas ou metaforizadas contribuem para o jogo do temer/ não temer.

Encontramos isso nas narrativas que se organizam de forma a mostrar situações apavorantes no início, mas que, durante seu percurso, a imagem do medo vai sendo desconstruída, amenizada e por fim, substituída por uma solução “heróica”, ou divertida, de seu protagonista.

Rodari já nos mostrava isso em 1982 quando em sua Gramática da Fantasia antecipa o conceito de estranhamento vindo de elementos subvertidos, os incluídos na narrativa, que despertam no leitor a vontade de conhecer os novos rumos da história, criando um olhar diferenciado sobre seu medo. O conceito é também defendido por Jauss na Estética da Recepção, quando este nos fala sobre a quebra de horizontes de expectativa, sobre o lugar do leitor nesse espaço de espera e sobre uma mudança nos rumos da história que o coloca em uma situação de estranhamento.

A temática do medo insere a criança em uma brincadeira de imaginar, envolve a mente pela curiosidade. E, nos livros de literatura infantil, a ilustração pode ampliar este envolvimento de forma refinada pelas imagens carregadas de símbolos a serem decifrados.

Um recurso usado pelo ilustrador das narrativas contemporâneas é dar verossimilhança à história pela construção de detalhes, para aproximar da realidade e para envolver o leitor, esse recurso aparece nas imagens dos ambientes, nos detalhes expressos, onde o surgimento do sobrenatural acontece de maneira improvável.

## MEDO DÓ DE MEDO MONSTRO

É brincando com as palavras que o autor Hermes Bernardi Jr. constrói essa narrativa, enchendo nossos olhos e imaginação. A começar pelas belíssimas ilustrações que no contraste entre páginas coloridas e acinzentadas criam espaços de mostra e esconde, instigando a mente criativa do leitor.

As palavras brincam, se expandem, se “amonstroam” e se “encompriiiiiiidam” nas mãos do autor, que com olhar (e voz) de criança, poetiza sobre os medos monstros que a gente tem, especialmente daquele monstro todo “escalafóbico”, espaçoso e teimoso, que se acha importante e que vai tomando conta do quarto da gente. Mas que tamanho o monstro tem? Será que ele não tem medo, assim como a gente? Medo de quê o monstro tem?

Sabe do que mais? Eu li a história com a voz bem alta antes de dormir, e acho que aquele monstro que morava embaixo da minha cama foi embora, porque eu nunca mais o vi! Será que ele tinha medo de mim?2

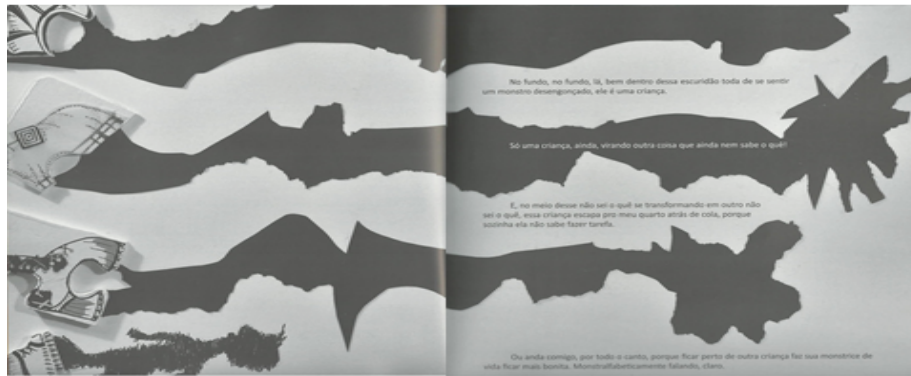


**FIGURA 1: Ilustração livro medo dó de medo monstro (fonte: acervo da pesquisadora)**

O que mais nos chama a atenção nas ilustrações criadas por Hermes é a colocação das sombras a partir da sobreposição dos elementos que compõem os cenários. Buscando entender a simbologia que isso representa, procuramos em Chevalier e Gheerbrant (2009), que explicam-nos que “a sombra é, de um lado, o que se opõe à luz; é, de outro lado, a própria imagem das coisas fugidias, irreais e mutantes” (p. 842).

2 Resenha do livro escritora pela pesquisadora para o blog do Núcleo de estudos e Pesquisas da Barca dos Livros. Disponível em: <http://nepbarcadoslivros.wordpress.com/page/2/>

As ilustrações, construídas a partir de fotos e colagens, responsabilizam-se pelo clima de sedução e magia que interage com o elemento verbal, em perfeita sintonia com a beleza das personagens que, sempre envoltos em mistério e penumbra, promovem o jogo entre ocultar e revelar, em consonância com o texto verbal. (MARTHA, 2012, p. 45)



**Figura 2: Ilustração livro Medo dó de medo monstro (fonte: acervo da pesquisadora)**

O monstro surge na narrativa de maneira natural: na casa do menino – local considerado reduto da segurança de todos nós, onde estamos protegidos dos males do mundo. É no interior da casa que a tranquilidade oscila com momentos de ameaça, colocando a personagem (e o leitor) numa incômoda sensação de medo.

Podemos perceber, especialmente na ilustração, que os cenários funcionam como espelhos da personagem, mostrando a casa, o quarto ou a cidade como elementos que marcam as nuances da personagem. Pelos elementos da ilustração percebemos quem é o protagonista da história, de que coisas ele gosta, e onde vive.

Walter Benjamin nos explica o que a imagem representa para um texto literário: “a imperiosa exigência de descrever, contida nessas imagens, estimula na criança a palavra. Mas, assim como ela descreve com palavras essas imagens, ela escreve nelas. Ela penetra nas imagens” (BENJAMIN, 1984, p. 241).

Essa ilustração mostra-nos efetivamente como isso acontece:



**Figura 3: Ilustração livro Medo dó de medo monstro (fonte: acervo da pesquisadora)**

Como toda boa história de medo e mistério, Medo dó de medo monstro tem seu cenário ideal na noite, pois ela é sugestiva, silenciosa. Os sentidos ficam em alerta durante a noite, e nas sombras é que o assustador se revela.

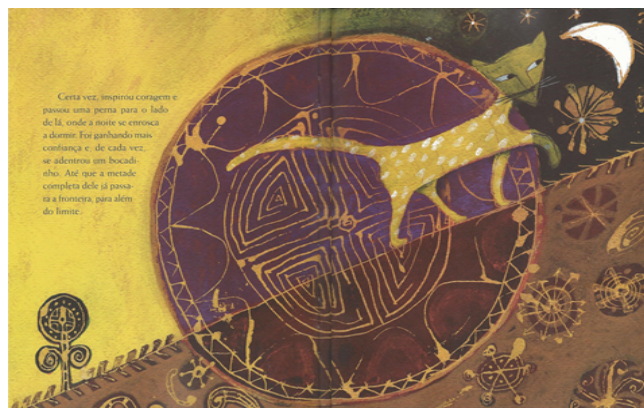
## O GATO E O ESCURO

O imaginário infantil traz como uma de suas principais características o escuro como um espaço reservado ao medo. Nesta narrativa, empenhada pelo moçambicano Mia Couto, o medo toma para si uma sensibilidade que não precisa ser temida.

O significado do medo é pervertido, e surge aqui como o desejo de atravessar o desconhecido. Através do olhar de um gato filhote que, tendo aguçada a sua curiosidade, decide assumir a empreitada de conhecer o que há no fim da luz do dia. Essa curiosidade do gato desbravador é o que promove a mudança da crença no desconhecido.

O medo é representado durante toda a estrutura da narrativa, pelo estranhamento, pela (a)ventura, pela passagem. O medo mostrado é de si mesmo, de ultrapassar os limites e as fronteiras do conhecido.

Encontramos nas ilustrações do livro diversas manifestações que formam mandalas. A Mandala é desenhada pela forma de um círculo, “é ao mesmo tempo um resumo da manifestação espacial, uma imagem do mundo, além de ser a representação e a atualização de potências divinas.” (p. 585). A Mandala também é estudada pela Psicologia, pois “possui uma eficácia dupla: conservar a ordem psíquica, se ela já existe; restabelecê-la, se desapareceu. Nesse último caso, exerce função estimulando e criadora” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2009, p. 586)

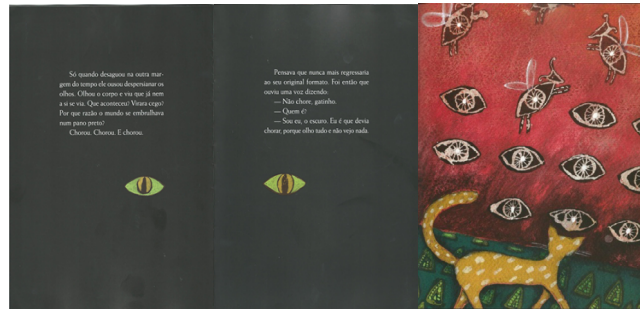


**Figura 4: Ilustração livro *O Gato e o Escuro*, p.12 e 13 (fonte: acervo da pesquisadora)**

O olho, que aparece em grande parte das ilustrações criadas por Marilda Castanha, em alguns momentos é a forma do corpo de animais, em outros, único elemento imagético da página, simboliza “percepção intelectual” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2009, p. 653). O olhar, por sua vez



é carregado de todas as paixões da alma e dotado de um poder mágico. (...). O olhar aparece como símbolo de uma revelação. Mais ainda, é um reator e um revelador recíproco de quem olha e de quem é olhado. O olhar de outrem é um espelho que reflete duas almas. (...). Empregar o seu não é brincar com este mundo das aparências, é desvendá-lo. (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2009, p. 653)



**Figura 5: Ilustração livro O Gato e o Escuro, p.16, 17 e 11 (fonte: acervo da pesquisadora)**



**Figura 6: Ilustração livro O Gato e o Escuro, p.29 e 33 (fonte: acervo da pesquisadora)**



**Figura 7: Ilustração livro O Gato e o Escuro, p.20 e 21 (fonte: acervo da pesquisadora)**

A espiral evoca a evolução de uma força (...). Ela manifesta a aparição do movimento circular saindo do ponto original; mantém e prolonga esse movimento ao infinito (...). Representa os ritmos repetidos da vida, do caráter cíclico da evolução, a permanência do ser sob a fugacidade do movimento (...). Simboliza a viagem ao longo dos caminhos desconhecidos. (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2009, p. 397 a 340)



**Figura 8: Ilustração livro *O Gato e o Escuro*, p.36 (fonte: acervo da pesquisadora)**

O gato surge na história, como um símbolo de “sagacidade, de reflexão, de engenhosidade: ele é observador, malicioso e ponderado”, para Chevalier e Gheerbrant, o gato também tem “o dom da clarividência”. (2009, p. 586)

Nesta outra ilustração percebemos a presença de um ser que possui uma cabeça que se divide entre um sol (escuro, negro) e uma lua, com olhos bastante demarcados. Encontramos no dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant (2009) as informações de que o brilho do sol “manifesta as coisas, não só por torná-las perceptíveis, mas por representar a extensão do ponto principal, por medir o espaço (...). A luz irradiada pelo Sol é o conhecimento intelectual”. (p. 836 e 837). O Sol “irradia a sua luz diretamente enquanto a Lua reflete a luz do Sol (...). O Sol represente o conhecimento intuitivo, imediato; a Lua, o conhecimento por reflexo, racional, especulativo” (p. 837). Outra curiosidade instigante diz respeito à conexão entre os olhos do Sol e da Lua. Nessa imagem, os autores explanam que “A correspondência com os olhos lembra outra correspondência: o olho esquerdo corresponde ao futuro, o olho direito ao passado; assim, o Sol fica com a inteligência, e Lua com a memória” (p.837).





*Figura 9: Ilustração livro O Gato e o Escuro, p. 15 (fonte: acervo da pesquisadora)*

A ilustradora optou em apresentar ao leitor um sol negro, que pode ser explicado simbolicamente pelo conhecimento dos alquimistas: “o sol negro é a matéria-prima, não trabalhada, ainda não colocada a caminho de uma evolução”. Para os analistas, “o sol negro será o inconsciente, também no seu estado mais elementar” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2009, p.840).

A concepção da narrativa, tanto pelo texto verbal quanto pela ilustração, se dá pelo caráter simbólico do mito de travessia e de reconhecimento, que pode ser comprovado em diferentes momentos da narrativa, iniciando-se na capa, com a ilustração. Isso se dá quando as personagens passam por “(...) situações de aprendizagem que as auxiliam a superar o estado de carência em que são lançadas na fase de metamorfose” (MARTHA, 2012, p. 40)

## **CONSIDERAÇÕES**

Ao observarmos os livros analisados nesta proposta, podemos perceber a necessidade da compreensão do encontro das linguagens como ferramenta de leitura e ampliação de redes de sentidos. Textos escritos e ilustrações elaboram caminhos que possibilitam ao leitor brincar com o olhar, de tal maneira que a leitura cresce, se amplia, se multiplica.

O medo, como tema das narrativas, possibilita ao leitor o encontro com o lugar que ele não conhece, mas quer conhecer; a brincadeira do temer não temendo, o fascínio de metaforizar o indizível.

Ao professor, mediador de leitura, cabe a função de colaborar com esse passeio estético, indicando, sinalizando e questionando o leitor sobre o mundo de linguagens que se encontra na literatura para crianças e jovens na contemporaneidade.

Ler é estar imerso nesse caldeirão de possibilidades de sentidos.

## REFERÊNCIAS:

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CORSO, Diana Lichtenstein e CORSO, Mário. *Fadas no Divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Slegre: Artmed, 2006.

CORSO, Diana Lichtenstein e CORSO, Mário. *A Psicanálise na Terra do Nunca: ensaios sobre a fantasia*. Porto Alegre: Penso, 2011.

GENZ, Rosa. *Mistério e Terror*. In: GREGORIN FILHO, José Nicolau (org.). *Literatura Infantil em Gêneros*. São Paulo: Editora Mundo Mirim, 2012.

LOVECRAFT, Howard P. *O horror sobrenatural na literatura*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

MARTHA, Alice Áurea Penteado. *O amor entre sombras: contraponto de endereçamento em Psiquê*, de Angela Lago. In: AGUIAR, Vera Teixeira de e MARTHA, Alice Áurea Penteado (orgs.). *Conto e Reconto: das fontes à invenção*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

TATAR, Maria. *Conto de Fadas: edição comentada e ilustrada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

NOVAES, Adauto. *Políticas do medo*. In: NOVAES, Adauto (org.). *Ensaio sobre o medo*. São Paulo: Editora Senac, 2007.

## **VIOLÊNCIA E OPRESSÃO NO LIVRO ILUSTRADO PARA CRIANÇAS: QUANDO O MEDO É “SENTIDO”**

Beatriz Feres<sup>1</sup>  
Margareth Mattos<sup>2</sup>

### **PATEMIZAÇÃO EM LIVROS ILUSTRADOS**

Este trabalho tem o objetivo de focalizar mecanismos de desencadeamento de emoção (ou de patemização, de acordo com a Teoria Semiológica de Análise do Discurso) relacionados à tópica do medo em dois livros ilustrados para crianças publicados recentemente, que têm em comum o fato de a opressão, oriunda de regimes políticos tirânicos e violentos, configurar-se como tema: Nenhum peixe aonde ir, de Marie-Francine Hébert (2006), ilustrado por Janice Nadeau, e O lobo, de Graziela Bozano Hetzel (2009).

Nos casos em tela, meninas-protagonistas vivem experiências de desestabilização familiar. O medo é um dos efeitos de sentido suscitados pela textualização. O insólito encontra-se nas próprias situações vividas pelas personagens, mas também nos livros de predileção de cada protagonista, apresentados como narrativas de encaixe, que assumem uma função reparadora e visam a minorar o efeito patêmico.

Parte-se do pressuposto de que as emoções são de ordem intencional e podem estar inscritas nas representações compartilhadas por um grupo social. Além disso, a iconicidade, processo que aproxima elementos a partir de similaridades (segundo a semiótica peirciana), mostra-se um recurso produtivo para a exacerbação de Qualidades (sensações e emoções) nos vários níveis de construção de sentido textual (superficial, discursivo e situacional).

### **O QUE FAZ FAZER SENTIDO E FAZER SENTIR?**

A perspectiva interacional adotada para a análise do ato de ler por parte das teorias literárias, semiológicas, psicocognitivas e discursivas, sobretudo a

---

1 Professora Adjunta da Universidade Federal Fluminense. Atua no programa de pós-graduação em Estudos da Linguagem, na Especialização em Literatura Infantojuvenil, e na graduação do curso de Letras. É líder do grupo de pesquisa “Leitura, fruição e ensino”. Tem como tema de investigação a leitura e a construção do sentido textual. A pesquisa que desenvolve tem sido fundamentada primordialmente pela Teoria Semiológica de Análise do Discurso.

2 Professora de Ensino Básico da Universidade Federal Fluminense com exercício no PROALE – Programa de Alfabetização e Leitura, programa de extensão da Faculdade de Educação. Docente do curso de Especialização em Literatura Infantojuvenil do Instituto de Letras da UFF. Vice-líder do grupo de pesquisa “Leitura, literatura e saúde: inquietações no campo da produção do conhecimento”. Doutoranda em Estudos de Linguagem da UFF.

partir das décadas finais do século XX, pressupõe não só a presença, como também a ação dos sujeitos interlocutores na construção do sentido dos textos. Seja na extremidade de uma produção, com a projeção um “leitor-modelo”, seja na da recepção, com a observação de um enunciador implícito, a alteridade é tomada como princípio de inteligibilidade e regula o modo de dizer por meio de restrições baseadas nos contextos discursivo e situacional, onde se localizam os interagentes da troca comunicativa. O sucesso do investimento comunicativo se deverá ao ajuste das estratégias empregadas, por um lado, para a compreensão da necessária parcela explícita na composição dos textos, mas, por outro, para a interpretação, por via inferencial, de sentidos implícitos, ora da ordem da inteligência, ora da afetividade.

Considerada essa perspectiva, destacam-se, para os fins do presente trabalho, dois aspectos fundamentais: a intersubjetividade constitutiva da textualização (i.e., da conformação textual submissa ao processo enunciativo em que se insere) e os níveis de construção do(s) sentido(s) – superficial, discursivo e situacional – que se imbricam nessa textualização a fim de programá-la para efeitos de sentido e efeitos sentidos.

Segundo a proposta da Teoria Semiolingüística de Análise do Discurso (CHARAUDEAU, 1992; 2008), quanto à intersubjetividade, os sujeitos enunciador e destinatário, seres do mundo textual, surgem da projeção operada no processo de semiotização, em que a transformação do mundo a significar em mundo significado se submete à transação entre os parceiros envolvidos na troca, de acordo com os saberes que partilham e com as circunstâncias que delimitam a comunicação (CHARAUDEAU, 2007). O sujeito-comunicante projeta, no texto, um sujeito-enunciador que se posiciona e age orientado por um propósito e por uma intenção, e um sujeito-destinatário, para quem o texto se dirige e para quem as estratégias são adequadas. O grau de adesão do sujeito-interpretante (no caso, o leitor) ao projeto de sujeito-destinatário instaurado na enunciação determina, em grande parte, o bom termo da interlocução. Os recursos selecionados na textualização revelam a imagem que o sujeito-enunciador mostra de si (seu ethos) e a imagem que constrói do outro (AMOSSY, 2005; MAINGUENEAU, 2011). Nessa relação intersubjetiva interna à linguagem, observam-se desdobramentos enunciativos que implicam ideias e emoções, tais como o comportamento elocutivo, alocutivo ou delocutivo dos protagonistas (mais ou menos engajados com o propósito da troca) e o modo de organização da “encenação do ‘mundo referencial’” (narrativo, descritivo, ou argumentativo).

Quanto aos níveis de construção do(s) sentido(s), afirma-se que a

superfície “material” dos textos é organizada não só em função dos propósitos (temas), mas também dos ajustes aos contextos discursivo e situacional. No que diz respeito ao nível discursivo, destacam-se os saberes de conhecimento e de crença partilhados pelos interlocutores – inclusive os saberes ligados ao reconhecimento e uso dos gêneros do discurso e aos papéis sociais assumidos pelos interagentes na troca. Em relação ao nível situacional, citam-se as circunstâncias de enunciação e as identidades dos protagonistas. A construção do sentido submete-se, portanto, a dados e percepções que se originam além da unidade composicional do texto, embora nela estejam, em alguma medida, marcados. No caso de textos monológicos (cuja conformação superficial não admite alterações, ou coprodução, como nos livros ilustrados), a materialidade sónica cumpre o papel de apresentar os elementos necessários ao encadeamento das ideias e à provocação de efeitos de sentido (inferências intelectivas) e de efeitos sentidos (inferências afetivas), de acordo com sua inserção enunciativa. Em outras palavras, a programação de inferências exige um cálculo interpretativo (inclusive da parte do sujeito-comunicante, que idealiza a ação de seu interlocutor) que depende da relação entre a superfície do texto e as informações colhidas no contexto situacional-discursivo.

Assim, em relação às emoções, como efeitos sentidos, a Análise do Discurso se volta para o estudo dos processos discursivos pelos quais elas podem ser suscitadas. Em outras palavras, as emoções são tratadas como efeitos visados, supostos, programados na/pela enunciação, seja por meio da expressão patêmica, seja por meio da descrição patêmica. No primeiro caso, o efeito patêmico é instaurado a partir do jogo interlocutório e da construção identitária, numa enunciação ao mesmo tempo elocutiva e alocutiva (centrada no locutor e claramente direcionada ao interlocutor) em que se manifesta um estado emocional (“Tenho medo!”, “Tenha dó!”, expressão de pânico no rosto etc.). No segundo caso, o efeito patêmico depende da relação que supostamente une projetivamente o destinatário à situação descrita e aos protagonistas da cena dramatizante narrada (“A multidão está furiosa!”). Não se trata, por conseguinte, de tomar uma emoção simplesmente como propósito de um texto (ainda que também seja possível tomá-la como tema e suscitá-la em concomitância), mas de estudar os mecanismos instaurados no texto que a provocam.

Charaudeau (2010) afirma que o signo é portador de “algo” que contribui para construir figuras; há representações que carregam uma “disponibilidade” para a reação emotiva por causa dos saberes de crença partilhados por um grupo, aos quais se encontram ligadas. Além dos signos que “descrevem” as emoções,

como “angústia”, “indignação”, há representações que as desencadeiam, como “vítima”, “assassino”, “guerra”, porque conduzem a interpretação para um universo patêmico. Dessa ponderação, extrai-se que o modo de referência utilizado em um texto pode revesti-lo de um caráter patêmico. Sendo assim, por desdobramento, pode-se afirmar que os procedimentos da encenação descritiva contribuem decisivamente para isso, já que eles são os responsáveis pela perspectivização discursiva instaurada no texto.

Na encenação descritiva, os seres do mundo extratextual são descritos através da identificação, da qualificação e da localização-situação (CHARAUDEAU, 1992; 2008). Ao designar um ser, apontando-lhe a existência num recorte da realidade, expõe-se um modo de ver, já que não é possível comunicar a totalidade desse ser, mas uma parcela de sua essência, segundo a categoria na qual é enquadrado. Ao qualificá-lo, elege-se uma característica “extra”, aquela que o singulariza, reforçando o recorte realizado. Ao localizá-lo/situacionalizá-lo, relaciona-se o ser a uma posição na História, a um recorte espaço-temporal que também o identifica e o singulariza. O modo de ver do locutor, constituído pelo conjunto de qualidades salientadas do objeto referido, materializa-se no texto e comunica um ponto de vista. Quanto mais subjetiva a descrição, mais propensa estará a atribuir ao ser uma valoração baseada em crenças.

A encenação descritiva em livros ilustrados participa de uma dupla semiose (verbo-visual), extraindo-lhe os recursos mais propensos aos efeitos sentidos. Ainda que a semiose verbal difira da visual em vários aspectos, muitas regras antes só estudadas em relação ao signo verbal mostram-se produtivas em relação ao não verbal e, mais precisamente, ao visual, como as noções de coesão e de coerência textual, ou ainda a de representação patemizante. As diferenças mais marcantes são a obrigatória disposição linear do texto verbal e a dupla articulação do signo de acordo com um sistema apriorístico de que participa, contra a disposição holística do texto imagético e seu sistema heurístico, inaugurado na conformação do enunciado (embora também se discuta uma gramática do visual). Além disso, é relevante, principalmente para a investigação aqui engendrada, por exemplo, o papel atribuído às imagens que ultrapassam a simples identificação referencial e alçam a simbolização convencional (BARTHES, 1990). Soma-se a essa “convencionalidade lógica” própria do verbal, que se estende ao visual, um movimento inverso: o processamento analógico, fundamentalmente imagético, se espraia até o lógico nas metáforas, por exemplo. Enfim, embora de natureza diversa, a semiose verbal e a visual apresentam recursos comuns que as identificam, ou, pelo menos, as aproximam, e, em sua diferença fundamental, se complementam em vários aspectos.

No livro ilustrado, conforme se tem apresentado na contemporaneidade, observa-se que a concomitância dessas semioses ocorre ora complementarmente, ora em contraponto. Em ambos os casos, não se pode negligenciar a força da representação imagética quanto à inclusão de sentidos ao projeto textual como um todo, comprovando, assim, sua parcela constitutiva numa conformação genuinamente verbo-visual. Embora não se preste tanto quanto o signo verbal para refinar e hierarquizar categorias, ou dar um tratamento abstrato ao propósito do texto, é justamente seu processamento analógico que permite “dizer o indizível”, apresentando sentidos mais do que os representando, a partir de relações entre signo e objeto, ou entre elementos (inter)textuais, baseadas na similaridade. Com as analogias, ou com o processamento icônico, torna-se possível “concretizar o abstrato”. Ao aproximar elementos por uma semelhança (inerente ou instituída), a qualidade que os une é exacerbada e, assim, por uma inferência fundada na percepção, ou na qualificação dos seres, é também provocado o efeito sentido. Além das representações já propensas a uma reação emotiva por causa de um caráter patêmico pré-discursivo, a significação por analogia permite, atrelada a seu caráter original (na acepção de Peirce, 2003, como origem de uma qualidade), a programação de emoções e sentimentos por meio do inusitado. A representação patemizante não consegue realizar esse tipo de programação.

### **COMO NENHUM PEIXE AONDE IR E O LOBO FAZEM FAZER SENTIDO E FAZER SENTIR?**

A opção de investigarmos a tópica do medo, sentimento advindo de circunstâncias extremamente adversas e insólitas vivenciadas pelas protagonistas de Nenhum peixe aonde ir e O lobo, provém do fato de identificarmos muitos pontos de conexão entre essas duas obras, a despeito de suas singularidades. Ambas apresentam uma estreita relação semântica de complementaridade entre as partes verbal e visual dos textos, ensejando a criação de uma “mensagem unificada” (SANTAELLA, 2012, p. 109). Ambas apresentam narrativas de encaixe, materializadas, a um só tempo, por meio da verbalidade e da visualidade. Ambas apresentam meninas-protagonistas que têm suas vidas e as de seus familiares-adjuvantes profundamente alteradas pela ação nefasta de regimes políticos tirânicos e ameaçadores das liberdades individuais e dos direitos de cidadania, ainda que isso não se apresente de modo explícito nas obras, nas quais contextos sócio-histórico-políticos não são especificados, mas podem ser inferidos. Desse modo, a produção dos efeitos de sentido bem como a dos efeitos patêmicos estão condicionadas



aos universos de saber partilhado entre os sujeitos do discurso, uma vez que, segundo Charaudeau, “as emoções não advêm somente da pulsão, do irracional e do incontrolável”: elas têm caráter social e constituem a garantia da coesão social (CHARAUDEAU, 2010, p. 24). Daí a organização do universo patêmico depender “da situação social e sociocultural na qual se inscreve a troca comunicativa” entre os sujeitos. (op. cit., p. 37).

Nenhum peixe aonde ir é um livro ilustrado de conteúdo altamente simbólico e elaborado tanto no plano verbal quanto no plano imagético. A construção do texto verbo-visual pressupõe, portanto, um sujeito-enunciador que se dirige a um sujeito-destinatário capaz de empreender a leitura dos índices e dos símbolos, responsáveis, em grande parte, pelos efeitos de sentido. A perspectiva adotada pelo sujeito-enunciador é a de um narrador de 3ª pessoa, onisciente, portanto, mas que só revela ao sujeito-destinatário os eventos a partir da ótica de Zolfe, a menina-protagonista, adotando um ponto de vista infantil no qual estão inscritos valores, saberes de conhecimento e de crença.

A narrativa tem início com as expectativas positivas de Zolfe em torno de rumores sobre viagem ouvidos clandestinamente por ela em diálogos entre seus pais. A partir dessas conversas entrecortadas e entreouvidas, vai-se revelando o universo da personagem, que inclui seu livro preferido, O pote dos sonhos, materialização da narrativa de encaixe; Émil, “seu peixe adorado, presente de aniversário, colhido no rio pela vovó”; suas fivelas em forma de animais alados, uma “fauna inteira [que] se reúne nos [seus] cabelos” (HÉBERT, 2006, n.p.). As aquarelas que dialogam com o texto verbal nessa primeira parte da história são predominantemente coloridas e revelam elementos figurativos que se fazem presentes em outros momentos da narrativa verbo-visual – a escada, os pequenos seres alados –, configurando índices do processo de desequilíbrio da ordem e de transformação da segurança em caos e incerteza, iniciado na instauração do conflito.

O conflito na narrativa evidencia-se no momento em que “três homens mascarados [e armados de fuzis] invadem a cozinha” (HÉBERT, 2006, n.p.), obrigando Zolfe, seus pais e irmãos a saírem de casa, sem direitos e sem destino. Nesse ponto, as ilustrações perdem as cores, dando lugar a tons cinzentos, principalmente na caracterização dos algozes, iconicamente apresentados como homens-pássaros e associados, em ilustração posterior, à figura do corvo e do pássaro que parece transmutar-se em corvo, ave “de mau agouro, ligada ao temor da desgraça” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1993, p. 293). A partir daí, as ilustrações passam a adquirir um aspecto mais soturno e enigmático. As cinzentas figuras humanas (as vítimas) e zoomorfizadas (os algozes), longilíneas e de aparência

espectral, combinam-se com um cenário de desordem e caos, em que a vida parece se esvaír. Isso é intensificado com a associação entre dois tipos distintos de figuração, o realista e o fantástico. Essa associação cria um universo simbólico relacionado ao aprisionamento, à fratura, à destruição, à morte.

Ao sair de casa, Zolfe só consegue levar seu peixe Émil, deixando para trás seu livro preferido, já que “sabe a história de cor e as imagens estão impressas para sempre em sua memória” (HÉBERT, 2006, n.p.). A decisão de levar Émil consigo leva-a a responsabilizar-se pela integridade e pela preservação da vida de um ser que constitui a própria metáfora da fragilidade, da solidão e da memória – Émil é também o nome do avô de Zolfe que está morto. No entanto:

O universo de Émil começa a pesar nos braços de Zolfe. Pesado de tanta fragilidade. Frágil universo contra o qual a onda humana vem bater, ao mesmo tempo que espelhos se estilhaçam em outras casas. Como se manter na superfície? Como evitar a agitação da água aprisionada? Como conservar a pressão certa dos braços? Nenhuma fraqueza é permitida. (HÉBERT, 2006, n.p.)

Os sentimentos e as emoções experimentados por Zolfe são expressos, no texto verbal, por meio da dupla enunciação do efeito patêmico: a expressão e a descrição. A expressão e a descrição patêmicas alternam-se em muitas passagens do texto literário, como as destacadas a seguir, onde a voz da protagonista se confunde com a do narrador, especialmente nas perguntas, por meio das quais se evidenciam emoções como medo, angústia, incerteza, perplexidade e incredulidade diante do absurdo da situação vivida, para a qual não há explicação, tampouco saída:

Que chamas são aquelas lá? Não é a escola que está pegando fogo? Gritos abafados. Alguém foge. O diretor da escola? Imediatamente é perseguido por um animal que arrasta o seu dono pela coleira. O animal corre, corre, fora de controle, o dono atrás, fora de si. O fugitivo é apanhado. Bang! Você vai morrer. Ele cai. É brincadeira! Vai se levantar. É gente grande brincando de guerra. A prova? Todas as mães desviam os olhos. Só as crianças olham. Olham. Olham.

[...]

- Não fique preocupada, tudo vai dar certo – repete mamãe, com a voz entrecortada.

Como? O que vai acontecer com eles? Inútil perguntar. Zolfe sabe muito bem que viajam para lugar nenhum, sem destino conhecido – se é que se pode chamar de viagem um êxodo tocado a fuzil. (HÉBERT, 2006, n.p.)

O ato falho de Zolfe, que dá título à obra e é evidenciado pela voz do narrador, seguida de sua correção pela voz-pensamento da própria personagem – “Zolfe sabe muito bem que não têm nenhum peixe aonde ir. ‘Nenhum lugar, quero dizer... nenhum lugar aonde ir.’” (HÉBERT, 2006, n.p.) –, é revelador do desejo recalcado (retorno ao status quo ante, à segurança do lar e da família), do sofrimento que assola a menina. Assim é que, penetrando em camadas mais profundas do texto verbo-visual, constatamos um sem-número de possibilidades de inferências e de leituras do poético e do simbólico. A própria relação dialógica entre a narrativa principal (representando o plano do real) e a narrativa de encaixe (representando o plano do fantástico) é geradora desse sem-número de possibilidades interpretativas.

A narrativa de encaixe é materializada nas páginas do livro preferido de Zolfe, *O pote dos sonhos*, que aparecem sobrepostas às ilustrações de página dupla da narrativa principal. A protagonista dessa narrativa de encaixe, a menina Lüll, a cada manhã descobre uma surpresa depois que um vaso mágico lhe é dado de presente pelo senhor Fee, o ceramista. A interdiscursividade que se instala entre a narrativa principal e a de encaixe enseja um entrecruzamento dos planos do real e do fantástico, reveladores das emoções da protagonista:

Esse é o rio de onde Émil veio. A menos que... Zolfe desiste da ideia. O peixe não sobreviveria a tamanho mergulho. É verdade que há uma trilha íngreme que leva até a margem. Mas descer até lá como um raio... Impossível. O menor movimento, o menor passo em falso poderia ser fatal. Quando se tem um mundo nos braços, deve-se andar a passos lentos, prudentes. É preciso andar com os passos cuidadosos de uma presa que sabe que as feras estão soltas! De que pote podem elas terem saído, essas aí? Qual será o inconsciente que as liberou? “Não, não, não! Sinto muito, senhor ceramista. Não sei o que fazer com um pote assim!” (HÉBERT, 2006, n.p.)

Durante o percurso sem destino de Zolfe, seus questionamentos se avolumam. As perguntas para as quais obtém algumas respostas decepcionantes e as outras para as quais não encontra absolutamente respostas constituem a enunciação da expressão patêmica, por meio da qual o sujeito-enunciador busca a adesão do sujeito-destinatário: “[...] que será de Émil? Maii poderá guardá-lo em sua casa? Terá que devolvê-lo ao rio? Maii fará o melhor que puder. Zolfe pode confiar nela. Só resta uma pergunta, que cresce e se avoluma: Por quê?” (HÉBERT, 2006, n.p.)

A visada patêmica também se faz presente nas ilustrações revestidas de funções variadas, especialmente a função simbólica de que se revestem

iconicamente vários elementos. Assim é que a cor vermelha tem um importante papel a cumprir. Empregada de modo ambivalente, pode ser lida tanto como símbolo fundamental do princípio da vida – o vermelho claro, brilhante, tônico – quanto como símbolo de destruição, opressão, morte.

Na última ilustração do livro, uma escada jaz no chão ao lado de uma árvore quase sem copa onde está pousado um pássaro vermelho e azul (cores que permitem ao leitor identificar, respectivamente, Zolfe e sua amiga Maiy). Associada ao último enunciado do texto, que contém uma pergunta que não se perfaz – o ponto de interrogação é substituído por reticências, sinal gráfico que representa a trágica impossibilidade do questionamento –, a força da ilustração potencializa a visada patêmica, ao mobilizar os saberes de conhecimento e de crença do leitor de modo plurívoco, abrindo muitas possibilidades de produção de sentidos:

O vento sopra, remexe as roupas, alisa os cabelos e o enxame de fivelas, apaga o rosto, varre os cadáveres das palavras, os gritos contidos, os sussurros, os suspiros, o medo, tudo. Será que alguém em qualquer outro lugar do mundo os verá flutuar, espalhados pelo céu... (HÉBERT, 2006, n.p.)

O desfecho da história e a última ilustração de Nenhum peixe aonde ir corroboram, portanto, a manutenção de um sentimento de medo e impotência diante do irremediável, instaurando uma visada discursiva de efeito compassivo – o sujeito-enunciador projeta o sujeito-destinatário como testemunha dos atos de opressão e violência, a fim de que o sujeito-interpretante não só se compadeça do destino das personagens subjugadas e forçadas ao êxodo impiedoso, em especial da menina-protagonista, mas também se indigne e se sensibilize com isso. Em contrapartida, como será mostrado, em *O lobo*, o desfecho aponta para a esperança e a superação do medo, substituindo a tópica da dor, da angústia, por seus respectivos opostos, a tópica da alegria, da esperança (CHARAUDEAU, 2010).

*O lobo* é o título do livro que o pai de Lília, a menina-protagonista, lê para ela antes de dormir; é também o título da obra que o leitor tem em mãos. Essa duplicidade é materializada de muitas maneiras, especialmente por meio do projeto gráfico, cujos elementos confluem para a produção de relevantes efeitos de sentido. Um desses elementos é a sobrecapa, cuja ilustração é a do livro que o leitor, sujeito-interpretante, lê; já a capa traz uma ilustração que remete o leitor ao livro lido para Lília por seu pai.

*O lobo* tem início com a narrativa de encaixe, cujos personagens são um menino e um lobo, que estabelecem entre si uma relação de cumplicidade, mas

cercada de mistério. A história lida para Lília é seguida da narrativa principal, que trata da relação entre pai e filha marcada por signos de afetividade, como atestam as seguintes passagens da parte literária: “Fechando o livro, o pai sorri para a menina aninhada em seu colo. [...] Durante todo o verão, nas noites quentes de mal dormir, o pai conta histórias, recita versos, cantarola músicas antigas dos pampas.” [grifos nossos] (HETZEL, 2009, p. 10 e 13, respectivamente). Esses signos de afetividade também estão contidos na ilustração da página 11, onde a menina, em seu quarto, aparece aninhada no colo do pai, que a olha com doçura e segura na mão um livro. No entanto, essa relação é subitamente interrompida com a ausência involuntária da figura paterna, e essa ausência reveste-se de uma forte dimensão político-ideológica. Tanto na narrativa principal quanto na de encaixe há vários indícios de que o pai de Lília seria um preso político, vítima de um regime ditatorial em um país latino-americano com região de pampa, quais sejam, a ausência do pai, que se prolonga e é marcada pela passagem das estações do ano (passim); um fio de sangue que escorre do rosto pálido do pai no sonho recorrente da menina (p. 14); o desconhecimento do lugar onde o pai de Lília estaria preso (p. 20). Os silêncios, os não ditos, os interditos, que marcam tanto a narrativa de encaixe quanto a principal, inscrevem-se nos segredos, nas dúvidas, nos sonhos, na vida cotidiana da menina-protagonista que segue e que apenas na aparência permanece igual: “Está tudo igual. Está tudo diferente. E ninguém sabe. Ou todos fingem não saber.” (HETZEL, 2009, p. 26)

A narrativa de encaixe, diferentemente da narrativa principal, que dialoga com ilustrações de cores e tons claros e luminosos, apresenta ilustrações de cores e tons mais escuros, geralmente emolduradas por cor chapada e escura, remetendo ao mistério e à atmosfera noturna. Também a tipografia empregada na narrativa de encaixe se diferencia da empregada na narrativa principal. Todos esses aspectos gráficos indicam um claro propósito de demarcação dos limites entre uma e outra narrativa que, no entanto, se entrecruzam e, ao fazê-lo, imbricam o plano do real (representado pela história de Lília e seu pai), o plano do ficcional (representado pelo livro que constitui a narrativa de encaixe) e o plano do onírico (representado pelos sonhos da menina-protagonista). Nesse último plano é onde se revelam os medos, as inseguranças e as frustrações da protagonista, decorrentes da perda e do abandono que a assolam. Na descrição do sonho recorrente de Lília, o texto literário caracteriza-se pela presença de metáforas sinestésicas, que compõem a descrição patêmica, e torna, assim, a cena mais intensa e dramática:

À noite o lobo voltou.

Com ele vieram a pradaria, o vento e a lua. Vento ondulando o capim, capim de longos cabelos salpicados de orvalho e a lua prateando os ranchos, entrando pelas frestas, fazendo clarão. E veio a música de gaitas e violas tocadas diante do fogo. Fogo refletido nos olhos do lobo, olhos de brasas vivas.

Entrou no sonho de Lília e levou-a com ele.

Agarrada ao seu pelo macio, a menina procura o pai.

Muitas noites vêm e vão, mas Lília e o lobo não se cansam.

Às vezes ela entrevê o pai. Ele passa a galope num cavalo tordilho, tem as roupas rasgadas, o cabelo crescido e um trapo sujo de sangue amarrado na cabeça. Não vê Lília e nem atende ao seu chamado. (HETZEL, 2009, p. 22)

O lobo, personagem ambivalente (ele pertence à história que o pai de Lília lê para ela, mas acaba também por ligar-se ao universo cotidiano e onírico da menina), enxerga na escuridão e conduz menino e menina noite adentro, montados em suas costas. Não se trata, portanto, do grande lobo malvado dos contos de fadas, mas sim de um lobo que é “símbolo de luz, solar, herói guerreiro, ancestral mítico” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1993, p. 555) e que, portanto, é dotado de conotação positiva. É esse lobo que liga Lília a seu pai, e que permite à menina-protagonista elaborar sua ausência inexplicável. Com o lobo a menina dialoga e, através dele, que habita seu livro, seu dia a dia e seus sonhos, busca respostas para a dúvida que a confunde e entristece: “– Você sabe quando ele vai voltar? – pergunta baixinho. – Sabe? – repete, examinando seus olhos amarelos.” (HETZEL, 2009, p. 19). A cumplicidade entre lobo e menina, decalcada da cumplicidade entre lobo e menino, é evidenciada tanto no texto verbal quanto no texto visual (ver ilustrações das páginas 18, 23, 24). É essa cumplicidade que permitirá a Lília elaborar os sentimentos de dor e medo causados pelo afastamento involuntário do pai, cumulado de véus e de interditos:

Mas onde está esse príncipe que não chega nunca?

O verão já se foi, o sol custa a romper a neblina da manhã e as noites são frias.

O inverno chegou, o pai, não.

[...]

Foi por acaso. Uma porta mal fechada que o vento escancarou sem que ninguém notasse. Uma conversa em tom baixo, na qual o nome do pai chamou por ela, fazendo-a esconder-se atrás da cortina.

– Onde é que ele está preso? – perguntava uma voz de homem.

– Não sei. Entraram aqui aos gritos, revirando tudo, e levaram ele

embora. – A mãe soluçava baixinho.

– Vou ver o que posso fazer. A menina, o que você disse a ela?

– Que o pai viajou. Vou dizer o quê?

– Fez bem. Assim que souber alguma coisa dou notícias. (HETZEL, 2009, p. 19-20)

Assim como em *Nenhum peixe aonde ir*, em *O lobo* a narrativa é em 3ª pessoa, e a voz do sujeito-enunciador só revela ao sujeito-destinatário os eventos a partir da ótica de Lília, única personagem nomeada por um substantivo próprio. Todas as demais – lobo, menino, pai, mãe, homem – são referenciadas por substantivos comuns, evidência da estratégia enunciativa que visa a provocar no sujeito-destinatário um efeito compassivo, ligando-o irremediavelmente aos sentimentos da menina-protagonista e instituindo uma visada discursiva patêmica, que ora se enuncia pela expressão, ora pela descrição, mas principalmente por essa última.

A última ilustração do texto retoma a da capa: trata-se do livro que acompanha a menina-protagonista, elemento que assume função reparadora, visando a minorar o efeito patêmico. Lília vai ao encontro de seu pai e, como só pode levar o essencial, escolhe levar o livro para que a história do lobo termine de lhe ser contada por ele. É essa promessa do reencontro e do restabelecimento dos laços de amorosidade entre pai e filha que tornam *O lobo* uma obra em que a visada patêmica se polariza do negativo (a tópica da dor, da angústia) para o positivo (a tópica da alegria, da esperança), reforçando a ideia de infância como uma fase da vida que não prescinde dos sonhos, da esperança e da fantasia.

## **AO FIM DAS HISTÓRIAS**

Como é possível perceber, o efeito patêmico é obtido em *Nenhum peixe aonde ir* (HERBERT, 2006) e em *O lobo* (HETZEL, 2009), sobretudo, por meio de descrições configuradas verbal e visualmente, a partir das quais se evocam acontecimentos e emoções, com destaque do medo, que subjaz às situações apresentadas em ambas as histórias.

O tema da opressão política (seja na guerra, seja na vigência de regimes totalitários) e da subsequente violência que é impingida à sociedade é em si mesmo altamente patêmico, visto que traz inscritas, em sua aura discursiva, reações emocionais e expectativas relacionadas à negatividade – sobretudo na perspectiva daquele que é reprimido. Além disso, a conformação lítero-imagética construída em torno de uma protagonista-menina leva a cena textual a múltiplas evocações de sentidos, por meio de simbologias e de processos icônicos, igualmente ligados a inferências e ao desencadeamento de emoções.



Na complementaridade verbo-visual, conjugam-se elementos em função de uma encenação descritiva bastante complexa, por meio da qual não só se apresentam cenários e personagens, tempos e espaços, mas, sobretudo, se revela um modo de olhar sensível, que sutilmente aponta para conteúdos implícitos e para sentimentos, fazendo sentir a agudeza do medo pressuposto em circunstâncias de submissão e de opressão, de abandono e de morte. Paralelamente, as narrativas de encaixe, em ambas as histórias, são o espaço da fuga, do alívio, da esperança, atenuando o medo daquela situação vivida e revelando, ao leitor, a dificuldade de compreensão e de aceitação da experiência opressora.

O emprego de representações como a máscara de corvo usada pelos algozes em Nenhum peixe aonde ir, o peixe no aquário que a menina carrega, ou o lobo e o menino em O lobo pode ser tomado como um recurso patêmico por estarem esses elementos revestidos de valores socialmente disseminados que os dotam de um conteúdo provocador de inferências, inclusive afetivas, por causarem também reações emocionais: o corvo é símbolo de mau agouro e provoca medo; o peixe, de fragilidade e provoca compaixão; o lobo e o menino, de liberdade e provocam esperança.

Entretanto, é preciso reconhecer que esses mesmos elementos (e muitos outros) são processados iconicamente – o que faz com que qualidades sejam exacerbadas. Se o algoz se parece com um corvo (e por isso a máscara), é porque, como um corvo, ele ronda a morte e traz maus presságios. Não se sobrepõem esses dois elementos a partir que quaisquer características, mas somente a partir daquelas que, de acordo com o contexto em que aparecem, justificam a aproximação por uma similaridade instituída. Da mesma maneira, o peixe no aquário que a menina carrega no êxodo forçado é um resto da vida, vida frágil, num aquário igualmente frágil, tanto quanto seu mundo e sua existência, partidos em pedaços de uma hora para outra. Da mesma maneira, o lobo e o menino são tão livres quanto a menina gostaria de ser realmente, ou era, no momento de encontro com seu livro.

Nesses elementos e em tantos outros, o leitor, sujeito-interpretante, é instado a sentir o mesmo medo das personagens, direcionando sua percepção e sua sensibilidade para as situações apresentadas, recobertas por emoções reconhecíveis e um ponto de vista – infantil – também impregnado de valores como a própria fragilidade, a espontaneidade, a necessidade de compreensão e de defesa. É o ponto de vista da criança que leva o leitor a apreender as circunstâncias de opressão vividas e que estimula sua compaixão, em virtude do medo que também sente do que possa acontecer.

Enfim, os livros ilustrados em questão apresentam variados recursos para o desencadeamento de emoções, provando, com isso, que o conteúdo emocional pode compor a intencionalidade na qual se funda o texto e é reconhecido pelo sujeito-interpretante por se revestir de representações partilhadas socialmente, já previamente condicionadas à reação emocional e, por isso, propícias para visadas patêmicas. Em outras palavras, o modo como se apresenta a conformação textual evoca saberes e emoções que emergem na interpretação por meio dos efeitos de sentido, inferíveis intelectivamente, e dos efeitos sentidos, inferíveis afetivamente.

## REFERÊNCIAS:

AMOSSY, R. (org.) *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005.

BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

CHARAUDEAU, P. *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris: Hachette, 1992.

\_\_\_\_\_. *Linguagem e discurso: modos de organização*. Vários tradutores. São Paulo: Contexto, 2008.

\_\_\_\_\_. *Uma análise semiolinguística do texto e do discurso*. In: PAULIUKONIS, M.A.L.; GAVAZZI, S. (orgs.) *Da língua ao discurso*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.

\_\_\_\_\_. *A patemização na televisão como estratégia de autenticidade*. In: MENDES, E.; MACHADO, I.L. (orgs.) *As emoções no discurso*, vol II. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2010, p. 23-56.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores números*. 7. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

HÉBERT, Marie-Francine. *Nenhum peixe aonde ir*. Ilustrações de Janice Nadeau. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. São Paulo: Edições SM, 2006.

HETZEL, Graziela Bozano. *O lobo*. Ilustrações de Elisabete Teixeira. Rio de Janeiro: Manati, 2009.

MAINGUENEAU, D. *A propósito do ethos*. In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (orgs.) *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008.

PEIRCE, C.S. *Semiótica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SANTAELLA, Lucia. *Leitura de imagens*. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

## **ASPECTOS SOBRE A HUMANIZAÇÃO DO DIABO EM LITERATURA INFANTIL**

Débora Vieira Marques<sup>1</sup>

### **INTRODUÇÃO – DIABO, INFÂNCIA E MEDO**

O tema deste trabalho gira em torno do personagem Diabo, principal símbolo do mal em toda a cultura do Ocidente, majoritariamente baseada na mítica judaico-cristã. É senso comum de que se trata de entidade perigosíssima, responsável pela danoção humana e inimigo número um de Deus. Enquanto Diabo é caos, mentira, erro, Deus é a lei, a verdade, o caminho.

O mal na literatura para crianças também será um tema aqui analisado. Desde que a sociedade industrial europeia inventou a criança<sup>2</sup>, é senso comum de que esta é um ser a ser protegido, a ser poupado da realidade, o que acaba fazendo com que o período da infância se torne um período de ignorância. Uma ignorância bem intencionada, digamos assim. Manter a criança ignorante seria mantê-la criança. O que separaria o mundo dos adultos do infantil seria justamente o acesso à informação, como defende Postman em sua obra O desaparecimento da infância. Portanto, dados os perigos da vida e da sociedade, que são reais, e muitos, a criança – já que é aquele ser que precisa ser educado e preservado até pelo menos atingir uma idade mínima em que estará pronta (quando poderá sair do domínio de seus pais) – será poupada de realidade, poupada do sentimento de medo. Vivendo numa redoma de tranquilidade, ela poderá usar seu tempo não se preocupando, não trabalhando para garantir o pão, mas se preparando e se educando para o futuro, quando, finalmente, passará a ser; para haver futuro, o medo deve ser suprimido. Quem tem medo tem pressa; Quem tem medo é um desesperado, logo, não tem perspectiva de amanhã. A criança é, basicamente, uma promessa.

Não por acaso, aquelas versões pré-Grimm de Chapeuzinho Vermelho, de Branca de Neve, de Cinderela só chegaram até a maioria dos leitores do século XX depois de maduros. É sempre com grande surpresa que, em dado momento da nossa vida já mais ou menos emancipada, deparamos com a violência e com o cru dessas ficções que tanto impregnaram nossa infância, e que até então só tinham chegado até nós pintadas de cores claras e de perdão.

---

1 Especializada em Literatura Infantojuvenil pela UFF.

2 Como diversos estudiosos demonstram, a infância seria uma invenção social, surgindo com a prensa tipográfica e se consolidando no final do século XVIII, com os novos modelos de família e de produção industrial.

É como se descobríssemos a verdade, é como se finalmente nos tornássemos adultos ao ter contato com a literatura que não está ali para nos proteger. E mesmo tendo contato com essa literatura que dá medo, que desestrutura nossos alicerces feitos de puro otimismo, somos capazes de prosseguir. Somos capazes de ouvir a Chapeuzinho de Perrault, somos capazes de ouvir a História da avó (versão em que Chapeuzinho come a carne da avó e foge do lobo nua pela floresta), e mesmo assim damos continuidade a nossa vida de planos, de perspectiva de futuro, por alguns motivos básicos.

Em primeiro lugar, porque nosso airbag emocional é muito mais amplo do que o espaço que essas versões mais cruas conseguem ocupar e também porque as versões amenizadas não perdem espaço. A adição dessa crueza cria um conflito, disso não temos dúvida, mas esse conflito não deleta do nosso repertório mental aquele otimismo e aquela esperança de salvação cultivada em nossas bases. É como se as versões violentas nos dessem a chance de repensar aquele nosso otimismo, aquela nossa ingenuidade; elas nos dão a dica de que nem sempre tudo dará certo. Elas nos preparam para as quedas, elas nos deixam mais alertas, mais espertos, mais sábios, porque sabedoria é feita de experiência, e experiência é feita principalmente de erros, de tentativas, de falhas, não de êxitos. Ao ter contato com protagonistas que fracassam, é como se fracassássemos também, como se adquiríssemos experiência e sabedoria por meio da derrota deles.

Outro motivo fundamental para sobrevivermos a esse medo é porque sabemos que as histórias são ficções. Ora, sabemos bem que lobo não fala. Apesar de serem verossímeis dentro daquele universo fantástico, o leitor sabe que está em um espaço exterior ao daquele plano, portanto, protegido. E, assim, ele é capaz de se dissociar daquilo tudo se necessário, seguindo em frente, construindo seu futuro com otimismo.

Mas voltando ao Diabo<sup>3</sup>: em nossa cultura, esse personagem, apesar de ser conhecido como pai da mentira, não é necessariamente tomado como personagem literário, como ficção (diferentemente da Chapeuzinho e do Lobo). Ou seja, temos um motivo a menos para nos sentir protegidos do Diabo. Ele participaria no nosso plano, apesar de ser uma criatura cujo funcionamento nos escapa. Ele é um ser de ordem divina, isto é, está acima de nós (mesmo que sua famosa localização seja bem abaixo). E, por tudo isso, tanto por não ser a priori ficcional e tanto por estar acima do humano, o leitor não se identifica com ele, mas fica a ele subjugado (assim como a Deus).

Essa falta de identificação, em parte, também se deve ao fato de não

---

3 É importante frisar que, no presente artigo, não nos interessa diferenciar os termos *diabo*, *satã* e *demônio*.

haver, nas escrituras bíblicas, uma definição clara de como é o Diabo. Nas escrituras, ele é mais uma abstração do que um personagem, e coube aos teólogos do fim Idade Média e do início da Idade Moderna a construção e disseminação da figura medonha (e plural) que até hoje se faz presente no imaginário cristão. No período profundamente conturbado do século XIV (século marcado por grandes perigos reais na Europa, como a peste negra e a Guerra dos Cem Anos) o medo do Juízo Final que os teólogos impuseram à população é tão sufocante que os crédulos passam a humanizar a figura do Diabo, encontrando, assim, um modo de lidar com o terror de sua presença dita constante<sup>4</sup>. Sobre isso, Jean Delumeau diz o seguinte:

Pode-se dizer que nessa época coexistiram duas representações diferentes de Satã: uma popular, a outra elitista, sendo esta a mais trágica. (...) Na Lorena e no Jura, os documentos judiciais nos revelam que muitas vezes o diabo popular não é designado por um nome bíblico, mas se chama Robin, Pierasset, Greppin etc. Só no distrito de Ajoie (...), nos anos de 1594 – 1617, eles dão a conhecer cerca de oitenta nomes de demônios. E não é raro constatar que a cor negra (característica de Satã) não lhes é atribuída. Por vezes, com efeito, são verdes, azuis ou amarelos: o que parece ligá-los a divindades muito antigas da floresta do Jura. Somos então reconduzidos a um universo politeísta em que o diabo é uma divindade entre outras, suscetível de ser adulada e que pode ser benfazeja. Fazem-lhe oferendas, mesmo tendo que se desculpar desse gesto em seguida diante da Igreja oficial. (...) O diabo popular pode ser também um personagem familiar, humano, muito menos temível do que assegura a Igreja e isso é tão verdade que se chega bem facilmente a enganá-lo. Assim ele aparece em inúmeros contos campestres. (...) A cultura popular assim se defendeu, não sem sucesso, contra a teologia aterrorizante dos intelectuais". (DELUMEAU, 2009, p. 369)

Como se vê, o Diabo humanizado surge como uma estratégia social de sobrevivência ao medo. Curiosamente, ao cometer a heresia de modificar o Diabo de acordo com sua conveniência, o homem passa a sentir menos medo dele, já que agora está mais próximo de si, mais concreto. A maior proximidade, longe de tornar a ameaça maior, torna o Diabo mais amigo, mais íntimo, e, por isso, mais facilmente ludibriável ou manipulável. Usando as mesmas armas de seu oponente diabólico, o homem encontra um meio de prosseguir em meio à tensão a que é submetido pela Igreja.

Essa necessidade de conferir traços e características mais humanas ao diabo para, assim, amenizar seu poder, ecoa até hoje em todo o folclore e

---

4 Tão constante a ponto de o Diabo ser responsabilizado por tudo de desagradável que fugisse à compreensão da época: sangramentos nasais, coceiras, perda de objetos, cair para o lado quando a carroça fazia uma curva etc.

literatura ocidentais. Afinal, o medo do diabo permanece nas bases de nossa cultura, e essa mesma cultura encontra meios de resistir a esse mal fundamental para poder ter coragem de seguir em frente.

O desrespeito pela figura divina (afinal, o Diabo é integrante do divino), pelo ícone, pela autoridade, apesar de datado desde o século XIV, poderia muito bem ser encontrado em um texto literário contemporâneo. Nelly Novaes Coelho (2000, p. 24) lista a iconoclastia como uma das principais características da literatura infantil atual. Ao desafiar a figura de autoridade, a literatura infantil põe em xeque o dogmatismo, as respostas prontas e fixas, o papel subalterno do jovem diante do resto do mundo. Dessa forma, essa característica trabalha no sentido de promover o senso crítico do leitor, inserido numa realidade social que, entre seus valores, não está mais o obedecer apenas por obedecer, mas sim o ser sujeito de suas opiniões e atitudes. Esses novos valores encontrados na literatura contemporânea infantil estão também intimamente relacionados à teoria de Postman de que a infância está entrando em declínio, mas deixaremos isso para um outro trabalho.

Para avaliarmos melhor essa ponte entre a humanização do Diabo na cultura popular e na literatura infantil de hoje, vamos tomar como ponto de partida três contos de ficção contemporâneos que têm o Diabo como protagonista. Serão aqui analisados *Muito Capeta* (Ângela Lago), *O gato e o Diabo* (James Joyce) e *a Diaba e sua filha* (Marie N´Diaye).

## **ANÁLISE DAS OBRAS**

Começando pelo nacional: Ângela Lago é um dos maiores expoentes da literatura infantil contemporânea. Escreve e ilustra suas histórias, quase sempre baseadas em narrativas do folclore brasileiro. O traço de suas obras mais recentes é caracterizado pelo estilo simples, tosco, como se fosse um desenho de criança (Ângela faz essas ilustrações no mouse para conseguir esse efeito), mas a autora é capaz de criar ilustrações a partir de traços e pintura bem rebuscados, inclusive já tendo seu estilo comparado ao de M. C. Escher. Suas narrativas prezam pela linguagem simples, oralizada e lacunar. Ela destaca o elo entre a cultura oral e a cultura escrita como um de seus maiores interesses.

Em *Muito Capeta*, Ângela Lago cria uma narrativa a partir de pelo menos três contos populares sobre o Diabo, onde ele aparece como uma figura travessa, mas bastante ingênua e incrivelmente pouco-poderosa, inofensiva. A história pode ser assim resumida:

Nos bailes dançantes, se uma moça estiver sem par e à meia-noite suspirar que quer dançar nem que seja com o próprio diabo, prontamente o



dito cujo aparece na pele de um belo moço louro, disposto a dançar com ela. Quando a moça olha para os pés de seu par e percebe a pata de bode, na mesma hora grita “cruzes!”, o que faz o diabo desaparecer numa fumaça do mais insuportável cheiro de enxofre, acabando com a festa de todos do salão. No entanto, vai-se contar a história de Maria Valsa, uma moça que, de tanto gostar de dançar, não olhou para os pés do misterioso moço louro nem por um minuto, vencendo, sem saber, o próprio diabo, que assim teria se apaixonado por ela. Para que a amada nunca descobrisse sua verdadeira identidade, ele manda um sapateiro ganancioso lhe fazer botas especiais em troca de esterco transformado em ouro. Porém, por obra da própria avareza, o sapateiro perde todo o ouro que ganhara do diabo, pois havia escondido o montante no meio do esterco que, mais tarde, haveria de ser vendido por sua pobre esposa. O diabo casa-se com Maria Valsa e revela-se um ótimo marido, com a ressalva de nunca tirar as botas nem mesmo para dormir. A sogra começa a desconfiar sobre sua real identidade e monta armadilhas para que ele mesmo revelasse suas capacidades de diabo. Enganado pela velha, ele é trancado numa garrafa e enterrado aos pés de uma árvore. Trinta anos depois, Maria Valsa passa pela árvore e ouve um ruído. Atentamente, percebe a voz e desenterra a garrafa com seu marido dentro, ainda minúsculo e raivoso. Como agora ela estava convencida de que aquele era mesmo o diabo, disse que só o soltaria mediante divórcio e indenização. Como o pobre diabo estava incapacitado pela clausura, deu a idéia de viajarem até Nápoles para aplicar golpes de exorcismo; o capeta se apossaria do corpo de moças e Maria Valsa estaria ali fingindo proferir palavras de exorcismo, sendo recompensada financeiramente ao final do teatro pelos familiares das sorteadas. Na hora de aplicarem o golpe pela terceira vez, desta vez com a filha do Rei, Maria Valsa disse palavras tão nojentas para exorcizar o diabo que ele ficou com raiva e decidiu não sair do corpo da princesa. Quando já estava cansada de inventar palavras de exorcismo, ameaçou chamar sua mãe para enxotar o dito cujo pessoalmente. Ele, traumatizado pela sogra, saiu desesperado na mesma hora e sumiu para sempre. Maria Valsa foi então recompensada tornando-se a rainha de Nápoles.

O papel malicioso da narrativa é dado para as pessoas do povo que nela aparecem: Maria Valsa, a moça dançadora por quem o tihoso se apaixona; a mãe de Maria Valsa, que desconfia da identidade do genro e transforma sua vida num inferno; o sapateiro ganancioso, único personagem que tenta usar o diabo para se dar bem e ao final se dá mal (notem que é um homem). Também é curioso notar que os demais personagens da trama são estrangeiros e, talvez

por isso, passíveis de serem enganados tanto pelo Diabo como por Maria Valsa – aquele refém desta, diga-se de passagem.

Para costurar *Muito Capeta*, Ângela Lago escolheu narrativas folclóricas em que o humano aparece triunfante sobre o diabo, no entanto esse triunfo soa despropositado, uma vez que o diabo, apesar de ser o Diabo de fato, não parece oferecer risco algum às personagens, sendo apenas um brincalhão que queria deixar o baile fedido, como uma criança seria capaz de também querer fazer. A mentira, a ganância e a malícia, atributos do diabo, aqui, são atributos dos humanos, que se mostram muito mais tentadores e perigosos que o próprio capeta. Assim, o leitor tem duas possibilidades: identificar-se com os humanos por querer ser esperto (e, curiosamente, se identificar indiretamente com a essência do diabólico), ou se identificar com o diabo por encontrar nele seu espelho (em que são refletidos a ingenuidade, a ternura e o próprio medo, sentimentos tão humanos e, sobretudo, tão infantis).

James Joyce é o famoso escritor irlandês, autor de *Ulisses*, obra fundamental entre as narrativas de fluxo de consciência e que tanto influenciou autores consagrados do século XX. *Ulisses* não tem nada de simples, mesmo para leitores experientes. No entanto, James Joyce também foi capaz de escrever bem claramente. O gato e o Diabo originalmente foi uma historinha que Joyce contou em uma carta endereçada ao seu sobrinho de 4 anos Stephen, em 1936. O conto foi publicado pela primeira vez 20 anos após a carta, quando Joyce já havia morrido, e foi traduzido para diversos idiomas. Em 2012 a Cosac Naify lança uma edição em capa dura, traduzida por Lygia Bojunga e ilustrada pelo mineiro Lelis. Assim como em *Muito Capeta*, o leitor encontrará um Diabo inofensivo, apesar do rabo, do tridente, dos chifres e do desejo de trabalhar em troca de almas. Ele negocia com o prefeito de uma cidade francesa a construção de uma bela ponte numa única noite, em troca da alma de quem primeiro passasse por ela. O que o Diabo não esperava é o que prefeito (um homem que não tirava suas jóias nem para dormir) enganaria na manhã seguinte, obrigando um pobre gato desinformado a ser o primeiro a atravessar a ponte. No entanto, apesar de o Diabo não gostar da atitude do prefeito, recebe o gato muito bem, tratando-o com um carinho que, pelo jeito, nunca recebera dos cidadãos de Beaugency.

Ou seja, temos aqui um diabo benfazejo, ingênuo (apesar de leitor de jornal) e que nada faz contra aqueles que dele se aproveitaram, apesar do poder que tem. O ilustrador Lelis fez questão de explicitar um dado muito interessante que contribui para múltiplas leituras dessa narrativa: O rosto do diabo é parecidíssimo com o de James Joyce. Quem conhecer um pouco sobre a trajetória

de vida de exilado do escritor irlandês vai ser capaz de perceber o diabo como uma metáfora para o estrangeiro, o indesejável, aquele que nunca é bem-vindo em lugar algum pelo mero fato de não pertencer aos lugares em que vai, e que acaba sendo marginalizado por conta dos estereótipos e do medo do desconhecido. E também será capaz de fazer a ponte entre o gato expulso e o próprio escritor irlandês, ambos exilados de sua terra natal. Não podemos ignorar o fato de que culturalmente o gato foi considerado um dos agentes de satã, ou seja, já seria um animal condenado à obscuridade entre aqueles que temem o demônio. Dessa forma, esse simpático conto de James Joyce vai se utilizar da figura diabólica para denunciar a malícia e a mesquinharia humanas, assim como para dimensionar a estigmatização e a segregação das quais foi vítima como exilado.

Para fechar, temos então *A diaba e sua filha*, premiada obra da autora franco-senegalesa Marie NDiaye. Aqui temos uma das mais extremas possibilidades de humanização do diabo em literatura infantil, já que ele será pintado não só como uma figura feminina (sendo a mulher até hoje estigmatizada e vitimizada nas mais diversas culturas), mas como também uma figura materna, o elo de afeto mais profundo e mais facilmente reconhecível, sobretudo pelo jovem leitor.

É contada a história de uma mulher que, inexplicavelmente, perdeu a filha e a casa, e passou a ter cascos de bode no lugar dos pés, precisando se refugiar na floresta. No entanto, ela continua na esperança de reencontrar a menina e pede às pessoas da cidade próxima para que lhe ajudem a encontrar a criança desaparecida. Essas pessoas, ao perceberem seus cascos, com pavor, se trancam dentro de suas casas. Até que um dia, com medo de alguma represália da diaba e a fim de aplacar sua suposta fúria, a cidade abandona na floresta uma menina de pés deformados, que eles julgaram poder ser a então desaparecida filha da temível criatura de pele negra e olhos doces. A diaba acolhe essa criança como se fosse sua filha de verdade, lhe dedicando amor. Inexplicavelmente, seus pés de casco voltam a ser pés de moça, e ela reencontra também sua casa desaparecida.

Nesta obra, a autora franco-senegalesa Marie NDiaye nos faz refletir de forma sutil sobre o tema da ignorância humana ao explorar na narrativa questões como o medo, o preconceito, a aparência e o afeto. Os traços pouco-definidos e a pintura sombria das ilustrações garantem o tom de desolação e mistério, fundamentais na narrativa.

Em *A diaba e sua filha*, a imagem do mal (representada pela figura da diaba) é desconstruída na medida em que o expectador percebe que aquilo que a define é um traço meramente físico, exterior a sua essência. Porém, essa percepção não ganha espaço entre os demais personagens da narrativa que,

assim, acabam por representar uma nova concepção de mal – diretamente subordinada ao medo. Com isso, NDiaye nos faz pensar em como o medo e a ignorância são forças negativas e potencialmente anuladoras, uma vez que rejeitam tudo aquilo que não reconhecem – inclusive o bem. Sob esse mesmo viés, é feita uma crítica à sociedade em que vivemos, construída em cima de sensos-comuns e ignorâncias coletivas, acostumada a atacar ou rejeitar simplesmente por repetição, como se programada a reconhecer apenas os estereótipos.

Os estigmas femininos sobre maternidade e aceitação social também fazem parte das tantas leituras possíveis. Enquanto é mãe, a protagonista encontra um lugar, um espaço, um sentido na vida. Enquanto não é, é marginalizada, alvo de desconfiança, não pertence a lugar algum. Uma crítica ao espaço da mulher na sociedade, tão apertadamente emoldurado por padrões pré-estabelecidos que delimitam e deformam o feminino.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Podemos notar alguns paralelos e interseções entre os três contos escolhidos: tanto em A diaba e sua filha como em O gato e o Diabo, as figuras diabólicas mostram-se boas, generosas e principalmente acolhedoras com criaturas que são rejeitadas socialmente (afinal, o Diabo tem mesmo a função de receber aqueles que estão à margem da lei divina). Já em Muito Capeta, o diabo é, sim, generoso e bom, no entanto ele não quer acolher, mas ser acolhido (por isso o casamento, por isso as botas para disfarçar sua real condição, que o separaria do mundo dos homens). A fama e a aparência são os únicos motivos pelos quais os três diabos são rejeitados pelos humanos, já que nenhum deles, apesar do poder que supostamente têm, pratica algum tipo de mal contra as pessoas que lhes enganam (no caso dos diabos de Ângela Lago e de James Joyce) ou que lhes ignoram (no caso da diaba de Marie NDiaye).

Como visto, o diabo humanizado da literatura infantil, seja ele baseado em contos populares, seja ele de uma história original e sob outro gênero, é capaz de fazer o leitor refletir sobre a própria condição humana, essa sim muitas vezes maligna. O diabo humanizado, hoje, não apenas ajuda o leitor a lidar com o medo irracional de um ser que não o pode atingir, como também levanta alguns questionamentos sobre a capacidade humana de fazer o mal. Atribuir a maldade a outrem é muito cômodo, no entanto, o diabo, na literatura serve de termômetro dessa falta de ética humana. Que os humanos ficcionais continuem enganando o Diabo por muitos e muitos anos, já que, assim, os humanos de carne e osso têm a chance de se olhar no espelho por meio da literatura.

## **REFERÊNCIAS:**

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura Infantil: Teoria, análise, didática*. 1ª ed. São Paulo: Moderna, 2000.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente (1300 – 1800): Uma cidade sitiada*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

JOYCE, James. *O gato e o Diabo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LAGO, Angela. *Muito capeta*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2004.

NDIAYE, Marie. *A diaba e sua filha*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

POSTMAN, Neil. *O desaparecimento da infância*. Rio de Janeiro: Graphia, 2012.

## **CHAPEUZINHO VERMELHO E CHAPEUZINHO AMARELO: O MEDO EM QUESTÃO**

Tania Maria Nunes de Lima Camara<sup>1</sup>

Segundo Houaiss (2009), dicionário voltado para todos os usuários de Língua Portuguesa, o medo apresenta três acepções: “1 PSIC estado afetivo suscitado pela consciência do perigo ou que, ao contrário, suscita essa consciência 2 temor, ansiedade irracional ou fundamentada; receio 3 apreensão em relação a algo desagradável” (HOUAISS, 2009, p.1264). Entendido como mecanismo de aprendizagem, bem como de sobrevivência da espécie, e particularmente do indivíduo, o medo é um elemento que figura no imaginário ficcional para diferentes faixas etárias, estando presente na produção para a fase adulta, para a juventude e para a infância.

Em artigo intitulado “Medo que dá medo”, publicado para o Caderno Equilíbrio do jornal Folha de São Paulo, em 02 de abril de 2013, página 8, a psicóloga Rosely Sayão comenta o fato de muitas mães demonstrarem medo de que os filhos sintam medo e, em razão disso, pedem que a escola não conte às crianças determinadas histórias, solicitam a troca de determinados livros indicados, assim como não permitem que assistam a filmes que, seja qual for o motivo, provoquem essa sensação. Segundo Sayão, a reação dos pais pode levar a crer que o medo é “... uma emoção negativa que os pequenos não devem experimentar...”. Ao contrário, a psicóloga afirma que tal sentimento, além de poder surgir em qualquer momento da vida, deve ser reconhecido desde muito cedo. E por que é bom experimentá-lo já na infância? Para, de acordo com a autora, a criança começar a desenvolver mecanismos pessoais de reação.

A criança precisa reconhecer, por exemplo, o medo que protege, ou seja, aquele que a ajudará a se desviar de situações de risco. Paralelamente, precisa reconhecer o medo exagerado que a congela, aquele que impede o movimento da vida e que exige superação. (Folha de São Paulo, em 02 de abril de 2013, página 8)

De acordo com Ana Maria Machado (2011), ainda que não seja possível garantir certeza na afirmação, muito provavelmente o medo está presente nas origens das mais antigas narrativas que a humanidade produziu, ajudando a gerar relatos tanto factuais quanto histórias inventadas. Para a autora,

Seguramente o medo está presente de forma muito intensa nos contos populares tradicionais e nas histórias de fadas que, pelos séculos afora, vieram sendo narrados às crianças. Monstros, gigantes, lobos

---

<sup>1</sup> Professora adjunta de Língua Portuguesa da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

maus, feiticeiros, animais sobrenaturais, bruxas, demônios, reis cruéis repertório dos causadores do medo é imenso e inesgotável. (MACHADO, 2011, p.175-6).

O presente trabalho tem o propósito de confrontar a temática do medo nas histórias infantis de três Chapeuzinhos emblemáticos: o Chapeuzinho Vermelho, de Charles Perrault; o Chapeuzinho Vermelho, dos Irmãos Grimm e o Chapeuzinho Amarelo, de Chico Buarque.

No dizer de Bruno Bettelheim,

Platão – que entendeu possivelmente a formação da mente humana melhor do que alguns de nossos contemporâneos, que desejam suas crianças expostas apenas a pessoas e acontecimentos cotidianos “reais” – sabia o quanto as experiências intelectuais contribuem para a verdadeira humanidade. Ele sugeriu que os futuros cidadãos de sua república ideal comesçassem sua educação literária com a narração dos mitos, em vez de meros fatos ou os ditos ensinamentos racionais. Mesmo Aristóteles, mestre da razão pura, disse: “O amigo da sabedoria é também um amigo do mito.” (BETTELHEIM, 1980, p.45).

Citando Mircea Eliade, pensador moderno, Bettelheim declara que este descreve os mitos e os contos de fadas como “modelos para o comportamento humano que, devido a este mesmo fato, dão significação e valor à vida”. Traçando paralelos antropológicos, Eliade e outros pensadores, ainda segundo o autor, sugerem que os mitos e contos de fadas se derivam de – ou dão expressão simbólica – a ritos de iniciação ou de passagem. Ocorrem, entre os dois gêneros narrativos, semelhanças e diferenças. Em relação às semelhanças, ambos são expostos na linguagem dos símbolos, representando conteúdos inconscientes; o apelo de ambos é simultâneo à nossa mente, consciente e inconsciente, a todos os seus três aspectos – id, ego e superego – e à nossa necessidade de ideais do ego também. Quanto às diferenças, é possível perceber que, enquanto nos contos de fadas os acontecimentos miraculosos, as situações insólitas, improváveis, são apresentadas como comuns, como algo que poderia acontecer com qualquer pessoa na mesma situação em que se encontra, a personagem e os encontros são relatados de maneira casual e cotidiana. Nos mitos, o sentimento dominante transmitido é a singularidade, ou seja, algo que não poderia acontecer com nenhuma outra pessoa ou em qualquer outro quadro, pelo fato de serem acontecimentos grandiosos e, por isso mesmo, inspirarem admiração.

Nas leituras do conto escolhido a personagem principal é uma menina como qualquer outra de sua idade, razão pela qual não é atribuído a ela um antropônimo, que certamente traria a ela um traço de individuação, uma marca social pela qual se



tornaria conhecida pelo grupo ao qual pertence. O propósito de manter o simbólico como característica essencial impede, pois, que tal batismo ocorra.

O elemento comum entre as personagens centrais é a presença do chapéu, que justifica o título das três obras aqui consideradas, elemento este que divide as histórias em dois grupos: de um lado, estão Perrault e os Irmãos Grimm, que o trazem na cor vermelha; do outro, está Chico Buarque, que lhe atribui a cor amarela.

É certo que o aspecto simbólico se estende também à escolha das cores. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2007), o vermelho e o amarelo, duas cores quentes – considerando o espectro das cores – apresentam simbologia distinta.

Segundo os autores, o vermelho é universalmente considerado o símbolo fundamental do princípio da vida, com sua força, seu poder e seu brilho; a cor do fogo e do sangue. Aludem, ainda, a duas nuances da cor – o escuro e o claro – que, por sua vez, também sustentam ideias distintas. O vermelho escuro é noturno, feminino, secreto e, em última análise, centrípeto. Representa não a expressão, mas o mistério da vida; alerta, detém, incita a vigilância e, no limite, inquieta. É cor da alma, da libido, do coração. Quanto ao vermelho vivo, é diurno, solar, centrífugo; incita a ação. É a imagem de ardor e de beleza, de força impulsiva e generosa, de juventude, de saúde, de riqueza, de Eros livre e triunfante.

Tanto em Perrault quanto nos Irmãos Grimm, é possível perceber a correspondência existente entre a personagem Chapeuzinho e a representação do vermelho: o início da vida em um momento de transição – da infância para a adolescência –, a força e o poder da personagem em enfrentar os desafios ante os quais se coloca, representados, assim, como fogo e sangue. É igualmente viável realizar Chapeuzinho como elemento neutralizador, fundindo e/ou fazendo inexistirem diferenças entre ambos os tons de vermelho.

Em relação ao amarelo, afirmam os autores ser a mais quente, a mais expansiva, a mais ardente das cores, pelo fato de mostrar-se visualmente intenso, violento, amplo e cegante como um fluxo de metal em fusão. Pode-se ainda associá-lo à parte intelectual da mente e à expressão de nossos pensamentos, relacionadas ao poder de discernir, de decidir e à capacidade de julgar, assimilar ideias inovadoras, bem como à habilidade de ver e compreender diferentes pontos de vista. Pelo lado negativo, o amarelo pode relacionar-se ao medo ou ao temor a certas coisas. O senso comum tem bem nítida em si essa perspectiva negativa associada à referida cor, uma vez que se relaciona com a palidez da cútis, ou seja, o tom amarelado que a pele adquire frente a situações que amedrontam: a partir daí se faz uso da forma verbal “amarelou”, quando alguém deixa de enfrentar ou se retrai ante um desafio.

Assim, em *Chapeuzinho Amarelo*, também as duas faces da cor se mostram presentes. No primeiro momento, quando o autor apresenta a personagem, informa ao leitor que

Era a Chapeuzinho Amarelo  
Amarelada de medo.  
Tinha medo de tudo,  
aquela Chapeuzinho.  
Já não ria.  
Em festa, não aparecia.  
Não subia escada  
nem descia.  
Não estava resfriada  
mas tossia.  
Ouvia conto de fada  
e estremecia.  
Não brincava mais de nada,  
nem de amarelhinha.  
(BUARQUE, 2012, [s.n.])

Já num segundo momento, quando encontrou o Lobo, “a Chapeuzinho Amarelo/foi perdendo aquele medo,/o medo do medo do medo/ de um dia encontrar um LOBO.” O discernimento ocupou o lugar do temor e, desse modo, o lado negativo do amarelo deu lugar ao positivo, trazendo como consequência uma nova Chapeuzinho, que, a partir de então, deixa de trazer o determinante acompanhando o determinado, passando a ser referida simplesmente como Chapeuzinho: “E ele gritou: sou um LOBO!/Mas a Chapeuzinho, nada./ E ele gritou: sou um LOBO!/ Chapeuzinho deu risada.”

Considerando diretamente o propósito da presente apresentação, sabe-se que o medo perpassa os três recontos, ainda que sob diferentes perspectivas. Segundo Ana Maria Machado, “...o medo é um sentimento muito poderoso e fundamental para que a humanidade não desapareça...” (MACHADO, 2011, p.179). E prossegue: “... Da mesma forma que o amor tem a ver com o instinto de perpetuação da espécie, o medo está ligado ao instinto de sobrevivência, à exigência de nos protegermos...” (MACHADO, 2011, p.179). Freud (apud MACHADO, 2011, p.179) “lembra que o medo, ao nos fazer tremer ou causar arrepios, demonstra ser uma emoção capaz de despertar reações incontroláveis no nosso corpo (...): a libido, a repugnância, a vergonha”.

A leitura orientada pela observação freudiana acima exige que se dividam os recontos estudados em dois grupos: o primeiro, formado pelas histórias de Perrault e dos Irmãos Grimm; o segundo, pelo relato de Chico Buarque.

As narrativas de Perrault e dos Irmãos Grimm aproximam-se em alguns aspectos e se distanciam em outros. Tal marca será discutida mais adiante. No que se refere especificamente ao medo, tem-se, até certo ponto, um traço de semelhança no tratamento dado pelos autores que compõem o primeiro grupo apresentado. É importante destacar, em ambas as histórias, os elementos simbólicos presentes que ajudam a criar a atmosfera desse sentimento: a floresta, o lobo e a goela. Por sua obscuridade e seu enraizamento profundo, a floresta, no dizer de Chevaliere e Gheerbrant (2007), simboliza o inconsciente. Os terrores da floresta seriam inspirados, a partir de uma visão jungiana, pelo medo das revelações do inconsciente. O lobo, por sua vez, mostra-se como sinônimo de selvageria. A exemplo de qualquer vetor simbólico pode ser valorizado tanto positivamente como negativamente. Do ponto de vista positivo, o fato de enxergar à noite torna-o símbolo de luz, herói guerreiro, ancestral mítico; do ponto de vista negativo, assume o símbolo do devorador. Essa última visão, traz à tona o simbolismo da goela desse lobo como a imagem iniciática e arquetípica ligada ao fenômeno de alternância noite-dia, morte-vida, na medida em que a goela tanto devora quanto vomita.

A utilização dos símbolos nos autores do primeiro grupo atende aos propósitos comunicativos de cada um deles. Em Perrault (1697), Chapeuzinho Vermelho constitui-se uma história admonitória que ameaça deliberadamente a criança com seu final, produtor de ansiedade. O autor coloca-se a serviço da moral da sociedade da época, representada por adultos que pensam ser melhor amedrontar as crianças para que elas se comportem bem do que aliviar suas ansiedades. Desse modo, a narrativa de Perrault termina com a vitória do lobo, sem qualquer chance para Chapeuzinho. A moral da história, apresentada ao final da narrativa, corrobora essa intenção:

Vimos que os jovens,  
Principalmente as moças,  
Lindas, elegantes e educadas,  
Fazem muito mal em escutar  
Qualquer tipo de gente.  
Assim, não será de estranhar  
Que, por isso, o lobo as devore.  
Eu digo o lobo porque todos os lobos  
Não são do mesmo tipo.  
Existe um que é manhoso,  
Macio, sem fel, sem furor.  
Fazendo-se de íntimo, gentil e adulator,  
Persegue as jovens moças  
Até em suas casas e seus aposentos.  
Atenção, porém!  
As que não sabem  
Que esses lobos melosos  
De todos são os mais perigosos.

O lobo encerra, unicamente, o seu lado negativo de devorador, do mesmo modo que sua goela, ao engolir tanto a avó quanto a menina.

Cabe ainda ressaltar que as amedrontadoras escolhas lexicais presentes na narrativa de Perrault materializam brutalmente o medo, auxiliando na criação do contexto pretendido, como ilustram as seguintes passagens: “... O Lobo muito esperto, chegou primeiro à casa , matou a vovó, colocou seu sangue numa garrafa, fatiou sua carne num prato, comeu e bebeu satisfatoriamente, guardou as sobras na despensa, colocou sua camisola...”; “... Entre, minha querida. E coma algo, tem carne e vinho na despensa – disse o lobo...”; “... O que eu faço com meu vestido? – questionou Chapeuzinho. – Jogue na lareira. Não precisará mais disso – respondeu o lobo...”; “...E então a devorou...”.

Quanto aos Irmãos Grimm, há duas versões da história. A diferença entre elas encontra-se no fato de, na segunda, os autores terem acrescentado uma espécie de continuação da primeira experiência vivida por Chapeuzinho. Na primeira versão, Chapeuzinho e a vovó contam com o auxílio de um caçador, que, ao passar pela casa da velhinha, ouviu roncos muito altos e resolveu ver o que estava acontecendo. Identificando o lobo deitado na cama, pensou que este certamente comeria a velhinha, mas talvez ainda houvesse tempo para ela ser salva; por esse motivo, não poderia atirar nele.

Então, ele pegou uma tesoura e abriu a barriga do Lobo. Quando começou a cortar, viu surgir um chapeuzinho vermelho. Ele cortou mais, e a menina pulou para fora exclamando: – Eu estava com muito medo! Dentro da barriga do lobo é muito escuro! E assim, a vovó foi salva também.

A atitude do caçador possibilita a vingança de Chapeuzinho Vermelho, uma vez que esta

pegou algumas pedras grandes e pesadas e colocou dentro da barriga do lobo. Quando o lobo acordou, tentou fugir, mas as pedras estavam tão pesadas que ele caiu no chão e morreu.

E assim, todos ficaram muito felizes.

O caçador pegou a pele do lobo.

A vovó comeu o bolo e bebeu o vinho que Chapeuzinho havia trazido, e Chapeuzinho disse para si mesma:

“Enquanto eu viver, nunca mais vou desobedecer minha mãe e desviar do caminho nem andar na floresta sozinha e por minha conta.”

Com relação às escolhas lexicais nesse primeiro relato, estas se mostram menos ameaçadoras do que as de Perrault, mas nem por isso leves

ou inocentes. Sejam, por exemplo, as passagens: “... O Lobo pensou consigo: ‘Esta tenra menina é um delicioso petisco. Se eu agir rápido, posso saborear sua avó e ela como sobremesa...’”, em que as palavras destacadas remetem aos sentidos do tato e do paladar; “... O Lobo entrou na casa e foi direto à cama da vovó, e a engoliu antes que ela pudesse vê-lo...” e “... É para te comer melhor – e dizendo isto saltou sobre a indefesa menina, e a engoliu de um só bote...”, ambas as passagens aludindo à simbologia da goela que devora.

A segunda versão dos Irmãos Grimm apresenta uma Chapeuzinho mais madura, capaz de avaliar sua história anterior e de não se arriscar em aventuras que poderiam trazer perigo, confirmando a promessa que ela havia feito a si mesma, no final do primeiro relato dos autores. Nesse segundo relato, Chapeuzinho Vermelho, mais uma vez, vai à casa da vovozinha e, no caminho, encontra outro lobo, que, do mesmo modo que o primeiro, tenta seduzi-la a desviar-se do caminho, mas ela não lhe dá ouvidos. “Se não estivéssemos na estrada pública, certamente me teria devorado!”, comenta a menina com a avó, que lhe responde: “Entra depressa, fechemos a porta para que ele não entre aqui!”. O lobo chega logo em seguida e, como não consegue alcançar seu intento de entrar na casa, sobe no telhado e fica esperando que Chapeuzinho retome o caminho de volta para sua casa quando, então, ele a seguiria sorrateiramente para comê-la no escuro.

A vovó, porém, (...) percebeu o que a fera estava tramando. Lembrou-se que, na frente da casa, havia uma gamela de pedra, e disse à menina: – Chapeuzinho, vai buscar o balde da água em que cozinhei ontem as salsichas e traz aqui, para esta gamela. Chapeuzinho Vermelho foi buscar a água e encheu a gamela. Então o cheiro de salsicha subiu ao nariz do lobo, que se pôs a farejar e espiar para baixo de onde provinha. Mas tanto espichou o pescoço que perdeu o equilíbrio e começou a escorregar do telhado, indo cair exatamente dentro da gamela, onde morreu afogado. Assim, Chapeuzinho Vermelho pôde voltar felizmente para casa e muito alegre, porque ninguém lhe fez o menor mal.

Como se pode perceber, a “vilania”, nessa segunda versão, repousa sobre a menina e a avó, que usaram dos meios de que dispunham para não permanecerem em situação de risco pela presença do lobo. Talvez por estarem sozinhas, não contando com a ajuda do caçador, tiveram de utilizar recursos mais radicais e agressivos para delas afastar o perigo. Seria, nesse caso, uma situação de eliminar o inimigo, independente dos meios utilizados.

Revisitando um outro lobo, observa-se que, com Chapeuzinho Amarelo, Chico Buarque inova, em uma série de aspectos, o conto tradicional.

Do ponto de vista formal, o texto é estruturado em versos, produzindo um jogo de palavras que o aproxima do tom do humor. A exemplo, pode-se perceber a maneira como a personagem principal é apresentada ao leitor, conforme já exposto no início deste artigo.

Com relação aos medos de Chapeuzinho, eram numerosos e incluía o de um lobo

que morava lá pra longe,  
do outro lado da montanha,  
num buraco da Alemanha,  
cheio de teia de aranha,  
numa terra tão estranha,  
que vai ver que o tal do LOBO  
nem existia.

No momento em que Chapeuzinho Amarelo finalmente encontrou o lobo, que, a princípio, se pensava não existir, inicia-se o processo de desconstrução da figura assustadora, uma vez que a menina, depois de vencer o medo de algo que simplesmente imaginara existir, teve de enfrentar algo que efetivamente existia:

Foi passando aquele medo  
do medo que tinha do LOBO.  
Foi ficando só com um pouco  
de medo daquele lobo.  
Depois acabou o medo  
e ela ficou só com o lobo.

Vale destacar, na passagem acima, a expressividade gráfica de que se vale o autor. Quando temido, havia um “LOBO”, com a palavra grafada com todas as letras maiúsculas, o que busca representar o temor que o animal pode causar; logo adiante, porém, estando ausente o medo, resta um “lobo”, que, representado por letras minúsculas, perdeu o traço de crueldade, que o caracterizava.

Desse modo, o lobo, sem o apoio do medo que provocava em Chapeuzinho, torna-se um vilão extremamente vulnerável, metaforicamente despido:

Ficou mesmo envergonhado,  
triste, murcho e branco-azedo,  
porque um lobo, tirado o medo,  
é um arremedo de lobo.  
É feito um lobo sem pelo.  
Lobo pelado.

A desconstrução do anteriormente temido LOBO traz também como consequência a maneira de referir a personagem central: Chapeuzinho Amarelo

passa simplesmente a Chapeuzinho, já que o atributo “amarelo”, que caracterizava seu estado permanente de medo, deixou de existir. Sozinha, sem ajuda de caçador ou de vovozinha, firmou um novo “batismo”, resultado da passagem por um rito de iniciação que lhe trouxe um estar no mundo mais lúcido e consciente.

O lobo, por sua vez, não se conformava com aquele destemor de Chapeuzinho. Ainda que gritasse “Sou um LOBO!”, que berrasse “EU SOU UM LOBO!!!”, não conseguia impedir as risadas da menina. Passou, então, a gritar umas vinte e cinco vezes seu nome LOBO.

Aí,  
Chapeuzinho encheu e disse:  
“Para assim! Agora! Já!  
Do jeito que você tá!”  
E o lobo parado assim  
do jeito que o lobo estava  
já não era mais um LO-BO.  
Era um BO-LO.

A quebra da linearidade do signo linguístico, seguido de uma nova disposição dos sons, transformou o “lobo” em “bolo”. Segundo Ana Maria Machado (2011, p.185), “... brincar com palavras pode ser muito eficiente para virar sentimentos pelo avesso, até mesmo sentimentos fundos como o medo”, recurso este usado pelo autor em outras situações pelas quais Chapeuzinho passou, nas quais utiliza o lúdico como arma de enfrentamento:

Mesmo quando  
está sozinha,  
inventa  
uma brincadeira.  
E transforma  
em companheiro  
cada medo que ela tinha:  
o raio virou orrái,  
barata é tabará,  
a bruxa virou xabru  
e o diabo é bodiá.

“Eis, pois, três Chapeuzinhos em três recontos, em três momentos históricos diferentes, promovendo um diálogo entre textos que demonstram práticas distintas de mediação com a temática do medo.”



## REFERÊNCIAS:

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. 6ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BUARQUE, Chico. *Chapeuzinho amarelo*. 32ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 21ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

GRIMM, Jacob e Wilhelm. *Contos maravilhosos infantis e domésticos*. São Paulo: Cosacnaify, 2012. Tomo 1(1812).

MACHADO, Ana Maria. *Silenciosa algazarra: reflexões sobre livros e práticas de leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SAYÃO, Rosely. "Medo que dá medo". Folha de São Paulo, São Paulo: 02 abr. 2013. Caderno equilíbrio, p.8.

[www.mundodaluha.blogspot.com](http://www.mundodaluha.blogspot.com)

## OS CAMINHOS DO MEDO EM JOÃO E MARIA

Mariana Vidal de Vargas<sup>1</sup>  
Tania Maria Nunes Lima Camara

Não consegui pensar em outro jeito de começar esse texto a não ser pela seguinte afirmativa: estou com medo. Por várias razões é oportuno declarar o estado de espírito no qual me encontro. A principal delas é ser esse o tipo de medo de que falarei nas próximas linhas – o medo a ser superado. Esse mesmo medo assombrou os preparativos para a comunicação no simpósio. Naquele tempo, o medo de falar em público, o medo de falar para tanta gente que sabe tanto... enquanto eu estou apenas começando. Agora, o medo da palavra escrita, aquela que não volta, que, se impressa, torna-se registro efetivo e irreversível. Nesse sentido, preciso novamente agradecer os organizadores do evento pela oportunidade e a Prof.<sup>a</sup> Tania Camara, minha orientadora, pela confiança e indicação.

Considerando os profissionais excepcionais que compuseram as comunicações desse evento, é bastante provável que outros textos abordem a importância das narrativas ficcionais no desenvolvimento de crianças e jovens. Certamente, especialistas falaram com muita competência e profundidade sobre o efeito da catarse, as implicações psicológicas, as transformações ou adaptações que os contos sofreram ao longo dos séculos. Sendo assim, este trabalho analisará apenas o conto de fadas João e Maria, sob a luz dos estudos de nomes preciosos para a discussão desse tema, tais como Ana Maria Machado, Angela Carter e Bruno Bettelheim. Começaremos, então, com uma breve narrativa de Ana Maria Machado que foi, de fato, o ponto de partida para as reflexões que serão expostas aqui.

Deve ser uma das minhas recordações mais remotas, não sei quantos anos eu tinha, creio que em torno a uns quatro. Eu dissera a minha mãe que tinha medo de alguma coisa, e ela me perguntou como é que alguém podia ter uma coisa que talvez nem existisse porque ninguém via nem sabia como era. Eu não entendi aquilo muito bem e fiquei meio sem saber o que dizer. Então ela me propôs que nós tentássemos encontrar um medo de verdade, para vermos que é uma bobagem. Ia ser preciso pegar um medo, mesmo se fosse pequenino, e amarrá-lo bem preso, para depois podermos jogá-lo fora, cortá-lo, picá-lo, queimá-lo, enfim fazer alguma coisa para nos livrarmos dele. O difícil era descobrir como achar um medo para pegar. “Você não disse que tem um?”, perguntou ela. Fui obrigada

---

<sup>1</sup> Graduanda do curso de Letras Português/Literaturas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro e voluntária de iniciação científica no projeto de pesquisa da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Tania Maria Nunes de Lima Camara.

a reconhecer que tinha mas não via. Nem conseguia dizer se era alto, baixo, gordo, careca. Então ela disse algo absurdo, que não sei de onde tirou mas que nunca esqueci. “A gente não sabe que cara ele tem, mas mesmo assim pode tentar procurar. Eu acho que medo deve ser uma coisa medonha. Vamos procurar a coisa mais medonha que encontrarmos, que o medo deve morar nela.” Nada do que imaginávamos como feio era suficientemente medonho. Então ela disse que a coisa mais medonha que imaginava era alguém se vestir para uma festa pensando que estava bonito e calçar uma meia listrada de roxo e vermelho, talvez com bolinhas cor de laranja, e assim por diante. Dali a pouco estávamos rindo. Ela me deu banho, me vestiu, saiu comigo para passear de bonde, e fomos até uma loja de meias. Não havia nenhuma meia tão medonha. Rimos muito, e ela me provou que aquele medo não existia.

Essa história foi contada por Ana Maria Machado em uma palestra feita na Galiza, em fevereiro de 2007, e está disponível no livro *Silenciosa Algazarra*, que reúne textos da autora sobre a importância da leitura. Na sequência, Ana Maria Machado diz ter aprendido algo com a experiência narrada: 1º “medos abstratos são muito mais temíveis que os medos concretos”; 2º “quando se consegue rir do medo ele diminui”; 3º “chegar perto do medo nos revela algo de seu absurdo”. Desses três tópicos, ficaremos com o primeiro.

João e Maria começa da seguinte maneira:

Perto de uma grande floresta, vivia um pobre lenhador com sua mulher e dois filhos. O menininho chamava-se João e a menina chamava-se Maria. Nunca havia muito o que comer na casa deles, e, durante um período de fome, o lenhador não conseguiu mais levar pão para casa. À noite ele ficava na cama aflito, remexendo-se e revirando-se em seu desespero. Com um suspiro, disse para sua mulher: “O que vai ser de nós? Como podemos cuidar de nossos pobres filhinhos quando não há comida bastante nem para nós dois?”

O conto de fadas se inicia com uma conversa de gente grande, o que poderia causar algum estranhamento numa análise sincrônica do texto. Voltando, no entanto, às origens desse tipo de narrativa, sabemos que ele não era, como é hoje, voltado especificamente para o público infantil. Pelo contrário, os contos de fada eram narrados oralmente para um público de variadas idades – diversas gerações de uma família, por exemplo. Deixando claro esse ponto, podemos dizer que a narrativa começa de forma bastante realista. Isto é, não foi opção do autor – quem quer que tenha sido a primeira pessoa a contar essa história – o afastamento imediato da realidade, como acontece, de maneira geral, nos contos que se iniciam com “Era uma vez...”. Em João e Maria, o contexto é duro

como a realidade é para muita gente: há fome, pobreza, angústia, desespero. Na sequência da narrativa há o abandono. E todos esses medos não são concretos. Podem ser reais, mas não são concretos no sentido de palpáveis. Não se pode “pegar, amarrar, picar, cortar, queimar” – como diz Ana Maria Machado. Por isso são tão cruéis e psicologicamente torturantes, em especial para as crianças.

Na continuação do conto, a esposa do lenhador sugere que eles deixem as crianças no meio da floresta. A princípio, o pai refuta a ideia, mas é convencido pela mulher de que isso é o melhor, já que, caso não se livrassem das crianças, os quatro morreriam de fome. As crianças ouvem a conversa: Maria chora e João arma um plano – catar pedrinhas que brilham à luz do luar, espalhá-las ao longo do caminho. Pronto. Depois do abandono dos pais, João e Maria encontram o caminho de volta para casa. O problema, contudo, não fora solucionado. Desse modo, os pais voltam a abandoná-los, mas, dessa vez, João não consegue catar as pedrinhas. Maria chora, João acalma a irmã e diz que dará um jeito. A saída que João encontra é espalhar, ao longo do caminho, migalhas do pão que serviria de almoço. Na hora de voltar para casa, descobre que os passarinhos haviam comido as migalhas. Gradativamente os irmãos se aprofundam na floresta e não conseguem voltar para casa, até que, depois de dias passando fome e frio, as crianças avistam uma casa feita das mais diversas guloseimas: não pensam duas vezes e começam a devorá-la.

A fantasia pede licença para entrar na história de maneira mais significativa quando ocorre a passagem de tempo na floresta. Perde-se a noção de espaço e as crianças encontram a casa da bruxa: imagem fantasiosa que dá conta perfeitamente dos anseios mais primitivos das crianças. Uma casa de comida – e comida gostosa. Não havia brócolis ou repolho, as janelas eram de açúcar cintilante; a casa era feita de broa, bolo, biscoito, pão. No entanto, junto ao fácil acesso à saciedade de seus desejos primitivos, as crianças encontram também a figuração, a personificação do medo: a bruxa.

“Ouço um barulhinho engraçado. Quem está roendo o meu telhado?”.

As crianças responderam:

“É o vento leve e ligeiro, Que sopra no seu terreiro.”

Continuaram comendo, sem a menor cerimônia. João, que gostou do sabor do telhado, arrancou um grande pedaço dele, e Maria derrubou uma vidraça inteira e sentou-se no chão para saboreá-la. De repente a porta se abriu e uma mulher velha como Matusalém, apoiada numa muleta, saiu coxeando da casa. João e Maria ficaram tão apavorados que deixaram cair tudo que tinham nas mãos. A velha sacudiu a cabeça e disse: “Olá, queridas crianças. Digam-me, como conseguiram chegar até aqui? Mas, entrem, entrem, poderão ficar comigo. Nada de mal vai lhes acontecer na minha casa.”.

Se o medo é abstrato, a bruxa é concreta. E feia. E má. Manca e não enxerga direito. Faz-se de boa, em um primeiro momento, tal como é tão comum o mal fazer, mesmo nos dias de hoje, até na vida real. Depois de fingir-se de boa, põe Maria para fazer o serviço de casa, e prende João para engordá-lo e depois devorá-lo. Maria chora. João é astuto e, sempre que seu peso é testado pela bruxa cegueta, ele mostra um ossinho. Até o dia em que a bruxa decide comê-lo magro mesmo, e Maria chora e grita o mais alto que pode. “‘Poupe-me da sua choradeira!’ disse a velha. ‘Nada pode ajudá-la agora.’”

A velha pede, então, que Maria entre no forno para ver se estava quente o bastante para assar o pão. Maria, dessa vez, percebe o que a bruxa estava armando e finge não entender, não saber como entrar. A velha resolve demonstrar como ela faria. Maria empurra a velha e fecha o forno. Nesse ponto, Maria resolve o problema. Sem poder recorrer ao irmão, ela mesma desenvolve a solução que garante a sobrevivência dos dois. Ela vence o medo, não deixando de senti-lo, mas impedindo que ele a paralisasse.

A partir daí o conto se encaminha para o desfecho, pois o problema está resolvido. Baús cheios de pérolas e ouro representam a solução para o problema inicial que é a pobreza e a fome – causas do abandono das crianças. Assim como a bruxa concretiza o medo, metaforicamente, os baús são a própria conquista das crianças, em especial de Maria. Os tesouros são a autonomia, a esperteza, a liberdade de poder vencer um instinto primário a partir da consciência de que outra ação/reação é mais importante diante de uma situação. Em *Psicanálise dos Contos de Fadas*, Bruno Bettelheim aborda a noção de que a bruxa e a mulher do lenhador são duas representações do materno: a primeira impõe o caminho do desenvolvimento às crianças mesmo contra a vontade delas, pois sabe que, apesar de duro, ele é fundamental para o aprendizado; a segunda cede às vontades primárias dos meninos e, depois, apresenta um lado muito mais perverso e cruel. Em palavras mais simples, a primeira diz “não” na hora que tem que dizer. Nos dias de hoje e fora da ficção, ela ainda diria “um dia você vai me agradecer por isso”.

Ainda nessa aproximação entre as figuras da bruxa e da mulher do lenhador, como duas faces ou fases do materno, Bruno Bettelheim diz que até o espaço em que a narrativa se desenvolve contribui para chegarmos à conclusão de que tudo faz parte de um ciclo de aprendizado e de conquista da autonomia, com fases a serem superadas. A movimentação das crianças não se faz de forma linear, elas não voltam para casa pelo mesmo caminho que foram até o centro da floresta, e depois até a casa da bruxa. Tanto é assim que, voltando para casa dos pais após “vencerem” a bruxa, eles passam por um

rio que não conseguem atravessar sozinhos. Maria, prontamente, diante dessa situação, toma a iniciativa de pedir ajuda para uma patinha – sem se lamentar, sem chorar, sem recorrer ao irmão – mostrando, mais uma vez, sua mudança de comportamento e seu aprendizado. Esse rio, no entanto, não estava no caminho de ida, justamente por serem caminhos diferentes.

Tudo isso já indicaria uma universalidade relativa à infância que justificaria a permanência do conto, por séculos, no repertório de histórias das famílias. Por mais modernas que sejam as crianças dos dias atuais, uma vez estabelecida a dinâmica da contação de histórias, elas reagem prontamente ao apelo da fantasia, à tensão narrativa, às insinuações do medo e ao êxito, quase sempre presente, no desfecho do conto.

O fôlego que os contos de fadas tomaram nos últimos tempos, em contrapartida, não se deve exclusivamente a esse caráter universal. É oportuno acrescentar nessa discussão a nova roupagem que o cinema e a televisão vêm dando a essas seculares narrativas, oferecendo-as não às crianças, mas aos adolescentes. O cinema, recentemente, lançou um filme que mostra João e Maria já crescidos, jovens e atraentes. Quem viu o filme, diz que é um bom passatempo. Sabendo apenas o final, podemos aqui tecer uma reflexão. No filme, João e Maria caçam bruxas más. No final, descobre-se que Maria também é uma bruxa. Percebam que essa é mesmo a representação da Maria que o público feminino jovem quer consumir: a condição de bruxa não implica irremediavelmente a prática do mal. Assim como ser a mocinha não significa ser virgem. Hoje se pode dizer “toda mulher tem um lado devassa”, mesmo essa mulher sendo a Sandy. O poder de escolha de ser ou não ser – ou de ser de vez em quando – conquistado pela mulher está no filme representado: a ficção cumpre então um de seus papéis, no caso, o de possibilitar a projeção das experiências e expectativas de quem a “consume”. Nesse ponto da discussão, as afirmações de Angela Carter, no prefácio de *A menina do capuz vermelho*, fazem-se completas e imparafraseáveis: primeiramente, sobre a condição feminina nos contos, Angela escreve: “[...] entre as características que estas histórias [os contos de fadas] recomendam para a sobrevivência e prosperidade das mulheres nunca está a subordinação passiva. Em várias delas, pode-se ver de que maneira as mulheres lutaram para abrir o próprio caminho.” – como de fato ocorre no conto tradicional de João e Maria e também no filme, de forma mais acentuada. Em seguida, sobre os novos suportes midiáticos, ela diz:

Agora temos máquinas que sonham por nós. Mas nessas engenhocas videoeletrônicas pode estar a fonte de uma continuidade, e mesmo transformação, da arte de contar e representar histórias. A imaginação humana é infinitamente flexível e sobrevive à colonização, ao deslocamento, à servidão involuntária, à prisão, às restrições feitas à língua, à opressão às mulheres.

De fato, as “engenhocas vídeo eletrônicas” têm se mostrado fonte de continuidade, através da transformação, dos contos de fada, que, por sua vez, reafirmam seu caráter flexível às inesgotáveis reciclagens, apropriações e modificações. É lamentável, no entanto, a preferência dos produtores e roteiristas sempre pelos mesmos contos de fada, deixando de lado várias outras narrativas interessantíssimas que ficam fora do conhecimento do grande público e sob a ameaça do esquecimento.

Ainda assim, há a sensação de que os contos são e continuarão sendo elos entre as gerações: seus enredos podem ser o ponto em comum ou o ponto de aproximação, entre quem só tinha – se tinha – telefone e quem tem celular, iphone, ipad, notebook, etc. Os contos de fada são “retrô”, e as crianças adoram. Para além do fato de constituírem um momento de prazer para quem conta ou para quem ouve, essas histórias dizem mais. Esse “algo mais” foi a matéria de que tentei me apropriar para trazer à luz essa publicação com ares de ensaio: o medo e o aprendizado, e quantos são os caminhos e as tentativas para superá-lo; o aspecto cíclico, a constante reiniciação desse processo ao longo da vida – e, por isso, o eterno encantamento em saber-se aprendiz. Bem, “entrou por uma porta, saiu por outra, quem quiser que conte outra”.



## **REFERÊNCIAS:**

BETTELHEIN, Bruno. *Psicanálise dos contos de fadas*. São Paulo: Paz e Terra, 2007. 21ª edição revista.

CARTER, Angela. *A menina do capuz vermelho e outras histórias de dar medo*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

MACHADO, Ana Maria. “*Quem tem medo do medo alheio?*” In: *Silenciosa algazarra: reflexões sobre livros e práticas de leituras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

*Contos de fadas de Perrault, Grimm, Andersen & outros/ apresentação Ana Maria Machado*; tradução Maria Luiza X. de A. Borges. – Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

## **O APRENDIZ DE FEITICEIRO – A MAGIA ATRAVÉS DOS TEMPOS. DE GOETHE A DUKAS, DE DISNEY A BRUCKHEIMER.**

Fabiana Tavares do Nascimento Keller<sup>1</sup>

*[...] und tiefere Bedeutung liegt in dem Märchen meiner Kinderjahre, als in der Wahrheit, die das Leben lehrt<sup>2</sup>. (SCHILLER, 1962, p. 368)*

### **INTRODUÇÃO**

Este trabalho tem por objetivo refletir sobre as práticas ocultistas na literatura e filmografia infanto-juvenil e suas consequências através dos tempos, tomando como ponto de partida *O aprendiz de feiticeiro* de Johann Wolfgang von Goethe.

Se este fosse um texto que tivesse o intuito de encantar, mexer com os sentimentos, certamente poderia ser abordado a partir de uma visão romantizada da magia, onde o mágico é apenas um ilusionista e não um feiticeiro com poderes sobrenaturais, então, o primeiro parágrafo seria assim:

“Os olhinhos brilham, o coração bate mais forte e um sorriso surge no rosto daquele pequenino ser que se encanta ao ver pela primeira vez um coelho sair da cartola: – Deve ser magia! Exclama o pequeno aplaudindo com tamanha empolgação e sonhando um dia fazer o mesmo, ser Mágico! Quantas crianças não dividiram o mesmo desejo? E não somente crianças, mas adultos que, fascinados, buscam repetir as façanhas e truques, tentando imitar o ‘mestre’”.

O Mágico brinca com a ilusão e é isso que o torna atraente, causa encantamento e deixa uma dúvida em seus expectadores, uma curiosidade inquietante em saber como é que ele faz isso, como ele consegue fazer algo desaparecer sem que seu truque seja descoberto!

Contudo, este não pretende ser um texto romântico ou literário. De igual forma, não é intenção contar uma bela estória de magia senão àquela mesma a que o texto toma por exemplo. A função precípua deste trabalho é a de discorrer sobre o deslumbramento que os contos de magia e ocultismo causam ou já causaram tanto em adultos quanto em crianças, principalmente nestas últimas. Isto não significa dizer que o tema será abordado de modo minucioso e profundo, pois para tanto, seriam necessários anos de pesquisa. Aqui serão tratados assuntos pertinentes às questões da literatura e outras artes e o universo místico que os circunda.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro sob a orientação da Professora Doutora Magali dos Santos Moura.

<sup>2</sup> Há maior significado profundo nos contos de fada que me contaram na infância do que na verdade que a vida me ensina.

## RETOMANDO O ASSUNTO

A magia causa fascínio desde tempos imemoráveis, mas ela não se resume a meros truques ilusórios, há um lado místico que, para alguns, provoca sedução, e para outros, medo. É nesta categoria que o feiticeiro se encontra, sua habilidade não vem de um simples truque com cartas, mas do sobrenatural, da capacidade de lidar com o incompreensível, com o que vai além do mundo físico. Assim aconteceu e acontece em *O aprendiz de feiticeiro (Der Zauberlehrling)* de Goethe que, como por encanto, incendiou a imaginação de algumas das mentes mais criativas da História, servindo de inspiração para sinfonias e filmes. Da literatura às grandes telas, da música à animação, o que há por trás desse poema de catorze estâncias para ter atraído a tantos? Terá sido magia?

## O APRENDIZ DE FEITICEIRO – A ORIGEM

O meu mestre feiticeiro / Hat der alte Hexenmeister  
Um dia quis se ausentar. / sich doch einmal wegbegeben!  
Seus espíritos tomei / Und nun sollen seine Geister  
E fiquei em seu lugar. / auch nach meinem Willen leben.  
Vi suas magias. / Seine Wort' und Werke  
Vou fazer igual. / merkt ich und den Brauch,  
Farei maravilhas / und mit Geistesstärke  
Com força mental! / tu ich Wunder auch.  
(GOETHE, 2006, p. 4)

O poema de Johann Wolfgang von Goethe, grande escritor alemão, pensador e cientista naturalista, foi escrito em 1797. Oriundo da tradição oral e inspirado em um trecho da narrativa de *O mentiroso ou O Incrédulo* do escritor grego Luciano de Samósata, o texto é narrado pelo próprio aprendiz que, ao ver-se sozinho com os objetos mágicos do velho feiticeiro, decide demonstrar de forma arrogante sua própria magia. O aprendiz ordena a uma velha vassoura que prepare um banho para ele. Ela – viva – enche não só a banheira, mas todos os recipientes e tigelas. O aprendiz esquece a palavra mágica para fazê-la parar acabando em meio a uma enorme enchente. Ele então ataca a pobre piaçava com um machado partindo-a ao meio, resultando em duas vassouras vivas. O aprendiz é, por fim salvo, literalmente, com o retorno do feiticeiro que rapidamente manda a vassoura de volta para o armário de onde ela saiu, comandando que só saia de lá quando ele, seu verdadeiro mestre, a convocar novamente.

## LUCIANO

Samósata viveu no século II d. C. e, durante sua vida literária – que compreende a segunda metade do século – escreveu cerca de oitenta obras.

Era crítico fervoroso da sociedade do seu tempo, dominada pelo irracional que impregnava não só a turba, mas a intelectuais, filósofos e mestres que escreviam e criam no sobrenatural. Para ele, a mitologia fantástica só poderia ser aceita de forma literária, como arte, e não literal, conforme relata Custódio Manguelijo na introdução do conto *O mentiroso ou O incrédulo* do livro *Luciano II*:

Se, no que respeita à filosofia, Luciano aceita e compreende as diversas doutrinas em si mesmas e revela admiração pelo epicurismo, já no tocante à religião e, sobretudo, à mitologia tradicional, a crítica é global: não nega (pelo menos explicitamente) a existência dos velhos deuses, semideuses e heróis da Grécia. Entende-os, no entanto, e principalmente, como elementos culturais inerentes à organização social e necessários à literatura e às artes. Só não aceita o carácter “literal” de toda uma mitologia fantástica, pueril e, tantas vezes, imoral. (MANGUEIJO, 2012, p. 111)

Segundo Manguelijo, Luciano era avesso às religiões de mistério e salvação por crer que seus sacerdotes enganavam as multidões por processos grosseiros, contudo, sua mais dura crítica era direcionada aos filósofos que criam nas artes mágicas, curas milagrosas, fantasmas, espíritos e demônios. Mesmo tendo escrito alguns livros de ficção, fê-lo com a pura finalidade de divertir. Julgava reprovável a atitude daqueles que deveriam ocupar-se com a educação da juventude, mas que se deixavam levar pelo misticismo irracional em vez da incontestável verdade absoluta.

No texto que chamou a atenção de Goethe, Samósata faz uma dura crítica a esses filósofos, chamando-os de mentirosos. Nele, o autor conta várias histórias fantásticas no intento de desmascará-las e fazer crer que tudo não passa de mentira. O trecho escolhido pelo autor alemão conta a história de um homem de nome Êucrates, que tenta, juntamente com outros, convencer a um amigo, Tiquíades, sobre a veracidade da existência de pessoas e seres com poderes mágicos. Ele mesmo conta o que se passou em uma de suas viagens: “Pois então vou contar-vos um outro facto, que não ouvi contar a ninguém, mas que se passou comigo mesmo. Talvez que tu, Tiquíades, ao ouvi-lo, te deixes render a verdade da minha narrativa.” (SAMÓSATA, 2012, p. 133)

Êucrates conta que conheceu um homem egípcio de nome Pâncrates, possuidor de poderes mágicos. Sempre que precisava que algum trabalho fosse executado, ele vestia algum objeto com um manto, proferia três palavras mágicas e este se punha a andar como homem e a realizar as tarefas a ele designadas. Quando não necessitava mais dos serviços, recitava outra fórmula e o objeto voltava ao seu estado original. Tendo, pois, escutado a fórmula mágica sem o conhecimento do

feiticeiro, decidiu colocar em prática o aprendido; repetiu os gestos e as palavras do bruxo e ordenou que um pilão fosse buscar água. Este o obedeceu. Tão logo a tarefa foi cumprida, ordenou ao pilão que parasse, contudo, este continuava a transportar água. Desesperado e temendo a retorno do mago, ele decide partir o pilão em duas partes e estas, por sua vez, continuam executando a tarefa. Por fim, o feiticeiro retorna e desfaz o feitiço, desaparecendo logo em seguida.

O tema do opúsculo *O Mentiroso* não é outro senão o mesmo versado por Goethe e admirado e repetido por outras vertentes artísticas.

A semelhança entre as narrativas não é por acaso. No entanto, não há no poema do escritor alemão o tom irônico presente no conto de Samósata, não há críticas às credices. As histórias que surgem após a narrativa do poeta alemão não têm cunho reprobatório, muito pelo contrário, elas incentivam, de alguma maneira, a crença no sobrenatural e estimulam a imaginação.

Para Antônio Cândido, o princípio da literatura reside na capacidade humana de fabular, de criar e sonhar.

Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações.

[...]

Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação. Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado [...] a literatura é o sonho acordado das civilizações. (CÂNDIDO, 1995, p. 174)

## MUITAS VARIAÇÕES, UM MESMO TEMA

Em 1897, o poema de Goethe foi adaptado para uma obra sinfônica de 10 minutos intitulada *L'apprenti sorcier*, pelo compositor francês Paul Dukas que conseguiu transpor para a música todo esse universo mágico criado pelo poeta. A sinfonia foi composta com este mesmo propósito: descrever através dos contornos melódicos a narrativa completa, propiciando a associação imagética natural que ela propõe. Para tanto, Dukas lançou mão de um recurso criado pelo compositor Richard Wagner denominado *Leitmotiv* (motivo condutor), que consiste no uso de um ou mais motivos que se repetem sempre que se encena uma passagem relacionada a um determinado personagem ou

assunto. O poema sinfônico obteve sucesso imediato por sua brilhante melodia e perfeita orquestração. Através da obra é possível imaginar todas as vivências do aprendiz em seus mínimos detalhes.

*O aprendiz de feiticeiro* não foi a primeira obra do autor alemão transportada para o universo musical. O compositor francês, ainda com dezessete anos, compôs uma das suas primeiras obras adultas, intitulada *Götz von Berlichingen*, que coincidentemente foi o primeiro drama de Goethe, aquele que o lançou no cenário literário da época.

Quarenta e três anos mais tarde, Walt Disney descobriu a sinfonia de Dukas criando uma versão animada da obra. No papel principal, seu mais ilustre personagem – Mickey Mouse – que, a exemplo do aprendiz de Goethe se aproveita da ausência de seu mestre para roubar o chapéu mágico e dar vida a um verdadeiro exército de vassouras. O resultado não poderia ser outro e, assim como acontece no poema, as consequências foram desastrosas.

Como toda obra de grande repercussão, a saga do aprendiz de feiticeiro não parou com a produção da Disney. Mais recentemente, o produtor Jerry Bruckheimer juntamente com os Estúdios Disney criaram uma nova versão da história para o cinema. A mensagem permanece a mesma, divertida e simples, a temática da utilização da magia para alcançar mais facilmente os objetivos ainda é a proposta principal da trama. Conta-se que J. K. Rowling também se inspirou no autor alemão para criar o seu jovem bruxo Harry Potter.

Segundo Calvino, o elemento “espetaculoso” justifica o atual sucesso do gênero fantástico no cinema: “O elemento “espetaculoso” é essencial à narração fantástica, por isso é natural que o cinema se tenha nutrido tanto dela.” (CALVINO, 2004, p. 6)

Também no Brasil, o poeta Mário Quintana deixou-se inspirar pela balada de Goethe escrevendo um livro com o mesmo título da obra do autor alemão. Posteriormente, o autor brasileiro relata que se identificou com a aventura vivida pelo personagem só que, em seu caso, as forças incontroláveis e desconhecidas eram as forças da linguagem que, por sua natureza livre, resultaram na multiplicação de poemas. É interessante notar que, na maioria dos casos, o título, bem como a temática, se mantiveram. Talvez isto se deva a uma estratégia de marketing ou simplesmente por não haver motivos para fazer alterações. De qualquer forma, é curioso atestar ao se fazer uma pesquisa no Google, por exemplo, a quantidade de obras e versões existentes sobre o tema e sob o mesmo título, incluindo um baião interpretado por Cássia Eller.

O que esta história tem de tão atraente para fazer com que seja

reproduzida, recriada? Talvez essa fascinação pelo oculto venha de tempos remotos, da tradição oral. Muito antes que Harry Potter voasse em sua vassoura, homens e mulheres denominados feiticeiros já andavam às voltas com palavras de poder, encantamentos, vassouras e caldeirões nos mitos e contos de fadas. O arquétipo do jovem feiticeiro tem vários outros precedentes na literatura. Essas narrativas deram origem ao que hoje se chama Literatura. A história conta que já na antiguidade acreditava-se que algumas pessoas possuíam poderes maléficos e que eram capazes de usá-los sobre os seres vivos. Outros também, detentores dos mesmos poderes, optavam por utilizá-los para ajudar as pessoas e combater o “mal”. Em todo o mundo há relatos de práticas de ocultismo, e na Idade Média, pessoas eram condenadas à morte por suspeita de praticar bruxaria.

Nos tempos clássicos, a ideia de magia (ou seja, causar a ocorrência de eventos através de meios externos, mas não naturais) estava bem estabelecida, e acreditava-se que a magia podia ser usada tanto para fins benéficos quanto maléficos. Desde o começo, a Igreja cristã atacou toda magia como maléfica, herética e inspirada diabolicamente. (LOYN, 1997, p. 158)

Ao longo de sua vida, Goethe passou por vários períodos literários. Além de exercer diversas atividades junto ao Estado e no teatro, também demonstrou grande interesse científico, filosófico e fascínio pela mitologia antiga. Sua obra reflete todo o entusiasmo pelo conhecimento das leis da natureza, pela teologia e teosofia, bem como pelos escritos mágico-místicos. Em muitos de seus livros é possível notar a presença de magos, bruxas e até mesmo o próprio diabo travestido na figura de Mefistófeles por exemplo. Também é possível ver alusões à Bíblia feitas por ele em muitas de suas obras.

## ALGUMAS DEFINIÇÕES

Para dar continuidade a esta explanação é necessário ainda apresentar algumas definições. A primeira trata da magia. Conhecida há séculos, foi utilizada por várias civilizações. Na Idade Média, muitos praticantes de magia foram perseguidos e mortos pela Igreja cristã, pois se acreditava que os magos cultuavam o demônio. A magia encontra-se em um nível diferente da feitiçaria que, segundo o dicionário online Priberam, significa “1. obra de feiticeiro; sortilégio. 2. [figurado] Enlevo; encanto; sedução.”

**Magia** s. f. **1.** Religião dos magos. **2.** Produção de actos extraordinários e sobrenaturais. **3.** [Figurado] Encanto; fascinação. **magia branca:** arte de aproveitar os segredos da física, da mecânica, etc., para



produzir efeitos surpreendentes. **magia negra:** bruxaria ou evocação dos mortos. (PRIBERAM)

As bruxas e os feiticeiros sempre foram figuras emblemáticas e dignas de inúmeras referências na literatura mundial. A origem da crença nos seus poderes mágicos é controversa. Jacob Grimm acreditava que a crença nas bruxas vinha da tradição popular, já Joseph Hansen cria que ela tinha sido elaborada por teólogos. Segundo Peter Burke, em *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800* pesquisas recentes comprovam que ambos estavam certos:

A imagem da bruxa corrente nos séculos XVI e XVII envolvia elementos populares, como a crença de que certas pessoas tinham o poder de voar pelos ares ou de fazer mal aos seus vizinhos por meios sobrenaturais, e elementos eruditos, notadamente a ideia de um pacto com o diabo. (BURKE, 2010, p. 88 e 89)

São esses elementos que tornam as histórias fantásticas tão apaixonantes e a crença nesses mitos, passada de geração em geração, continua crescente. Ainda nos dias atuais, acredita-se que algumas pessoas, se não todas, têm dentro de si um poder tal, capaz de controlar as forças da natureza e usá-las para executar seus próprios desejos. “Tornou-se corrente de que os possuidores de saber, ou magos, podiam invocar espíritos, controlá-los por meio de conjuros ou feitiços, e usá-los para seus próprios planos e desejos.” (LOYN, 1997 p. 159)

É interessante pensar que, para que um feitiço ou magia seja concretizado – de acordo com uma teoria filosófica pré-socrática que dizia que o mundo seria composto por quatro matérias elementais – é preciso existir a presença do fogo, do ar, da água e de terra, sem os quais seria impossível também a concretização da vida no plano físico. O filósofo Empédocles, que viveu em meados do século IV a. C., pregou que esses quatro elementos ou raízes compunham todas as coisas, e eram animados por duas forças contrárias, o amor e o ódio, ou força de atração e força de repulsão ou ainda segundo o taoísmo, o yin-yang. O elemento água aparece no poema de Goethe e em *Fantasia* da Disney os quatro elementos estão presentes. Neste, enquanto Mickey dormia, sonhava que os estava regendo e tudo o que ele tentava controlar em sonho acontecia no plano real. Também na superprodução de Jerry Bruckheimer é constatada a presença desses elementos.

A segunda definição importante a ser dada é a de moral:

**moral** (latim *moralis*, -e, relativo aos costumes) *adj.* 2 g. **1.** Relativo à moral. **2.** Que procede com justiça. = correcto, decente, honesto, íntegro, justo, probó ≠ desonesto, errado, imoral, indecente. **3.** Não

físico nem material (ex.: *estado moral*). = espiritual. **4.** Conforme às regras éticas e dos bons costumes. *s. f.* **5.** Conjunto dos princípios e valores morais de conduta do homem. **6.** Bons costumes. **7.** Conjunto de regras e princípios que regem determinado grupo. **8.** [Filosofia] Tratado sobre o bem e o mal. **9.** Susceptibilidade no sentir e no proceder.

*s. m.* **10.** Estado do espírito (ex.: *a derrota minou o moral do grupo*). = ânimo, disposição **moral da história**: lição ou ensinamento que se pode retirar de um acontecimento ou história narrados = moralidade. (PRIBERAM)

Em outras palavras, moral é o conjunto de regras adquiridas através da cultura, da educação, da tradição e do cotidiano, e que orientam o comportamento humano dentro de uma sociedade. São princípios morais, tais como a honestidade, a bondade, o respeito e a virtude que determinam o sentido moral de cada indivíduo. São valores universais que regem a conduta humana e as relações saudáveis e harmoniosas.

A moral orienta o comportamento do homem diante das normas instituídas pela sociedade ou por determinado grupo social, diferenciando-se da ética no sentido de que esta tende a julgar o comportamento de cada indivíduo no seu meio. No entanto, ambas buscam o bem-estar social.

Na literatura, particularmente na infantil, a moral se resume a uma conclusão da história narrada cujo objetivo é transmitir valores morais (certo e errado, bom e mau, bem ou mal) que possam ser aplicados nas relações sociais. A “moral da história” foi um conceito muito utilizado por Perrault ao fim de cada um de seus contos, com a finalidade de não deixar lugar às dúvidas e estabelecer um paralelo com os hábitos sociais de sua época.

Apesar de o poema de Goethe não pertencer nem ao campo da fábula nem ao dos contos de fadas, pode-se dizer que há nele uma moral implícita que deve ser descoberta por cada leitor.

## O FANTÁSTICO

Passemos agora para o outro lado dessa linha divisória que chamamos o fantástico. Encontramo-nos no campo do fantástico-maravilhoso, ou, dito de outra maneira, dentro da classe de relatos que se apresentam como fantásticos e que terminam com a aceitação do sobrenatural. Estes relatos são os que mais se aproximam do fantástico puro, pois este, pelo fato mesmo de ficar inexplicado, não racionalizado, sugere-nos, em efeito, a existência do sobrenatural. O limite entre ambos será, pois, incerto, entretanto, a presença ou ausência de certos detalhes permitirá sempre tomar uma decisão. (TODOROV, 1981, p. 29)

De acordo com Vladimir Soloviov, sempre há no verdadeiro campo do fantástico a possibilidade de uma explicação exterior e formal do fenômeno. Esta, contudo, carece de ser provada internamente.

Ítalo Calvino no livro *Contos Fantásticos do Século XIX* diz que o conto fantástico propriamente dito nasce da especulação filosófica entre os séculos XVIII e XIX.

Seu tema é a relação entre a realidade do mundo que habitamos e conhecemos por meio da percepção, e a realidade do mundo do pensamento que mora em nós e nos comanda. O problema da realidade daquilo que se vê – coisas extraordinárias que talvez sejam alucinações projetadas por nossa mente; coisas habituais que talvez ocultem, sob a aparência mais banal uma segunda natureza inquietante, misteriosa, aterradora – é a essência da literatura fantástica, cujos melhores efeitos se encontram na oscilação de níveis de realidade inconciliáveis. (CALVINO, 2004, p. 4)

Ainda segundo ele, a literatura fantástica nasceu com o Romantismo alemão no início do século XIX – é fácil fazer a ligação do povo alemão, também chamado Godo ou Gótico, com o que hoje é conhecido como novela gótica. Mas, já na segunda metade do século XVIII um repertório de temas macabros, cruéis e apavorantes era explorado no romance “gótico” inglês e seria desta fonte que beberiam muitos dos autores românticos nos séculos seguintes.

## O MARAVILHOSO

[...] Já o “maravilhoso”, também conforme Todorov, se distingue do “fantástico” na medida em que pressupõe a aceitação do inverossímil e do inexplicável, tal como ocorre nas fábulas das Mil e uma noites. (Distinção que se aplica à terminologia literária francesa, em que o *fantastique* quase sempre se refere a elementos macabros, como aparições de fantasmas do além. Já o uso italiano associa mais livremente “fantástico” a “fantasia”; de fato, falamos de “fantástico ariostiano” quando, segundo a terminologia francesa, deveríamos dizer “o maravilhoso ariostiano”.) (CALVINO, 2004, p. 4)

Todorov explica que o fantástico ocupa o tempo das incertezas e que, quando se escolhe um dos lados, adentra-se no campo do maravilhoso ou estranho.

Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Que percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação,

e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou existe realmente, como outros seres, com a diferença de que rara vez o encontra.

O fantástico ocupa o tempo desta incerteza. Assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 1981, p. 15 e 16)

Os contos maravilhosos ou contos de magia são remanescentes da tradição mitológica e, por sua vez, os mitos têm origem nos rituais das tribos primitivas.

Segundo Todorov, “[...] o maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, ainda não visto, o por vir: por consequência, a um futuro.” (TODOROV, 1981, p. 24)

Esse conceito se relaciona diretamente com os leitores para os quais, atualmente, os contos são escritos e para os quais foram adaptados: as crianças. Eles se transformam em refúgio e auxiliam na inserção destes pequenos indivíduos no mundo adulto. “É o maravilhoso que endossa, de modo substitutivo, a pequena participação da criança no meio adulto. Por meio da magia, ela foge às pressões familiares e realiza-se no sonho.” (ZILBERMAN, 1994, p. 46).

## **ANÁLISE DA HISTÓRIA**

De acordo com Vladimir Propp em *Morfologia do Conto Maravilhoso* os procedimentos e a sequência dos elementos nos contos maravilhosos podem ser idênticos e ter significados diferentes. Ao analisar cem contos de magia russos ele chegou à conclusão de que há neles “grandezas constantes e grandezas variáveis”, isto significa dizer que, mesmo que os personagens sejam diferentes, a sequência das ações são as mesmas. Segundo ele, existe três termos a serem observados nos contos:

- I. Os elementos constantes, permanentes, do conto maravilhoso são as funções dos personagens, independentemente da maneira pela qual eles as executam. Essas funções formam as partes constituintes básicas do conto.
- II. O número de funções dos contos de magia conhecidos é limitado. [...]
- III. A sequência das funções é sempre idêntica. (PROPP, 2001, p. 17)

Ele identificou 31 funções constantes nos contos analisados, contudo, seu estudo prevê que nem todas estarão presentes em todos os contos, pois alguns possuem estruturas bastante simplificadas, como os de Perrault, por exemplo.

Ao analisar a saga do aprendiz de feiticeiro, pode-se observar que ela segue a uma ordem pré-estabelecida, mas também deixa evidente que nem sempre o herói ou protagonista consegue vencer por si só os obstáculos.

1. O início caracteriza-se pelo aparecimento do herói ou da heroína e do problema que vai desestabilizar a paz inicial: “O meu mestre feiticeiro / Um dia quis se ausentar. / Seus espíritos tomei / E fiquei em seu lugar. [...]”

2. A ruptura, quando o herói vai para o desconhecido, deixando a proteção e se desligando da vida concreta. Dá-se em dois momentos:

- 1º quando o aprendiz profere o encantamento: “Água cresce / E transborda / Corre, entorna. / Cria bolhas! / Agora esta tina: ferve! / E toda essa água escorra!”.

- 2º quando ele ordena à vassoura que trabalhe: “Vem, dona vassoura! Entra, / Enrola-te nestes panos! / Já trabalhaste bastante: / Estou, agora, no comando! / [...] / Anda, vá depressa / Por água na tina!”

1. O confronto e a superação de obstáculos e perigos, quando o herói busca soluções fantasiosas: “Mas que palavra dará / Fim a tudo isso aqui? / Cadê a palavra... a... / Céus! Eu já me esqueci! / Ei, volta ao normal! / O quê? Ainda traz / Água? Mau sinal! / Ai, ai! Que enxurrada!”

2. A restauração é quando se inicia o processo da descoberta do novo, das potencialidades e das polaridades. Ocorre em dois momentos consecutivos:

- 1º quando parte a vassoura ao meio com um machado: “Ó, duende, olha o machado! / Eu te cego e eu te quebro! / Ela se partiu... / Posso respirar! / Danada, sumiu! / O mal vai passar.”

- 2º quando a vassoura transforma-se em duas e ambas continuam executando o serviço: “Eta-ferro! / Dois pedaços / Apressados / Vêm e vão / Feito criados do inferno. / Que azar! Que maldição!”

1. E o desfecho, é o retorno à realidade, com a união dos opostos, iniciando o processo de crescimento e

desenvolvimento: “[...] O velho voltou... / Senhor, vem olhar,  
Espíritos loucos / Não sei afastar! / ‘Para o canto, / Vassourinhas,  
/ Bem quietinhas! / Benza-o Deus... / E acabou-se o quebranto:  
/ Das magias cuidou eu! ”.

Nelly Novaes Coelho afirma que a fantasia básica dos contos de fadas expressa os obstáculos ou provas que precisam ser vencidos, como um verdadeiro ritual de iniciação, para que o herói alcance a autorrealização. Partir de um problema vinculado à realidade e seu desenvolvimento é uma busca de soluções, no plano da fantasia, com a introdução de elementos mágicos. A restauração da ordem acontece no desfecho da narrativa, quando há uma volta ao real. O poema de Goethe segue este princípio básico, que também é seguido nos filmes do gênero. O desejo de “imitar” o mestre, ligado à realidade, fez com que o problema surgisse; o uso inconsequente das palavras mágicas, a introdução de elementos mágicos, deu vida à vassoura. A ânsia em solucionar o problema criado antes do retorno do feiticeiro agravou ainda mais a questão. A restauração da ordem ocorre com o retorno do bruxo que desfaz o encantamento.

Analisando mais profundamente a semelhança entre a estrutura das narrativas e a sequência das ações nos rituais nota-se que, na maioria dos casos, os mais velhos fazem o papel de iniciadores e contam aos jovens iniciantes o que lhes estava acontecendo, fazendo referência ao fundador da raça e dos costumes, o primeiro ancestral.

Essa narração mostrava o sentido das práticas nos rituais a que os jovens estavam se submetendo, era parte integrante do ritual e devia ser mantida em segredo: “Era um segredo entre o iniciador e o iniciado, que funcionava como um amuleto verbal e dava poderes mágicos aos envolvidos. Essas narrações acabaram transformando-se em mitos, mantidos e transmitidos como preciosos tesouros nas sociedades tribais.” (MENDES, 2000, p. 24).

Há de fato em todas as histórias a figura do ancião ou sábio e a do aprendiz. Assim, em *Samósata* há Pânkrates e Êucrates; em Goethe, o aprendiz e seu Mestre Feiticeiro; em *Fantasia*, o jovem feiticeiro era o Mickey e o mestre Yen-Sid (Disney); em *Bruckheimer*, Balthazar Blake (Nicholas Cage) é um mestre feiticeiro e escolhe a Dave Stutler (Jay Baruchel) para ser seu aprendiz; em *Harry Potter*, o ancião é o mago Alvo Dumbledore (Michael Gambon – a partir do terceiro filme) e seu aprendiz é Harry Potter; e até mesmo em *O Senhor dos Anéis* existe a figura de Gandalf (Ian Mackellen) e do Frodo Bolseiro, que não desejava ser aprendiz, mas foi escolhido para destruir o anel.

## O DESAPARECIMENTO DE FANTASIA

Existirá no mundo um universo mais diabólico do que o das chamadas estórias para crianças?

Em se tratando de literatura infantil, é preciso lembrar, de início, que além de ser um fenômeno literário ela é um produto destinado às crianças que em suas origens nasceu destinado aos adultos. Ou melhor, que certas obras que foram famosas como literatura para adultos, com o tempo e através de um misterioso processo de adaptação, acabaram transformando-se em um entretenimento para crianças. (COELHO, 1997, p. 35)

Sempre que as figuras do bem e do mal aparecem nas histórias tidas como infantis vêm carregadas de simbologias onde o bem é caracterizado pela beleza e bondade, e o mal como feio e inescrupuloso. As bruxas são sempre descritas com trajes negros, nariz disforme e com uma verruga na ponta, vassouras voadoras, gargalhadas tenebrosas e caldeirões fervilhantes simbolizando a própria encarnação do diabo.

Os contos que os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm recolheram das tradições orais germânicas, conhecidos como *Contos da criança e do lar* (*Kinder und Hausmärchen*), foram, antes da versão deles, criados para adultos. Atualmente, a própria Disney cuida em fazer diversas alterações buscando agradar cada vez mais ao público infantil – ou antes, aos pais superprotetores que creem que alguns temas devem ser evitados – e adentrar no campo do “politicamente correto”, acrescentando um final feliz.

Apesar de tudo, ou talvez por causa disso, o mal vem sendo banalizado na literatura infantil: tornou-se vulgar e comum nas estórias para crianças a ponto de não mais assustar. Apesar da afirmação de Bruno Bettelheim em *Psicanálise dos contos de fada* de que “o mal não é isento de atrações”, atualmente há uma desmistificação da figura do mal. Vampiros que decidem deixar para trás sua essência malévola por causa de um grande amor, por exemplo, fazem com que crianças e jovens não acreditem mais na existência do mal. Tudo se tornou relativo. Não são contadas histórias de terror ou suspense para as crianças com o propósito de não traumatizá-las e, hoje, elas são levadas a não mais acreditar na fantasia. A ausência dos pais que precisam trabalhar para manter o sustento do lar e a falta de costume de contar histórias também contribui para esse “afastamento”, para o desaparecimento de Fantasia, como ocorre em *A história sem fim* de Michael Ende. O Nada apresentado no livro é a representação do ceticismo dos Homens. As crianças começam a perder a inocência e os pais



não os deixam, ou pelo menos não os incentivam mais a acreditar em mitos maravilhosos, mitos fantásticos e lendas, despovoando assim os seus sonhos, tolhendo sua imaginação, desvirtuando e limitando a criatividade. Se não são mais contadas estórias e não há mais incentivo à leitura, a literatura deixa de ser “o sonho acordado das civilizações”.

Perder-se na noite dos tempos – ou seria madrugada? – a origem da arte de narrar. Fico a pensar no homem primitivo, à entrada da caverna, noite de luar, fogueira acesa para aquecer o corpo. De que falariam entre si? Da faina do dia, caçadas, peixes que pescaram, chuva, sol, contendras, troféus, estrelas distantes que talvez fossem deuses, lendas contadas pelos antepassados. Certamente esse homem primitivo fazia silêncio para ouvir aquele que melhor contasse uma história e haveria de ser o que melhor a revestisse de detalhes, sem fugir ao essencial, o que tivesse mais dons de graça, fantasia, aquele que contasse com emoção – como se estivesse vendo o que sua própria fala evocava na imaginação dos companheiros. (SILVA, 2002, p.8)

Um fator importante a ser observado é que em todos os contos um personagem é bom e o outro é mau, esperto e tolo, lindo e feio, e assim por diante. Esta dicotomia facilita o desenvolvimento da personalidade da criança. As ambiguidades presentes nas figuras reais, e todas as complexidades que as caracterizam, possibilitam que a criança estabeleça uma personalidade relativamente estável na base das identificações positivas. Depois disso, ela terá capacidade de compreender as diferenças entre as pessoas, e a fazer escolhas sobre quem quer ser. Bruno Bettelheim no livro *A psicanálise dos contos de fadas* aponta a relação entre a perplexidade da existência e os contos de fada:

Para dominar os problemas psicológicos do crescimento – superar decepções narcisistas, dilemas edípicos, rivalidades fraternas, ser capaz de abandonar dependências infantis; obter um sentimento de individualidade e de autovalorização, e um sentido de obrigação moral - a criança necessita entender o que está se passando dentro de seu eu inconsciente. Ela pode atingir essa compreensão, e com isto a habilidade de lidar com as coisas, não através da compreensão racional da natureza e conteúdo de seu inconsciente, mas familiarizando-se com ele através de devaneios prolongados - ruminando, reorganizando e fantasiando sobre elementos adequados da estória em resposta a pressões inconscientes. Com isto, a criança adequa o conteúdo inconsciente às fantasias conscientes, o que a capacita a lidar com este conteúdo. É aqui que os contos de fadas têm um valor inigualável, conquanto oferecem novas dimensões à imaginação da criança que ela não poderia descobrir verdadeiramente por si só. Ainda mais importante: a forma e estrutura dos contos de fadas sugerem imagens à criança com

as quais ela pode estruturar seus devaneios e com eles dar melhor direção à sua vida. (BETTELHEIM, 2002, p. 8)

Os contos de fadas e os contos maravilhosos são capazes de transmitir mensagens à mente infantil. Bettelheim diz ainda que,

Para que uma estória realmente prenda a atenção da criança, deve entretê-la e despertar sua curiosidade. Mas para enriquecer sua vida, deve estimular-lhe a imaginação: ajudá-la a desenvolver seu intelecto e a tornar claras suas emoções (BETTELHEIM, 2002, p. 5).

Essas estórias encorajam o desenvolvimento da criança e aliviam as pressões pré-conscientes e inconscientes. Eles fazem com que a criança aprenda a lidar com as dificuldades que surgem e as auxiliam a fazer escolhas de acordo com o conceito lato de moral. Mesmo que de forma simbólica, a criança precisa que lhe sejam dadas sugestões sobre como ela deve proceder e como deve lidar com as questões do cotidiano para que possa adquirir maturidade e cresça sabendo diferenciar o certo do errado, o bem do mal, e para que aprenda a lidar com as decepções.

Em *O aprendiz de feiticeiro* de Goethe, o jovem fez a escolha errada querendo por em prática saberes que ainda não dominava e surge daí a lição: “Com grandes poderes vêm grandes responsabilidades”.

## CONCLUSÃO

Talvez seja o caráter dialógico da literatura em geral, não somente em *O aprendiz de feiticeiro*, a chave de um encantamento que algumas obras exercem sobre as pessoas, ultrapassando o tempo e acompanhando a formação de tantas gerações.

O maravilhoso em todas essas histórias, em todas as versões, é a lição sobre as consequências de pegar atalhos, fazer as coisas do jeito mais **fácil** e tentar realizar o desejo, inerente ao homem, de crescer um pouco rápido demais.

Goethe, ao representar a magia em toda a sua ambiguidade fez com que, ainda hoje, o interesse pelo fantástico sobrevivesse, mesmo que de forma contida, e assim, a saga do aprendiz vai se renovando. Não que o texto do escritor alemão excelsa a outros textos do mesmo gênero ou sirva de paradigma para a literatura e cultura mundial, mas o caráter fantástico de seu texto, e, por conseguinte, da própria Literatura Fantástica é exatamente o que mantém seu poema vivo, dando origem a tantos outros gêneros artísticos e inspirando a tantas gerações.

## REFERÊNCIAS:

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. 16ª edição.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CALVINO, Ítalo (org.). *Contos fantásticos do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CÂNDIDO, Antônio. *O direito à literatura*. In: Vários escritos. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1987.

LOYN, Henry Royston. *Dicionário da Idade Média*. Tradução de Álvaro Cabral; revisão técnica de Hilário Franco Júnior. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1997: il.

MENDES, Marisa B. T. *Em busca dos contos perdidos. Os significados das funções femininas nos contos de Perrault*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

SCHILLER, Friedrich. *Die Piccolomini*. Sämtliche Werke, Band 2, München, 1962.

SILVA, Maria Betty Coelho. *Contar histórias: uma arte sem idade*. São Paulo: Ática, 2002.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. São Paulo: Global, 1994.

## ENTRE DOIS TEMPOS: O INSÓLITO NO CONTO “A ESTRELA”, DE VERGÍLIO FERREIRA

Mariana Marques de Oliveira<sup>1</sup>

*O tema obsessivo da Morte [...] está intimamente ligado ao da Palavra.  
Só a palavra por dizer permanece para além da Morte.  
(Irene Fonseca, Vergílio Ferreira: A celebração da palavra).  
Sabemos bem que o homem é mais do que o homem e que no limite  
das suas forças acaba sempre por descobrir que não chegou ao limite.  
Mas que eu saiba que a madrugada me espera depois da noite, como  
não falar da noite, se a madrugada vem longe?  
(Vergílio Ferreira, Situação actual do romance).*

Uma criança de sete anos rouba a estrela mais bonita do céu e guarda-a numa caixa debaixo da sua cama. De toda a população da aldeia, apenas um velho percebe o sumiço. Depois de se questionar a importância da estrela e, com o rebuliço que o velho promove, descobrem o ato de ousadia da criança, que sofria a angústia e o medo de ser descoberta. No momento em que devolve a estrela ao céu, o menino, cujo nome é Pedro, desequilibra-se do cume da torre e morre. Até “hoje” a estrela está lá e a aldeia ainda canta o ato heroico da criança.

A partir desse resumo pontual do conto “A estrela”, de Vergílio Ferreira<sup>2</sup> adentraremos na discussão sobre o insólito concernente a este conto. Pode-se pensar que compreender o céu como um espaço alcançável e palpável – o que permite o menino dizer que a estrela “não estava muito pregada e saiu logo” –, seria mera imaginação. Entretanto, a concepção engloba toda a diegese do conto, uma vez que não só o menino alcança o astro para pegá-lo e o velho percebe a sua falta, como também a população da aldeia investe na procura da estrela roubada e assiste à devolução publicamente. A legitimidade do roubo do menino não é assunto de discussão por parte da população da aldeia, mas sim a importância e a utilidade da estrela roubada.

Na leitura do parágrafo inicial no conto a ambientação do insólito já se apresenta:

Um dia, à meia-noite, ele viu-a. Era a estrela mais gira do céu, muito viva, e a essa hora passava mesmo por cima da torre. Como é que a não tinham roubado? Ele próprio, Pedro, que era um miúdo, se a

---

1 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (Fapeam).

2 É necessário destacar que Vergílio Ferreira é um autor cuja obra não se destina originalmente para o público infanto-juvenil. Contudo, o conto “A estrela”, publicado pela primeira vez no volume de contos *Apenas Homens* (Inova, 1972), foi considerado pela crítica para o público infanto-juvenil e então publicado isoladamente destinando-se a esse público, com ilustrações de Júlio Resende, pela editora Quetzal.

quisesse empalmar, era só deitar-lhe a mão. Na realidade, não sabia bem para quê. Era bonita, no céu preto, gostava de a ter. Talvez depois a pusesse no quarto, talvez a trouxesse ao peito. E daí, se calhar, talvez a viesse a dar à mãe para enfeitar o cabelo. Devia-lhe ficar bem, no cabelo. (FERREIRA, 1982, p. 191)

O espanto da criança ao se perguntar “Como é que a não tinham roubado?” demonstra a naturalidade com que o insólito se presentifica no conto. O motivo pelo qual a criança rouba a estrela não tem utilidade prática definida, posto que Pedro pensa atribuir ao astro várias possibilidades de uso. Ou seja, para a criança, a obtenção de um “objeto” não está urgentemente ligada ao seu fim utilitário. A facilidade do roubo do “objeto celeste” em detrimento da “dificuldade” em relação a objetos “terrenos” é avaliada pelo ponto de vista de Pedro: “Ninguém ia roubar os sinos que mesmo eram muito pesados. E quanto às estrelas, se calhar ninguém se lembrava de que era fácil empalmá-las.” (FERREIRA, 1982, p. 192). Vê-se a predominância do ponto de vista do menino no jogo irônico do texto, que põe o peso concreto do sino em contraposição ao “peso” simbólico da estrela. Isto é, observa-se no conto a valorização de questões simbólicas em relação a outras de cunho mais concreto e utilitário.

Depois de pegar a estrela para si, Pedro observa novamente o céu: “O que estava lá agora era um buraco escuro, por sinal bem feio. Lembrava-lhe a boca dele quando lhe caiu um dente, mas não sabia bem porquê” (FERREIRA, 1982, p. 194). Embora o narrador seja extradiegético, a construção da linguagem do conto assenta-se em consonância com o universo linguístico da criança, como se lê no trecho acima, em que a falta da estrela é comparada à perda de um dente. Ou seja, o foco para o simbólico é tal que até o olhar do narrador é contaminado pelo olhar da criança. Cândido Martins comenta essa estratégica contaminação da linguagem do menino à do narrador:

O narrador vai tecendo, num estilo extremamente hábil, uma construção narrativa que, lançando mão de técnicas como o discurso indirecto livre, se apropria de linguagem da infância, do seu vocabulário típico, de certas partículas modais ou conectores discursivos, das suas construções sintáticas naturais. (MARTINS, 2003, p. 4)

Quando o velho espalha o alarme do sumiço da estrela para a aldeia, o universo infantil vai de encontro ao universo adulto, enquanto que os pontos de vista de Pedro e do velho se aproximam. No trecho seguinte, é possível observar a atenção ao elemento metonímico que representa os pontos de vista semelhantes:

Conhecia muito bem o velho, que gostava dele e o chamava mesmo às

vezes da varanda quando o via passar, para o meter na conversa. Dava-lhe berlindes [...]. Mas do que Pedro mais gostava era de histórias e o velho sabia muitas. A bem dizer, ele sabia apenas umas três ou quatro; mas Pedro gostava tanto, que se não aborrecia de as ouvir outra vez e era assim como se fossem muitas. Tinha olhos bons, o velho. Um pouco amachucados da velhice, mas bons. (FERREIRA, 1982, p. 197)

O narrador atenta para os olhos “bons” do velho que, metonimicamente, representam o ponto de vista sensível desse homem e possibilitam a percepção de nuances apresentadas a todos, mas que apenas alguns “olhos”, não contaminados pelo utilitarismo e pragmatismo, podem “ver”. Como se observa, o velho também se distancia da pragmatização da vida: o que mais lhe toma o tempo são as brincadeiras e as histórias repetidas que Pedro não cansa de ouvir, isto é, elementos que exigem determinada dedicação dos apreciadores sem necessariamente ter uma utilidade ligada ao lucro. Além disso, depois de descobrirem que o menino roubou a estrela, não há retaliação por parte do velho à criança, o que endossa a ideia de que ambos compartilham um interesse semelhante no conto, isto é, a busca pelo inefável, pelo transcendente, pelo absoluto. Ao serem os únicos a prestarem atenção no céu, o velho e a criança assemelham-se na perspectiva de um distanciamento da vida utilitária e pragmática. Os adultos, todavia, apresentam-se “cegos” para a percepção da estrela:

Ninguém tinha dado conta do roubo a não ser ele, porque as pessoas, como tinham de trabalhar, quando era a altura de as estrelas acordarem, era também a altura de elas estarem a dormir. E mesmo que não estivessem ainda a dormir, não tinham tempo de reparar nas estrelas, porque tinham de reparar noutras coisas. (FERREIRA, 1982, p. 198)

A “cegueira” dos adultos diante da estrela indica que estão alienados pela perspectiva do social, em que o tempo é sinónimo de produtividade e eficiência, e o que não serve para utilidade prática ou para o lucro – como a estrela – é excluído, uma vez que “não tinham tempo de reparar nas estrelas, porque tinham de reparar noutras coisas”. A opinião de António Governo sobre o sumiço da estrela é exemplo dessa cegueira comum à vida adulta: “– Olha eu agora a ralar-me por causa de uma estrela. O que mais falta são estrelas. Por mim podiam levá-las todas que não perdia o sono.” (FERREIRA, 1982, p. 1982). Ao comentar da abundância desses astros, observa-se que o olhar dessa personagem – aqui literal e metafórico – está contaminado pela generalização e praticidade, o que o impossibilita de perceber e, por conseguinte, de valorizar a particularidade, o detalhe, o pormenor. O pai de Pedro também menospreza o

sumiço das estrelas, cegado pela vida atrelada à valorização exclusiva ao que traz lucro na aldeia.

Quanto ao pai até se ria – estaria tudo maluco? Tinham roubado a mula ao Roda Vinte e Seis, tinham roubado a galinha ao Pingo de Cera que só tinha uma e anda sempre à coca a ver quanto ela punha ovo, tinham roubado um caldeiro de bosta de boi à Raque Traque que a andara a apanhar pelas ruas uma semana inteira para estrumar as couves – e ninguém fizera assim um banzé. (FERREIRA, 1982, p. 199)

Assim, percebe-se o confronto entre dois modos de compreender o tempo: o tempo regado pela perspectiva do social, dito como útil, como sinônimo de produtividade, e o tempo não pragmático, que valoriza o que ultrapassa a banalidade do cotidiano, que prima pela sensação e vivência humana em busca da plenitude, do absoluto. José Rodrigues de Paiva, ao estudar as temáticas simbólicas recorrentes no texto vergiliano, assevera:

Os astros são sempre o final de grande Ordem construída em perfeição, pontos de orientação para o traçado de rumos de viagens ou existências, [...], sempre observadas mas inalcançáveis à distância infinita em que brilham e na ordem e na perfeição em que se movem. Os astros também simbolizam a terrível, esmagadora e assombrosa infinitude do universo, diante do horror que é a angustiante finitude do homem, da sua brevíssima passagem pelo cosmos” (PAIVA, 2006, p. 148).

Ao serem os únicos que “alcançam” a estrela, o menino Pedro e o velho tornam-se representativos da necessidade do homem na busca pela plenitude – o que, para usar uma expressão vergiliana, seria a “aparição” de si – a fim de se contrapor com a consciência perturbadora do destino finito e inelutável. Há ainda dois momentos pontuais do caráter simbólico da estrela: o fato de Pedro guardá-la debaixo da cama e ser o único que pode tocá-la sem se queimar. Isto é, guardar a estrela carrega o significado de tentativa de inclusão de “um tempo outro” no ambiente tomado pela visão pragmática, o que, como se observará no fim do conto, não passa de uma busca. Vê-se que os dois tempos não se anulam, mas o ponto estelar de luz é uma chama de alerta aos “desatentos”. No momento da descoberta do roubo pela mãe de Pedro, lemos a seguinte passagem:

Abriu, pois, só uma talisca da porta e espreitou. E então ficou de boca aberta: sentado na cama, o filho tinha a estrela nas mãos. A cara estava toda alumiada, e as mãos era como se tivessem lume por dentro. A mãe nem queria acreditar. Mas depois de se ter admirado, foi-se a ele numa fúria e deitou-lhe a mão à estrela. Mas aqui deu um grito tão alto que o pai acordou. Veio a correr ao quarto do filho e quando



chegou já estavam a chorar os dois. Pedro chorava não sabia porquê nem sabia que não sabia, porque ninguém lhe tinha ainda perguntado. Mas a mãe sabia. A mãe tinha gritado, porque ficara com a mão toda queimada. Atirara logo a estrela, ela caíra no chão. Mas não se tinha partido e alumiaava o quarto todo. (FERREIRA, 1982, p. 200)

A queimadura gerada pelo contato com a estrela por aqueles que não a valorizam indica não apenas o conflito, quando esses dois tempos se encontram, mas também a tentativa de se atingir os que não “enxergam” seu valor. Além do brilho, que aguça o sentido da visão, a queimadura, que instiga o tato, seria uma segunda tentativa de choque por duas vias de sentido diferentes. Tanto que Pedro não se queima ao tocar no astro, pois não precisa do “choque” para aguçar sua percepção e sensibilidade. Contudo, o confronto não “toca” os adultos, uma vez que, ainda no final do conto, eles não percebem as sutilezas da estrela:

E então, com jeito, segurando-a na mão, pô-la outra vez no seu lugar. Toda a gente estava a rebentar, sem poder dizer nada. De modo que, ao verem a estrela finalmente no seu sítio, largaram todos o ‘ah’ que competia mas que saiu como um urro, com a força toda que tinham entalada na garganta. Nem mesmo repararam que assim que foi posta no seu lugar, a estrela começou logo a brilhar menos, embora brilhasse muito. (FERREIRA, 1982, p. 202)

Ademais, as pessoas não apenas assistem à devolução do astro ao céu, como o ato heroico de Pedro é motivo de homenagem até “hoje”, termo este que, usado no fim do conto, coloca o texto numa perspectivação temporal do infinito, do atemporal, já que o menino morre, mas a estrela, e também a escrita, permanecem. Assim, a escrita – e pela visão de Vergílio Ferreira, a arte – encerra-se como o espaço em que o desejo de o homem eternizar(-se) (n) o tempo se realiza, renovando-se a cada leitura. Podemos compreender essa visão sobre a arte para Vergílio Ferreira pelas palavras de Luci Ruas:

a sua escritura objetiva à realização como arte, porque o apelo estético é, para Vergílio Ferreira, um ‘a priori’ do homem. E como a inesgotabilidade da arte diz mais à nossa procura que ao encontro do que procuramos, o fazer da escritura arte foi, desde sempre, para Vergílio Ferreira, uma ação que não se encerrou e que, por conseguinte, prolongou-se no desejo de produzir *ad infinitum*, e a despeito de sua condição humana e, portanto, mortal. (RUAS, 1997, p. 139)

Essa afirmativa dialoga com a perspectiva de Irene Fonseca vista na primeira epígrafe deste trabalho: “O tema obsessivo da Morte [...] está intimamente ligado ao da Palavra. Só a palavra por dizer permanece para além

da Morte” (FONSECA, 1992, p. 27). Sendo a literatura a excelência do jogo do dito e do não dito, ela torna-se espaço fundamental nessa busca do ser humano. Para além da marcação temporal no conto, o seu fim retornará infinitamente para o seu recomeço, uma vez que o termo “hoje” possibilita a entrada para a eternidade, sendo insólito também o espaço temporal do conto.

Assim, o não despertar ou o não retornar para certa compreensão de tempo – que se perdeu na infância – e a morte de Pedro não trazem, portanto, mudança na diegese do conto. A perplexidade, contudo, salta do texto para o leitor e o instiga a refletir sobre tais questões referentes ao ser humano, temática recorrente e crucial na obra de Vergílio Ferreira. Desse modo – e aqui há de se considerar o reconhecimento de Isabel Cristina Rodrigues de que “o conto é em Vergílio Ferreira subsidiário do romance e é dele que verdadeiramente retira substância literária” (RODRIGUES, 2000, p. 131) –, o texto vergiliano, como defende Luci Ruas, “exige do leitor, não o êxtase diante do espetáculo, mas a perplexidade diante do que de problemático há nele, pelo que de reflexão ele exige” (RUAS, 1990, p. 583). É possível, portanto, pensar a presença do insólito no conto como um pano de fundo para se refletir sobre a obra de Vergílio Ferreira como um todo: o texto como motivador para o homem na busca do conhecimento de si, um homem que busca o absoluto – e mais uma vez a metáfora da estrela emerge –, mas que ao final da vida percebe que a resignação é o que lhe resta. O texto que “violenta o espectador no seu interrogar, força-o a compartilhar da sua procura” (FERREIRA, 1990, p. 219). Tal perspectiva coaduna-se com a afirmação de Isabel Cristina Rodrigues quando reflete sobre a ousadia de Pedro:

ousadia esta que se volve em metáfora da *hybris* da grande maioria das personagens vergilianas, sempre em busca da eternidade, apesar de saberem que o Bem é por natureza precário e que de tudo terão de abdicar um dia, cedo ou tarde – da juventude, do convívio com a mulher que amam e por último também da vida. Contudo, a verdadeira sabedoria trágica é a da reconciliação do Homem com o seu destino, é, em suma, a sabedoria da resignação [...]. (RODRIGUES, 2000, p. 138).

Podemos pensar na angústia e no medo que tomam conta de Pedro diante da punição pelo caminho metafórico. Sobre a relação entre a apreensão da estrela e o amadurecimento da criança, Cândido Martins defende:

No gesto pessoal, solitário e clandestino da criança, [...] está representado o desejo de conhecimento do mundo e a ânsia de liberdade, através da ascensão corajosa e da vitória sobre o medo. Deste modo, a posse da estrela significa crescimento, busca da

própria identidade, conquista de nova condição, nascimento para uma outra vida. (MARTINS, 2003, p. 9).

Há de se destacar que, embora enfrente o medo de, no meio da noite, subir a torre escura da cidade para empalmar a estrela, Pedro intimida-se quando da iminência de descobrirem o seu roubo. Vê-se, então, que o medo aqui se distancia de um espaço comumente propício ao insólito – como é o céu – pois o que promove o sofrimento da criança é o julgamento da sociedade. Essa visão está em consonância com o que defende Adauto Novaes na obra *Ensaios sobre o medo*: “Se, no passado, o medo vinha, sobretudo da natureza e do sobrenatural, hoje o principal perigo para a humanidade vem do próprio homem” (NOVAES, 2007, p. 11). O amadurecimento da criança implica o enfretamento com o outro e a consciência de assumir suas ações e sua postura diante do mundo. A leitura de Isabel Cristina Rodrigues sobre o conto corrobora essa abordagem:

Pedro, o usurpador da estrela que morava no céu, por cima da igreja da sua aldeia, parece resultar do cruzamento simbólico das figuras mitológicas de Prometeu e Ícaro, uma vez que, roubando a estrela, apropriou-se do fogo do céu, e a punição pela sua ousadia foi cair como Ícaro; a morte de Pedro aparece como um castigo supremo reclamado por uma ousadia também suprema [...]. (RODRIGUES, 2000, p. 138)

Nelly Novaes Coelho trata da importância do espaço insólito no texto literário para a formação do leitor:

O maravilhoso sempre foi e continua sendo um dos elementos mais importantes destinada às crianças. Essa tem sido a conclusão da psicanálise, ao provar que os significados simbólicos dos contos maravilhosos estão ligados aos eternos dilemas que o homem enfrenta ao longo do seu amadurecimento emocional. (COELHO, 2000, p. 54).

Considerando a defesa da arqui personagem delineada por Helder Godinho sobre a obra de Vergílio Ferreira, o menino Pedro pode ser visto como um iniciante nesse caminho de busca de conhecimento de si, do inefável, do absoluto, diante da inelutável finitude humana. Levando-se em consideração que no conto vergiliano já estão presentes reflexões que se fundamentam na sua obra romanesca, a consciência da arte de Vergílio Ferreira também pode se realizar, como ensina as palavras de Rosa Maria Goulart: “para Vergílio Ferreira, o romance, como obra de arte, pretende ser antes da revelação ou desocultação do que o mundo contém mas que nós não víamos, do que lá estava e nós não sabíamos” (GOULART, 1990, p. 58). A literatura torna-se espaço para atentar e

despertar para o olhar não viciado do mundo – trazido pelos olhares de Pedro e do velho – tomado pelo cotidiano banal. É nesse sentido que a segunda epígrafe deste trabalho se assenta: “Sabemos bem que o homem é mais do que o homem e que no limite das suas forças acaba sempre por descobrir que não chegou ao limite. Mas que eu saiba que a madrugada me espera depois da noite, como não falar da noite, se a madrugada vem longe?” (FERREIRA, 1990, p. 178). A partir dos elementos insólitos neste conto, é possível encontrar questões mais profundas que, na obra de Vergílio Ferreira, dialogam com a busca constante do conhecimento do homem no seu enfrentamento do mundo.

## REFERÊNCIAS:

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura Infantil*. São Paulo: Moderna, 2000.

FERREIRA, Vergílio. *Situação actual do romance*. In: *Espaço de Invisível*. Lisboa: Bertrand, 1990. p. 175-226. v. 1.

\_\_\_\_\_. *A estrela*. In: *Contos*. 3. ed. Lisboa: Bertrand, 1982. p. 191-203.

FONSECA, Fernanda Irene. *Vergílio Ferreira: a celebração da palavra*. Coimbra: Almedina, 1992.

GOULART, Rosa Maria. *Romance lírico – o percurso de Vergílio Ferreira*. Prefácio de Vítor Manuel de Aguiar e Silva. Venda Nova: Bertrand, 1990.

MARTINS, J. Cândido. *Para introdução à leitura do conto A estrela de Vergílio Ferreira*. Disponível em: <<http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/zips/vferreiraestrela.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2013. p. 1-11.

NOVAES, Adauto. *Políticas do medo*. In: *Ensaio sobre o medo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Editora Sesc SP, 2007. p. 9-16.

RODRIGUES, Isabel Cristina. *Vergílio Ferreira ou a negação do conto*. In: *Via Atlântica*. São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, no 4, p. 130-139, 2000.

PAIVA, José Rodrigues de. *Vergílio Ferreira: Para Sempre – romance-síntese e última fronteira de um território ficcional*. 2006. 663 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.

PEREIRA, Luci Ruas. *A Vergílio Ferreira, em nome da arte*. In: *Convergência Lusíada*, n. 14, 1997, Rio de Janeiro. p. 138-147.

\_\_\_\_\_. *Vergílio Ferreira e o neo-realismo*. In: XIII encontro de professores universitários brasileiros de Literatura Portuguesa. Rio de Janeiro: UFRJ, Calouste Gulbenkian, 1990.

## FIANDO E DESAFIANDO O MEDO: A EXPERIÊNCIA DA INICIAÇÃO NOS CONTOS DE FADAS

Maria Auxiliadora Fontana Baseio<sup>1</sup>

O medo é um sentimento atávico que acompanha o homem desde o princípio. O medo do desconhecido, do sobrenatural, da morte, dos obstáculos, das perdas, da incerteza, entre tantos outros, aterrorizam o ser humano em sua jornada seja qual for o tempo e o lugar.

E o que faz o homem em face do medo? Quais as suas manifestações ao se instaurar o caos? Muitas são as reações: a paralisia, a fuga, a tentativa de enfrentamento e ordenação.

Criar histórias para explicar o inexplicável foi uma das maneiras que o ser humano encontrou para atribuir sentido àquilo que desconhecia, e essas narrativas se multiplicaram, transformaram-se em novas formas e gêneros no decurso da história humana.

Uma das primeiras formas criadas intuitiva e coletivamente pelo homem para a percepção compreensiva de um mundo sobrenatural que o ameaçava foi o mito. Essa manifestação primordial da linguagem, que não pode ser apreendida pela estilística, nem pela retórica, tampouco pela escrita, revela-se como um gesto verbal que visa tornar coerente o que se mostra como insólito, desconexo e incompreensível no universo.

Contemplou-se o céu fixo, viu-se o sol e a lua iluminando o dia e a noite de acordo com uma alternância constante e imutável. A contemplação converteu-se em espanto, e o espanto em interrogação. Que significam os luzeiros do dia e da noite? Qual o seu sentido para nós, no tempo e nos espaços do tempo? Quem as colocou onde estão? Como era antes de virem iluminar o universo, antes da separação do dia e da noite, antes da divisão do tempo? Uma resposta chega então ao interrogador; e esta resposta é de tal natureza que não é possível formular outra pergunta. [...]. Quando o universo se cria assim para o homem, por pergunta e resposta, tem lugar a Forma a que chamamos Mito. (JOLLES, 1976, p.88)

Essa verdade explicativa nasce da necessidade de compreender fatos que assombravam, sobretudo, os fenômenos naturais, abrindo a possibilidade de dominá-los.

---

<sup>1</sup> Doutora em Literatura Comparada (USP); professora na Universidade de Santo Amaro- UNISA - São Paulo; pesquisadora do grupo *Produções Literárias e Culturais para crianças e jovens*, filiado à Universidade de São Paulo e do grupo *Arte, Cultura e Imaginário*, vinculado à Universidade de Santo Amaro.

Ao fazer conhecer a origem das coisas, os mitos são considerados como sagrados, criações de uma realidade transcendente. Para Campbell (1990, p.XI), os mitos constituem mapas da experiência desenhados por alguém que realizou uma viagem. Eles comportam, simbolicamente, as passagens de uma jornada, que corresponde à nossa própria vida. Essa jornada comporta situações-limite e traduzem indagações sobre a condição humana.

Transmitidos através das gerações, de maneira livre e anônima, essas narrativas dessacralizaram-se e compuseram-se como matéria-prima da literatura, servindo como correntes caudalosas para muitos de nossos atuais escritores. Por imprimir sentido no tecido da experiência humana, a matéria mítica ganhou, no tempo, natureza ficcional.

É fato que as personagens e os percursos iniciatórios dos mitos podem ser reencontrados hoje nos planos do onírico e do imaginário. “Se os Deuses não mais intervêm sob seus próprios nomes nos mitos, seus perfis ainda podem ser discernidos nas figuras dos protetores, dos adversários e dos companheiros do herói”. Seria mais conveniente falar em “camuflagem dos motivos e dos personagens míticos” (ELIADE, 1994, p.173):

Embora no Ocidente o conto maravilhoso se tenha convertido há muito tempo em literatura de diversão (para as crianças e os camponeses) ou de evasão (para os habitantes das cidades), ele ainda apresenta a estrutura de uma aventura infinitamente séria e responsável, pois se reduz, em suma, a um enredo iniciatório: nele reencontramos sempre as provas iniciatórias (lutas contra o monstro, obstáculos aparentemente insuperáveis, enigmas a serem solucionados, tarefas impossíveis, etc.), a descida ao Inferno ou a ascensão ao Céu (ou o que vem a dar no mesmo – a morte e a ressurreição - ) e o casamento com a Princesa.[...] seu conteúdo propriamente dito refere-se a uma realidade terrivelmente séria: a iniciação, ou seja, a passagem, através de uma morte e ressurreição simbólicas, da ignorância e da maturidade para a idade espiritual do adulto.[...] O conto reata e prolonga a iniciação ao nível do imaginário. (ELIADE, 1994, p.174)

Sabemos que tanto as personagens quanto as aventuras dos contos provocam um sentimento de satisfação nos ouvintes. Isso ocorre não só porque operam com a fantasia, alimentada pelo maravilhoso, mas porque tudo ali se passa conforme a expectativa, como deveria acontecer. Dessa forma, no conto realiza-se o que não se realiza na realidade, numa espécie de redenção, de compensação.

Portadores do trágico (obstáculos, provas, mortes a serem vencidas) e da justiça, os contos alimentam o imaginário de forma efetiva. Esclarece Campbell: “um conto de fadas é um mito para crianças” (1990, p.147)



*Fada*, etimologicamente, deriva de *fatum* – destino, fatalidade, oráculo, associando-se às Parcas, divindades que “produziam, provocavam o nascimento e depois também o casamento e a morte” (BRANDÃO,1997). As três Parcas converteram-se em fiandeiras da vida e da morte: uma segura o fuso e puxa o fio da vida, a segunda enrola-o e sorteia o nome de quem deve deixar a luz, por fim a terceira corta-o inflexivelmente. As três fadas representam o ritmo ternário da vida: nascimento, vida e morte.

No conto de fadas a experiência mítica é reatualizada de maneira mais evidente. Com a presença ou não das fadas, esse tipo de conto apresenta, como eixo gerador, a problemática existencial, como assinala Nelly Novaes Coelho (1993). Sua efabulação básica expressa obstáculos ou provas que precisam ser vencidas como um ritual iniciático para que o herói atinja sua autorrealização.

## **A EXPERIÊNCIA DA INICIAÇÃO E A PRESENÇA DO MEDO**

O homem primevo (e o atual também) não está completo antes da iniciação – a experiência sobrenatural de morte e ressurreição rituais. Os ritos iniciáticos, com provas, morte e ressurreição simbólicas foram fundados pelos deuses, heróis civilizadores ou antepassados míticos.

Todo ritual iniciatório implica “regresso ao útero”, um retorno à origem que renova a existência. É um segundo nascimento, não físico, mas de natureza espiritual. Retornar ao útero é regredir ao Universo, ao estado embrionário, caótico, ao mundo das trevas pré-natais, à morte anterior à Criação do mundo.

Subjacente ao ritual de iniciação, há esse modelo mítico de regresso ao ventre em que o ser vitorioso ganha um novo modo de estar no mundo. A ideia é que, para se ter acesso a um modo superior de existência, faz-se necessário repetir a gestação e o nascimento, simbólica e ritualmente.

Penetrar no ventre do monstro [...] - equivale a uma regressão ao indistinto primordial, à noite cósmica. Sair do ventre [...] equivale a uma cosmogonia. A morte iniciática reitera o retorno ao Caos, para tornar possível a repetição da cosmogonia quer dizer: preparar o novo nascimento. (ELIADE, s.d.,p.203)

Os ritos de passagem também desempenham papel considerável na compreensão simbólica da vida – nascimento, casamento e morte são ritos de passagem, tratando-se em cada um de uma iniciação, pois implica mudança radical de regime ontológico e de estatuto social.

Em *O Sagrado e o Profano* (s.d., p.188), Eliade chama a atenção para o fato de que “a existência humana chega à plenitude por uma série de ritos de

passagem, em suma, por iniciações sucessivas.”

Para vencer a morte, o homem primitivo transformou-a em rito de passagem, sendo considerada a suprema iniciação, já que é o começo de uma nova existência espiritual.

É possível afirmar que essa mudança de regime ontológico está alicerçada em um movimento cosmogônico e escatológico: “[...] o acesso à espiritualidade traduz-se para todas as sociedades arcaicas por um simbolismo da Morte e de um novo nascimento”. (ELIADE, s.d.,p.199)

Esta passagem, de um modo de ser a outro, configura-se por um caminho – o caminho da vida, uma marcha, uma peregrinação para o Centro do Mundo.

Tanto nos mitos quanto nos contos de fadas há sempre um espaço sagrado que, ritual ou simbolicamente, coincide com o Centro do Mundo – espaço da transformação – assim como o momento de qualquer ritual coincide com o momento mítico do princípio, da criação, do novo, e o protagonista que vivencia toda essa aventura é o herói mítico.

É na estrada que leva ao Centro que o medo se apresenta, ela é sempre um caminho difícil e assustador, uma viagem cheia de perigos, lutas, desespero dentro de labirintos. Chegar ao Centro é ao mesmo tempo uma iniciação e uma consagração. A estrada ou o caminho é uma ponte pela qual se passa do reino profano ao sagrado, do efêmero ao eterno, da morte para a vida.

### **JOÃO E MARIA E A “JORNADA DO HERÓI”**

Para tornar mais tangíveis as ideias aqui assinaladas analisaremos o conto *João e Maria*, que nos acompanhou em nossa infância e até hoje encanta crianças, jovens e adultos. Para tanto, utilizaremos a versão dos Irmãos Grimm, com os quais o conto ganha um caráter artístico e, portanto, torna-se possível observar as arquiteturas do medo ali presentes.

*João e Maria* é uma narrativa que nos revela uma trajetória existencial em uma linguagem simbólica que acaba por nos reinserir no universo do mítico e do sagrado.

Sagrado aqui se explica como uma forma de experiência em que se revela uma realidade absoluta e significativa, diversa da experiência profana, realizada em um meio concreto, material, físico, onde se desencadeia a vida cotidiana. Enquanto o profano é da ordem do ordinário, o sagrado é da ordem do extraordinário. O profano é caótico, homogêneo; o sagrado ordena o caos e cria canais de religião com os deuses.

Nosso percurso humano está repleto de situações-limite, pelas quais

devemos passar para amadurecer. Situações análogas às da vida apresentam-se neste conto de fadas – embora sem fadas – por meio de imagens que rememoram os rituais de iniciação, dos quais o medo faz parte.

A iniciação constitui-se como um ritual em que uma série de provas precisam ser realizadas para que se alcance gradativamente o amadurecimento, ou o processo de individuação, na compreensão de Marie-Louise Von Franz (1985).

A trajetória realizada pelas duas crianças traduz o percurso do herói. Sozinhos, enfrentam o medo dentro de uma floresta cheia de perigos e dele saem vencedoras.

O conto se inicia com uma situação de carência, para a qual a busca de solução se faz urgente. Diante da discussão do pai com a madrasta sobre a miséria em que estavam, João prepara-se para o desafio do percurso do dia seguinte recolhendo pedras e as joga para marcar o caminho de volta a casa. Ao chegar à floresta, lugar simbólico da manifestação do desconhecido, espaço do caos, da noite cósmica, morada das feras, é abandonado pela família, junto de sua irmã, Maria.

Amedrontadas com a possibilidade de enfrentarem os perigos sozinhas, as duas crianças acabam por retornar à casa paterna ao seguir as pedras arremessadas durante a caminhada. Dessa forma, não conseguiram realizar o percurso do herói que se separa do pai para individualizar-se. A simbologia da pedra já anunciava que a trajetória seria em vão. A pedra remete à construção material, ao pensamento duro e pouco reflexivo.

A viagem iniciatória realiza-se apenas quando o caminho dos heróis é marcado com o pão, alimento relacionado ao mundo da transformação espiritual. E para isso, perdem-se no desconhecido, enfrentam fome, muito medo e perigo, andam durante muitos dias, adentrando-se profundamente na floresta, até serem conduzidos por um pássaro branco até a casa da velha bruxa.

Atraídos pelos sentidos mais primários, comem o doce, o açúcar, que envolve o telhado e as janelas da casa, até se inserirem no espaço onde mais provas se apresentarão.

A entrada na casa da bruxa é análoga à imersão em um mundo de dificuldades e obstáculos que necessitam ser superados.

A casa é o espaço imaginário correspondente ao Centro do mundo, oferecendo a possibilidade de se retornar simbolicamente ao útero. Fechados na “cabana iniciática”, os dois processam “uma nova criação do mundo”.

O Centro é o lugar onde se faz a ruptura de nível, ou seja, nele se abre a “comunicação entre os níveis cósmicos (entre a Terra e o Céu) e torna possível a passagem de ordem ontológica, de um modo de ser a outro”. (ELIADE, s.d., p.76). A

iniciação normalmente tem lugar nesse espaço qualitativo reconhecido como Centro.

Ali na casa eles enfrentam situações insólitas, ameaçadoras, e acabam se salvando na medida em que vencem os desafios impostos pela bruxa. A recompensa por tudo que viveram surge na forma de um tesouro recolhido dentro da própria casa. Pérolas e pedras preciosas são colhidas como presentes para aqueles que triunfam sobre o mal e realizam a iniciação. É o reconhecimento após uma arriscada procura, após intenso esforço – a Pedra Filosofal, o Graal.

Tanto os ritos de iniciação quanto os de passagem desvelam uma transformação crescente do indivíduo, denotam uma passagem de um modo de ser a outro.

Com a saída da casa, o ritual de iniciação associa-se ao ritual de passagem – metaforizado pela travessia do grande rio. Na margem oposta, a mudança de estado ontológico, o amadurecimento, a superação dos medos, das dificuldades, possibilidade da individuação. O retorno à casa paterna, agora, é em outra condição: a da libertação.

Retomando Campbell (1997), a aventura do herói – sempre iniciática – comporta várias condições e etapas: a separação, a iniciação, o retorno. Nesse percurso em que se fiam perigos e dificuldades amedrontadoras torna-se possível o despertar da consciência para que novos medos e dificuldades possam ser desafiados. Assim, no fio da história se tece a trama da vida.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

É bastante recorrente, na vida familiar e escolar, as crianças pedirem aos adultos para lhes contarem histórias, e as mais solicitadas são os contos de fadas. São muitas as vezes em que observamos as crianças de olhos vidrados no contador de histórias, sobretudo em cenas em que o medo provoca tensão. Por que isso ocorre? Possivelmente porque os contos de fadas carregam a matéria mítica e o percurso iniciático de maneira camuflada.

Camuflar significa “dissimular, disfarçar, esconder”. Por meio de máscaras, a matéria mítica e sagrada se faz presente nessas histórias, proporcionando, para as outras gerações, vivências do medo, do insólito, do inexplicável, tornando possível, assim, conferir sentido à vida.

Na sua forma genuína e espontânea, o mito e o conto, criados anonimamente pela experiência coletiva, diferem da sua forma artística, recriada a partir de uma arquitetura intencional. É com os irmãos Grimm, e a partir deles, que o conto assume a forma literária, tornando-se base para as coletâneas posteriores do século XIX. Evidentemente, a forma como eles recontam está

em consonância com um projeto literário individual e de época. Entretanto, a matéria mítica ali permanece criando ressonâncias, no âmbito do imaginário, com o que a criança já viveu, vive ou viverá.

Por isso, valorizar os contos de fadas na experiência com as crianças hoje não é uma questão pedagógica, mas uma necessidade existencial, justamente porque a matéria narrável que neles subjaz é a vida humana e seus complexos enigmas. Assim, explica-se por que elas pedem sempre as mesmas velhas histórias e encantam-se, sobremaneira, com as cenas em que o medo se faz presente.

“Eu a amarei para sempre, se você me mostrar como sair do labirinto – diz Teseu a Ariadne”. E também dizem as crianças a um educador que as alimenta com os contos de fadas.

## REFERÊNCIAS:

- BRANDÃO, Junito. *Mitologia grega*. 8.ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.
- CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- \_\_\_\_\_. *O herói de Mil faces*. Trad. Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.
- CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Allain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. trad. Vera da Costa e Silva et al. 10.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1991. (Princípios, 103)
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise e didática*. 6.ed. rev. São Paulo: Ática, 1993. (Fundamentos, 87)
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. PolaCivelli. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- \_\_\_\_\_. *O sagrado e o profano - a essência das religiões*. trad. Rogério Fernandes. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.
- FRANZ, Marie-Louise Von. *A individuação nos contos de fada*. São Paulo: Paulinas, 1985.
- GRIMM, Jacob e Wilhelm. *Contos de Grimm - obra completa*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1994. (Grandes obras da cultura universal, 16)
- JOLLES, André. *Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

## **QUEM TEM MEDO DE LOBO MAU? REPRESENTAÇÕES DO MEDO EM NARRATIVAS INFANTIS BRASILEIRAS**

Regina Michelli<sup>1</sup>

### **INTRODUÇÃO: O MEDO**

O medo é considerado um dos sentimentos mais antigos da humanidade, presente também na literatura que narra as histórias desses Homens. Por medo, entende-se uma reação complexa do nosso organismo a situações de perigo, oriundas do ambiente externo em que vivemos. Já o perigo é definido como uma ameaça à segurança e acontece à revelia da vontade do indivíduo. O medo é um sentimento de várias faces:

Convivemos com o medo, ou melhor, com os medos. Medos de formas e origens diversas: medo de ladrões, medo da morte, medo da doença, medo de não conseguir, medo de ficar só. Medos ligados a algo que está acontecendo “aqui e agora” e medos ligados ao futuro, ao que poderia acontecer conosco ou com as pessoas de quem gostamos. (CICERI, 2004, p.7)

Diante do medo aparecem, regidas pelo senso comum, duas reações dicotômicas: ser subjugado pelo medo, considerado incontrolável, paralisante, ou, por outro lado, controlá-lo, enfrentá-lo, vencê-lo. Tais posições, para Maria Rita Ciceri, são equivocadas, pelo fato de confundir perigo e medo: “o medo não mora fora de nós, mas é nosso específico modo de responder ao perigo. Não é um agressor externo, mas um regulador interno.” (2004, p.69). Há, porém, um componente benéfico nesse sentimento:

Sentir medo em relação a um objeto ou a um evento significa ter a capacidade de avaliar sua periculosidade e, portanto, de pôr em prática uma série de ações capazes de limitar sua força negativa e destrutiva, transformando-a às vezes de modo construtivo. (CICCERI, 2004, p.10)

Semelhante argumento encontra-se em Delumeau, quando este assegura que o medo, “Inerente à nossa natureza, é uma defesa essencial, uma garantia contra os perigos, um reflexo indispensável que permite ao organismo escapar provisoriamente à morte.” (1989, p.19).

Para Bauman, o sentimento do medo é vivenciado por toda e qualquer criatura

---

<sup>1</sup> Prof<sup>a</sup>. Associada da UERJ, Dr<sup>a</sup> em Literatura Portuguesa, desenvolvendo pesquisa em Literatura Infantojuvenil.



---

---

viva, embora o que mais assuste e amedronte, em sua visão, seja “a ubiqüidade dos medos” (2008, p.11) que surgem das mais inusitadas situações, lugares e pessoas, sem que se distinga com clareza tanto a ameaça quanto uma explicação visível para a situação de incerteza. De todos os medos, o que se configura como o pior de todos, o mais ameaçador e aterrorizante aos seres humanos, pelo que envolve de mistério e finitude, é o medo da morte, “encarnação do *desconhecido*, é o único total e verdadeiramente *incognoscível*. (BAUMAN, 2008, p. 45).

Uma das funções do medo é assegurar ao homem a sobrevivência, auxiliando-o a detectar e, conseqüentemente, a se defender do risco ou da ameaça que determinadas situações podem conter. *Medo útil*. Às narrativas que focalizam esse tipo de medo aderem um matiz pedagógico, que, no entanto, pode estar a serviço de outrem, e não da criança: surgem os monstros e os bichões papões, o velho do saco, a bruxa e outros seres criados para inserir o infante no território do desejado pelos adultos. *Medo insuflado ou adquirido*. Outra espécie de medo é aquele advindo de experiências vividas, que criam um padrão na memória: *medo aprendido*. Por outro lado, o mesmo medo que assusta e paralisa é também o que estranhamente seduz, hipnotizando ou impedindo que o leitor se afaste do livro, o que ocorre especialmente em narrativas de terror ou suspense, geralmente associadas ao prazer que despertam no leitor. *Medo desejado*. Há também o medo fabricado pela imaginação, sustentado e nutrido pelo próprio medo. *Medo alimentado*.

Esta comunicação tem por objetivo refletir sobre o medo, suas representações e funcionalidades em algumas narrativas da literatura infantil brasileira da atualidade. Qual é a face do medo? Como algumas histórias lidam com este sentimento? São algumas das perguntas que nos inquietam.

## **O MEDO NA LITERATURA INFANTIL DA TRADIÇÃO: O LOBO E SEUS AFINS**

Na Literatura Infantil da tradição, medo, violência e morte estão presentes em muitas histórias. Se nos ativermos somente aos contos de Charles Perrault – escritor francês que registrou, ao final do século XVII, as histórias que circulavam livremente pela transmissão oral –, neles encontraremos problemas como a orfandade, com a decorrente presença da madrasta, a fome, o abandono, o medo e, em alguns, mais especificamente, o medo da morte. Essas narrativas orais têm seu berço entre os camponeses, classe menos abastada e mais vulnerável às mazelas que aparecem ficcionalizadas nas histórias registradas por Perrault, e que não se destinavam exclusivamente às crianças, mas eram ouvidas por todos.

Pode-se afirmar que há nas narrativas uma configuração identitária,

paradigmática da figura do agressor ou da própria ameaça. A fome é grande vilã, boca escancarada pronta a engolir os mais fracos, cuja salvação reside, às vezes, na trapaça, no engodo, como apontou Robert Darnton (1986), podendo ser visto em contos como “O Gato de Botas” e “O Pequeno Polegar”. Neste último, à fome soma-se o abandono das personagens infantis no escuro da floresta, com a perspectiva de serem comidas pelos lobos.

Em outras narrativas assiste-se à ação de um predador, que devora, em sentido literal ou metafórico, sua vítima. Chapeuzinho Vermelho e sua avó morrem nas garras do lobo, sem caçador que as resgate. O psicanalista Bruno Bettelheim (1980), referindo-se a esta história, alerta para seu caráter admonitório e ameaçador, pois o final, em vez de tranquilizar as crianças, produz ansiedade. Outro predador, variante do lobo, é o ogro, que aparece tanto como personagem do sexo feminino como do sexo masculino. O primeiro caso exemplifica-se com o conto “A Bela Adormecida do Bosque”, sendo a ogra capaz de matar, para comer, netos e nora; o segundo, nas narrativas de “O Pequeno Polegar”, o ogro também é devorador de humanos, e o terceiro, “O Gato de Botas”, o trapaceiro gato dá o desfecho final ao ogro, para benefício do amo. Arlette Bouloumié apresenta um estudo bastante denso sobre o ogro na literatura, referindo-se ao fato de Perrault chamar sua obra de “contos de Fadas e Ogres” (2000, p. 755). Barba Azul é também um tipo de predador, pronto a matar as esposas que lhe são desobedientes. Referindo-se a este conto, Bouloumié considera que a personagem título “é um ogro que corresponde a um fantasma tipicamente ocidental e masculino. É a figura do marido abusivo que se arroga total poder sobre sua mulher escrava, cuja personalidade é por ele devorada.” (2000, p.761).

Em sentido metafórico, a morte aparece em “Pele de Asno”, anunciando a perda da inocência da princesa que foge do castelo para evitar o casamento com o pai após a morte da mãe, e em “Grisélides”, onde ocorre a submissão irremediável da personagem feminina ao marido tirano e opressor. A morte ceifa ainda a vida de algumas personagens nas *Histórias ou Contos dos Tempos Passados, com Moralidades*, de Perrault, como a mãe de Pele de Asno, a filha orgulhosa em “As Fadas”, o ogro de “O Gato de Botas”.

Encontramos, assim, ao fim do medo, a morte sem subterfúgios ou disfarçada na figura cambiante de um predador, que aniquila a personagem (tirando-lhe a vida no sentido físico) ou lhe restringe a autonomia de gerir a própria vida (impedindo-a de ser sujeito de suas ações ao longo da diegese).

## **O TEMPO PASSA E O MEDO CONTINUA: NARRATIVAS INFANTIS BRASILEIRAS**

Ao pensarmos nas narrativas brasileiras, especialmente as mais recentes, vem-nos à mente a ideia de um medo multifacetado e o questionamento sobre as estratégias narrativas de que lançam mãos os criadores de texto e imagem para lidar esteticamente com esse sentimento. Nossa leitura elencou algumas obras com a intenção de estabelecer uma precária cartografia do medo em narrativas em que ele é o tema ou emerge em determinadas situações como elemento chave. Realçamos que é apenas um elenco ilustrativo, onde deixou-se de fora obras que também deveriam ser perspectivadas; Dívida a ser sanada quiçá em trabalhos futuros.

Começamos por um livro que, de certa forma, apresenta o próprio sentimento do medo. *O menino inesperado* (2002), de Elisa Lucinda, ilustrações de Graça Lima, integra uma coleção que se volta para o sentido de algumas palavras que expressam sentimentos, emoções, ações cotidianas. Além disso, há outro fio a ligar as obras da coleção: através do jogo inerente ao processo de adivinhação, a escritora vai apresentando características que desafiam seu leitor a descobrir sobre o que ela está escrevendo, criando suspense. Assim, por exemplo, em *O órfão famoso*, seu protagonista é o erro e em *A menina transparente*, a poesia, o que só se descobre ao final da narrativa. O mesmo procedimento narrativo ocorre em *O menino inesperado*, cujo foco recai sobre o medo, apresentado através de aspectos que afloram em trabalhos acadêmicos. Destacamos o medo como sentimento que ocupa o espaço de interioridade do ser, gerado a partir da própria imaginação ou fabricado por alguém; seu efeito paralisante ou mediador, que tanto pode impedir a pessoa de viver, como auxiliá-la a se afastar dos perigos; o medo que “blinda” o ser humano da dor, o medo da morte, a necessidade de encarar o próprio medo, o que o transforma no seu revés, a coragem. A linguagem verbal, em que predomina a estrutura, em versos rimados e uma narrativa em primeira pessoa, dando voz ao medo, personagem-narrador, e as ilustrações coloridas, ocupando toda a página, contribuem para a criação do clima de brincadeira pretendido. Portanto, temos aqui este *medo (in)definido*.

Algumas narrativas, afastando-se do viés do fantástico e do maravilhoso, buscam desvanecer o impacto causado pelo medo, e pelo que aparenta ser sobrenatural, de certa forma instrumentalizando a criança na difícil tarefa de lidar com esse sentimento. Se o medo inquieta e desestabiliza o ser vivente – e, por extensão, o leitor – esclarecer o episódio sobrenatural ou fantástico, joga por terra a trama tecida no mistério. O fantástico rui, implode no próprio texto que o desmancha, encaminhando a narrativa para o estranho todoroviano (2004).

*A máquina de pensar bonito contra o medo que o medo faz* (1ª ed.

1986), de Carlos Alberto Castelo Branco, ilustrações de Everaldo P. da Silva Jr., apresenta um grupo de crianças em férias na fazenda do avô. Eles se deparam com um menino que vive nas redondezas e aprendeu a pensar bonito, ou seja, “a procurar o lado bom das coisas e também conhecer o lado ruim, o que não presta. Assim, a gente escolhe o que quer, sem precisar ter medo demais, ou sem aceitar logo tudo o que parece bonito.” (1986, s.p.). O menino explica que para ter tal habilidade é necessário encontrar a “Máquina de Pensar Bonito”. As crianças partem à busca de tal máquina, que se encontra além do medo, vivenciando situações em que detectam a existência desse sentimento personalizado em “Bicho-Papão”, “Velho Malvado” e “Lobisomem”. Elas aprisionam seres imaginando que pensam se tratarem dos elementos citados, mas que são, na verdade, habitantes da fazenda, como um porco, um velho bonzinho e um galo. É a experiência de enfrentamento do medo que leva as crianças a atingirem o que desejam: aprender a pensar bonito. Percebe-se, na obra, um substrato pedagógico: há um objetivo de levar as personagens – e, por extensão, o leitor infantil – a tomar consciência do que é certo e errado, segundo uma concepção ética. A forma como a narrativa dá conta disso, porém, deixa pouco espaço à imaginação do leitor, desfazendo qualquer possibilidade de dúvida. A narrativa esclarece o que é pensar bonito. A linguagem carece, de certa forma, da metáfora, aquela que dá voz ao leitor, segundo Bartolomeu Campos Queirós (2005, p.171).

O mesmo caminho, de forma mais ainda explícita, é percebido em *Mistérios e assombrações* (1988), de Paula Saldanha e ilustrações de Cláudia Saldanha. A personagem principal é uma menina de sete anos que, em primeira pessoa, narra algumas aventuras vividas na ilha de Paquetá, todas envolvendo o anunciado no título. Os capítulos focalizam histórias sobre o enorme monstro do mar, a velha louca e a casa mal-assombrada, local onde ocorrem vários eventos, em princípio, sobrenaturais. A personagem é instada pelos pais a descobrir por si mesma se assombração, fantasma e alma do outro mundo existem, solucionando medos e dúvidas. Ao final, a personagem, graças a sua curiosidade, descobre “a chave dos mistérios”, encontrando uma explicação lógica para tudo que vivenciara. De certa forma, há, no desfecho da narrativa, uma decepção para o leitor que acompanhava, com a respiração em suspensão, o desenrolar dos acontecimentos, por mais que as explicações encontradas o tranquilizem da provável ansiedade experimentada ao longo da leitura. A preocupação com o registro realista, porém, desfaz a magia, o insólito que rondava as peripécias vividas pela personagem, talvez mais interessantes que a explicação dada ao

final, à guisa de conclusão, remetendo a narrativa ao estranho todoroviano. O medo, nesta narrativa, dilui-se, dando lugar à racionalidade que tudo esclarece de forma objetiva e convincente, configurando-se o sentimento como fruto de uma imaginação que se deixa impressionar.

Em outras narrativas brasileiras contemporâneas há a subversão do medo, transformando-se criativamente a situação responsável por fazer emergir esse sentimento. Na maioria, prevalece o humor como forma de desconstrução do clima de tensão que o medo cria em quem o sente. No percurso de leitura das obras focalizadas neste texto procurou-se respeitar a ordem temporal de publicação.

Numa linguagem marcada pela simplicidade e ritmo de poesia, Ruth Rocha, em *Quem tem medo de monstro?* (1ª ed. 1986), ilustrações de Mariana Massarani, cria uma sequência narrativa em que cada “monstro” que aterroriza alguém é também vítima de outro. A história alterna, assim, fortalezas e fragilidades, intercambiando seres oriundos do maravilhoso e do mundo dito real. O primeiro a assustar a criançada é uma bruxa que, por sua vez, tem medo de bandido. O elenco perpassa bicho-papão, pirata, fantasma, lobo mau, monstro, ladrão, encerrando a série com a tão temível “barata”. Predomina uma sucessividade narrativa que lembra a parlenda, além do humor que costura as sequências, intensificado pelas ilustrações que ocupam grande espaço na página e apresentam um espectro variado de cores.

A obra *Tantos medos e outras coragens* (1992), de Roseana Murray, chama imediatamente a atenção pela linguagem poética característica da escritora, cuja produção é, em sua maioria, poesia: “Os medos são como/ flores secretas,/ cores secretas,/ invisíveis vaga-lumes/ marcando o caminho.” (1992, s.p.). A metáfora caminha pela narrativa entretecida aos “desenhos” de Guto Lins: o texto assinala, qual gangorra, que algumas pessoas se afligem com coisas, seres vivos animais e humanos, experiências de vida que, para outras, nem de leve turvam o seu pensamento. As ilustrações, por seu turno, equilibram páginas de fundo escuro e de fundo colorido, sem uma sequência normatizada, jamais tendo a função de meramente reproduzir o texto verbal. A situação problemática aparece na página, e seu contraponto a seguir, obrigando a uma pausa entre as circunstâncias de “medo” e “coragem”. O título coloca, lado a lado, medos e coragens, relativizando a existência desses sentimentos, ainda que ambos balizem as escolhas humanas: “Isso a gente faz,/ isso a gente não faz.” (1992, s.p.).

*Laura e Léo em Monstros e fadas* (1994), de Liliana Iacocca e Michele Iacocca, é um livro de imagens. O início apresenta a rotina das duas crianças na hora de dormir: escovam os dentes, colocam pijamas e cada uma dirige-se

a sua respectiva cama. O menino tem nas mãos um livro cuja capa apresenta desenhos de monstros, e a menina, de fadas. “Clic”, apaga-se a luz e acendem-se os sonhos, definidos pelas cores azul e rosa. Aparentemente o conteúdo lido por uma personagem ocupa o espaço de imaginação da outra: curiosamente os monstros (cujo livro era lido pelo menino) surgem no balão pensamento do lado direito, posição ocupada pela cama da menina, enquanto as fadas (cujo livro aparecia nas mãos da menina) surgem no balão pensamento do lado esquerdo, onde dorme o menino. As imagens configuram-se no âmbito da brincadeira, com expressões risonhas e posições corporais de pulos e danças. O sonho de um embaralha-se ao do outro, permitindo a interação entre fadas e monstros, bem e “mal”, feminino e masculino: os dois balões de pensamento se juntam em um só, instaurando-se a festa. Ao amanhecer (o que se percebe pelo desenho da cidade ao fundo da janela), as crianças despertam com sorrisos nos rostos.

*O domador de monstros* (2003), de Ana Maria Machado, ilustrações de Suppa, traz Sérgio como protagonista da história, um menino que, uma noite, transforma as sombras de uma árvore, projetadas na parede do quarto, em monstros horríveis. Surge o medo, e a estratégia para vencê-lo foi conversar com o monstro, ameaçando-o com um monstro mais horrendo que ele. A narrativa prossegue com uma invocação de monstros, numa sucessividade em que o mais velho cede lugar ao mais novo, cuja caracterização é trazer um novo elemento acrescentado aos anteriores, como nos jogos mnemônicos. Ao final, instaura-se o riso de Sergio, que assusta o último monstro. Sonhando, o menino transforma os monstros horrendos, fruto das sombras projetadas na parede, em engraçados, gozados e divertidos, subvertendo-os em sua capacidade de amedrontar. A ilustração, inicialmente escura e sombria, ilumina-se com as cores dos monstros na última página.

*Outros bichos* (2003), de Georgina Martins e ilustrado por Ivan Zigg, apresenta, como protagonista, um filhotinho de onça-pintada que gosta de ouvir as histórias de sua avó, especialmente aquelas de “monstros e de bichos que ele nunca tinha visto, mas que sabia que existiam: lobisomem, quimera, dinossauros, boitatá e outras criaturas assustadoras.” (MARTINS, 2003, p.3), a quem temia. A narrativa se desenvolve encadeando situações que se repetem: o filhotinho ouve um barulho assustador, atribui a um desses “seres fantásticos” (MARTINS, 2003, p.3), dá o alarme, assustando todos os bichos que, em pânico, fogem; ao passarem pela coruja, este animal, considerado muito sábio, procura um livro onde encontra uma explicação lógica sobre o ser em questão, acabando com a confusão reinante. O final da história é também surpreendente, pois a narrativa,

que vem articulando um registro mais realista, prepara seu leitor virtual para a diluição e o apagamento desses monstros, frutos da imaginação, mas tal fato não ocorre. Os animais fantásticos aparecem ao filhotinho, único a mantê-los vivos por acreditar neles, e conferem-lhe uma responsabilidade. Esse pequeno filhote deve resgatá-los do mundo do esquecimento, para onde esses seres foram todos enviados, e trazê-los para o mundo da fantasia, preservando o “Era uma vez...”, fórmula que encerra a história. O trabalho de Ivan Zigg realça o mundo infantil ao humanizar os animais em ilustrações bastante coloridas. O fundo branco da página dá relevo aos desenhos, que aparecem também inseridos em balão de fundo azul quando se referem às histórias contadas pela avó. As ilustrações ora ocupam página inteira, ora emolduram o texto, com ele dialogando.

“Você acredita em lobisomem? Eu acredito. É sério! Acredito mesmo. Aposto que você vai dizer que não; mas se por acaso visse um, como eu vi, morreria de medo. É verdade! Eu já vi um lobisomem! Quando? Vou contar para você.” (MARTINS, 2006, p.5). É desta forma que se inicia a história *Diário de um lobisomem* (1ª ed. 2001), também de Georgina Martins, ilustrações de Maurício Veneza. O narrador, um menino com dez anos, dirigindo-se diretamente a seu leitor virtual, narratário intradieético, cria um clima de intimidade e cumplicidade com esse interlocutor, a quem se refere durante todo o texto, buscando atraí-lo para a história que vai contar, experiência ocorrida em um passado recente, quando tinha sete anos de idade. A utilização do flashback como recurso narrativo, assinalando um distanciamento temporal entre a vivência dos fatos e sua narração, responde por certa pretensão de objetividade do relato. A escritora trabalha com o *medo desejado* ou, como o narrador personagem denomina, o “medo bom”:

Eu sempre gostei de histórias de lobisomem, conheço cada uma que dá até medo! Mas eu adoro ficar com medo!

Você já sentiu medo bom? É que tem medo bom e medo ruim. Medo ruim é aquele que dói: cair e se machucar feio, ser atropelado, levar uma bronca da mãe... O medo bom é aquele que a gente sente na hora das histórias: medo de bruxa, de lobo, de monstro e de lobisomem.

Bem, esta história é de medo, só que é de medo bom. Se você ficar com muito medo, é só fechar o livro um pouquinho, esperar o medo passar e depois abri-lo. (MARTINS, 2006, p.6)

A história apresenta-se como tal, reafirmando o pacto ficcional – o livro pode ser fechado por seu leitor a qualquer momento que o desejar. Simultaneamente, porém, a narração vai envolvendo esse receptor no jogo ficcional, não só por trazê-lo para o bojo da trama – através da opção por um foco narrativo em que convida o narratário a participar, infere-lhe perguntas,



oferece-lhe respostas – mas por tentar convencê-lo da existência de lobisomens, buscando transformar esse narratário em cúmplice do que defende o narrador autodiegético. A história cria o suspense em torno da aventura vivida pelo narrador: o seu encontro com um lobisomem, fato que ele pretende relatar, fio da história a todo o momento “puxado”. As interrupções no fluxo da narração, postergando a revelação, intensificam o suspense, o que acontece através de diferentes recursos como: a intercalação de digressões do narrador (que expõe seus pensamentos) e de narração de outras histórias envolvendo lobisomens (forma de transmissão cultural das concepções que rondam esta personagem do maravilhoso); e a suspensão do ato de narrar – e escrever a história – devido a outros afazeres com que se vê envolvido o narrador infantil. O final da obra é bastante surpreendente. As ilustrações de Ivan Zigg são atraentes, predominando tons e cores vibrantes que “iluminam” as páginas, além de desenhos, em tamanhos grandes tal qual o livro, em que se percebe o humor. A obra estabelece uma grande brincadeira cujo veículo é a linguagem, especialmente o ato de contar histórias.

*O medo e seus segredos* (2008), de Eliane Debus, ilustrações de Bruno Grossi, brinca com as palavras, instaurando novos sentidos a partir do jogo sonoro provocado pelas possibilidades oferecidas pelo significante. Assim, sugere a narrativa: “Coloque a assombração na sombra. Da Cobra faça uma obra.” (p.6-7). A proposta é a brincadeira, a transformação e a superação do medo através do processo criativo que envolve a linguagem, elemento que estrutura o ser humano. A narrativa adverte, porém, que há situações em que se torna necessário o enfrentamento, como o medo de injeção. As ilustrações apresentam, nas duas primeiras páginas, um fundo em azul escuro que dá lugar a cores mais claras e algumas vibrantes, como as cores laranja e amarelo, evidenciando a superação do sentimento do medo (associado ao desconhecido, à tensão).

### **CONCLUSÃO: AINDA ELE, O MEDO, ESSE VELHO ATUAL (DES)CONHECIDO**

Partindo do pressuposto de que todo conto moral trabalha espalhando o medo, Bauman (2008, p.43-44) compara os contos morais “de antanho” aos “contos morais” de nossa época, evidenciando algumas distinções. Nos primeiros, prevalece uma moral maniqueísta, com a recompensa ao comportamento bondoso e a punição àquele caracterizado pela maldade; o medo é redentor, ou seja, oferece possibilidades de ser neutralizado, conduzindo a uma vida livre dele. Ao inverso disso, nos “contos morais” contemporâneos dilui-se a correlação ética entre prêmio e castigo como correspondentes à virtude e ao pecado, sendo

a punição muito mais frequente e a recompensa, uma exceção; os contos tendem a ser impiedosos, sem qualquer possibilidade de redenção ou antídoto: “falam da ameaça maligna e da iminência da eliminação, assim como da quase impotência dos seres humanos em escapar a esse destino” (2008, p.43).

Na Literatura Infantil da tradição, tal pressuposto, embora reinante em muitas narrativas, pode ser contrariado, uma vez que nem todos os contos reforçam aspectos éticos, como “O Gato de Botas”, ou de merecimento, haja vista o final de Chapeuzinho Vermelho, personagem que nada fez para merecer a morte, principalmente se considerarmos a falta de advertência da mãe quanto aos perigos da floresta. Há ainda que se considerar que diante de uma ordem opressora, como a que caracterizava a sociedade em que vivia Perrault, na Paris do século XVII, aquele que age contra essa ordem instituída, burlando-a, é antes herói que vilão, merecedor de prêmio e não de castigo.

No que se refere às narrativas infantis brasileiras lidas, o que Bauman assinala para os contos morais contemporâneos, impiedosos e sem perspectivas de esperança em seu desfecho, também pode ser questionado. Em algumas histórias emerge o medo, que abordaremos sob o prisma da desconstrução e da banalização de acordo com a linha de raciocínio apresentada pelo sociólogo para a morte (BAUMAN, 2008, p.56-63). No primeiro caso, o da desconstrução, as narrativas deixam de abordar situações fóbicas para as quais não haja uma solução feliz ou apresentam uma explicação que dilui o medo, em ambos os casos como se esse sentimento deixasse de existir. A interdição existente na primeira possibilidade e não ocorre em muitas histórias da tradição, cujos contos – é bom frisar – não se destinavam exclusivamente ao público infantil. Na banalização, o confronto com o medo transforma-se em um evento comum, cotidiano, trivial. Nesse aspecto, um dos processos identificados em algumas histórias é o de “infantilizar” as figuras monstruosas, retirando ou amenizando seus caracteres ameaçadores, de forma a neutralizar o medo que esses seres anteriormente geravam. A diluição do monstruoso e, em decorrência, do medo, propicia o rompimento de molduras aprisionantes. A qualidade desse rompimento – pelos níveis internos que aciona – pode, porém, ser questionada.

Uma estratégia observada, diferentemente da desconstrução ou da banalização, é a presença do medo tematizado e analisado com vistas também a diminuir seu efeito devastador no leitor infantil, mas instrumentalizando-o a superar esse sentimento pouco apaziguador. Ao lado do medo caminha, via de regra, seu contraponto, a coragem, relativizando as situações problemáticas focalizadas.

O tratamento literário, porém, abre outras perspectivas de abordagem

do medo, passíveis de se inserirem nos processos de desconstrução ou banalização, mas com outro enfoque. Em algumas histórias, a estrutura narrativa se constrói na e pela linguagem, quer através de estratégias que ratificam o jogo ficcional, quer pela própria linguagem utilizada, às vezes poética e simbólica, outras vezes deixando prevalecer o ludismo. A recorrência a processos mnemônicos ou a repetição de sequências narrativas remete às brincadeiras da infância: o leitor já espera o que virá, mas se surpreende com o final ou com o aparecimento de nova estrutura, que instaura uma ordem nova. O humor permeia histórias e ilustrações, forma criativa de amenizar ou desvanecer o medo, enfrentando por vezes a dor que lhe é inerente.

Mas o que é feito do medo paralisante, que hoje habita as consciências transformando-se em síndrome do pânico, caminho para a depressão, que atinge jovens saudáveis, belos, com toda uma potencialidade de vida pela frente? Onde está o medo que dizima, o medo que existe de fato em cada ser humano vivente? As crianças de hoje vivenciam situações por demais insólitas de violência e crueldade em seu cotidiano, quer como protagonistas, quer como público especialmente de televisão ou de internet.

Esse medo habitava as narrativas da tradição e era, de certa forma, por elas provocado devido ao conteúdo das histórias, por vezes ameaçador. A violência (bem como elementos ligados à sexualidade) foi expurgada em versões posteriores, seja em livro ou mesmo no cinema, mas a leitura desses contos é recomendada por permitir que a criança se confronte, através do simbolismo presente nos contos de fadas, com problemáticas internas. Bettelheim adverte para o fato de alguns pais preservarem seus filhos de imagens desagradáveis ou afastarem-nos do contato com a fantasia, criticando também as publicações literárias mais contemporâneas a seu tempo:

Os conflitos internos profundos originados em nossos impulsos primitivos e emoções violentas são todos negados em grande parte da literatura infantil moderna, e assim a criança não é ajudada a lidar com eles. Mas a criança está sujeita a sentimentos desesperados de solidão e isolamento, e com frequência experimenta uma ansiedade mortal. Na maioria das vezes, ela é incapaz de expressar estes sentimentos em palavras, ou só pode fazê-lo indiretamente: medo do escuro, de algum animal, ansiedade acerca de seu corpo. Como cria um desconforto num pai reconhecer estas emoções no seu filho, tende a passar por cima delas, ou diminui estes ditos medos a partir de sua própria ansiedade, acreditando que abrigará os temores infantis.

O conto de fadas, em contraste, toma estas ansiedades existenciais e dilemas com muita seriedade e dirige-se diretamente a eles: a necessidade de ser amado e o medo de uma pessoa de não ter

valor; o amor pela vida e o medo da morte. Ademais, o conto de fadas oferece soluções sob formas que a criança pode apreender no seu nível de compreensão. (1980, p.18-19)

Desdobramento dessa visão encontra-se em Diana Corso e Mário Corso, também psicanalistas, quando defendem a importância do lobo – a ameaça, o objeto fóbico – no processo de enfrentamento dos medos. Referindo-se provavelmente à narrativa de “Chapeuzinho Vermelho” dos Grimm, por oferecer o consolo final de um caçador que retira avó e neta das entranhas do lobo, o casal considera que: “O pedido das crianças para escutar o conto da Chapeuzinho repetidas vezes justifica-se pelo prazer de encontrar o lobo, constatar a ameaça real que ele contém e assustar-se, para bem de tranquilizar-se.” (2006, p.58).

Nas poucas narrativas infantis brasileiras lidas podem ser observadas, em algumas, a tentativa de reverter o que há de ruim no sentimento do medo, enquanto em outras permanece a noção de que nem tudo pode para ser escamoteado e de que o medo existe em algumas situações de forma irrefutável. Nas duas, de certa forma, a história pelo viés do literário contribui para alargar os horizontes do leitor mirim nas veredas do medo.

Refletir sobre o medo me conduz a outra leitura de Bauman, mas não àquela em que ele propõe características para os “contos morais” contemporâneos e focaliza o medo. Em *A arte da vida*, o escritor acentua a necessidade contemporânea de uma espécie de busca contínua de felicidade, associada à aquisição de bens materiais, ao poder econômico (leia-se riqueza) que, no entanto, fracassou em seus propósitos. Referindo-se à sociedade americana nos anos pós-guerra afirma que: “A estratégia de tornar as pessoas mais felizes aumentando as suas rendas aparentemente não funcionou.” (2009, p.9). Desconstruir ou banalizar o medo talvez caminhe por essa atual necessidade de se refugiar em espaços confortáveis de uma felicidade dada como garantia de vida ao nascer.

Nas obras contemporâneas destinadas à infância, creio que, em algumas, ainda permanece a moldura criada para proteger as crianças de traumas e de temas considerados “tabus”, aqueles a que Gianni Rodari se refere como histórias “que, em geral, a educação tradicional coloca entre as coisas sobre as quais ‘não fica bem falar’” (1982, p.100). Embora a realidade mais cruel adentre as casas, trazida principalmente pela televisão, algumas obras destinadas à infância parecem sofrer uma censura prévia para continuar oferecendo um “final redentor”. Esta censura pode originar-se das editoras ou mesmo ser fruto de um patrulhamento ideológico do próprio consumidor adulto, como ocorreu com a obra *O menino que brincava de ser*, de Georgina Martins,

que “acabou nos tribunais” (GENS, 2008, p.19), sem deixar de se considerar também a censura que o escritor se auto impõe.

Que caminhos a Literatura Infantil oferece ao pequeno ouvinte ou leitor? Provavelmente a conjugação de “opostos” que se complementam, com o acesso aos tradicionais contos de fadas e às narrativas contemporâneas, abrindo o leque de isso e aquilo para as nossas crianças.

Mas... quem é o lobo hoje? Isso é assunto para uma outra vez....

## REFERÊNCIAS:

BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

\_\_\_\_\_. *A arte da vida*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 1980.

BOULOUMIÉ, Alette. “O ogro na literatura”. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

BRANCO, Carlos Alberto Castelo. *A máquina de pensar bonito contra o medo que o medo faz*. Ilustrações de Everaldo P. da Silva Jr. 5.ed. Rio de Janeiro: Salamandra; Brasília: Fundação Nacional Pró-Memória-Instituto Nacional do Livro, 1989.

CICCERI, Maria Rita. *O medo: lutar ou fugir?: as muitas estratégias de um mecanismo de defesa instintivo*. Trad. Orlando Soares Moreira. São Paulo: Paulinas- Loyola, 2004.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

DEBUS, Eliane. *O medo e seus segredos*. Ilustrações de Bruno Grossi. Juiz de Fora: Franco Editora, 2008.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GENS, Armando. “Sobre o Livro Infantil e Alguns Tabus”. Caderno do Seminário Permanente de Estudos Literários / CaSePEL – Nº 5, vol. 5. Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts, jan-jul. 2008, p. 16-22. Acesso em 20/06/2012, disponível em: [http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos\\_casepel/casepel05.pdf](http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_casepel/casepel05.pdf)

IACOCCA, Liliãna; IACOCCA, Michele. *Laura e Léo em Monstros e fadas*. São Paulo: Ática, 1994.

LUCINDA, Elisa. *A menina transparente*. Ilustrações de Graça Lima. Rio de Janeiro: Salamandra, 2000.

\_\_\_\_\_. *O menino inesperado*. Ilustrações de Graça Lima. Rio de Janeiro: Record, 2002.

\_\_\_\_\_. *O órfão famoso*. Ilustrações de Graça Lima. Rio de Janeiro: Record, 2002.

MACHADO, Ana Maria. *O domador de monstros*. Ilustrações de Suppa. São Paulo: FTD, 2003.

MARTINS, Georgina. *Outros bichos*. Ilustrações de Ivan Zigg. São Paulo: Scipione, 2003.

\_\_\_\_\_. *Diário de um lobisomem*. Ilustrações de Maurício Veneza. 2ª ed. São Paulo: DCL, 2006.

MURRAY, Rosena. *Tantos medos e outras coragens*. Desenhos Guto Lins. São Paulo: FTD, 1992.

PERRAULT, Charles. *Contos de Perrault*. Trad. Regina Regis Junqueira. 2.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. *“Leitura, um diálogo subjetivo”*. In: OLIVEIRA, Ieda de. *O que é qualidade em literatura infantil e juvenil?: com a palavra, o escritor*. São Paulo: DCL, 2005, p. 167-174.

ROCHA, Ruth. *Quem tem medo de monstro?* Ilustrações de Mariana Massarani. 5.ed. São Paulo: Global, 2004.

RODARI, Gianni. *Gramática da fantasia*. Trad. Antonio Negrini. São Paulo: Summus, 1982.

SALDANHA, Paula Werneck. *Mistérios e assombrações*. Ilustrações de Cláudia Saldanha. Rio de Janeiro: Memórias Futuras, 1988.

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



## **NA COMPANHIA DO MEDO: NARRATIVAS DO DUPLO**

### **Coordenação:**

**Noelci Fagundes da Rocha (Sissa Jacoby)  
e Ana Maria Lisboa de Mello**

### **RESUMO:**

A figura do duplo, seja em expressões como Eu e o Outro, desdobramento do Eu ou identidade e alteridade, presente na literatura universal desde tempos remotos, torna-se recorrente a partir do romantismo, quando surge como tema ou motivo, em diferentes gêneros literários, que ilustram, através da dualidade do sujeito, medos, angústias e conflitos interiores do homem da sociedade moderna. A necessidade de autoconhecimento, a busca da identidade, o temor diante do desconhecido – representado principalmente pela morte – são alguns desses dilemas humanos, cujas origens remetem a um passado de crenças e histórias populares.

Dada a amplitude e recorrência do motivo em diferentes áreas da cultura, mas especialmente na literatura, a figura do duplo tem sido também o foco de inúmeros estudos que buscaram aprofundar e estender o trabalho de Otto Rank – pioneiro na investigação desse tema – em *Der Doppelgänger* (1914), como os desenvolvidos por Michel Guiomar, Yves Pélicier, Lubomir Dolezel, Juan Bargalló, Pierre Jourde e Paolo Tortonese, entre outros autores.

Na literatura, o desdobramento do Eu na aparição de um Outro está diretamente vinculado à procura de respostas para questões básicas e perenes, tais como “quem sou eu?” e “o que serei depois da morte?”, que angustiam o ser humano e alimentam o imaginário dos povos desde as mais remotas eras. A expressão desses temores no conto e no romance tem-se mostrado uma longa tradição, sugerindo diferentes representações desde o século XIX até os nossos dias. Independentemente do contexto histórico de produção, a duplicidade do Eu como sujeito e objeto da reflexão nesses textos, responde, em qualquer tempo e cultura, ao reconhecimento da indigência do ser que busca o preenchimento de um vazio ou, ainda, de sua ânsia de sobreviver perante a ameaça da morte.

Nesse sentido, o medo como efeito estético é a tônica nas representações do duplo, narrativas em que o homem tenta se proteger do perigo da dissolução da identidade e de sua finitude. Pensar o modo como o tema do duplo tem sido tratado literariamente em narrativas que expressam esse temor primordial – motivo de angústia e inquietação humanas –, tanto do ponto de vista dos recursos estéticos empregados pelos autores, quanto dos efeitos que esses recursos provocam no leitor, é a proposta deste Simpósio

## **SUBJETIVIDADE, DILACERAMENTO E NARRATIVIDADE: UM ENSAIO SOBRE AS CABEÇAS TROCADAS, DE THOMAS MANN**

Alexandre Pandolfo<sup>1</sup>

A história de Sita, a das belas cadeiras, jovem que foi abalroada em sua íntima constituição pela fantástica história das Cabeças trocadas, envolve o narrador que a conta no emaranhado sangrento de sua natureza inquietante até o ponto no qual quase se requer mais coragem para relatar tal história do que para ouvi-la, como afirma temeroso. Essa fábula de tez indiana a respeito da identidade e do jogo de espelhos em que vivemos sob uma secreta e nobre agonia, tal como a narrada, toma em todas as suas palavras o cheiro da decomposição que provém do seu tempo. O rompimento da superfície convencional do ser, sob a tônica do entusiasmo e no empenho da totalidade, “esgotado o ar do possível” (BLANCHOT, 2005, p. 39), expõe os fatos perturbadores e embebidos de sangue, dos quais vertem os sulcos românticos dessa obra na era das catástrofes, que.

Escrita por Thomas Mann em 1940. Em Cabeças trocadas, o narrador onisciente – apenas até os limites da consciência individual – rompe com a sua pretensão de bastar-se a si e, diante da desintegração da identidade da experiência, encontra-se de antemão constrangido à ficção do relato. Entrelaçado tal como num labirinto à composição profunda do problema do ser humano – com o quid pro quo do interior e do exterior, com a confusa racionalização objetivamente encobridora do ter e do ser, com a morte e a diferença submetidas aos costumes mentais da identidade mortal – e narrando uma história que exige muito da força espiritual do auditório diante dos destroços do ente, o narrador, pelo curso inquieto e pelos meandros ilimitados da sua linguagem, garante desde o início as suas palavras num encadeamento segundo o qual elas só serão audíveis em compasso com a disposição daqueles a quem foi dado escutá-las. Mas a fascinação das palavras, desde sempre em operação na narrativa, tem o condão de rasgar o tecido dos acontecimentos habituais e a sucessão dos dias, e exige por isso a coragem para manter-se aquém da resolução dos antagonismos acerca dos quais, entretanto, elas já não podem escapar. E é através da coragem, essa firmeza do narrador, que ele “destrói no leitor a tranquilidade contemplativa diante da coisa lida”, digo parafraseando Theodor Adorno (2003, p. 61).

---

1 Doutorando em Teoria da literatura (PUCRS). [acpandolfo@hotmail.com](mailto:acpandolfo@hotmail.com)

Naquela época em que a memória se originava nas almas dos homens, assim como a taça do sacrifício lentamente se enche de sangue ou de inebriantes poções, Nanda e Shridaman privaram entre si uma íntima amizade. Um tinha dezoito anos e o outro contava com vinte e um. Ambos, cada qual no seu dia, haviam sido cingidos com o cordão sagrado e acolhidos na comunidade dos que nasceram duas vezes e, igualmente, sob a benção de um sábio itinerante iniciado na fala da Deusa e incapaz de proferir palavras erradas, a sua amizade estava literalmente baseada na confusão entre o eu e o meu; essa amizade “rompe com a pretensão do Eu bastar-se a si mesmo” (AGAMBEN, 2007, p. 17) porque, a bem dizer, um desejava do outro a sua qualidade, a sua distinção. As diferenças de seus sentimentos relativos ao eu e ao meu, posso dizer, foi o elo cabal da sua amizade: os de um ansiavam pelo do outro. E, como sabe o narrador, da comparação nasce a inquietude; a inquietude origina o assombro; do assombro provém a admiração; e esta, finalmente, produz o desejo de troca e união. E tad vai tad. Isto é aquilo. Consequência logicamente deduzida e disposta ironicamente na novela através de pontuais debates acerca do ser, debates que responde às profissões de fé dos seus contemporâneos e ao próprio mito do esclarecimento não chocado pela percepção concreta da sua culminância; mas, uma estranha resposta: uma história ancorada na literatura védica e no exotismo que a Índia representa. Nesse sentido, a comparação da qual nasceu a inquietude foi provocada pela diversidade e esta, por sua vez, causada por uma individualização, que sempre é, enfim, criada com a encarnação. Thomas Mann, assim, parodia não apenas o positivismo lógico, o encadeamento causal dos adventos como se fossem ocorrências neutras e conectadas sem assombro, mas também o que em sua cultura aparece como ocultismo e mesmo espiritismo. Em Cabeças trocadas, o esquema sob o qual Shridaman e Nanda se instituem de certa forma desde o nascimento, o esquema que os abriga e que não estanca com a morte, respeita a compreensão e a pressuposição de que a identidade é algo à parte do corpo, o que se dá sob a rubrica do conhecimento védico, segundo o qual à alma espiritual se apõe o corpo como uma vestimenta que jamais se identifica com a identidade de si.

Nessa novela, a mistura de duas tradições aparentemente opostas se encontra sob uma linguagem comum que nos fala em nome de alguma coisa. As consequências históricas imiscuídas ao mito do esclarecimento (ADORNO; HORKHEIMER, 2006) são trazidas à tona num corpo que se movimenta em nome de si, mas que consigo não se identifica, segundo a difusão do conhecimento védico. Nesse ínterim, logo opera uma dialética de preciso corte, à qual resiste a

outra tradição. Vencida, contudo; deixa antever algo que inevitavelmente se perde, convencida pela palavra, acolhida por assim dizer, e fatidicamente transformada em uma só coisa com o que enuncia. Assim, o binarismo da oposição ocidental, por exemplo, entre mente e corpo, ao mesmo tempo em que serve de pretexto para o vínculo espiritual entre o ocidente e o outro, se vê “representado” com a “representação” do outro, e mesmo fantasticamente, em trajes e com sotaque diferente, o narrador estende-se sobre os corpos e guarda-os. Mas esse movimento per passa subliminarmente a narrativa. No seio da amizade de Nanda e Shridaman, por exemplo, o acolhimento contemplativo do espírito faz tremer as barrigas dos rivais; o que acontece num momento no dalem que expõem ao outro, opostamente, as suas consciências e encontram nele apaziguamento. Quero dizer, ao passo que discutiam e aventavam as suas próprias relações com o sagrado, elaborando-as, alguma coisa, pois, ocorreu em suas barrigas, algo se instalou entre as vibrações ali iniciadas e o soluço não levado acabo. A duplicidade aqui é quase uma cumplicidade. Acolhidos na comunidade dos que nasceram duas vezes, os amigos inseparáveis, contudo, entre si, não formavam uma unidade.

Nanda, a quem coube a mecha do “Bezerro da boa sorte”, ferreiro e pastor de gado como o seu pai, era principalmente musculoso, cujo belo corpo ungia com óleo de mostarda, e não podia aceitar as ofertas de conciliação de Shridaman promovidas sob a alienação, quando este devaneava apartado do incessante turbilhão da vida. E Shridaman, comerciante, filho de comerciante, descendia de uma estirpe de brâmanes e era versado nos Vedas cuja palavra significa “livro do conhecimento”; ele afirmava-se capaz de alcançar a paz pela percepção. O fascínio inexplicável que exerciam um sobre o outro reciprocamente por meio do reconhecimento da diversidade, e pelo desejo de tomá-la e identificá-la a si, retornava às suas compreensões de tal modo que eram um para o outro semelhante a ídolos, confundindo, senão perdendo, o sentimento da delimitação individual, o que aparecia muitas vezes em pequenas troças e chistes em que rivalizavam, e mais visivelmente quando espiavam um no outro justamente aquilo que os tornava diferentes. – Em ambos, o sentimento do eu e do meu entediava-se de si próprio. Mas só até o momento em que a desintegração de si deixou sem ar o tédio que dirigia as comparações e os desejos de troca, e esta pôde realizar-se efetivamente e de forma cabal.

O curso das aventuras que correm até a desventura que constrange o narrador pode ser percebido através da disposição dos corpos sobre a ambiguidade, sob as ilusões da existência. A desorientação de seus recônditos íntimos e as exigências provindas desde a intimidade de suas vidas fisiológicas,

“lá onde o mais próprio é o mais estranho e impessoal” (AGAMBEN, 2007, p. 17), confundem-se com a interioridade de uma zona de desconhecimento, enquanto esta parece não totalmente lhes pertencer. Mas, entre o desprendimento de si, que é a consequência fatídica dos desejos de troca cultivados pelos amigos, e a reunião heterofágica segundo a qual a individuação reforma um todo, “sob gemidos e suspiros e à custa de inomináveis sacrifícios” (ADORNO, 2008, p. 128) – em decorrência não de uma solidariedade, mas de interesses antagônicos que aspiram realizar o absoluto na identidade, tal como se configura progressivamente, graças à alienação e sob camadas profundas, a integração da sociedade ocidental e as evidências da sua desintegração – oculta-se a obsessão lógica que norteia o pensamento ocidental ainda imensamente impressionado com as possibilidades de triunfo. Assim, “a história de Sita”, que em verdade é a história de Shridaman e Nanda, principalmente, da sua cumplicidade e da sua irmandade até os limites em que os seus corpos podem aceitar, traz à tona num dos pontos nodais da sua articulação uma camada muito sutil através da qual a anêmica boa consciência encontra-se presa, atada com ambas as mãos na engrenagem da coisificação social à qual a novela se refere parodicamente.

As dualidades aqui são inúmeras; aliás, como também o são na história da filosofia, na qual se articulam problemas fundamentais como o sensível e o racional, a alma e o corpo, o finito e o infinito, por exemplo – dualidades opostas que remetem, como afirma Ricardo Timm de Souza, “sempre ao mesmo problema anterior que as gera: a questão da não-união, da diferença, da realidade com relação a si mesma” (2000, p. 190). Mas o deslumbramento com os poderes do logos até o momento em que isto é aquilo carrega, por assim dizer, o cheiro e “a impureza do corpo em decomposição” (MORIN, s/d, p. 140). Ele é o peso oco que resta da decomposição fática do sujeito. É o cisco no olho que incomoda sempre a filosofia que nega estar imiscuída internamente à vida danificada, assombrada pela onipotência do pensamento. Ora, o momento em que “isto é aquilo”, logicamente deduzido, torna idêntica a forma à sentença para vivê-lo realmente, para correspondê-lo, “cortando a priori a possibilidade da diferença, que se degrada em mera nuance no interior da homogeneidade” (ADORNO, 1998, p. 9) – num movimento de mera repetição, tal como aquele em que estavam presos os amigos inseparáveis. O ocaso do indivíduo, devido a sua transformação em membro inominado de uma sociedade num todo atada conforme o modelo do ato de troca se dá sob o princípio da identidade e sob o projeto de aniquilação da alteridade que se estrutura em torno à diferença desde os tempos mais remotos. Mas a redução da alteridade à inofensibilidade

triunfa à custa daquela; e encontra a si por meio do esclarecimento –o mito se reconhece frente ao escândalo do indiferenciado. Seria bom interrogar, nesse sentido, caso a predominância da angústia frente à situação anímica que se escancara não tivesse jurado fidelidade ao esquema que mantém quieta a sociedade atual, se diante de um acontecimento infinitamente maior do que a capacidade de um homem representá-lo e mesmo de suportá-lo, como no caso do encontro com o terrível, por exemplo – se conviria a esse respeito falar de quietude acolhedora. O debate que opõe nesse sentido Shridaman e Nanda, antes mesmo de terem se deparado com a formosura deslumbrante do corpo de Sita, faz vibrar em comoção recíproca um pedaço do mundo interior de ambos, de onde brotam imagens arcaicas dessa divergência.

– Na linda primavera ressonante do vozerio dos pássaros, Nanda e Shridaman empreenderam juntos e a pé uma viagem pelo país, cada um pelos seus próprios motivos. Certo dia, ao chegarem a um sítio de banhos rituais pertencente a Kali, Mãe de todos os mundos e seres, partilharam fraternalmente as refeições após repartirem meio a meio as provisões de viagem que cada um havia trazido. No ar, notava-se o olor fresco e, todavia cálido da vegetação, afirma o narrador. Saciado e enormemente satisfeito com a situação em que se encontrava após o banho ritual e a refeição, Shridaman diz primeiramente, confiante em suas lições védicas: – Aqui parecemos estar mais além das seis ondas da fome e da sede, da velhice e da morte, das mágoas e das ilusões. Em toda a parte reina uma paz descomunal. É como se tivéssemos sido apartados do turbilhão da vida. Ora, diante de tal oferta de conciliação como a que se depara frente à realidade tal como esta se apresenta, o espírito de Shridaman se vê transportado para o centro do repouso, onde enfim seria possível respirar, tão restrita é a sua disposição cotidiana frente à vida: Escuta só: que quietude acolhedora! – Contudo, após escutá-lo, Nanda não se conteve quieto. A sua contestação tocou exatamente na disposição de espírito que aqui, enfim, mostrava-os tão diferentes, ainda que polida e posteriormente acolhida, e tornada inofensiva pelo melhor amigo. – Onde quer que haja um pouquinho de quietude acolhedora, como, por exemplo, neste lugar, logo te deixas iludir pela aparente paz, distancias-te, devaneando, das seis ondas da fome e da sede, e pensas encontrar-te no centro imóvel do redemoinho, disse Nanda, trazendo à tona o fato de que em toda essa calma confortável e harmônica do espírito em que se encontrava o amigo, muita coisa precisaria e mesmo exigiria ser escutada, e isso se revela, pois, contra as elucubrações abstratas do tempo, que precisamente nele há um turbilhão, e que as sensações de



Shridaman, meramente contemplativas, não passam de ilusões, segundo as quais, precisamente, está erigida a construção do todo social no qual se encontram e que, igualmente, os mantêm separados. Shridaman, por suavidade, arauto do verdadeiro conhecimento do ser e da pronúncia correta das palavras, mantém sob o seu arranjo o turbilhão. Por meio do esquematismo segundo o qual preserva a si mesmo do choque que impele irresistivelmente da realidade, identificando-a desde um ponto determinado de antemão e alienando-se, ele propõe uma resolução lógica ao que, entretanto, não poderia ser logicamente determinável: o Nirvana, dada a incomensurabilidade daquilo que dispersaria sobre o seu corpo os fragmentos do infinito, que relampejam, mas dos quais só se pode falar em negações. A “percepção da paz”, nesse caso, é abstraída da realidade à qual precisaria urgentemente acontecer. É como se Shridaman assinasse seus próprios acordos de paz antes que experimentasse o pó e as cinzas da guerra, posso dizer parafraseando Franz Rosenzweig. Ainda que a imagem da paz não seja a paz mesma, como sabe Shridaman, para alcançá-la e experimentar a fortuna é preciso que uma imagem maya te ofereça os meios. E é por esses meandros que, segundo Ricardo Timm, “caminha-se por sobre a inquietude do dado da diferença” (SOUZA, 2000, p. 193).

Para Maurice Blanchot, metaforicamente “os esforços que fazemos para isolar teoricamente o ponto em que o escândalo nos atinge assemelham-se ao trabalho dos glóbulos para renovar a ferida” (BLANCHOT, 2005, p. 280). No caso dos fluxos sanguíneos que transcorreram entre as veias dos amigos Shridaman e Nanda, o estreito limite entre padecer a desarticulação e o trabalho para restituir-se, rearticular-se, respeita o vínculo com a situação estética na qual está construída a narrativa. Os esforços para prender, para recolher, no berço aconchegante e neutralizador da diferença – berço neutralizador do escândalo ao qual se submetem um diante do outro, e por isso cooptando o outro injustificadamente por meio desse movimento, os esforços apaziguadores que culminaram historicamente na perda da aura que imantava a obra de arte antes da era da sua reprodutibilidade técnica, nos termos em que fala Walter Benjamin – expõem na novela sobre a fungibilidade das cabeças as suas consciências históricas, segundo o tom fantástico a cuja tensão a narrativa é elevada. Mas os esforços para aconchegar os fluxos que transcorrem entre os dois, permeados e contaminados, um com o sangue do outro, lograram digeri-los – apesar da diferença e das forças que restavam em oposição a tal identificação subsidiada pela compreensão conciliadora da realidade – eles são, posso assim dizer, esforços de digestão.

Ainda assim, produzindo um ruído estalante, a atração entre as cabeças e os troncos, no momento da reunião definitiva dos opostos, não foi tão forte e intensa quanto seria o esperado, a fiar-se ao menos no que se podia depreender das palavras dadevi. Os esforços empreendidos para devolver aos corpos as suas cabeças, para assim restitui-los à vida com a mesma força implacável que os destruiu, assemelham-se aos variados esforços teóricos muito bem polidos pela linguagem filosófica do ser e as suas exigências. Mas o ponto em que o escândalo da troca atinge o limite, a consciência ambígua em que, entretentes, a verdade da narrativa expõe-se à percepção das culminâncias históricas e depõe as últimas pretensões filosóficas da totalidade, são como espelhos escatológicos do contemporâneo. A vitalidade moribunda da cultura ocidental e o caráter mortal do pensamento que ecoa na novela Cabeças trocadas estendem-se até a teoria do conhecimento regida pela separação entre sujeito e objeto. E o homem, enclausurado como uma mônada à fungibilidade universal, só abstratamente, em seus espaços de manobra, pode esquivar-se, preservando-se, do escândalo em que participa como personagem principal, oferecido em espetáculo para si mesmo. Inapreensível à teorização, o próprio do escândalo é não deixar incólume, não poder preservar a si perante ele; e, pois, não obstante as defesas e os mecanismos que venham a ser erigidos para renovar a ferida, ainda que estes corpos sejam restaurados, rearticulados, algo permanece –conforme escreveu Blanchot: “o corpo se restabelece, mas a experiência do sofrimento permanece” (2005, p. 280), imbricada à “dissolução do homem no ser que o tenta e no qual entra”, dialogando com Emmanuel Levinas (2009, p. 87).

O dilaceramento do eu no âmago das perspectivas que anseiam e que ensejam a solução das contingências temporais, dilaceramento elevado ao motivo da paródia de Thomas Mann nessa narrativa, está desde o início intrincado com “o problema da morte” que, como notou Otto Rank, “ameaça constantemente a personalidade” (1939, p. 16). Segundo Northrop Frye, a literatura “é em grande parte uma arte de analogias enganadoras e de identidades equivocadas” (s/d, p. 43), motivo pelo qual, como afirma Tzvetan Todorov, “num mundo que é bem o nosso, tal qual o conhecemos, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar” (2006, p. 40). Há, pois, desde logo um abismo sobre o qual estão abeirados os terríveis espectros do eu em profundo desespero de ser, e de encontrar outrem “sob a forma concreta de incômodo intruso” (RANK, 1939, p. 40). Sem desconectar as suas próprias imagens mentais da imagem que o outro proporcionava a cada um dos amigos, a situação em que se encontravam

Shridaman e Nanda era totalmente enervante, e bem poderia ser chamada de experiência dos limites, tendo em vista a nua exposição e o precário equilíbrio que subsiste no interior da linguagem em comum de ambos e no âmago da designação à qual foram submetidos a partir do transtorno cabal de uma situação só aparentemente estável.

A exibição daquilo que tem o condão de tocar nos restos de atividade psíquica animista e estimular a sua manifestação inquietante através da narrativa, como escreveu Sigmund Freud, não precisa submeter-se ao “teste da realidade”. O inquietante que deveria permanecer secreto, mas apareceu nessa ficção respeita a necessidade de “um conflito de julgamento sobre a possibilidade de aquilo superado e não mais digno de fé ser mesmo real” (FREUD, 2010, p. 372). Nesse sentido, em toda a sua construção narrativa essa obra protesta contra o critério realista da existência, contra o pensamento da identidade que protege a dicotomia imperante e caracteriza a consciência coisificada “na época da impotência subjetiva” (ADORNO, 1995, p. 192). Ela apresenta-se periodicamente como representação do mistério moderno, como “reduplicação do ser”, e assim, como para-ontologia que “expressa a impossibilidade da língua alcançar a coisa, e da coisa encontrar o seu nome” (AGAMBEN, 2007, p. 47), e faz isso a partir de uma construção narrativa fantástica que não se harmoniza ingenuamente com o século XX do qual provém, exigindo da sua temporalidade própria o recolhimento de toda a ambiguidade junto à estranheza da qual não poderá jamais se recuperar. Ali, onde o essencial permanece obscuro e o presente permanece fora do presente e onde esvanece toda possibilidade de uma presença segura, Thomas Mann estabelece um espaço no qual a literatura encontra “o lugar da relação nua” (BLANCHOT, 2005, p. 46) por meio da qual introduz um permanente sequestro.

Em certa ocasião, encontraram-se os amigos desorientados no que diz respeito às suas direções. Eles percorriam a passeio uma curta viagem até os progenitores de Sita, que nesta altura da novela havia casado com Shridaman, mas não tirava os olhos sobre o corpo de Nanda, nem mesmo os pensamentos. Durante o trajeto ocorreu deles se perderem, desnortarem-se. Mas, tendo em vista o caráter fantástico da narrativa não é possível definir exatamente se tal situação foi levada a cabo pelo mero acaso ou se foi mesmo a sinistra e tenebrosa deusa Durgâ quem os conduziu, por meio desses meandros, ao seu próprio santuário. Aconteceu assim de se encontrarem aos seus pés, diante de seu templo; e Shridaman, obedecendo a um impulso do seu coração manifestou o desejo de apagar-se e de prestar homenagem à Deusa. Assim o fez, entrando no ventre maternal dessa caverna e dizendo aos companheiros que voltaria muito em

breve: desceu da carroça e subiu os degraus do templo, enquanto Nanda (que até aqui guiava o veículo e mantinha-se voltado para a parelha) e Sita (que sentara atrás deste) deveriam aguardá-lo. O que decorreu com Shridaman após cravar os olhos no rosto feroz, implacável daquela que exige sacrifícios e traz consigo a morte, enquanto confere a vida, não pode ser aceito como uma ocorrência normal, como sabe o narrador. A cada momento crescia em si o seu horror e monstruosos tremores, frios e quentes, sacudiam-no, um após o outro, impeliavam-no a um ato extremo. E assim, após proferir algumas palavras obscuras Shridaman ergueu a espada do chão, oferecida pelo templo, e decepou a própria cabeça.

Isso foi dito rapidamente, e não menos rapidamente foi feito. Ora, a autodegolação, por mais exemplos que dela se narrem, é um ato quase irrealizável. Mas, basta dizer que para tal empreendimento foi necessário a reunião assombrosa de todas as forças vitais com abissal arrebatamento. Logicamente, Shridaman já não podia voltar junto aos amigos, que continuavam esperando emudecidos até que Nanda quebrou o gelo e interpelou Sita, sem referir o seu nome. Decidido a trazer de volta seu amigo tão íntimo, Nanda desceu da carroça e adentrou o santuário, onde topou, sob um grito surdo nos lábios, com o semblante de Shridaman: a cabeça separada do tronco e todo o sangue jorrando pelos veios do templo. Era esse o pavoroso espetáculo que se lhe descortinava no chão e que Nanda não podia suportar. Mas, como alguém tão franzino conseguiria força suficiente para separar por completo a cabeça do corpo? Que deve ter passado no teu íntimo, para tornar-te capaz disso? Que dança de sacrifício não terão executado em teu peito, de mãos dadas, a generosidade e o desespero, para induzir-te à imolação!, interrogava-se Nanda sobre o amigo dividido em duas partes. E afirmando mais uma vez que não tencionava sobreviver apartado dele, bem como que não haveria razões suficientes e capazes de explicar a sua própria sobrevivência após a catástrofe a qual estava já submetido, mas também com medo de ter o seu nome próprio conspurcado entre os seus, diante da evidente cobiça amorosa a que estava envolvido com a mulher do amigo, Nanda executou com seus braços musculosos a sentença que lhe cabia, e caiu atravessado sobre o amigo enquanto a sua cabeça também rolava para junto da cabeça daquele. Também o sangue de Nanda jorrava inicialmente aos borbotões, com grande violência, para em seguida escorrer devagar pelos sulcos rumo à boca da cova.

A agitação de Sita pela ausência de ambos junto a si, jamais lograria suscitar nela o que, ali, deveras havia ocorrido. Mesmo que no seu íntimo e em regiões muito profundas talvez se originasse a suspeita de algo horroroso. Com

isso, a bela Sitasceu do carro – não respirara nem cinquenta vezes, e já se lhe deparava o mais horroroso espetáculo. Não suportou a sua visão e desmaiou, estatelada. Mas o espetáculo horroroso tinha tempo suficiente para aguardar, e continuou inalterado até que a infelizmente mulher voltou a si, levantando as mais diversas especulações sobre o acontecimento, todas as quais a envolviam sobremaneira no bojo da catástrofe, reclamando aos deuses acerca daquela mútua façanha cometida sob o jugo de uma só espada. Sita decidiu, então, seguir também o caminho já escolhido pelos amigos-irmãos e só não logrou êxito em enforçar-se porque, como uma espécie de deusexmachina, foi interpelada pela voz da Inacessível deusa Durgâ-Devi, a própria mãe do mundo. Empreenderam entre si uma dura conversa ao cabo da qual, após as mais íntimas exposições de Sita, a deusa informou que não se dispunha a aceitar o sangue de ambos e ficar com essa oferenda. A partir daí, a compreensível excitação de Sita, tremendo de febril nervosismo, toma conta do isolamento no qual ela se encontra submetida ao regozijo cego das suas próprias fantasias. Com a ajuda da deusa e proferindo as palavras corretas, abençoadas também pelo jugo da espada, as cabeças foram fixadas no lugar, sem sinais nem cicatrizes. E ao esforço do narrador, daí em diante, se mistura a confusão provocada pelos cortes radicais das cabeças e pela sua reunião, ambos só empreendidos com a ajuda da Deusa. Mas os corpos restabelecidos firmemente como as personagens centrais da narrativa retornam à linguagem do narrador como tensão, são os ecos de uma corporeidade pensada separadamente da posição que os seus próprios pensamentos precisariam assumir frente aos “seus” corpos. Ao se levantarem os jovens à frente de Sita olharam-se, e fazendo isso enxergaram no outro o corpo que lhes pertencera; assim, para olharem a si próprios deveriam ter olhado um para o outro. Tal era a natureza da restauração. As cabeças dos jovens inseparáveis tinham sido trocadas. E, enfim, o esposo e o amigo ressurgiam diante de Sita não como os seres que tinham sido, mas sim misturados.

Para Ricardo Timm, “a mutabilidade que caracteriza a história é na verdade um desembocadouro do incontrolável, e, portanto, um escândalo para qualquer constelação bem-arranjada” (SOUZA, 2000, p. 198). A julgar pela cabeça seria necessário dizer que Shridaman, uma vez em posse do corpo que lhe era alheio, chegando agora a ser o seu, cessou de desejar no outro o que não lhe pertencia, e admirava apenas a si próprio com os pulsos do outro. Por outro lado, Nanda, que dizia não se considerar admirado pela intensa atração que os corpos opostos provocaram entre si quando foram juntados, dada a evidência da amizade que os ligava, reivindicou para o corpo que lhe coube os direitos

matrimoniais junto à bela Sita. – Trata de raciocinar com tua cabeça, Nanda! gritou, então Shridaman que se julgava o mais feliz dos homens. Mas, afinal, quem é doravante Nanda e quem é, por sua vez, Shridaman? Para Nanda, que sempre cultivou com vigor o seu corpo, é inegável que esta é a coisa principal do indivíduo, sendo, aliás, o corpo e não a cabeça que gera os filhos. A julgar, assim, pelo corpo, o esposo de Sita é quem carrega doravante a cabeça de Nanda. Mas, o que vale o indivíduo, o corpo ou a cabeça? E não é notório, contudo, o equívoco dos termos aos quais estão mediados reciprocamente por uma falsa separação Nanda e Shridaman? Pois, em todas as suas fendas, “o outro pelo qual eu sofro” (LEVINAS, 2009, p. 100) e pelo qual se encontram abismados Nanda e Shridaman, consubstancia-se literariamente na duplicidade que projetam e da qual em vão pretendem se libertar. Imergidos e impelidos ao redor da roda do ser e sem condições de decidir sobre o futuro das suas desventuras, principalmente a respeito de quem é quem, e de qual corpo dormirá doravante com Sita, os três decidiram submeter-se ao julgamento de um asceta experimentado em matéria de autodomínio, que através de operações lógicas e ascéticas, como era de se esperar, empreendeu um raciocínio silogístico que resolveu finalmente pela cabeça: Esposo é quem dele a cabeça tem. Mas a débil consciência de si no limiar do corpo que se reestabelece não forma unidade com o refluxo do sangue ao longo das veias. E como definhavam lentamente as expectativas de um acordo último que superasse a duplicidade da situação em que se encontravam, sem conseguir libertar-se da carapaça dentro da qual em vão se revolviam, sob a desagregação da identidade e da experiência e sem o apaziguamento da consciência das suas debilidades, o narrador propõe o desfecho trágico da narrativa. “Narra-se o que é demasiadamente real para não arruinar as condições da realidade comedida que é a nossa”, afirma Blanchot (2005, p. 272). Mas “o reencontro consigo não se verifica”, escreveu Levinas (2009, p. 94). E o fato de que, recoberto de cinzas, o homem não tenha dado por encerrada a sua tarefa de narrar, provoca sub-repticiamente exceções a si mesmo, porque a sua exigência é já excessiva; aquilo com o que não se depara diante dos limites da representação, abrindo-se ao combate extremo a respeito do que sustenta a si não obstante a multiplicidade de ti. O choque, a perplexidade diante da alteridade radical da morte, sustenta dialeticamente a exceção. Mas, a abstração de si e a suspensão da vida a que estamos submetidos no seio da cultura ocidental, por que ainda determinam os limites da corporeidade e da narratividade?

## REFERÊNCIAS:

ADORNO, Theodor. *Crítica cultural e sociedade*. In Prismas: crítica cultural e sociedade. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ed. Ática, 1998.

ADORNO, Theodor. *Introdução à sociologia*. Trad. Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

ADORNO, Theodor. *Posição do narrador no romance contemporâneo*. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades/Ed. 34, 2003.

ADORNO, Theodor. *Sobre sujeito e objeto*. In: *Palavras e sinais modelos críticos 2*. Trad: Maria Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad.: Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, v. 1 – magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª Ed., São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FREUD, Sigmund. *O inquietante*. In: *Obras completas, v. 14, (1917-20)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das letras, 2010.

FREYE, Northrop. *Mito, ficção e deslocamento*. In: *Fábulas de identidade: estudos de mitologia poética*. Trad. Sandra Vasconcelos. [s/ cidade - s/ ed. - s/ d]

LEVINAS, Emmanuel. *Humanismo do outro homem*. Trad. Pergentino Pivatto (coord.). Petrópolis: Vozes, 2009.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Trad. Cleone Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago, [s/d].

RANK, Otto. *O duplo*. Trad. Mary Lee. Rio de Janeiro: [s/ ed.], 1939.

ROSENZWEIG, Franz. *El nuevo pensamiento*. Trad.: Isidoro Reguera. Madrid: Visor, [sem data].

SOUZA, Ricardo Timm de. *Da neutralização da diferença à dignidade da alteridade*. In: *Sentido e alteridade: dez ensaios sobre o pensamento de Emmanuel Levinas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

SOUZA, Ricardo Timm de. *O século XX e a desagregação da totalidade*. In: *Totalidade e desagregação: sobre as fronteiras do pensamento e suas alternativas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.



## **A FIGURA DO DUPLO E O INSÓLITO NO CONTO “O ROSTO”, DE AMILCAR BETTEGA BARBOSA**

Anna Faedrich Martins<sup>1</sup>

Este trabalho explora a análise do conto “O rosto”, presente na obra *Deixe o quarto como está* (2002), do escritor Amilcar Bettega Barbosa, com o objetivo de refletir sobre o modo como a figura do duplo é tratada nesta narrativa. A presença de um rosto infantil que tem vida, mas não tem corpo, e que assombra o protagonista, leva-nos a refletir sobre questões como o desdobramento do Eu na aparição do Outro, o perigo da dissolução da identidade e o insólito – elemento fundamental deste conto. A narrativa passa-se no espaço da casa do narrador, que também é uma representação do insólito no conto, pois ela tem vida própria– faz aparecer e desaparecer móveis e salas– sendo ao mesmo tempo um lugar seguro e sempre desconhecido, objeto de fascínio e de medo para o protagonista. Já o rosto poderia ser outra forma dele mesmo, representando a sua busca desesperada pelo o que era no passado.

O título do conto é o primeiro indicativo de algo insólito: refere-se a um rosto que tem vida e características humanas, mas não tem um corpo; e habita a casa do protagonista, assombrando-o e deslocando-se pelos cômodos da casa. O narrador nos conta a perseguição que, primeiramente, sofreu, e que, agora, ele mesmo faz a [nada mais nada menos que] um rosto. Ele descreve este rosto como perigoso e sente-se em desvantagem nesta perseguição pelo fato do rosto conseguir se camuflar facilmente:

Não sei quanto tempo ele esteve me observando ou mesmo me perseguindo pela casa. No fundo ele se aproveitou da minha ingenuidade, dessa maneira um pouco irresponsável de pensar que dentro da casa eu estaria livre de qualquer ameaça. Só que agora inverti o jogo. Sou eu quem o persegue, e não estou para brincadeiras. Ele deve ter percebido, tenho certeza de que está com medo (BARBOSA, 2002, p. 71).

É interessante observar que o narrador sente-se ingênuo por pensar que dentro de casa estaria livre de qualquer ameaça. O medo que ele sente em relação ao rosto (“E meu corpo tremia inteiro e os dentes rangiam como se tivessem lixas nas pontas”, p. 74), elemento intruso e ameaçador, mostra a distorção da noção de casa que temos como espaço de acolhimento e de segurança.

---

<sup>1</sup> Anna Faedrich Martins é doutoranda em Letras – Teoria da Literatura – na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Professora Substituta da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), Departamento de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura. E-mail: anna.faedrich@gmail.com

Para Gaston Bachelard, a casa é o espaço da intimidade, o instrumento de análise para a alma humana, é “nosso canto no mundo”, o “nosso primeiro universo” (BACHELARD, [1957] 2005, p. 24). O pensador francês aponta que “todos os abrigos, todos os refúgios, todos os aposentos têm valores oníricos consoantes” e que “todo um passado vem viver, pelos sonhos, numa casa nova” (idem, p. 25). A casa protege o sonhador e permite sonhar em paz. Dessa forma, o espaço circunscrito da casa está, conforme o filósofo francês, relacionado à moradia, proteção, pois “concentra o ser no interior dos limites que o protegem” (idem, p.19), sossego, concentração, estabilidade e instabilidade.

Segundo Gaston Bachelard,

Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano ([1957] 2005, p. 26).

Percebemos que, em “O rosto”, o espaço da casa alcança estatuto tão importante quanto os outros elementos da narrativa. A casa é marcada pela ambiguidade: espaço do sossego e da proteção, agora é também reflexo do desamparo do protagonista, que se vê angustiado com a mobilidade assustadora do interior dela. Este espaço no conto de Bettega<sup>2\*</sup> é também um espaço estranho e traiçoeiro; a casa tem vida própria, faz aparecer e desaparecer cômodos, ela se movimenta, sendo sempre espaço da surpresa e do inesperado:

Somente esse convívio íntimo que mantenho com a casa há anos me permitiu descobrir a infinidade de passagens, atalhos, as portas falsas, as peças falsas. Fui aprendendo aos poucos que a casa gosta de brincar com as coisas que são e que não são. Ela inventa cômodos, por exemplo, que às vezes logo desaparecem, mas que outras vezes se fixam duramente à sua estrutura, como uma peça capital, algo sem o que a casa não existiria (BARBOSA, 2002, p. 72).

Nas narrativas literárias do medo, o espaço tem papel fundamental para a produção de efeitos, assumindo dimensões: geográfica, física, sociológica e psicológica. A função narrativa do ambiente ultrapassa a simples emolduração das personagens e de suas ações, e passa a ser fonte de significado e valor. A casa, no conto de Bettega, é um lugar humanizado repleto de sentidos. É um espaço que se personifica, desestabilizando os limites do real.

---

2 \*Preferimos o uso do sobrenome Bettega, pelo fato de o autor utilizar este sobrenome e ser conhecido por ele. Nas referências, seguiremos o uso padrão, conforme o que consta no livro.

Percebemos, através da descrição que a personagem faz da casa, a sua dificuldade em conviver com algo que ela não consegue controlar, persuadindo, assim, o leitor dos perigos inerentes ao lugar. A casa foge do seu controle: mesmo depois de tanto tempo e intimidade, o narrador admite a necessidade de aprender a conviver com tantos segredos:

O fato é: a casa jamais se entrega totalmente. Mesmo quando eu estiver livre do rosto, terei de aceitar os segredos dela com algo necessário à nossa convivência. É uma coisa que ainda não assimilei por completo, mas preciso começar a pensar nisso (BARBOSA, 2002, p. 73).

A casa em constante mudança marca a perda do “primeiro mundo” da personagem e a sua hesitação em relação ao novo. Já não existem mais os limites que protegem o protagonista, uma vez que esses limites são fugidios. Nesse espaço propício ao sentimento de medo e de perplexidade, vive também a figura insólita do rosto. O narrador vê, no rosto, sinais de medo e terror, como se fosse um reflexo dos seus próprios sentimentos:

De repente, lá estava ele à minha frente: aquele ponto negro no ar, seus cabelos voando, indo de uma parede à outra do corredor à procura de uma porta aberta por onde escapar. A intervalos ele olhava para trás, girando a cabeça como se tivesse um pescoço que a sustentasse e um ombro sobre o qual girar. Pude ver o terror nos seus olhos, a boca entreaberta pelo esforço e pelo medo (BARBOSA, 2002, p. 73-74).

Um rosto e uma casa com vidas próprias chamam a nossa atenção para o aparecimento do impossível na narrativa literária. No nosso exemplo, não se trata de magia, bruxas, fantasmas nem monstros, mas sim do insólito como elemento que sugere a existência de outras leis. A noção de real é desconstruída por acontecimentos que transcendem às leis naturais e colocam o leitor diante do inexplicável. Por essa razão, podemos dizer que o conto de Bettega é fantástico, pelo fato de o sobrenatural ser uma ameaça, objeto de medo.

De acordo com Tzvetan Todorov ([1970] 1975), sempre que falamos em fantástico, devemos levar em consideração o vasto campo semântico do termo, por vezes, vago e contraditório. Uma paisagem bonita é também uma paisagem fantástica, o sentido da palavra nesse exemplo é positivo e eufórico. Mas o fantástico também está relacionado com fabuloso, imaginário, estranho e maravilhoso. Essa heterogeneidade leva-nos à contradição. A origem da palavra vem do grego *aparecer, mostrar*; sugere alguma coisa que surge, fantasia

ligada à aparição, a fantasma e à possibilidade exterior de um acontecimento sobrenatural (noção empírica e não epistemológica). O sobrenatural liga-se à coisa ilógica, anormal, impossível que procede de uma transgressão da ordem da natureza. Essa ruptura com as leis naturais nós não podemos explicar.

Os principais temas que encontramos no fantástico são: a morte personificada, que vai aparecer entre os vivos; a casa que vai ser apagada do espaço; o jogo com o tempo, que para e que se repete. Novalis observa esse termo e a sua definição, relato de um sobrenatural ou irracional em função da própria pessoa, leitor ou a personagem que vai narrar. Assim, essa literatura se opõe à razão. Sartre mostra que junto à palavra sobrenatural não está relacionada a noção de transcendência. Já o absurdo traz a ideia de urgência de sentido e finalidade; e o fantástico a ideia de finalidade presente, mas o leitor/narrador não entende, deixando, muitas vezes, passar despercebido. Se a finalidade escapa ao leitor, significa que o leitor foi abandonado a si mesmo. Abandono do ser humano que confronta ele mesmo. Assim, o homem sozinho e abandonado tem a transcendência fora do seu alcance.

Segundo os críticos modernos, existem dois tipos de narrativa fantástica. O primeiro é aquele em que a razão tem primazia, fica espantada. E o segundo em que a razão é hesitante. Todorov, em *Introdução à literatura fantástica* ([1970] 1975), mostra que, diante do fenômeno inexplicável, o leitor tem duas opções: a primeira seria qualificar como imaginário; e a segunda seria admitir a existência desse elemento maravilhoso. É importante ressaltar que definir o fantástico através da presença do sobrenatural não é suficiente. O século XIX é o auge do fantástico e é justamente o século em que desaparece a crença no sobrenatural. Dessa forma, nem sempre há sobrenatural no fantástico. O real é o elemento para definir o fantástico, diferente do maravilhoso em que o leitor aceita a presença do sobrenatural, aceita o mundo estranho, adere ao maravilhoso. O escritor do fantástico é um realista violento, escreve num contexto espaço-temporal realista, colocando a realidade daquilo que ele representa. O texto oferece uma mimese que permite a identificação do todo. O fantástico não se propõe ao realismo, no fantástico há a inclusão brutal do mistério na vida real. É a entrada da desordem dentro da ordem; o aparecimento do improvável no mundo real, conhecido pelo leitor ou narrador. Diferentemente do maravilhoso, que faz da desordem a sua própria ordem, no fantástico, o sobrenatural é uma ameaça, objeto de medo. Não há fantástico sem ameaça, sem valores negativos, sem medo. O leitor aprecia, gosta e mergulha no texto.

Existe, na literatura, um percurso do fantástico: o fantástico romântico, o

moderno, o do final do século XIX, passados século XX e o gótico (Inglaterra). O romance gótico, no século XVIII, segundo Genette, foi influenciado pela filosofia alemã. O período romântico, período do ceticismo, é período do culto à razão. O sonho tem enorme importância para a exteriorização dos objetos fantásticos. Chamisso, em 1813, insere o duplo na sua literatura através da sombra. Baudelaire, tradutor de Poe, vê o grotesco e a literatura supra-humana. Poe mostra um sujeito inquietante num universo normal. No século XIX, surge o interesse por todos os fenômenos, alucinação, loucura, etc. Maupassant, que tinha sífilis mal tratada, tinha acessos de loucura, desse modo, ele mesmo mergulhava no seu próprio mal interior. Duplo, alucinação, pesadelo, medo, promiscuidade na proximidade com o outro são elementos presentes nessa literatura. A passagem do século XIX para o século XX é marcada pelo espiritismo – Alan Kardec. Magnetismo, psiquiatria, ocultismo, doença, droga, corrupção, máscara, crueldade, sentimento de excesso e de vazio perpassam a literatura fantástica. A última etapa, o fantástico moderno, é a literatura marcada pela hipérbole, pelo exagero e pela transgressão. É o fantástico de Kafka que mostra uma forma possível de renovação do fantástico. Em *Metamorfose*, por exemplo, o herói encontra-se na pele de uma barata.

O duplo é o tema por excelência do fantástico, sua essência. Se a aparência pode se refletir (no espelho, por exemplo) nada é verdadeiro ou tudo é: possibilidade da ilusão. O Eu deixa de ser soberano, a essência do próprio corpo. Destrói-se a dicotomia Eu/não Eu. Otto Rank (1914), Clément Rosset (1976), Pierre Jurdé e Paolo Tortonese são alguns teóricos que abordam a temática do duplo na literatura.

No conto de Bettega, o rosto parece ser a figura do próprio narrador, que descreve o rosto de uma criança, bebendo leite, como se fosse outra forma dele mesmo, um desdobramento de si na[recuperação da] figura do passado. A experiência do sentimento da dualidade é acompanhada pela incerteza acerca da consciência de que se trata de uma única e mesma pessoa. O narrador confunde o leitor no jogo que faz com o reflexo do vidro. De frente para o vidro e de costas para o rosto, ele observa os movimentos do rosto pelo reflexo do vidro. Depois, o rosto se enxerga através do vidro e vê o rosto do narrador, que, por um lado, pode ser literalmente, a visão que [o rosto] tem do outro [o narrador] refletido no vidro, ou, por outro lado, pode ser a visão que tem de si mesmo noutro tempo (futuro) e por isso é tão assustador:

E quando, pela primeira vez, ele se viu no reflexo do vidro, ao mesmo tempo deve ter visto também o meu próprio rosto, praticamente ao seu lado, os meus olhos cravados no reflexo dos olhos dele (BARBOSA, 2002, p. 77).

O narrador tenta a todo custo prender o rosto. Parece-nos, então, que a ação simboliza a busca desesperada do passado, no sentido de conseguir controlá-lo, como consegue, por algum tempo, prendendo o rosto numa gaiola. É como se o narrador negasse a si mesmo como um ser que passou com o tempo e não quer enxergar o tempo atual. Assim como ele não consegue ter o controle da mobilidade da casa, ele também não controla as contingências da vida e a passagem do tempo, e o medo do desconhecido faz com ele persiga a forma do passado:

Finalmente ele estava diante de mim. Me aproximei e não consegui evitar a surpresa ao vê-lo tão jovem. Era o rosto de uma criança, a pele lisa e branca, um pouco avermelhada nas faces por causa do esforço da corrida, a escoriação no queixo pela batida no ressalto do corrimão e – o que me deixou um pouco desacomodado – aquela lágrima cristalina que escorria do canto do seu olho (BARBOSA, 2002, p. 77).

A denegação do presente no conto é percebida pela criação de um duplo, isto é, a figura infantil de um rosto. Segundo Clément Rosset, um duplo “parece buscar a pessoa que o presente sufoca: o duplo encontra o seu lugar natural um pouco antes ou um pouco depois” (ROSSET, [1976] 2008, p. 67). O teórico analisa as formas variadas de recusa do real, entre elas, a recusa radical da realidade; o aniquilamento do real aniquilando a si mesmo – suicídio; a salvação da própria vida ao preço de uma ruína mental – loucura; e a cegueira voluntária – não ver o real (uso de álcool e drogas).

Em “O rosto”, percebemos que a recusa do real é feita através da rejeição do presente. Para Rosset, o indivíduo só consegue abstrair o real deslocando-o para um passado ou para um futuro próximo:

A rejeição automática do presente no passado ou no futuro é, geralmente, a ação de um indivíduo que não pensa que outra coisa venha monopolizar a sua atenção, mas está, ao contrário, fascinado pela própria coisa, presente, da qual tenta desesperadamente se desligar, e só consegue isso relegando-a, como por magia, para um passado ou para um futuro próximo, pouco importa onde ou quando, contanto que a coisa não esteja mais no presente nem aqui – *anywhere out of the world*, como diz Baudelaire. (ROSSET, [1976] 2008, p. 67).

Quando o rosto consegue fugir da gaiola, ele quebra o vidro, deixando os cacos espalhados sobre a mesa. Nesse momento, a narrativa é marcada por uma ruptura, já que era o vidro que permitia o reflexo do pensamento do

narrador, ou seja, o vidro era a “magia” que desviava o protagonista do real: “Eu não saía mais dali. Deixava-me ficar durante longos períodos absorto na paisagem à janela, sem saber se estava de fato enxergando o que havia lá fora ou se tudo era reflexo do meu pensamento” (BARBOSA, 2002, p. 78).

O narrador, então, se enche de tristeza ao ver a gaiola vazia e o vidro quebrado, depois sente incerteza, apreensão e, por fim, medo. O rosto escapa não só ressaltando a impossibilidade de recuperação e/ou controle do passado, como também, através da quebra brusca do vidro, ele rompe com a ilusão do real:

Aquela imagem da gaiola vazia, com a portinhola escancarada, ao lado do vidro quebrado da janela e os cacos espalhados sobre a mesa, aquela imagem se grudou à minha mente como uma pele, uma membrana viscosa e quente que até hoje está em mim. De imediato, a imagem me transmitiu tristeza. A combinação dos cacos de vidro com a portinhola aberta e a gaiola de arame vazia, tudo me encheu de uma tristeza gorda e sincera, que me deixou estagnado. Depois o sentimento doi se transformando em incerteza, apreensão e, finalmente, medo. (BARBOSA, 2002, p. 79)

No final do conto, o narrador ainda demonstra esperança em recuperar o rosto e ter uma convivência harmoniosa com ele. Para isso, passa a repetir todas as ações do rosto até enfiar a cabeça no buraco por onde o rosto fugiu. Ali, ele fica preso, com o corpo dentro da casa e o rosto na parte de fora. A última imagem que temos é a do narrador enxergando o reflexo do seu próprio rosto numa poça de água da chuva. O seu reflexo é “inteiramente difuso, difícil de enxergar” (idem, p. 80), marcando, assim, a dissolução da sua identidade e o perigo que isso representa.

Não só “O rosto”, como também os outros contos de Amilcar Bettega Barbosa trazem características que revelam um escritor do fantástico moderno, à moda de Kafka; um realista violento, cujos elementos insólitos funcionam como objetos de medo e de ameaça na narrativa, através do aparecimento do improvável no mundo real. O jogo de imagens e de linguagem na narrativa leva o leitor à angústia do sufocamento e da clausura, da opressão, do *non-sense* e do sentimento do absurdo próprio da vida moderna. Os elementos fantásticos são ajudantes fundamentais na construção desse universo ficcional verossimilhante, tenso e ameaçador.



## **REFERÊNCIAS:**

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005 [PUF, 1957].

BARBOSA, Amílcar Bettega. *Deixe o quarto como está*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

RANK, Otto. *O duplo*. Tradução Mary B. Lee. Rio de Janeiro: Alba, 1939 [Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1925].

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Tradução José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008 [Gallimard, 1976].

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo, Perspectiva, 1975 [Seuil, 1970].

## **BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR:**

BESSIÈRE, Irene. *Le récit fantastique*, Paris, Larrousse, 1974.

BOZZETTO, Roger, HUFTIER, Arnaud. *Les frontières du fantastique*. Approches de l'impensable em littérature, Paris, Presses Universitaires de Valenciennes, 2004.

CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso*, São Paulo, Perspectiva, 1980.

MELLIER, Denis. *La littérature fantastique*, Paris, Seuil, 2000.

SCHEEL, W. Charles. *Réalisme magique et réalisme merveilleux*, Paris, L'Harmattan, 2005.

VIEGNES, Michel. *Le fantastique*, Paris, Flammarion, 2006.

## DOIS RIOS QUE SE CRUZAM NO INSÓLITO: A DUPLA NARRATIVA DE TATIANA SALEM LEVY

Camila Canali Doval<sup>1</sup>

“O mito é uma fala”, disse Roland Barthes no seu *Mitologias* (1957). Na obra, o autor reuniu uma série de textos em que tece críticas ideológicas à linguagem da cultura de massa, desvelando — e procurando *desmitificar* — mitos entrelaçados ao discurso propagado pelas mídias no cotidiano francês. Para Barthes, seu trabalho se fundamenta em estabelecer, desde o início, “(...) que o mito é um sistema de comunicação, é uma mensagem. Eis por que não poderia ser um objeto, um conceito ou uma ideia: ele é um modo de significação, uma forma” (1980, p. 131).

A partir da máxima de que *o mito é uma linguagem*, o autor trabalhou nesses ensaios reunidos em *Mitologias* aquilo que o exasperava: “um sentimento de impaciência frente ao ‘natural’ com que a imprensa, a arte, o senso comum, mascaram continuamente uma realidade que, pelo fato de ser aquela em que vivemos, não deixa de ser por isso perfeitamente histórica” (BARTHES, 1980, p. 7). O mito como significação, como forma, serve de matéria-prima para o desenvolvimento de um sem-número de linguagens: “(...) já que o mito é uma fala, tudo pode constituir um mito, desde que seja suscetível de ser julgado por um discurso” (BARTHES, 1980, p. 131).

Nem todos os mitos sobreviveram, nem todos sobreviverão. Ainda, nem todos podem ser aproveitados por todos os discursos. Cabe aqui a questão colocada por Northrop Frye: “por que o termo entrou na crítica literária?”, bem como a sua própria resposta: “porque o mito é e sempre foi um elemento integrante da literatura, o interesse de poetas pelo mito e pela mitologia tem sido notável e constante desde a época de Homero” (2000, p. 28). Há linguagens que resistem ao mito, outras que se fundem a eles para disfarçar-se, outras, como a literatura, que são essencialmente míticas:

O aquiescer voluntariamente ao mito pode aliás definir toda a nossa Literatura tradicional: normativamente, esta Literatura é um sistema mítico caracterizado: existe um sentido, o do discurso; um significante, que é esse mesmo discurso como forma ou escrita; um significado, que é o conceito de Literatura; uma significação, que é o discurso literário (BARTHES, 1980, p. 155).

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Teoria da Literatura na PUCRS, bolsista CNPq

A literatura é em essência mitológica; os mitos estão implícitos na consciência do escritor. Assim como na literatura em si, no homem que assume a função-autor está embutido um histórico mítico que o formou — a sua *mitologia*. Os mitos estão nas suas influências, nas suas identificações e preferências, na sua forma de ler e compreender o mundo. Conforme Barthes, “(...) a fala mítica é formada por uma matéria *já* trabalhada em vista de uma comunicação apropriada: todas as matérias-primas do mito, quer sejam representativas quer gráficas, pressupõem uma consciência significativa (...)” (1980, p. 132). Não há surpresas: há formas e formas de reescrever/atualizar mitos que concernem ao individual sempre dentro de um coletivo.

E porque dependem dessa relação individual/coletivo é que os mitos vão se reformulando nos discursos proferidos pelas sociedades e mantendo-se ou não no imaginário geral. Ainda para o autor, “(...) não existe nenhuma rigidez nos conceitos míticos: podem construir-se, alterar-se, desfazer-se, desaparecer completamente. E é precisamente porque são históricos, que a história pode facilmente suprimi-los (...)” (BARTHES, 1980, p. 142). Assim, um escritor que opta por determinado mito como matéria de sua obra, está recortando (e dando forma a) um discurso que é coletivo de acordo com a sua própria formação identitária. Por essa ação se dá a evolução também daquilo que nos acompanha desde os primórdios; mitos não são a *natureza* do homem, são a *história* do homem — em sua fala dentro da História. Segundo Raymond Trousson, o mito “tanto é o depósito deixado no espírito de todos os homens de uma dada época, como expressão de uma mentalidade, de uma visão do mundo individual, ou ainda, como Nerval, uma imagem do mundo interior do escritor” (1988, p. 15).

O desdobramento dos mitos clássicos em infinitos motivos e temas (TROUSSON, 1988) são o cerne da criação literária *ainda*; a grande questão do público e da crítica é a forma com que escritores trabalham esse desdobramento. Conforme Barthes, “A linguagem do escritor não está encarregada de *representar* o real, mas de o *significar*” (1980, p. 157, grifo do autor), ou, no caso dos mitos, *ressignificar* enquanto houver literatura. Assim ocorre com o mito do duplo.

No *Dicionário de mitos literários* (1988), organizado por Pierre Brunel, Nicole Fernandez Bravo, em seu verbete “Duplo”, afirma: “Uma das primeiras denominações do duplo é o alter-ego” (1998, p. 261). Esse *outro eu*, estabelecido como conceito, é facilmente observável no desenrolar da história da literatura, sendo um de seus principais motivos. Otto Rank escreveu o seu panorama do duplo em 1914, obra reeditada e ampliada tempos depois, porque os exemplos nunca pararam de surgir. Autores que o procederam realizaram e realizam

estudos — ilustrados com obras contemporâneas a eles — sobre a relação, ora fantástica ora patológica, do herói com seu alter-ego. Em cada caso o duplo aparece para demarcar um distúrbio psicológico sofrido pelo personagem, manifesto ou não na exterioridade do seu ser:

O termo consagrado pelo movimento do romantismo é o de *Doppelgänger*, cunhado por Jean-Paul Richter em 1796 e que se traduz por “duplo”, “segundo eu”. Significa literalmente “aquele que caminha do lado”, “companheiro de estrada”. Endossamos a definição dada pelo próprio Richter: “assim designamos as pessoas que se veem a si mesmas”. O que daí se deduz é que se trata, em primeiro lugar, de **uma experiência de subjetividade** (BRAVO, 1998, p. 261, grifo meu).

Como *experiência de subjetividade*, o duplo é um mito que permanece na literatura, porquese encaixa cada vez mais nas questões trazidas pela contemporaneidade. Seguindo a trajetória do duplo descrita por Bravo, “A partir do término do século XVI, o duplo começa a representar o heterogêneo, com a divisão do eu chegando à quebra da unidade (século XIX) e permitindo até mesmo um fracionamento infinito (século XX)” (1998, p. 264). A análise da autora termina antes dos anos 2000, mas o que poderíamos esperar depois de um *fracionamento infinito*? Para Bravo, “A busca da verdadeira identidade é, de uma ou de outra maneira, o objetivo que persegue as histórias de duplo vistas dentro da perspectiva freudiana. A abordagem do inconsciente é, em tais casos, ‘o discurso do outro’, fornecido pelo duplo” (1998, p. 280). Edgar Morin, que aponta os sentidos do duplo para um espaço de salvaguarda da morte, não deixa de igualmente ressaltar sua origem no inconsciente humano:

(...) é o movimento elementar do espírito humano que *primeiro* só coloca e conhece sua intimidade exteriormente a ele. De fato, no começo, toda pessoa só se sente, se ouve e se vê como “outro”, isto é, *projetada* e *alienada*. As crenças do duplo se fundamentam pois na *experiência original e fundamental* que o homem tem de si mesmo (1997, p. 137).

Desde os duplos entranhados no “‘folk-lore’, nas superstições e em antigos costumes religiosos” (RANK, 1939, p. 7), passando pelos irmãos que geraram nações nos mitos gregos e os que se assassinaram nos bíblicos, fazendo longa estada nos duplos efetivamente fantásticos do romantismo alemão, até os complexos desdobramentos contemporâneos que se dão, tanto nas tramas quanto na e pela escrita em si, é possível identificarmos, assim como Morin, uma necessidade de imprimir-se, materializar-se, tornar-se infinito

ou — pura e simplesmente — não morrer. *Evitar* a morte é um movimento natural do ser humano, e o desdobramento como necessidade compreende a fantasia e também a *transborda*, estabelecendo-se no real:

Assim, o duplo é um alter-ego, e mais precisamente, um *ego alter*, que a pessoa viva sente nela, ao mesmo tempo exterior e íntimo, ao longo de sua existência. E por conseguinte, não é uma cópia, uma imagem da pessoa viva que, originariamente, sobrevive à morte, mas sua realidade própria de *ego alter*. O *ego alter* é realmente o “Eu” que “é um outro” de Rimbaud (MORIN, 1997, p. 136).

A morte é sem dúvida uma questão de identidade e alteridade; morrer, antes mesmo de significar o fim do indivíduo, significa o *desaparecer para o outro*. Nesses termos, todas as formas de desdobramento do indivíduo são válidas na tentativa de persistir em cena, e as representações do duplo se *fracionam infinitamente* na literatura, pelas mãos de escritores que não esgotam o re-pensado motivo, mesmo em sua forma mais primitiva, os irmãos gêmeos.

Para Yves Pélicier (1995), o gêmeo é o duplo natural, presente em todas as culturas. O tema está descrito também por Rank, como “uma outra manifestação do tema da Dupla Personalidade” (1939, p. 135). Por ser de natureza pré-determinada e independente de fenômenos psíquicos ou fantásticos, a questão dos irmãos gêmeos é complexa. No plano real, todo gêmeo é um duplo biológico do outro, entretanto, nem sempre suas vidas desenvolvem-se relacionadas dentro de uma duplicidade. Na ficção, é impensável um escritor trazer à tona a imagem dos irmãos gêmeos sem o objetivo de entrelaçar suas narrativas, espelhá-las, confundi-las, potencializando sua criação em termos de peripécias e atratividade.

Rank, reeditando sua obra *O duplo*, acrescentou um capítulo final, dedicado aos gêmeos. Segundo o autor, “(...) devemos encarar o culto aos gêmeos como uma concretização mítica do tema sobre o Duplo, e que este fato provém da crença numa alma dupla — mortal e imortal” (RANK, 1939, p. 136). E aqui está a morte relacionada ao duplo também no tema dos gêmeos:

Conquanto nas tradições relativas à Dupla Personalidade, que aparecem num período mais recente da humanidade, o assassinio da segunda Personalidade levasse invariavelmente à morte, anteriormente, pelo contrário, a morte de um dos gêmeos era condição para a sobrevivência do outro (RANK, 1939, p. 146).

Desde a sua gestação, os gêmeos compartilham ou disputam um espaço, uma imagem, uma identidade, e ainda na forma de embrião há a possibilidade de um sucumbir em favor do outro ou de o outro sobreviver em detrimento ao um.

A partir disso, as tramas cujos protagonistas são irmãos gêmeos, quase sempre idênticos, recheiam-se de atos heróicos, provas de amor, amizade e fidelidade tanto quanto de cenas de inveja, ciúmes, competições, embates, mortes. Em sua análise das expressões do mito do duplo, Rank identifica que “As suas vidas estão tão intimamente ligadas que o fim trágico de um significa a morte do outro, como verificamos nos Duplos criados durante o período do romantismo” (1939, p. 150).

Amigos ou inimigos, irmãos gêmeos são expressões exteriorizadas de si mesmos e carregam o estigma do duplo em suas características. Juan Bargalló, atento à temática, retoma a ligação do duplo com a morte:

El desdoblamiento quizás no suponga más que una metáfora de esa antítesis o de esa oposición de contrarios, cada uno de los cuales encuentra en el otro su propio complemento; de lo que resultaría que el desdoblamiento (la aparición del Otro) no sería más que el reconocimiento de la propia indigencia, del vacío que experimenta el ser en el fondo de sí mismo y de la búsqueda del Otro para intentar llenarlo; en otras palabras, la aparición del Doble sería, en último término, la materialización del ansia de sobrevivir frente a la amenaza de la Muerte (1994, p. 11).

Tal ligação intrínseca entre o mito e a morte, interna à expressão do duplo, sob a temática dos irmãos gêmeos, na literatura contemporânea, será o foco da minha análise da obra *Dois rios*, da escritora brasileira Tatiana Salem Levy, onde Joana e Antônio são os irmãos gêmeos que protagonizam o romance. É Antônio quem os descreve:

Nós éramos grudados. Quando eu pensava uma coisa, ela pensava a mesma. O que ela sentia, eu sentia igual, quando tinha sono eu também tinha, quando estava feliz eu também estava, quando queria correr eu também queria, quando sentia fome eu também sentia, se chorava eu me entristecia. Sabe o estereótipo de gêmeos? Éramos nós (LEVY, 2011, p. 153).

Para dar conta da força desse *estereótipo*, Tatiana Salem Levy estruturou o romance em duas partes: a primeira se intitula “Joana” e é narrada em primeira pessoa pela irmã; a segunda se intitula “Antônio” e é narrada em primeira pessoa pelo irmão. A trama, a princípio, segue o cotidiano das narrativas desse tipo de duplo: há uma ligação extrema entre os gêmeos até o dia em que ocorre a ruptura, na ocasião da morte do pai.

Dois rios é o nome da ilha em que os irmãos passavam as férias de verão quando crianças, na casa dos avós maternos; uma espécie de “bolha” no tempo e no espaço. É a ilha na qual a mãe nascera, filha de um policial que trabalhava

na colônia penal ali existente. É também a ilha onde o pai conhecera a mãe, numa das visitas que fazia semanalmente ao irmão revolucionário, preso político. Tal situação entre as famílias, além da diferença de classe social (o pai era abastado, a mãe era pobre), criou um conflito que nunca se resolveu, e embora os gêmeos tivessem contato com os avós, e passassem as férias na casa deles, o pai não tinha boa relação com os sogros. Assim, Joana e Antônio passavam três meses por ano em liberdade, longe do pai e da mãe, vivendo um para o outro. As lembranças desse tempo estão presentes tanto na fala de Joana...

Eu e meu irmão abraçados na cama depois do banho, depois da Praia, o gosto dos acontecimentos recentes, o cansaço pachorrento, quase líquido: pudesse, era o que eu queria de volta. Mas nada volta, nunca. Era o que aprendíamos ali, na cama, depois do banho, depois da praia. E era por isso que apertávamos nossas mãos com força, e elas suavam juntas (LEVY, 2011, p. 68).

... quanto na de Antônio:

Aproveitando o suor da corrida, nos despimos e mergulhamos de uma vez na água doce, depois nadamos até a água salgada, as ondas nos revestem a cabeça. Fazemos isso quase todas as noites ao longo das férias de verão. Cansados das brincadeiras dentro d'água, nos jogamos na areia e, de mãos dadas, enquanto o ar quente nos seca, contamos as estrelas cadentes. No intervalo entre uma e outra, inventamos nosso próprio mundo. (LEVY, 2011, p. 148)

Embora tão unidos na infância, a narrativa inicia num momento pós-ruptura, no qual Joana vive com a mãe no apartamento da família em Copacabana, lamentando-se a respeito dos rumos de suas vidas: "O elo que nos unia se rompeu de forma tão abrupta que hoje chego a duvidar da veracidade das minhas lembranças. Se nos amássemos tanto, seria mesmo possível destruir o laço?" (LEVY, 2011, p. 10). Ela tem 33 anos e se ressentida com a partida do irmão, aos 22, que deixou a casa após a morte do pai, em busca de percorrer o mundo como fotógrafo, aventurar-se, livrar-se de uma memória instalada entre eles, motivo da ruptura, à qual só teremos acesso quase ao final da leitura. Joana vive da renda deixada pelo pai, cuidando da mãe, que ao longo da vida desenvolveu um Transtorno Obsessivo Compulsivo grave. Percebemos, desde o início, a mágoa que permeia o discurso de Joana, sua fixação no passado e sua resistência ao presente. O irmão é sempre o foco, a causa, o responsável pela sua estagnação:

Como é possível ser tão egoísta e permitir que o passado se dilua, o amor que outrora sentíamos se dissolva por um desejo hipócrita de



viver a própria vida à custa da vida dos outros? Porque eu também poderia ter feito o mesmo, largado ao léu a casa e a mãe, ter ido viver a minha vida, como ele fez (LEVY, 2011, p. 28).

Memória difusa e sentimentos reprimidos se imprimem no relato, e em toda a primeira parte do livro pensamos neste irmão que abandonou a casa, a mãe doente, e rompeu o laço fraterno em busca de uma autoafirmação, o que, para Joana, custou a sua própria liberdade. Já no relato de Antônio vão aparecendo justificativas para o seu comportamento, e na leitura de um e de outro a oposição vai se delineando: “A vida me parecia estreita no apartamento em que eu morava em Copacabana, ao lado da minha mãe e da minha irmã. Eu tinha a fome e a ansiedade dos jovens de 22 anos, peguei parte da herança deixada pelo meu pai e me lancei na estrada” (LEVY, 2011, p. 119).

O TOC de Aparecida, a mãe, começara com uma brincadeira entre os quatro, quando os irmãos ainda eram pequenos. Brincavam de ir para a praia pisando apenas no branco ou apenas no preto das calçadas cariocas. Com a distância que foi se criando entre o casal, e por fim, a morte do pai, a doença se desencadeou nela de forma violenta. Aparecida passava seus dias a verificar se a porta estava trancada, a alinhar os seus 33 santinhos em cima da estante, a lavar as mãos até sangrar. Se saía sozinha e por acaso pisava na cor “errada” na calçada, o processo da doença iniciava e ela paralisava, em pânico. Para Joana, era impossível deixá-la sozinha:

Meu irmão fingia ser tudo normal: “É só uma brincadeira”, justificando assim a sua partida. Que mal poderia haver em ir embora e me deixar sozinha ao lado dela? Eu e a culpa, que me mantém presa a esta casa. Eu e essa culpa que ele põe em mim e eu nem sei se é minha. Eu, a culpa, minha mãe, o preto, o branco, o zigue-zague. E ele pelo mundo (LEVY, 2011, p. 27).

Para Antônio, deixar a mãe a sós com a sua doença era a única solução:

Mas ela não me ouvia. Joana foi atrás de aparecida, e em vez de ajudá-la terminou por afundá-la ainda mais, e afogou junto. Nunca conseguiu entender que a única solução possível era ela também sair de casa e cortar as manias da mãe, que no fundo não são consequência de uma loucura real, mas de um exagero, um drama ampliado dia após dia (LEVY, 2011, p. 188).

A palavra “culpa” torna-se uma constante na fala de Joana. É a culpa que a prende à mãe e à memória de uma vida desfeita definitivamente. É a culpa que a prende a seus medos e a põe em conflito com a coragem do irmão.

Para Bravo, “Um conflito psíquico cria o duplo, projeção da desordem íntima; o preço a pagar pela libertação é o medo do encontro” (1998, p. 263). Entender de onde vem esse sentimento é o mote da trama, pois neste fato reside a ruptura entre os irmãos, a *impossibilidade de comunicação* e, ao mesmo tempo, um *paralelismo* entre suas vidas que culminará no insólito encontro com Marie-Ange, personagem-chave da história. Cria-se, a partir dos fatos, uma relação indissociável dos irmãos com a morte, mesmo que metafórica. Entre Joana e Antônio, é preciso que um deles *desapareça para o mundo*, trancafie-se em torno da doença da mãe, para que o outro *exista*.

Para Joana, o afastamento do irmão significou uma traição aos seus valores mais profundos; percebe-se na narrativa que ela era muito mais envolvida pela ilusão de unicidade entre os gêmeos. Antônio chega a desabafar: “É verdade que éramos inseparáveis, mas a Joana exagerava” (LEVY, 2011, p. 150); enquanto ela reproduz sua lamúria a cada página:

À medida que o tempo passava, nós nos afastávamos, reforçando a improbabilidade de reconciliação. Aos 22 anos, Antônio foi fotografar pelo mundo e me deixou com a nossa mãe e a culpa, essa culpa de que ele fez questão que fosse minha, só minha. Meu irmão sempre soube que eu não partiria, não deixaria a mãe sozinha, porque a história que ele se contou foi diferente da que agora eu conto (...) E a história dele foi, durante muito tempo, também a minha (LEVY, 2011, p. 10).

Nesse trecho, a autora introduz uma reflexão a respeito do narrar que se reproduzirá por todo o romance: Joana acusa haver duas versões da mesma história, a dela e a de Antônio. Mais do que isso, acusa a si mesma de ter vivido a versão dele, demonstrando a sua submissão e abrindo a possibilidade de que *ele vivesse a vida em seu lugar*. Diz Joana:

Com o tempo, à força de ouvir o eco da voz do meu irmão, terminei por acreditar que eu era culpada: sim, eu tinha matado o meu pai. E foi assim que vi as primeiras raízes nascerem dos meus pés, fincando-me a casa e ao passado, enquanto Antônio tomou a liberdade para si, como se ela só pudesse pertencer a uma pessoa, e prosseguiu (LEVY, 2011, p. 75).

É clara a disparidade de comportamentos a partir do momento da ruptura. Mas que ruptura é esta? Do que Antônio culpa Joana e por que Joana assume essa culpa e se paralisa? Todo o conflito está instalado na noite em que o pai morreu; Antônio culpa Joana pela morte. Percebe-se, no decorrer da leitura, a relação incestuosa que se estabeleceu entre os irmãos e que detonou o problema.

Mas Joana, embora viva a culpa, não a aceita, não a entende. Foi em estado de choque que ouviu a acusação dele diante da mãe: “Foi ela. Foi ela que matou papai”, (LEVY, 2011, p. 71) e em estado de choque passou a viver em busca de uma resposta: “Nada me indicava relação com a morte do meu pai. E, além do mais, por que eu? Eu desfiava a memória como um novelo de lã, e não encontrava o nó, o ponto que diferenciava meus gestos dos de Antônio” (LEVY, 2011, p. 75).

O ponto em que *Dois rios* se inicia é o ponto em que Joana está despertando do estado de choque e passando a *enxergar-se de fora*, percebendo que viveu até ali uma vida que não deveria ser a sua, imposta pela necessidade do irmão de culpar alguém por seus próprios conflitos, pela necessidade dele em enfraquecer seu duplo a fim de fortalecer-se e escapar. O discurso de Joana é reflexivo e repleto de questões que a levam a finalmente romper o processo de apagamento de si.

Aos poucos, Joana percebe-se como um ser independente do irmão gêmeo. Percebe a coexistência das duas histórias, e o conseqüente apagamento da sua versão. Antônio esteve fora, esteve no mundo, esteve existindo por ela — *esteve sendo a parte dela que partiu*. Percebe, enfim, que não há justificativa para isso ter acontecido, a não ser uma projeção inconsciente. Joana se abre para a sua existência independente, para a busca de sua identidade sem ser relacionada à do irmão. Para Clément Rosset, essa *divisão do eu* à qual se submeteu Joana, internamente à sua divisão externa de personalidade com o irmão gêmeo, instaura um movimento circular, em que ela adota um comportamento que a mantém a salvo de enxergar a sua culpa pela sua própria inanição:

O que importa é apenas que a que se pretende ocultar ou denegar, por um afastamento de si, é justamente constituída por essa própria distância; distância que contribui, por outro lado, para tornar esta qualidade para sempre invisível aos olhos do seu possuidor. Como eu seria isto, se a minha vida inteira consiste justamente em me afastar disso?

O afastamento de si por si mesmo, o qual sempre acaba por confirmar o seu próprio eu, é igualmente perceptível no afastamento de outros que não si próprio, quando parece que estes são ao mesmo tempo indesejáveis e semelhantes (2008, p. 95).

*Manter-se culpada* pelo irmão, protege Joana de *verdadeiramente culpar-se*, de assimilar uma culpa que talvez não estivesse preparada para viver no momento em que o fato se deu. Joana, pela perspectiva de Rosset, tornou o irmão forte para que a imagem dele *oprimindo-a* defendesse e justificasse sua própria fraqueza. Trata-se de uma ilusão do real, a qual provoca o nascimento do duplo:

Os diferentes aspectos da ilusão descritos anteriormente reenviam para uma mesma função, para uma mesma estrutura, para um mesmo fracasso. A função: proteger do real. A estrutura: não recusar perceber o real, mas desdobrá-lo. O fracasso: reconhecer tarde demais no duplo protetor o próprio real do qual se pensava estar protegido. Esta é a maldição da esquiva: reenviar, pelo subterfúgio de uma duplicação fantasmática, ao indesejável ponto de partida, o real (ROSSET, 2008, p. 119).

Joana se esquiva da culpa escondendo-se da vida atrás da doença da mãe e vivendo através das aventuras do irmão. O *dar-se conta* dessa duplicidade, de acordo com Bravo, é um momento crucial:

Mas aquele que se desdobrou (duplicou) cria para si a ilusão de agir sobre o exterior, quando na verdade não faz mais que objetivar seu drama interior — a consciência da inabilidade da “verdadeira” vida instaura o nascimento para a vida espiritual e heroica (1998, p. 267).

Este é o momento em que Joana conhece Marie-Ange: “Quando a Marie-Ange chegou, eu entendi que podia começar de novo, sob outro prisma, retomar o que era meu e tinha ficado lá atrás. Mas foi preciso que ela chegasse, vinda de fora, uma aparição” (LEVY, 2011, p. 9). As duas se conhecem na beira da praia de Copacabana, e Joana apaixonou-se à primeira vista:

Eu nunca tinha me apaixonado por uma mulher, mas isso não foi uma questão, nem pensei a respeito quando a vi, o cigarro que lentamente entrava e saía da boca, entortando sua expressão para um único lado.

O sol morria no meu rosto, tornando a visão de Marie-Ange estourada, os contornos imprecisos. Seus cabelos, abundantes como a juba de um leão, sobressaíam (LEVY, 2011, p. 12).

Marie-Ange veio da Córsega fazer turismo no Rio de Janeiro. A atração que ela exerce sobre Joana é imediata, e fica claro que a personagem entra na trama para promover a libertação da protagonista. O nome Marie-Ange é muito simbólico para a história. Uma espécie de *anjo que veio do mar*, a personagem tem em si profunda relação com a água, característica que vem ao encontro das personalidades de Joana e Antônio, como demonstrarei. É na beira da praia que Joana e Marie-Ange se conhecem, e Joana revela em suas descrições a personificação do mar na personagem estrangeira:

Marie-Ange só usa roupa folgada, blusa soltinha, short largo, saia rodada, colares compridos, braceletes frouxos. Tudo nela se mexe. — Eu não sou exatamente alguém. (LEVY, 2011, p. 40)

E também o seu jeito de anjo caído:

Marie-Ange é ligeiramente assimétrica. O olho direito pende um pouco abaixo do esquerdo. O corpo todo, aliá, se desarma para o lado direito. Ao me ver, ela alargou o sorriso, os dentes saltando para fora. A alegria estampada no rosto lhe acrescentava uma ingenuidade que talvez não existisse nos dias tristes (LEVY, 2011, p. 19).

O primeiro passo de Joana rumo a sua liberdade é viajar com Marie-Ange para Dois rios. Joana precisa pisar novamente a ilha para reencontrar-se com o *eu* que ficou enterrado desde o último verão em que esteve lá, o verão em que seu pai morreu. As duas invadem a casa que era dos avós de Joana, atualmente abandonada, mergulham na mesma praia em que Joana e Antônio mergulhavam e viveram a ruptura de sua relação; enfim, ela revive as últimas férias ao lado do irmão sob uma nova perspectiva, gerada pela força que Marie-Ange lhe traz: “Eu, ao lado dela, esquecia tudo o que havia atrás de mim e cobiçava apenas o que ainda não conheço. Eu, ao lado dela, o desejo de me esquecer e voar na direção do outro, dos outros. Eu, ao lado dela, uma enorme vontade de viver” (LEVY, 2011, p. 35).

Marie-Ange, dessa forma, significa uma oposição à pulsão de morte de Joana. O apagamento que da protagonista aos poucos vai se desfazendo nos braços da estrangeira, que por seu status de *aparição* conserva características de um segundo duplo de Joana, um duplo produzido pelo seu inconsciente ansioso por vida. Marie-Ange é puro id rompendo o controle do superego de Joana, ela é uma onda furiosa que invade e desfaz todo o texto que Antônio criou e Joana aceitou representar. Seguindo o pensamento de Morin, posso estabelecer que Marie-Ange, personificando o id, significa a *liberdade*:

Isto pode não apenas nos ajudar a aprofundar a significação antropológica do duplo, isto é, o papel essencial exercido por ele na conscientização do ego em relação ao id e ao superego, mas também nos mostrar uma das fontes de seu poder sobrenatural; o id, isto é, as pulsões e desejos insensatos que não se pode realizar, é a *liberdade*. E ele, o duplo, *pode* e *ousa*; ele não está coagido pelo *superego*, porque é também o superego, isto é, o *poder*, o *comando*, a liberdade também (1997, p. 152).

E a liberdade é a nova história de Joana, a sua nova versão, trazida do mar por Marie-Ange: “‘É isso, o real, Marie-Ange?’ Ela me segurou com força, arrancou minha roupa e me arrastou até a água. Sempre rindo. As ondas nos engoliam, quando ela me disse: ‘Agora, sim, estamos no real’” (LEVY, 2011, p. 86).

Após viajarem à memória de Joana, simbolizada por Dois rios, Marie-

Ange convida-a para conhecer a Córsega. Como Dois Rios, a Córsega é uma ilha; e também Marie-Ange foi criada junto ao mar. Quando as duas voltam de Dois rios, com um pacto de liberdade estabelecido, Joana se depara com o irmão em sua casa. Aparecida comenta sobre o filho estar apaixonado por uma francesa. Um dia, Marie-Ange toca a campainha para buscar Joana e juntas embarcaram para a Córsega. Antônio interessa-se por ela, claramente tenta seduzi-la. Joana tem a sensação de que eles se conhecem. Enciumada, faz as malas e parte.

O movimento de libertação de Joana precisa, dessa forma, incluir o desapego à mãe, que vem se dando passo a passo da narrativa: “Normalmente sinto pena. (...) De repente, senti-me vingada pelos anos perdidos entre os muros do apartamento: eu tinha um futuro à minha espera” (LEVY, 2011, p. 17) e, é claro, a esperada tomada de lugar do irmão, no momento em que bate a porta e parte com Marie-Ange: “Agora é você quem fica” (LEVY, 2011, p. 98). Conforme Bravo,

Os conflitos representados são os de uma alma à procura de si mesma. O mito do duplo torna-se aqui a metáfora ou o símbolo de uma busca de identidade que leva ao interior — mesmo se, na cena exterior, no mundo, o original tem pela frente um duplo que é objetivo. Passamos do exterior para o interior. O conflito essencial transfere-se para a luta por um melhor eu na escolha entre o bem e o mal (1998, p. 269).

Essa é a história de Joana. Na reta final de sua narrativa, inicia-se o emaranhado de sua versão com a de Antônio. Ao tomar o lugar dele, e viver a sua vida, suas percepções das duas versões vão se alterando:

Não sei se há sentido nisso, mas o fato de estar longe não me faz pensar mais nem menos em Antônio: apenas me faz pensar de outra maneira, como se agora eu começasse a entender suas razões em ter partido. O mal que ele me causou permanece o mesmo, mas ao tomar as rédeas da minha existência posso compreender melhor a sua necessidade de se lançar fora de casa (LEVY, 2011, p. 110).

Trata-se, sem dúvida, do encontro do *eu* com o *outro* objetivo. Antonio vai deixando de ser um desdobramento de Joana, sob a perspectiva dela, para ter sua identidade enfim delimitada. O reconhecimento da alteridade é o caminho para a liberdade de Joana, e só estando na Córsega, com Marie-Ange, fora de si e dos seus — “Agora, a estrangeira sou eu” (LEVY, 2011, p. 100) — que ela consegue alcançar esse estágio. Em Bravo:

Ao encerramento no eu romântico doloroso e confinado que tem medo de perder sua substância porque transpor os limites leva à

loucura, segue-se uma abertura para o mundo. A alteridade dentro do eu é o que vai permitir um diálogo, um reencontro, até mesmo uma solidariedade com o outro. A desapropriação já não significa um empobrecimento, uma nadificação do ser, mas uma possibilidade de enriquecimento (1998, p. 287).

Sabemos, neste momento da narrativa, que Marie-Ange não foi para o Rio de Janeiro. Morando na França, no dia de sua partida, já no aeroporto, recebeu a notícia de que sua avó estava doente e ficou em dúvida se deveria ir visitá-la na Córsega. Como sua avó tinha constantes recaídas na doença e sempre se reabilitava, decidiu que desta vez seguiria seu destino e viajaria para outro lugar.

A caminho da Córsega, em sua primeira viagem para longe desde a morte do pai, Joana pensa no irmão: “Está frio demais nesse avião, Antônio, a cadeira é estreita, as pessoas tosem ou roncam, Marie-Ange dorme com a cabeça repousada na minha, e eu também começo a ter sono...” (LEVY, 2011, p. 100). Esse trecho introduz uma etapa nebulosa da trama, em que sonho e realidade se fundem na imagem do desdobramento das vidas de Joana e Antônio. A partir do instante em que pisa em Córsega, o relato de Joana acelera e se cifra nas entrelinhas, nas quais a morte se embrenha a cada parágrafo:

A paisagem, o céu sem nuvens, o vento forte, os cabelos esvoaçantes de Marie-Ange, a música, a velocidade, a morte estampada na beleza cristalina da água do mar. E o desejo de morte deixando de ser destrutivo para se tornar aquilo que me move. Mas eu não quero morrer. Quero apenas me imaginar saltando do penhasco (LEVY, 2011, p. 101).

Marie-Ange é filha de pescador e foi criada pelo pai dentro de um barco, todos os dias navegando com ele em busca de peixes. Na Córsega, ela mantém o ritual deles e em todas as madrugadas levanta-se cedo para embarcar, deixando Joana a dormir. Numa dessas madrugadas, Joana acorda e Marie-Ange já havia partido. Ela vai até a mureta da casa e avista o pequeno barco. Marie-Ange está sozinha, ao leme, e navega em direção ao horizonte. Joana assiste a embarcação desaparecer:

Acompanho com o olhar o barco que se aparta. Não saio da mureta até perdê-lo de vista e o horizonte recobrar sua uniformidade negra. Em alguns momentos, penso em alçar voo, alcançá-la pelos ares, gaivota. Em outros, miro o despenhadeiro e me vejo saltando, os braços apontados na direção do abismo, a cabeça que mergulha no mar, e, a largas braçadas, junto-me a ela (LEVY, 2011, p. 112).

Suas últimas linhas, antes de dar lugar à narrativa do irmão, trazem as palavras: “E é assim que adormeço, tranquila, pensando que a nossa história



começou há pouco, e as histórias importantes não terminam no meio: seguem até o fim” (LEVY, 2011, p. 113). É o meio da história. É o ponto em que o irmão assume a voz do narrador, mas acima de tudo, é o ponto em que Joana transfere o papel *daquele que espera* para ele:

Acompanhei com o olhar o barco que se apartava, permaneci na mureta até perdê-lo de vista e o horizonte recobrir sua uniformidade negra. Estava sorridente, uma espécie de plenitude me inflava o peito. Como de costume, vivia aquele instante sem imaginar o que estaria por vir (LEVY, 2011, p. 118).

Agora é Antônio quem observa o barco de Marie-Ange se apagar no horizonte. Ele assume a narrativa de onde Joana a abandona: “Pensei: é claro que ela vai voltar, a nossa história começou há pouco, e as histórias importantes não terminam no meio, seguem até o fim” (LEVY, 2011, p. 133). Essa é a sua esperança, porém os dias e as noites vão se sucedendo e nada acontece. Ele questiona a família de Marie-Ange e todos se resignam em mover a cabeça de um lado para o outro: “E se você morreu e seu corpo desapareceu no mar? No entanto, Marie-Ange, se houvesse a possibilidade concreta de um desastre, estariam todos nervosos, não?” (LEVY, 2011, p. 135). Antônio aprisiona-se na espera, não lhe é permitido mover-se; sair da ilha é arriscar que Marie-Ange volte e ele não esteja lá: “Será que estou sonhando e não consigo sair do meu próprio sonho, preso num pesadelo?” (LEVY, 2011, p. 135).

A espera de Antônio, assim como a de Joana, quando não se libertava da casa esperando que ele voltasse e a sua unidade se recompusesse, relaciona-se com a pulsão de morte que permeia toda a narrativa. Antonio, por sua vez, é quem *desaparece para o outro*, é quem vê sua ação anulada. Para Morin,

E assim, ao mesmo tempo, a morte que liberta o duplo de toda moral, acabrunha igualmente o vivo com o peso da moral; o duplo é onipotente, livre de sua maldade, vazio de todo amor; a pessoa viva está presa, aterrorizada, tentando exalar seu amor para o fantasma (1997, p. 154).

O que resta a Antônio é retomar toda a sua vida enquanto espera. A narrativa volta no tempo e reconstrói a história, agora sob a perspectiva do outro gêmeo, sob a interferência da sua nova posição: “A dor inventa tanto” (LEVY, 2011, p. 164). Antônio descreve o processo que levou Joana a se introverter cada vez mais em relação ao mundo, enquanto ele o buscava ansiosamente: “A minha irmã nunca deixou de me culpar por isso, mas pode alguém cobrar do outro o direito de viver a própria vida?” (LEVY, 2011, p. 188). Enquanto reflete,

Antônio espera Marie-Ange, a francesa que conheceu no metrô, em Paris, quando ela arrastava as malas do aeroporto de volta para casa, tendo recém-desistido de viajar para o Rio de Janeiro, pois recebera a notícia de que sua avó estava doente, na Córsega:

Vi seu corpo pequeno, seu cabelo que tão cheio parecia uma juba, sua boca ligeiramente torta, seus dentes avantajados, seu jeito à vontade de andar, quase desengonçado, mas vi também qualquer coisa de pouco visível, pouco nomeável, uma intensidade que saltava da sua pele branca, uma liberdade que raras vezes vi se manifestar de forma tão certa e extravagante (LEVY, 2011, p. 121).

É a mesma Marie-Ange de Joana, e é o mesmo sentimento de libertação do eu que ela gera em Antônio: “Quando você surgiu, eu pensei: ela vai me levar para longe, muito longe, para sempre afastado de mim” (LEVY, 2011, p. 191). Tudo se repete na segunda parte do romance. Antônio igualmente pressente a pulsão de morte ao chegar à Córsega: “O lugar mais bonito que eu já tinha visto e a sensação de que uma linha muito tênue me separava da morte” (LEVY, 2011, p. 139). Os sentimentos já descritos por Joana vão se fundindo à narração de Antônio, e o leitor não pode saber quem fala a verdade, quem conheceu Marie-Ange, quem esteve com ela na Córsega, quem realmente a espera na mureta da casa de pedra. A memória de Antônio é a memória de Joana, e o que ele viveu com ela ou com Marie-Ange não pode mais se dissociar:

Se o vento não sibilasse tanto, eu nadaria, gosto de nadar à noite e nu. Aliás, você sabe disso, mas às vezes embaralho na memória aquilo que você conhece e o que não conhece de mim. O tempo contradiz a verdade, e aos poucos deixo de saber o que aconteceu de fato, o que é pura imaginação (LEVY, 2011, p. 146).

Excetuando acena em que os três se encontram na casa dos gêmeos, antes da partida de Marie-Ange e Joana, o único elo de ligação entre Marie-Ange, Joana e Antônio, é o *mar*. Antônio narra, sobre Marie-Ange: “Em casa, depois de um dia no mar, você me alertou: ‘Não entre no banho.’ Quis me levar para a cama com o corpo cheio de sal, gostava dele na língua, no beijo. Quando criança, ficava dias com sal no cabelo, dormia com sal, trazia o mar para o quarto” (LEVY, 2011, p. 144). Sua última frase é ambígua, não fica claro se o verbo *ficava* se refere a ele ou Marie-Ange. Entretanto, é a mesma lembrança narrada por Joana: “Gosto de guardar o sal, os cabelos e a pele endurecidos, o sabor do mar me transportando para um mundo que não o daqui, o das anêmonas e lulas gigantes, em que tudo é segredo e silêncio (LEVY, 2011, p.

47)". Assim como Joana era quem gostava de lambar o sal da pele: "Sob o sol suave, escorrego a língua nos braços de Marie-Ange e também nos meus, para absorver os vestígios da água marinha. Tenho esse costume desde pequena, adorava lambar o braço de Antônio" (LEVY, 2011, p. 72).

Todas as memórias entrelaçadas levam Antônio a perseguir o momento da ruptura entre ele e Joana, a relação que tomou um caráter incestuoso na adolescência e separou seus destinos em função da culpa. Em meio ao desespero, confessa: "Eu vi quando a Joana ficou nua e, saltitando, mergulhou no mar. Eu sempre via a Joana sem roupa, todos os dias, repetidas vezes, mas naquela noite foi como se a visse nua pela primeira vez" (LEVY, 2011, p. 166). Dois dias depois a mãe chegou à ilha com a notícia da morte do pai. Antônio é o primeiro a perder a inocência: "Fiz os cálculos rapidamente e entendi que ele havia falecido naquela mesma noite" (LEVY, 2011, p. 168).

Em outro momento da narrativa, em Copacabana, Antônio vê novamente a irmã nua, no quarto dela, e controlado o susto diante de novamente sentirem-se atraídos, Joana deita-se ao lado de Antônio, e ele a aceita: "Olhei para a porta e vi que estava encostada, pensei em levantar para trancá-la, mas eram tantos os pensamentos que me atravessavam e tamanha a vontade de não pensar em nada que logo desisti, certo de que ninguém a abriria" (LEVY, 2011, p. 199).

A partir disso, a culpa é insuportável e o afastamento, inevitável. Antônio parte para uma vida sem paradeiro em lugares exóticos; Joana prende-se à casa e à doença da mãe. Mas enquanto ela estava enraizada, a liberdade de Antônio era limitada pela consciência; ele sabia que Joana o esperava. Ela não conseguia se desvencilhar da prisão, nem ele tinha forças para libertá-la, porque também estava preso: "O que não era possível nunca se realizaria. Mas eu não podia dizer nada, não podia dar nome ao que existia sem permissão" (LEVY, 2011, p. 201). Entre o amor e o desejo, permeados pela pulsão de morte, estavam Joana e Antônio:

(...) o duplo renasce sempre das cinzas que marcam a relação com a morte. Mais que o círculo, é a imagem da espiral que viria ao caso, o símbolo da morte-renascimento. O duplo está apto a representar tudo o que nega a limitação do eu, a encenar o roteiro fantasmático do desejo (BRAVO, 1998, p. 287).

E Marie-Ange, quem é? A personagem é o canal que proporciona o revés entre Joana e Antônio. Por ela, Joana liberta-se e retoma a vida que lhe foi usurpada pelo seu duplo; Antônio experimenta o outro lado da espera; os irmãos realizam a catarse do desejo sexual que os oprime durante toda a vida.

Marie-Ange é o id sem censura, é a única *liberdade* possível entre os dois.

O mar é uma imagem fundamental no romance; é a vida e ao mesmo tempo é a morte, é dual, é ambíguo, é outra representação da duplicidade entre os gêmeos. Quando Marie-Ange embarca no pequeno barco e some rumo ao horizonte, numa clara referência ao conto de Guimarães Rosa, a “Terceira Margem do rio”, Antônio pergunta-se: “Às vezes me ponho a imaginar se para você o tempo está passando, ou se os dias são sempre o mesmo. Se aportou em algum lugar ou continua à deriva, se tem água suficiente, se tem comida, se ainda pensa em mim. Pensa?” (LEVY, 2011, p. 171); e explicita numa pergunta o grande motivo do romance: “É muito diferente do amor, a morte?” (LEVY, 2011, p. 180).

Marie-Ange pode ser um desdobramento dos irmãos, desenvolvido por um processo patológico de repressão do desejo. Ao mesmo tempo em que ela surge para libertá-los um do outro, serve para reaproximá-los. Antônio reflete, enquanto espera: “Às vezes penso que Marie-Ange existiu para isso, para provocar uma ruptura fundamental, um impulso para retomar o laço com a minha mãe e a minha irmã” (LEVY, 2011, p. 219).

A manifestação do duplo pode criar um personagem que, conforme Bravo, “pode viver simultaneamente em duas épocas, pode estar em dois lugares, vive duas ou muitas vidas ao mesmo tempo (...)” (1998, p. 283), ou seja, além do espaço e do tempo. Para a autora, “A ‘telescopagem’ do tempo e dos lugares como condição de aparecimento do duplo fazem nascer um instante mítico, pesado de consequências para o destino do herói” (p. 284). Nesse sentido, Marie-Ange pode ser um sonho refletido dos gêmeos, que vem para acalmá-los da angústia do desejo, da culpa e da separação.

A ideia do sonho se faz possível em se tratando de uma narrativa contemporânea de cunho realista. O foco, aqui, não é explorar o fantástico do mito do duplo, mas utilizá-lo como ilustração dos sentidos fragmentados da nossa época. O indivíduo é o cerne, mas é plural enquanto identidade.

(...) num mundo que vive uma crise de identidade, o sonho, da mesma forma que a poesia, nos fazem mais próximos “daquilo que éramos antes de ser o que não sabemos que somos” (J. Cortázar). Neste mundo, a verdade e o erro não são mais os critérios absolutos que traçam os limites entre sonho e realidade, porque o sonho é mais verdadeiro (1998, p. 284).

Marie-Ange cumpre o seu papel e desaparece nas águas. Para Morin, “Sobretudo a água é, por si mesma, a grande purificadora” (1997, p. 142). Tanto na versão de Joana quanto na de Antônio, ela os busca para acompanhá-la

na viagem de volta a casa, viagem que serve, ao mesmo tempo, para que os gêmeos, cada um a seu modo, redescubram-se como indivíduos. Livres Joana e Antônio, Marie-Ange desaparece. Antônio volta ao Rio de Janeiro para reencontrar a irmã. Só a mãe está em casa; Joana viajou com uma amiga.

Uma história é o reverso da outra, assim como também é a mesma, e a autora brinca com esse jogo em vários momentos. Joana identificara na sua narração o ponto exato em que tudo poderia não ter acontecido: “Tivesse ido visitar a avó, sua mão não teria segurado a minha, arrancando-me do abismo onde eu me encontrava” (LEVY, 2011, p. 13). A mesma coisa faz Antônio: “Agora sou eu quem pergunta: já pensou se você tivesse ido para o Brasil? Um único detalhe, e a história não seria esta” (LEVY, 2011, p. 165). Ora, sempre *por um único detalhe, a história não seria esta*. Por mais fantástica que pareça a hipóteses de efetivação das possibilidades, não podemos negar que as possibilidades existem, e talvez coexistam, entrelaçando real e fantasia às narrativas da vida.

Como Barthes afirmou,

Uma prestidigitação inverteu o real, esvaziou-o de história e encheu-o de natureza, retirou às coisas o seu sentido humano, de modo a fazê-las significar uma insignificância humana. A função do mito é evacuar o real: literalmente, o mito é um escoamento incessante, uma hemorragia, ou, se prefere, uma evaporação; em suma, uma ausência (1980, p. 163).

Por isso seguimos mitificando nossos discursos da mesma forma que não abandonamos a essência mítica da literatura. São novas abordagens, novas perspectivas, novas portas de entrada para compreendermos os mecanismos que nós mesmos criamos para defender o real da realidade seca, dura, finita. O que nos falta no real — a ausência de sentido — é suportado pelo mito e ainda não superado pela contemporaneidade. Antônio, em algum momento da narrativa, dá ao leitor o que pode ser a grande dica para desvendar a trama interna do romance, “Logo me lembrei daquele filme do Boñuel, em que os personagens não conseguem deixar uma festa. Você assistiu?” (LEVY, 2011, p. 132), e o que pode significar, também, a mitologia da autora Tatiana Salem Levy, que o duplo narrador de *Dois rios* deseja nos transmitir.

## REFERÊNCIAS:

BARGALLÓ, Juan. *Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis*. In: BARGALLÓ, Juan (ed.). *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Ediciones Alfar, 1994.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. São Paulo – Rio de Janeiro: Difel, 1980.

BRAVO, Nicole Fernandez. *Duplo*. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria Thereza Rezende Costa, Vera Whately. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 261-288.

FRYE, Northrop. *Fábulas de identidade: estudos de mitologia poética*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

LEVY, Tatiana Salem. *Dois rios*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Tradução de Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

PÉLICIER, Yves. *La figure du double*. Paris: Didier, 1995.

RANK, Otto. *O duplo*. Traduzido por Mary B. Lee. Rio de Janeiro: Cooperativa, 1939.

TROUSSON, Raymond. *Temas e mitos: questão de método*. Lisboa: Horizonte, 1988.

## ENTRE A VIDA E A MORTE: UM ESTUDO DA DUPLICIDADE DO VAMPIRO EM *VLAD*, DE CARLOS FUENTES

Luara Pinto Minuzzi<sup>1</sup>

*“Aprendi a aceitar, sem sobressaltos, a imaginação dos seres humanos e sua disposição para adaptar a realidade a seus desejos, a seus sonhos, a seus pesadelos, a suas perversões”.* (*A bela adormecida*, FUENTES, 2007, p. 165).

O que ocorre depois da morte? Transformamo-nos em nada? Tudo o que vivemos simplesmente se apaga, se extingue? Ou, de alguma forma, continuamos nossa existência? É possível a imortalidade? A figura do vampiro, que foi (e ainda é) destaque no imaginário de diferentes culturas e épocas, surge como uma forma de o homem pensar e refletir acerca dessas e de outras importantes questões que o perseguem desde sempre, acerca da sua realidade e de seu destino universal e inevitável – e o professor Claude Lecouteux lembra que “o que mais se teme é aquilo que podemos chamar ‘o contágio da morte’, que assume múltiplas formas das quais os vampiros são apenas uma faceta” (LECOUTEUX, 2005, p. 117).

Personagem de mitos e lendas e, posteriormente, de textos literários, esse ser das trevas é o desencadeador dos acontecimentos do conto *Vlad*, do escritor mexicano Carlos Fuentes. Publicado em 2004, no livro *Inquieta Companhia*, a narrativa, apesar de se apresentar como uma espécie de continuação para *Drácula*, de Bram Stoker, traz uma série de inovações e de diferentes questões para o tema. Essas inovações serão o foco deste artigo, que também procurará mostrar como o vampiro (tendo em vista o vampiro de Fuentes) é um ser Duplo, um ser marcado pela não unidade, mas pela multiplicidade.

Para provar a ancestralidade do vampiro e, conseqüentemente, da preocupação dos seres humanos em relação a questões da vida e da morte, é possível citar uma grande diversidade de lendas sobre eles: os Gayal, que transformam-se em vampiro em consequência de problemas durante o sepultamento e os Rakshasas, com caninos pontiagudos na Índia; as Lâmiás gregas e os Ghouls árabes, seres com formas femininas que atacavam crianças em busca de sangue; os Upier, do Leste Europeu, igualmente sugadores de sangue; o Murony, da Valáquia, fruto ilegítimo de dois filhos ilegítimos, que só pode levantar de sua tumba à noite (SILVA, 2005). Mais tarde, as muitas características dispersas em variados mitos e figuras vampíricas foram reunidas pelo escritor irlandês Bram Stoker e, juntas, constituem o personagem *Drácula*, modelo do que é ser um vampiro até hoje.

---

<sup>1</sup> Bolsista CNPq de Mestrado em Teorias da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.



Apesar de muitas narrativas terem conferido diferentes facetas a essa personagem<sup>2</sup>, o conto *Vlad*, como já foi mencionado, segue justamente a tradição de *Drácula*: se no romance epistolar de 1897, Drácula decide mudar-se da sua terra natal, a Transilvânia, para Londres, no conto de 2004, o conde opta por instalar-se na Cidade do México. Quem auxilia essa mudança é o narrador, o advogado Yves Navarro, e sua mulher, corretora de imóveis, Assunción; em *Drácula*, quem exerce o papel de mediador é Jonathan Harker, que reúne os papéis de advogado e de corretor de imóveis – portanto, é como se Carlos Fuentes desse continuidade à narrativa de Stoker.

Então, o leitor é capaz de perceber no personagem Vlad, do escritor mexicano, ao desenrolar do enredo, as características já cristalizadas da figura vampiresca: ele não tolera o sol, por isso manda fechar todas as janelas da nova casa (FUENTES, 2007, p. 210 e 211); ele não come ou bebe, uma vez que apenas se alimenta de sangue (Ibid., p. 215, ); não possui reflexo, o que pode ser percebido através da ausência de espelhos em toda mansão do conto (p. 225); apresenta os caninos salientes (p. 227); não tolera alho, pois a planta é também uma das formas de proteger-se contra vampiros (p. 230); dorme em um caixão (p. 237); é capaz de se metamorfosear em morcego (p. 237) e é um morto-vivo (p. 258) – mas Fuentes deixa tais peculiaridades subentendidas, contando com um leitor já familiarizado com o mito. Porém, acima de tudo, o personagem que dá nome ao conto *Vlad* é mau, não hesita em praticar crueldades e não se sente culpado por suas vítimas, assim como o vampiro de *Drácula*. Ele usa a família Navarro e a destrói simplesmente para satisfazer seus desejos e para se alimentar – Eloy Zurinaga, chefe de Yves Navarro e amigo do conde (intermediador do negócio), adverte o subalterno, protagonista e narrador da história: “De Vlad espere todo o mal” (FUENTES, 2007, p. 245).

Ao longo da narrativa, o leitor desvenda o motivo por trás da ida de Vlad à Cidade do México: ele deseja ter Magdalena, filha de Assunción e Yves, como esposa vampira, uma vez que ela é fisicamente idêntica a Minea, “a eterna menina da noite” (Ibid., p. 258), sua companheira. Apesar dos esforços do narrador em tentar salvar sua família, tanto a filha quanto a esposa transformam-se em vampiras e passam a viver com o conde.

Embora os vampiros possuam uma antiga tradição, eles não constam nos estudos e tipologias mais tradicionais em relação ao Duplo. No entanto, podemos pensá-lo a partir de algumas das categorias já existentes e, dessa

---

2 Anne Rice, por exemplo, em sua obra *Entrevista com vampiro*, publicada em 1976, mostra ao leitor vampiros mais humanos, com conflitos existenciais e culpa por seus atos. Já Stephenie Meyer, na saga *Crepúsculo*, de 2006, cria um vampiro herói, praticamente um príncipe.

forma, é bastante interessante atentarmos para o fato de os vampiros não possuírem reflexo (ou sombra) para iniciarmos a discussão acerca da duplicidade dessa figura. No romance *Drácula*, esse estranho fato é descrito em uma cena em que Harker e o conde estão lado a lado na frente de um espelho. Assim, o primeiro diz que [...] o Conde estava bem perto de mim e eu o via distintamente por cima do meu ombro. Mas não havia o menor traço de sua presença refletida no espelho!”(STOKER, 2011, p. 42). Em *Vlad*, talvez por já ser de conhecimento geral que vampiros não possuem reflexo, o narrador apenas sugere essa falta ao mencionar a ausência de espelhos no banheiro de seu cliente: “Não havia espelhos, só uma penteadeira com todo tipo de cosméticos e alguns apoios de perucas. O senhor conde, ao pentear-se e maquilar-se, devia, ao mesmo tempo, adivinhar sua aparência...” (FUENTES, 2007, p. 225 e 226).

Como aponta o psicanalista Otto Rank (1939), o reflexo pode ser visto como uma objetivação da alma e, para exemplificar sua afirmação, cita lendas de povos fechados, como o das Ilhas Fiji, que acreditavam olhar o mundo dos espíritos ao mirar um espelho. Se o vampiro perdeu seu reflexo, isso significa a perda de sua alma, o que leva a seguinte inversão: existe a crença de que quando alguém morre, seu corpo material some, decompõe-se e perece até desaparecer; seu corpo espiritual (ou sua alma), porém, permanece, nem que seja em um plano diferente. O vampiro, entretanto, é aquele ser já morto, cujo corpo físico conserva-se, ao contrário da alma, que se perde.

Essa situação do vampiro – um morto-vivo com um corpo, mas sem alma – ainda pode ser esclarecida pelo que diz Edgar Morin em relação aos funerais frustrados:

[...] a decomposição é o período terrível em que corpo e duplo ainda estão unidos um ao outro, em que tudo ainda não se consumou, em que paira uma surda ameaça vampírica. Os vampiros eslavos, que chupam o sangue dos vivos, são duplos não libertados do cadáver, são cadáveres animados [...]. Onde a consciência dos vivos não consegue mais dissociar nitidamente o duplo do cadáver, onde o duplo permanece mais ou menos grudado no cadáver, aí reina o terror. (MORIN, 1970, p. 140 e 141)

Isso significa que um morto pode transformar-se em um ser maligno devido a um funeral frustrado – justamente o que ocorre com Vlad e também com Didier (filho mais velho de Navarro morto no mar, sobre quem discutiremos mais adiante). Vlad é condenado a ser enterrado vivo, a “permanecer insepulto, mas enterrado em vida” (FUENTES, 2007, p. 256). Se ele permanece insepulto, isso significa que seu funeral não foi conduzido da forma correta e, então, surge a lenda

do conde como um morto-vivo: “toda morte inexplicada, todo desaparecimento ou sequestro eram atribuídos a mim” (Ibid., p. 256), conta Vlad a Navarro. Logo em seguida, Minea transforma-o em vampiro ao morder o seu pescoço, uma vez que a garota reconhece que o conde “[...] aprendeu a se alimentar da terra. Aprendeu a viver enterrado. Aprendeu a não se ver nunca. [...] Você encontrou sua companhia” (Ibid., p. 257). Então, a transformação de Vlad de vivo em morto-vivo foi o resultado de um funeral não conduzido corretamente, uma vez que nem morto o homem estava: esse castigo aplicado a Vlad foi o que chamou a atenção de Minea para ele, transformando-se, portanto, em seu passaporte para a imortalidade.

Aqui, aparece uma das inovações do texto de Fuentes: Vlad não é criador, e sim criatura. O conde explica a Navarro: “Eu vivia, como você, no tempo. Como você, haveria morrido. A menina me arrancou do tempo e me conduziu à eternidade” (Ibid., p. 258). Já na narrativa de Bram Stoker, não é mencionada a forma como Drácula transforma-se em vampiro, o que deixa a impressão de que ele é o primeiro da sua espécie.

Juan Bargalló (1994), por sua vez, menciona duas categorias do Duplo a partir das quais podemos refletir sobre a condição vampiresca. A primeira é a metempsicose, na qual o morto transforma-se em um ser não humano – e, apesar de Vlad possuir forma humana; ele não o é. Além disso, o teórico inclui em sua classificação o desdobramento por metamorfose, em que um indivíduo muda de forma e essa transformação pode ser reversível ou irreversível. No caso do vampiro, ele é capaz de se metamorfosear em morcego (e depois, novamente, em vampiro), como detalha Navarro ao enxergar o conde em seu caixão e ao reparar na modificação de suas orelhas:

As orelhas de Vlad, demasiadamente pequenas, rodeadas de cicatrizes, que atribuí a sucessivas cirurgias faciais, haviam crescido entre a noite e esta manhã. Lutavam, ante meu olhar, por desdobrar-se como asas sinistras de morcego. Que fazia esse ser maldito? Aparar as orelhas em cada entardecer antes de sair ao mundo, disfarçar sua mimese de quiróptero noturno? (FUENTES, 2007, p. 237)<sup>2</sup>.

Assim, é possível perceber como é complexa a figura do vampiro, uma vez que ela possui diferentes facetas e cada uma delas pode ser encaixada e analisada a partir de uma tipologia diferente do Duplo. Além disso, o vampiro é um ser paradoxal: foi necessário que ele morresse para se tornar eterno; aparenta viver, mas está morto. Por isso, ele encontra-se no limiar entre a vida e a morte e é justamente para essa ambiguidade que chama a atenção Lecouteux:

Personagem nem morto nem vivo, que frequenta as regiões do além,

mas permanece em meio aos homens, capaz de sair de dia e de noite, reunindo em si todos os contrários, ódio e amor, bem e mal, transgredindo todas as normas, redentor e danador, “Cristo negro que pretende dar a Vida na morte”, emanação das forças das trevas, possuído por uma fome e sede monstruosas, habitado pelo temor e desejo de morrer [...]. (LECOUTEUX, 2005, p. 157).

O teórico ainda ressalta o fato de esses seres não entrarem em nenhuma ordem ou classe, de não pertencerem nem ao mundo dos vivos, nem ao dos mortos, mas de se constituírem tendo aspectos tenebrosos e assustadores de ambos: da vida e da morte – e, portanto, tais criaturas configuram-se como duplamente tenebrosas e assustadoras.

Outra questão relevante no que concerne ao Duplo, são os retratos – ou a inexistência deles na casa de Vlad, como enfatiza Navarro: “Nenhum quadro, nenhum retrato, nenhum espelho” (FUENTES, 2007, p. 212). Segundo Otto Rank, assim como o reflexo, a imagem e o retrato também foram, para muitas culturas, representações da alma do indivíduo e, por isso, existia, entre antigos povos, um grande medo de ter um quadro seu pintado ou uma fotografia tirada. Rank explica que “[...] claro é que ele teme ser essa imagem possuída por um estranho, porque este poderá expô-lo a alguma desgraça ou mesmo à morte” (RANK, 1939, p. 119).

Navarro, que em um primeiro momento, crer não haver retratos ou pinturas na casa do conde, acaba por descobrir que existem, na verdade, dois. Um quadro ele encontra logo quando conhece Vlad. A figura mostra um antigo castelo situado em um local desolado e rodeado por lobos e “[...] numa sacada do castelo, minúsculas, uma mulher e uma menina assustadas, implorantes” (FUENTES, 2007, p. 217) – o que também já fornece pistas ao leitor atento do desenlace da narrativa. Na segunda visita do narrador ao vampiro, o homem descobre um retrato preso com tachinhas no interior da porta do armário de Vlad: tal imagem mostra sua mulher, Assunción, junto com Magdalena, filha do casal. Quase ao fim da narrativa, o leitor descobre que foi Eloy Zurinaga, chefe de Navarro e amigo de longa data de Vlad, quem ajudou o vampiro a encontrar essa fotografia, pois Vladimir desejava encontrar uma companheira para Minea (ou uma sócia, visto que as duas garotas eram idênticas). Portanto, mesmo antes de roubar definitivamente as almas de Assunción e de Magdalena, ao transformá-las em vampiras, ele já as possuía ao ter posse de um retrato e de um quadro das duas.

Se, como já foi mencionada, a figura do vampiro é bastante complexa por apresentar múltiplas facetas, Fuentes enriquece-a ainda mais ao permear sua história com duplicidades que, se nem sempre se constituem em Duplos propriamente ditos, ajudam a reforçar essa temática ao longo da narrativa. A

dupla Minea e Magdalena, citada logo acima, é um exemplo de como o escritor consegue isso. Vlad explica para Navarro que Assunción não significava nada para ele: ela serviria apenas como alimento até chegar o momento de possuir a menina Magdalena. Ele explica: “Não me interessa sua esposa, Navarro. É sua filha que me interessa. Ela é a companheira ideal de Minea. Você percebeu que são quase gêmeas?” (FUENTES, 2007, p. 255). O pai já havia notado essa semelhança ao chegar na mansão do conde e encontrar as duas juntas: “A mesma altura. O mesmo rosto. Só a roupa era diferente” (Ibid., p. 252).

Portanto, Minea e Magdalena são sócias, categoria encontrada na maioria das clássicas tipologias do Duplo – porém, as duas meninas são sócias de tempos diferentes: enquanto Magdalena tem apenas 10 anos, Minea já vivia há 30 décadas como morta-viva quando encontrou Vladimir Radu no século XV.

Sobre essas duas garotas, é importante ressaltar dois aspectos: o motivo de Vlad ansiar por encontrar uma companheira para ele e para Minea e o fato de a própria Magdalena não parecer uma criança moderna, uma criança de seu tempo.

Primeiro, antes de raptar a filha de Navarro, Vlad explica para o pai que Deus é um ser inacabado: caso Ele acabasse, sua criação terminaria com ele. Por isso, é de extrema importância que Deus não se acabe nunca<sup>8</sup> e aqui, então, se encontra o papel das crianças: “[...] as crianças são a parte inacabada de Deus. Deus precisa do vigor secreto das crianças para continuar existindo” (FUENTES, 2007, p. 233). Posteriormente, o conde esclarece que “[...] as crianças são pura força interna, senhor Navarro. Uma parte de nosso poderio vital está concentrado dentro de cada criança [...]” (Ibid., p. 158). Assim, o plano do vampiro para Magdalena consiste em educá-la como vampira, em deixá-la crescer e adquirir “forma e encanto de mulher” (Ibid., p. 258), sem deixá-la perder sua pureza e inocência, próprias da infância. Portanto, percebemos que Vlad compara-se a uma espécie de ser superior, pois, assim como Deus precisa das crianças para não se extinguir, o vampiro também. É possível pensar que o vampiro apenas é imortal com a condição de nunca tornar-se completo, acabado, pronto. E nesse sentido, por ainda estarem no processo de desenvolvimento, as crianças são seres perfeitos.

Em segundo lugar, se Minea é uma garota que vive há muitos séculos, Magdalena, apesar de contar apenas com 10 anos de idade, aparenta ser uma menina de outro século: “Sua mãe não lhe permite usar calças compridas, insiste em saias escocesas e cardigã azul sobre blusa branca [...]. Tudo isso dá a Magdalena um ar não exatamente de boneca, mas de menina antiga, de uma outra época” (Ibid., p. 208). Portanto, apesar de ser uma criança do século

XXI, Magdalena parece pertencer a outro tempo, assim como os vampiros que, apesar de possuírem a aparência de pessoas com uma duração de vida normal, existem há muitos e muitos séculos.

Essa dupla vivência em dois tempos distintos (aparente em Magdalena e real em relação aos vampiros) manifesta-se de diferentes maneiras ao longo da narrativa. A casa para onde se muda o conde, por exemplo, também apresenta duas realidades. Primeiro, ela é descrita pelo narrador como sendo moderna, com mobília simples, sem muitos detalhes ou adornos e com ângulos retos e horizontais. Entretanto, logo em sua segunda visita ao conde, Navarro começa a perceber um odor de mofo, na medida em que vai se aproximando do barranco que é ligado à mansão por um túnel. Ao chegar ao local onde se deparou com o caixão em que dormia tranquilamente o vampiro, Yves descreve o cheiro sentido no local:

Não era um cheiro conhecido. Em vão tentei associá-lo aos aromas que eu conhecia. Aquela emanção que permeava o túnel não só era diferente de qualquer aroma por mim aspirado. Não só era diferente. Era um odor que vinha de outro tempo. De um lugar muito distante. (Ibid., p. 239)

Então, o cheiro da casa de Vlad não é apenas de um tempo distante, mas de um lugar igualmente longínquo – talvez do seu antigo castelo em ruínas na Valáquia, como sugere novamente o narrador: “cheiro de musgo de séculos, como se houvesse sido trasladada, e não construída ali, das terras distantes da Valáquia originária de Vlad Radu” (Ibid., p. 253). Percebemos, então, a dupla condição da casa: moderna, atual, recém-reformada e, ao mesmo tempo, antiquíssima. Ao final da narrativa, ocorre a metamorfose completa do casarão:

A casa de Bosques de las Lomas, sua moderna fachada aérea de vidro, suas linhas de geometria *clean* se iam dissolvendo diante de meus olhos, como se derretessem. À medida que a casa moderna se dissolvia, outra casa aparecia pouco a pouco em seu lugar, trocando o antigo pelo velho, o vidro pela pedra, a linha reta não por uma sinuosidade qualquer, mas pela substituição derretida de uma forma por outra. (Ibid., p. 267)

Navarro continua a descrição afirmando que, aos poucos, surgia um castelo antigo, mal conservado, destruído, como se nele não habitassem pessoas há longo tempo. O homem ainda se refere a essa construção como uma catacumba: a casa não é apenas dupla por estar, ao mesmo tempo, no presente e no passado longínquo, ela também é casa e sepulcro concomitantemente – o que faz sentido,

visto que a moradia de um morto-vivo deve ser o caixão, a tumba. Essa ambiguidade já está presente na fala de Vladimir desde o seu primeiro encontro com Yves: “[...] sinto necessidade da minha casa ancestral” (Ibid., p. 215). De que casa ancestral fala Vlad? Do seu castelo na Valáquia que abrigou toda uma dinastia de reis e príncipes da sua família? Ou de sua tumba, aquela que foi a sua primeira morada em uma segunda existência, uma existência de morto-vivo?

Tal ambivalência entre passado e presente, entre vida e morte, também pode ser constatada no personagem Eloy Zurinaga. Apesar de Navarro afirmar ter esse senhor 89 anos, em diversos trechos, é sugerida a ancestralidade do chefe do narrador. Zurinaga, por exemplo, lamenta ter a vida, para ele, se transformado “num grande desfile de cadáveres” (Ibid., p. 201) e sentencia que “a vantagem de viver muito é que se aprende mais do que a situação autoriza” (Ibid., p. 202). O narrador também relata ser o advogado “velho como a própria velhice” (Ibid., p. 243). Todas essas afirmações sugerem uma vida muito mais longa do que a humana – apesar de, ao término da trama, o leitor descobrir que Vlad não cumpre a promessa feita ao velho de lhe conceder a vida eterna. Porém, a dúvida em torno da real identidade de Eloy permanece um mistério ao longo de toda a história e ele, inclusive, afirma ter a mesma idade de Vlad e ter estudado junto com o amigo – e o leitor se questiona em que tempo isso ocorreu, em que etapa da longa vida de Vlad e, até mesmo, em que século os dois teriam se encontrado. Além disso, o homem está no limiar entre a vida e a morte, pois ele “[...] ainda respirava, mas já era um cadáver esvaziado pelo terror” (Ibid., p. 243) e, mesmo estando sentado ao lado de uma lareira acesa, suas mãos estão sempre muito geladas, como as de um morto. Assim, Zurinaga, apesar de viver no momento presente, é e aparenta ser tão velho a ponto de pertencer a uma época muito distante; apesar de estar vivo, parece já ter morrido.

Essa dicotomia acentua-se no momento em que são colocados em oposição o Zurinaga anterior à ida de Vlad à Cidade do México e o Zurinaga posterior: se antes o advogado possuía uma personalidade extremamente forte, não recebia ordens de ninguém, pairava como um ser superior a todos (tão superior a ponto de seus empregados continuarem trabalhando como se estivessem sendo observados de perto pelo chefe, apesar desse, há muito tempo, não sair de sua mansão), depois, ele torna-se apagado, indeciso, titubeante: “Agora eu o olhava, sentado ali com as sombras das chamas refletindo-se no seu rosto sem cor, como um despojo, um homem sem beleza nem virtude, um velho infeliz” (Ibid., p. 243). Já para Vlad, ocorre o processo inverso: ele inicia a narrativa parecendo um “fantoche ridículo” (Ibid., p. 214), usando peruca e um



bigode “tosco, sem forma, obviamente ligado ao lábio superior” (Ibid., p.214), ao fim da trama, ele reaparece rejuvenescido, com uma cabeleira negra, longa, lustrosa e brilhante. As transformações ocorridas aos personagens ressaltam, mais uma vez, a ambiguidade presente e passado, novo e velho, morte e vida. Além disso, há outros elementos que colocam esses dois personagens lado a lado: Zurinaga mantém uma relação afetiva muito forte com sua casa, assim como Vlad, e o narrador conclui que “[...] mudar de lugar seria, para ele [Eloy], mudar de vida e aceitar uma morte apenas adiada” (Ibid., p. 200); o advogado, em consonância com o vampiro, ainda procura esconder seu passado e, em sua moradia, “em vão se procurariam fotografias de mulheres, pais, filhos, amigos” (Ibid., p. 200). O que coloca os dois homens em lados opostos é o fato de o vampiro estar morto, mas possuir a aparência de uma pessoa viva e de Zurinaga parecer um cadáver, mesmo que seu coração ainda bata.

Ainda em relação ao personagem Zurinaga, o narrador conta que, um dia, um “dublê, sócia ou espectro” (Ibid., p. 199), um ser idêntico a ele, teria aparecido no escritório – onde o chefe, é importante lembrar, já não ia havia um ano. Os funcionários imaginaram tratar-se de um sócia, e não do próprio Zurinaga, pois durante o tempo em que o homem permaneceu na repartição, Eloy telefonou mais de uma vez para dar instruções. Navarro salienta que a aparição desse Duplo “só inspirou terror e inquietude” (Ibid., p. 199), sentimento que se relaciona com a “significação do Duplo como presságio de morte” (RANK, 1939, p. 104) – e é justamente a partir desse primeiro acontecimento, desse aparecimento do Duplo de Zurinaga logo no início do conto, que os macabros acontecimentos se desenrolam. Depois de Yves ter descoberto a verdadeira identidade de Vlad, Eloy conta-lhe que quem havia ido ao escritório não era um Duplo, mas ele mesmo; os telefonemas eram gravações. Sua justificativa para ter retornado após tanto tempo foi a necessidade de consultar papéis antigos – e, se esses documentos eram tão importantes a ponto de fazerem com que o advogado rompesse a sua reclusão, talvez eles se relacionassem com Vlad, o causador de todas as infelicidades e males do narrador.

A descrição de Vlad, no início da narrativa (em que, como já foi mencionado, ele é caracterizado como um ser completamente decadente), remete a outros aspectos relacionados com a questão do Duplo: a máscara, o disfarce. Ele, diz o narrador que possuía uma cabeça “[...] maciça e grande, mas curiosamente indefinida, como se um falcão se disfarçasse de corvo, pois, sob as feições artificialmente plácidas se adivinhava outro rosto que o conde Vlad fazia o impossível para ocultar” (FUENTES, 2007, p. 214). O vampiro usava óculos escuros

que lhes ocultavam os olhos e pareciam uma “verdadeira máscara” (Ibid., p. 215) e esse elemento inclui-se na tipologia do teórico Pélicier (1995, apud MELLO, 2000), naquele Duplo que surge a partir da fabricação de um simulacro. Dessa forma, Vlad esconde sua verdadeira identidade, o fato de ser vampiro, através de uma máscara, de um simulacro que lhe faz parecer humano como Yves Navarro. Esse disfarce é necessário, já que o intuito do conde era aproximar-se da família do jovem advogado, e especialmente de Magdalena. Assim, surge a questão de quem é o verdadeiro Vlad: aquele que está por trás da máscara ou esse disfarce seria o seu verdadeiro eu, a sua essência?

Outra figura interessante de ser analisada é a do criado Borgo, que parece abrigar dois seres em um mesmo corpo: “[...] um homúnculo torto e curvado, com as mais lindas feições que eu já vira num varão” (FUENTES, 2007, p. 218). O contraste ocorre ainda a partir de seu rosto perfeito, “a cabeça do Perseu de Cellini” (Ibid., p. 218), e suas expressões faciais: “o olhar de Borgo era triste, irônico, vil” (Ibid., p. 218). Suas atitudes repulsivas comungam com o seu semblante e o restante de seu corpo, como quando, obscenamente, ele levanta o vestido de Minea e suga “seus mamilos infantis” (Ibid., p. 253).

Os membros da família Navarro também constituem pares opostos: Yves e Magdalena contrastam com Assunción e Didier. Primeiro, o narrador estabelece a contraposição entre ele e sua mulher. Ele diz que

Assunción é o oposto da minha imagem. Seus cabelos, compridos, lisos e escuros. Meu cabelo, curto, crespo e castanho. Sua pele, branca e redondamente suave; a minha, morena e esbelta. Seus olhos, muito negros; os meus, verdes-acizentados. (Ibid., p. 207)

Logo após, ele comenta ser a menina parecida com ele; o menino, com a mãe. O protagonista sentencia: “Parece que é uma regra das descendências: filhos como a mãe, filhas como o pai” (Ibid., p. 207).

Didier, o filho, ainda apresenta uma segunda duplicidade: sua ausência é dupla, pois, como ele morreu afogado no mar e seu corpo nunca foi resgatado, os pais perderam seu menino vivo e morto, nunca puderam despedir-se e realizar um funeral – o que remete aos funerais frustrados sobre os quais escreve Morin, como explicamos anteriormente e sobre os quais ainda comentaremos.

Além disso, o dia e a noite vividos pelo casal, Assunción e Yves, encontram-se em igual oposição: de dia, ao longo da jornada de trabalho, os dois assumiam e mantinham posturas sérias e quem os visse assim tão profissionais estranharia seu comportamento quando o sol se põe, como evidencia o narrador: “Se dou esses detalhes de nossa aparência formal é só para ressaltá-la com o

contraste de nossa paixão noturna. Então, Assunción é uma salamandra no leito, fria só para incendiar, ardente só para gelar [...]” (FUENTES, 2007, p. 210).

A partir dessas dicotomias e do que já foi dito sobre o conto de Carlos Fuentes, percebe-se que a discussão por trás da figura do Duplo e das duplicidades presentes no texto gira em torno de dois dos maiores (senão os maiores) medos do homem: o medo da morte, tanto de si próprio quanto de quem se gosta, e o medo da passagem do tempo (dois temores ligados de forma indissociável). Vlad traduz esse medo, essa angústia, a partir das seguintes palavras: “Será vida esta breve passagem, esta urgência entre o berço e a sepultura?” (Ibid., p. 216). Depois, o conde continua chamando a atenção para o inevitável destino de todos e de tudo: “Tudo contém a semente da corrupção. Nas coisas, chama-se a isso decadência. Nos homens, morte” (Ibid., p. 216).

Para o antropólogo Gilbert Durand, é a partir da impossibilidade de o homem expressar em palavras essa angústia (ou até mesmo felicidade) em relação à “inelutável instância da temporalidade” (DURAND, 2002, p. 394) que são engendrados os símbolos. Em outros termos, a aflição sentida frente à não capacidade humana de parar ou voltar no tempo ou, ao contrário, a alegria diante das possibilidades de renovação dentro da temporalidade são traduzidas em símbolos, uma vez que, com sua linguagem cotidiana, o homem não é capaz de exprimir sentimentos tão profundos. Assim, é possível pensar no vampiro como um símbolo criado pelo homem para discutir essa aflição e a possibilidade da imortalidade humana. Ao contrário do homem que não possui o poder de controlar o tempo, pará-lo, desacelerá-lo, o vampiro possui. Além de viver para sempre, de nunca morrer, essa figura ainda é capaz de voltar no tempo, como Vlad o faz. Se, no início, como já descrevemos, o conde parece um velho à beira da morte, em um estado de decrepitude intensa, ao final do conto, ele mostra-se como na sua juventude. O vampiro explica para Zurinaga: «Tenho o poder de escolher minhas idades. Posso aparecer velho, jovem ou conforme o curso natural dos anos» (FUENTES, 2007, p. 245).

Porém, se em um primeiro momento, a figura do vampiro parece ser construída com o propósito de conformar as pessoas em relação à imortalidade, (uma vez que, em contrapartida de viver para sempre estaria a transformação em um ser hediondo e terrível), em *Vlad*, essa questão complica-se e transformar-se em vampiro para não morrer nunca passa a ser uma escolha, uma opção a ser pensada, a ser pesada.

Em *Drácula*, então, nenhuma das personagens (aliás, nenhuma pessoa no mundo, pelo que se apreende da narrativa) deseja tornar-se um vampiro, um

morto-vivo. É possível chegar a essa conclusão a partir de diversos aspectos do romance, mas aqui serão destacados três: 1) as personagens femininas Lucy Westenra e Mina Harker são atacadas por Drácula durante a noite, enquanto estão dormindo e, conseqüentemente, não podem lutar contra ele; 2) Van Helsing, o caçador de vampiros, com a ajuda de Mina Harker, seu marido, Joanathan Harker e mais alguns amigos, travam uma luta contra o vampiro e expõem-se ao perigo e à morte para destruí-lo, salvando a humanidade de tamanho perigo; 3) quando o grupo finalmente mata definitivamente o conde com uma estaca no coração, seu semblante é descrito como tendo sido invadido por uma «sensação de paz» (STOKER, 2011, p. 544).

Já em *Vlad*, surge a dúvida: será que vale a pena transformar-se em vampiro para conseguir a imortalidade ou para ter de volta alguém muito querido que já morreu? Vlad não mais ataca os homens durante a noite, contra as suas vontades. Ele convence, ao tocar nos maiores medos, aflições e obsessões de cada um, das vantagens de ser vampiro. Isso fica bastante claro, quando o conde convida Navarro a juntar-se a ele:

[...] junte-se a nós, Navarro. Seja parte da minha tribo errante. Veja o que lhe ofereço, apesar de seu orgulho rebelde: fique com sua mulher e sua filha aqui, eternamente... [...]

Mas não se esqueça de que minha ausência é frequentemente enganosa. Sempre encontro um ponto fraco, um resquício por onde me infiltrar. (FUENTES, 2007, p. 264)

Zurinaga, por exemplo, é convencido a entregar Yves Navarro e sua família para o conde com a promessa, feita por Vlad, de conceder-lhe vida eterna. O perecimento é uma constante preocupação do advogado e, em uma conversa entre ele e seu subordinado, ao acariciar o braço de uma poltrona com um “prazer mais duradouro” (FUENTES, 2007, p. 201), o velho fala: “A carne perece, o móvel permanece. Tem-se de escolher entre uma pele e outra...” (Ibid., p. 201).

O ponto fraco de Assunción, por sua vez, é a possibilidade da morte de sua filha, Magdalena – sua obsessão desde a perda de Didier. Enquanto Yves parece superar o prematuro falecimento do filho, Assunción não o aceita e o narrador conta que “ela queria dragar o fundo do mar, explorar o litoral inteiro, escavar a areia e perfurar as pedras; esgotar o oceano até recuperar o cadáver do menino” (Ibid., p. 209). Portanto, é essa a brecha que Vlad encontra para ter na mulher uma aliada, como ela própria explica para o marido: “O menino morreu. A menina não vai morrer nunca. Não voltarei a passar por esse sofrimento, nunca! [...] Minha filha não vai morrer. Não haverá luto por ela. Magdalena viverá para sempre” (Ibid., p. 260).

Também é possível pensar qual a motivação do próprio Vlad para ter se transformado em vampiro – uma vez que o conde era uma simples criatura, e não um criador. A partir dos documentos dados a Navarro por Zurinaga, nos quais a história do vampiro é explicada, o leitor percebe que tornar-se imortal sempre foi uma grande preocupação e o maior objetivo de Vlad Tepes, rei da Valáquia no século XV. Primeiro, ele a buscou ao permanecer na história: “Querida deixar um nome e ações inesquecíveis na história. Encontrou um instrumento que fosse associado para sempre a ele: uma estaca” (Ibid., p. 247). Ele desejava, portanto, mesmo com a sua morte e com o passar dos tempos, permanecer. Almejava que, no futuro, todos ainda o conhecessem devido à sua crueldade desmedida. Porém, Eloy continua seu relato mostrando como somente esse tipo de imortalidade não satisfazia o conde, já que “apenas sua morte escapava a seu capricho” (Ibid., p. 247). Por isso, Vlad tornou-se obcecado com as lendas de sua terra, de seres que levantavam da tumba após sua morte e que eram capazes de se metamorfosear. Assim, quando Minea transformou-o em vampiro, ela apenas estava realizando um antigo anseio do personagem.

Por fim, devemos refletir sobre a maneira adotada por Vlad para persuadir Navarro a deixar sua vida de mortal – e, assim, pensar sobre o que o protagonista teria encontrado dentro do seu carro, quando decidiu não se tornar vampiro e tencionava deixar a casa do conde. Para isso, é importante recapitular alguns pontos da narrativa que podem esclarecer a questão:

Primeiro, durante uma das visitas que faz ao vampiro, Navarro está preocupado com sua filha, que iria da escola para o aniversário de uma colega de colégio; o homem, porém, não conversa com o conde acerca de seus receios. Mesmo assim, Vlad parece ler seus pensamentos e pergunta: “São nove da noite. Sabe onde estão seus filhos?” (FUENTES, 2007, p. 227). Ou seja, ao invés de perguntar “onde está sua filha?” (o que seria o mais natural), o conde questiona sobre os filhos – mesmo que os dois nunca tivessem conversado sobre Didier, o que é um fator de estranhamento, ainda mais quando lembramos que os pais realmente não sabem onde está o garoto, já que nunca encontraram seu corpo.

Depois, em outra conversa entre o narrador e o vampiro, Vlad afirma que não se deve condenar as crianças à velhice. A fala do conde revolta Navarro, uma vez que seu filho nunca envelheceria, pois havia morrido quando criança. A essa reação, Vlad responde acrescentando que nunca se deveria abandonar as crianças nem à velhice, nem à morte – apontando para uma possível ressurreição de Didier.

Finalmente, Vladimir apresenta seus argumentos a fim de convencer Navarro:

Sua mulher e sua filha vão viver para sempre. Parece que você não se importa com isso. Não gostaria de que seu filho ressuscitasse? Você também desprezaria isso? Não me olhe dessa maneira, Navarro. Não costumo brincar com assuntos de vida ou morte. Olhe, seu carro está estacionado ali. Olhe bem e resolva logo (Ibid, p. 264 e 265).

Portanto, o ponto fraco de Navarro descoberto pelo vampiro era o fato de seu filho estar morto. Além disso, como o próprio conde ressalta que sempre fala sério em relação a assuntos de vida ou morte, podemos imaginar que a figura difícil de distinguir encontrada pelo narrador no carro é o filho – transformado em vampiro ou em algum outro tipo de morto-vivo, não se sabe.

Essa leitura ainda é compatível com o que Morin descreve sobre os funerais frustrados mencionado anteriormente. Uma vez que não houve funeral para Didier, ele pode ter se transformado em um morto-vivo. Lecouteux ainda menciona a questão da má morte: “toda pessoa que não tenha vivido até o termo prescrito não transpassa, permanece bloqueada entre este mundo e o além” (LECOUTEUX, 2005, p. 41). Didier morreu quando criança, antes do seu tempo, portanto, teve uma má morte e está vulnerável a quaisquer mutações em seres malignos.

Finalmente, é possível concluir que uma das maiores inovações do conto *Vlad*, de Carlos Fuentes, é a discussão em relação à dúvida em se transformar em vampiro ou não (e à vontade em se transformar). Os personagens do conto do escritor mexicano não foram atacados ou violentados: talvez tenham pesado racionalmente os prós e contras da situação; talvez tenham sido movidos por impulsos muito menos racionais e mais profundos, misteriosos, dos quais nem eles próprios possuíam conhecimento. O que se sabe é que foi de Assunción, de Vlad e de Zurinaga a escolha em se converter em seres das trevas, em mortos-vivos. Assim, é como se a narrativa fizesse cada um de seus leitores igualmente se questionarem: o que eu faria, até que ponto iria para ter alguém que amei e que já se foi de volta? Ou o que faria para ser imortal? A que estaria disposto? Que preço pagaria? Até que ponto valeria a pena ir?

## **REFERÊNCIAS:**

BARGALLÓ, Juan (Org.). Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble. Sevilla: Alfar, 1994.

DURAND, Gilbert. As estruturas antropológicas do imaginário. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FUENTES, Carlos. Inquieta companhia. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LECOUTEUX, Claude. História dos vampiros: autópsia de um mito. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

MELLO, Ana. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY; CAMPOS (Org.). Discurso, memória, identidade. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2000.

MORIN, Edgar. O homem e a morte. Lisboa: Europa-América, 1970.

RANK, Otto. O duplo. Rio de Janeiro: Cooperativa, 1939.

SILVA, Adriano Ricardo. Núpcias de fogo: vampirismo, inveja e ódio em tia Clara. 2005. 114 f. Dissertação de mestrado em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2005.

STOKER, Bram. Drácula. Porto Alegre: L&PM, 2010.



## **EXPRESSÕES DO DUPLO NA *TRILOGIA DE NOVA YORK*, DE PAUL AUSTER: UMA ANÁLISE PÓS-MODERNA**

Yuri Torres Possapp<sup>1</sup>

### **INTRODUÇÃO**

Quando o pós-moderno torna-se assunto de alguma discussão e/ou de alguma análise, é difícil se esquivar da questão da identidade. De fato, embora a identidade não seja a tônica exclusiva do Pós-modernismo<sup>2</sup>, ela é inegavelmente recorrente em sua expressão artística. A busca para o “quem sou eu?”, para o “qual meu papel no mundo?”, ou ainda para o “eu realmente existo?” são fatores que simultaneamente norteiam e desnorteiam artistas pós-modernos e também seu respectivo público – na medida em que essa nova arte propõe não só a desvalorização do artista em si, como também consolida a participação ativa de seus apreciadores.

Nesse sentido, o sempre perturbador tema do duplo adentra a discussão, pois ele é por natureza um grande problematizador da identidade. Obviamente, tais questões não são novidades pós-modernas: Shakespeare, para se usar um exemplo conhecido, já levantava questões a respeito da identidade por meio de uma duplicação em *A Comédia dos Erros* (irmãos gêmeos, que se desconhecem, são constantemente confundidos ao longo da trama, ditando seu ritmo). Entretanto, a nova sociedade que se configura no contexto pós Segunda Guerra Mundial serve de aparente catalisador para esse questionamento existencial.

Pois é justamente nesse sentido que o presente trabalho busca sua linha de análise. A partir de uma leitura crítica de *A Trilogia de Nova York*, de Paul Auster (sempre aqui se partindo da terceira parte dessa trilogia, *O Quarto Fechado*), será feita a discussão acerca da crise de identidade pós-moderna por meio de suas expressões do tema do duplo. Tal livro (talvez a obra-prima desse ficcionista estadunidense), além de prolífico em manifestações do duplo em seus respectivos enredo e fábula, sem dúvida suscita com grande propriedade o drama pós-moderno da constante e tortuosa busca pela identidade em um mundo labiríntico e desconexo, em que os referenciais não oferecem credibilidade.

---

1 Mestrando em Teoria da Literatura pela PUCRS

2 O presente trabalho adotará os termos Pós-Modernidade e Pós-Modernismo com implicações semânticas distintas: o primeiro referir-se-á a um momento histórico da humanidade; o segundo, à manifestação artística típica desse momento histórico. Contudo, a imbricação entre ambos os termos é de tal proporção que, como será visto na sequência, que uma eventual análise isolada de um ou de outro seria de grande negatividade teleológica.

## O CONTEXTO PÓS-MODERNO

Santos (1986) define Pós-Modernismo<sup>3</sup> como o nome que se aplica às mudanças ocorridas nas ciências, nas artes e nas sociedades avançadas desde 1950<sup>4</sup>.

Palavras como chip, saturação, sedução, niilismo, simulacro, hiper-real, digital e desreferencialização seriam verdadeiras “senhas”, segundo Santos (1986), para se invocar o fantasma pós-moderno. Tais vocábulos contrapõem-se ao mundo anterior à Segunda Guerra, quando se falava em energia, máquina, produção, proletariado, revolução, sentido, autenticidade.

O novo mundo pós-moderno assiste, já em seus primórdios, um surto de crescimento econômico ímpar na História. Hobsbawm (2003) denominou-o “A Era de Ouro”, que se estenderia até a década de 1970. A tal bonança econômica acompanha um grande avanço técnico científico.

Todavia, tais avanços na ciência e na economia vêm acompanhados de um sentimento de medo e de insegurança. O avanço tecnológico trouxe consigo a guerra armamentista, que se estende à corrida espacial entre duas superpotências globais antagônicas. A Segunda Guerra Mundial mostrou aos cidadãos do século XX que o homem era indiscutivelmente capaz de destruir o mundo, e ao passo que EUA e URSS expandiram o número de ogivas, a ameaça nuclear atormentou o homem da Pós-Modernidade. Da mesma forma que se maravilha com o rádio transistorizado, o cidadão da nova era tem pesadelos com o holocausto atômico.

## AS ARTES

No mundo das artes (pensando agora no Pós-Modernismo propriamente dito), as mudanças também foram expressivas. Hobsbawm (2003) chega a falar em “morte da vanguarda”. O historiador britânico ressalta, por exemplo, que “as fronteiras entre o que é e o que não é classificável como ‘arte’, ‘criação’ ou artifício se tornaram cada vez mais difusas, ou mesmo desapareceram completamente”. (HOBSBAWM, 2003, p. 483). Para Subirats (1991), os momentos escatológicos, revolucionários e subversivos desapareceram das vanguardas históricas. Em épocas de niilismo e de ausência de referencial, tal qual afirma Santos (1986), as discussões propostas pelos vanguardistas modernos tornam-se não apenas estéreis, mas também anacrônicas.

---

3 Esse autor não faz diferença entre Pós-Modernismo e Pós-Modernidade, pois os analisa na maior parte de seu livro, numa inteligível emulsão teórica, sem que isso configure eventual demérito da obra.

4 O autor reconhece que formalmente se estabeleceu o ano de 1945, fim da Segunda Guerra Mundial, como data inicial do pós-moderno. Todavia, ressalta que efetivamente as mudanças ocorrem a partir da década de 1950.

Santos (1986) propõe um quadro objetivo e sucinto que elucida as divergências estéticas. Assim, o Moderno o Pós-Moderno contrapõem-se ao valorizarem respectivamente a cultura elevada e o cotidiano banalizado; a arte e a antiarte; a estetização e a desestetização; a interpretação e a apresentação; a originalidade e o pastiche/paródia; a obra em si e o seu processo (metaficção); o hermetismo e a fácil compreensão; a oposição ao público e a participação do público; a afirmação da arte e a desvalorização obra/autor.

Na Literatura, mais especificamente, a tendência de destaque, segundo Santos (1986) é o *nouveau roman*, ou seja, uma desdefinição do romance, na medida em que se abolem enredo, assunto e a própria personagem. Outro aspecto importante é a metaficção, na qual, como destaca Fokkema (1983) o modo pelo qual se conta a história, é mais importante que a história. O teórico holandês ressalta igualmente a importância do leitor, pois o texto dialoga com ele, dá-lhe instruções, propõe multiplicidades de desfechos e, em alguns casos, pode tratá-lo com protagonismo – lançando mão, como o faz Carlos Fuentes em *Aura*, de uma narrativa em segunda pessoa. A mistura do erudito com o popular (gênero policial, por exemplo) é outra constante. O pós-moderno revela-se, portanto, bastante democrático, e retira conscientemente o artista de seu pedestal.

Mantendo-se nos termos comparativos, o texto pós-moderno leva ao extremo técnicas como a fragmentação. Fokkema (1983) alerta para enredos labirínticos, desconexos, múltiplos (aliás, como observa o acadêmico supracitado, palavras como labirinto, reflexo, espelho, viagem, são recorrentes nessa literatura). O pós-moderno, ao contrário do moderno, não formula hipóteses; não busca uma obra aberta (a trama pode encerrar-se a qualquer momento); não difere entre verdade e ficção, entre passado e presente e entre relevante e irrelevante. Da mesma forma, não há interesse em dar sentido ao texto, as entrelinhas não importam, não existe razão para se ir além do que está apresentado – relações de causa e efeito são minimizadas, ou abolidas – e questões psicológica são relegadas para segundo plano.

Seguindo-se para uma análise direta de *A Trilogia de Nova York*, os elementos artísticos (e principalmente literários) postulados pelos autores acima referidos serão facilmente percebidos.

## **A TRILOGIA**

Dividida em três partes, essa obra de Paul Auster é iniciada por *Cidade de Vidro*. Nela o escritor de romances policiais Daniel Quinn, recebe um telefonema misterioso de um possível contratante para seus serviços do suposto detetive

---

---

particular Paul Auster. Quinn resolve assumir essa nova identidade e aceita o caso. Seu dever é proteger Peter Stillman, o filho (homem psicologicamente debilitado), de Peter Stillman, o pai (ex-professor universitário de prestígio que está às vésperas de ser liberado de um hospital psiquiátrico). A missão de Quinn é simplesmente vigiar o velho Stillman e reportar-se à Virgínia, esposa do jovem Stillman, sobre os passos do homem. O antigo professor havia submetido seu filho, ainda criança, a um confinamento de anos em um quarto fechado. Seu objetivo era, isolando o menino do contato humano, encontrar o idioma original, o idioma de Deus – aquele em que a palavra designasse perfeitamente, sem qualquer desvio de significado, a coisa a que se referisse –, pois assim o homem estaria autorizado a iniciar a nova e definitiva Babel, desta vez erguida no novo mundo. Contudo, o experimento é descoberto e o velho Stillman é recolhido a um sanatório. Com a ajuda de um caderno pautado vermelho, Quinn segue o sogro de Virgínia pelas ruas de Nova York, anotando todos os detalhes possíveis. O caso torna-se uma obsessão para o falso detetive, principalmente após o súbito desaparecimento do Stillman pai, justamente a quem deveria constantemente vigiar. O subsequente desaparecimento de Virgínia e de seu marido levam a obsessão de Quinn a um estado de transe que o deixa alheio à percepção do que é real e do que não é. A trama finda com o desaparecimento do próprio escritor, que deixa para trás seu caderno vermelho totalmente preenchido.

Em *Fantasmas*, segunda parte da trilogia, o detetive Blue (ex-pupilo de Brown) é contratado pelo misterioso White para vigiar um homem chamado Black. Hospedado em um quarto localizado na Orange Street, no Brooklyn, Blue deve ficar atento a cada passo de seu alvo e enviar semanalmente um relatório para uma caixa postal determinada por White. Ao seguir Black por mais de um ano, o investigador descobre uma incrível identificação com esse estranho homem – chegando ao ponto de perceber que pode prever o comportamento de Black, pois os passos do alvo são seus próprios passos. Igualmente à primeira parte da trilogia, o detetive em questão desenvolve uma obsessão pelo caso. Sua desconfiança cresce na desconfiança de que White e Black são a mesma pessoa. Sendo assim, Blue não seria o seguidor, e sim o seguido e seus relatórios tornam-se uma história manuscrita nas mãos de Black/White. Por fim, o detetive vai ao encontro de seu alvo, e após espancá-lo até o limiar da morte, rouba-lhe os manuscritos, e percebe – como o alertara Black – que já conhecia aquela história do começo ao fim.

Na derradeira parte, *O Quarto Fechado*, o protagonista e narrador da história – um escritor ensaísta e articulista cujo nome não é revelado, e, por tal razão será descrito, neste trabalho como Narrador Anônimo<sup>5</sup> – recebe uma

---

5 Intencionalmente grafado em maiúsculas.

carta de Sophie Fanshawe. A mulher lhe explica que seu marido, Fanshawe, amigo de infância do narrador, está desaparecido há mais de seis meses. No encontro com Sophie, o protagonista descobre que o antigo amigo, antes de desaparecer, o escolhera para ser responsável por sua produção literária ainda inédita. O Narrador Anônimo aceita a tarefa de avaliar e providenciar a edição das obras. O sucesso literário ocorre na primeira publicação, e dentro das circunstâncias de extrema proximidade, Sophie e o protagonista acabam envolvendo-se – a esta altura, Fanshawe já era dado como morto por todos. O protagonista não apenas se casa com a mulher, mas também assume a paternidade do filho de Fanshawe, Ben. Esse poderia ser o fim da história, contudo, o Narrador Anônimo recebe uma carta de Fanshawe felicitando-o pelo sucesso, e desejando-lhe sinceras felicidades com Sophie e com Ben; a carta igualmente alertava o protagonista de que não deveria procurar Fanshawe, sobe risco de ser, por ele, assassinado. Para o Narrador Anônimo, seu amigo de infância sempre fora um grande referencial, mas igualmente motivo de inveja e de desconfiança; perturbado por essa despropositada mensagem, o protagonista ignora a ameaça e resolve ir ao encalço de Fanshawe (que ainda estava vivo). Seguindo os passos do companheiro de infância o Narrador Anônimo, sob pretexto de escrever a biografia de Fanshawe, entrevista pessoas, visita diferentes lugares (incluindo um tour pela França), mas não consegue pistas. Prestes a desistir, recebe uma nova carta de Fanshawe, que marca um derradeiro encontro em Boston. Fanshawe deseja dar cabo a tudo, incluindo à própria vida, no entanto não quer fazê-lo sem um último encontro. Naquela cidade, em um prédio abandonado, o protagonista recebe de seu antigo amigo – que afirma ter ingerido veneno e que, portanto, morreria a qualquer momento – um caderno vermelho escrito até a última linha, o qual se recusa ler, rasgando suas páginas na estação ferroviária, a caminho de volta para casa.

Há um elemento fundamental na trilogia que remete precisamente à terceira parte, e que traz implicações para a obra inteira, pois é o fator que suscita a questão do duplo de da identidade: o Narrador Anônimo revela ter sido o autor de *Cidade de Vidro* e de *Fantasmas*, ou seja, a sua história inspirou às demais – as três histórias constituem, de fato, apenas uma.

## **A IDENTIDADE**

Segundo Hall (2005), as mudanças sociais da Pós-Modernidade alteram a antiga visão de um sujeito dotado de uma identidade unificada e estável.

Fragmentado, ele é agora composto de várias identidades – que podem ser contraditórias ou não resolvidas. Em outras palavras, a identidade não é mais fixa essencial ou permanente, é uma celebração móvel que se forma e que se transforma continuamente segundo as formas pelas quais os sistemas culturais ao nosso redor nos representam ou nos interpretam.

É precisamente nessa fragmentação, nessa inconstância e nessa não substancialidade da identidade pós-moderna, que o tema do duplo encontra seu alicerce na ficção dessa nova era. Bargalló (1994) destaca que o desdobramento não é mais que um reconhecimento do vazio que o “ser” encontra dentro de si mesmo e da busca por outro para tentar preenchê-lo. De fato, segundo esse mesmo teórico, o próprio duplo é dependente de uma consciência do eu, para o qual o outro representa uma alternativa. Os protagonistas da *Trilogia de Nova York* não são mais que filhos da Pós-Modernidade, perdidos em um labirinto de uma metrópole que paradoxalmente lhes oferece a solidão por meio da aglomeração de milhões de pessoas.

“Parece-me agora que Fanshawe sempre existiu. Ele é o ponto onde tudo começa para mim e, sem ele, dificilmente eu saberia quem sou.” (AUSTER, 2007, p. 217). Assim o Narrador Anônimo começa a terceira parte da trilogia, propondo-se a contar a história vivenciada. Desde a primeira linha, portanto, um espectro chamado Fanshawe já se mostra determinante para a identidade desse narrador.

Não se pode negar que a presença física de Fanshawe é um elemento que aponta para a duplicidade: “Nascemos com menos de uma semana de diferença e passamos juntos no quintal nossa fase de bebê, explorando o gramado de gatinhas, arrancando flores (...)” (AUSTER, 2007, p. 232). E na sequência: “Minha mãe lembra que éramos tão ligados um ao outro que, certa vez, aos seis anos, lhe perguntamos se homem podia casar com homem.” (AUSTER, 2007, p. 233). Ou ainda: “Que eu adorava Fanshawe, que ele foi meu melhor amigo, que eu o conhecia melhor do que qualquer pessoa – isso são fatos e nada que eu diga pode diminuir sua importância.” (AUSTER, 2007, p. 228). Ou seja, a íntima ligação do protagonista com seu amigo já sugere uma ideia de duplo, sobretudo quando atenta-se à complexa relação de admiração/desconfiança entre eles:

Eu me mantinha tão próximo de Fanshawe, o admirava com tamanha intensidade, desejava de forma tão desesperada me equiparar a ele – e então, de repente, vinha o momento em que eu percebia que Fanshawe era um estranho para mim, que o jeito como ele vivia dentro de si mesmo jamais poderia corresponder ao modo como eu precisava viver. (AUSTER, 2007, p. 232)

Não obstante, Fanshawe existe igualmente em uma dimensão psicológica dentro do próprio Narrador Anônimo, a qual, como já se viu, foi fundamental para o surgimento da trilogia:

O fato é que eu tinha deixado Fanshawe para lá. A vida dele havia cessado no instante em que tomamos caminhos diferentes e agora, para mim, Fanshawe pertencia ao passado, não ao presente, era um fantasma que eu carregava comigo para um lado e outro, um mito pré-histórico, algo que já não era mais real. (AUSTER, 2007, p. 218).

A frase inicial de *O Quarto Fechado* supracitada já indica qual seria o resultado da busca por Fanshawe, e isso se confirma no decorrer da trama: “Agora que eu havia parado de andar atrás dele, Fanshawe se mostrava mais presente do que nunca.” (AUSTER, 2007, p. 315). O protagonista começa a perceber que, ao invés de procurar o amigo, estava, de fato, fugindo dele: “Após tantos meses tentando encontrá-lo, agora tinha a sensação de que era eu quem estava sendo procurado.” (AUSTER, 2007, p. 315). O fato de que Fanshawe sempre existira e de que ele foi fundamental para a autoidentificação do Narrador Anônimo se confirma:

Fanshawe estava exatamente onde eu estava, e estivera ali desde o início. Desde o instante em que recebera sua carta, eu vinha lutando para imaginá-lo, para vê-lo tal como devia ser – mas tudo que minha mente conseguia evocar era um vazio. Quando muito, me vinha uma imagem pobre: a porra de um quarto fechado. Tratava-se do prolongamento do seguinte: Fanshawe sozinho dentro desse quarto, condenado a uma solidão mítica – talvez vivendo, talvez respirando, sonhando Deus sabe o quê. Esse quarto, descobri então, se situava dentro do meu crânio. (AUSTER, 2007, p. 315).

Em outras palavras, o grande duplo que serve de alicerce à trilogia, existe entre o Narrador Anônimo e a dimensão psicológica de Fanshawe, na medida em que o Fanshawe procurado pelo protagonista não é o Fanshawe real, mas meramente uma duplicidade sua, e é desta questão que inclusive nasce o título da terceira parte da trilogia. Rosset (2008) resgata o ensinamento socrático do *Crátilo* de Platão: não podem existir dois Crátilo, porque ambos perderiam a propriedade fundamental do ser, a unicidade – ou seja, eu sou eu porque não sou outro. Dessa forma, o protagonista da terceira parte compreende que ele não é Fanshawe, e que o Fanshawe procurado também não era o autêntico Fanshawe, era apenas o próprio protagonista – tudo não passou de uma auto procura. Buscando-se suporte em Guiomar (1967), pode-se pensar no Fanshawe real (dimensão física) como um espelho, em todo seu potencial



psíquico do duplo, que faz surgir uma imagem fundamental na imaginação do narrador: o Fanshawe psicológico.

Seguindo-se os postulados de Rosset (2008), somente esse último desdobramento (o psicológico) seria possível de existir sem conflito com a filosofia socrática, pois o eventual desdobramento não seria um fato do mundo exterior, mas do interior do próprio sujeito – uma forma de ilusão. Tal ilusão do duplo, escreve Rosset (2008), está ligada ao grande medo que surge da dúvida sobre a própria existência, sobre a sua não-realidade, medo maior que o da própria morte segundo o filósofo francês. O fato é que, como acontece na trilogia, o real não se mostra ao lado do eu (Narrador Anônimo), e, sim, do lado do duplo (Fanshawe). Se esse medo indiscutivelmente não é uma novidade pós-moderna, em nenhum outro momento da história ele foi tão intenso, pois, como já ressaltaram Hall (2005) e Santos (1986), em nenhum outro momento da história a fragmentação genérica (com inevitáveis implicações no sujeito) foi tão intensa:

Jogo de ressonância interminável, onde se repete ao infinito o eco de uma incapacidade para dizer “eu”, para experimentar-se como algo. Esta seria a essência da infelicidade do intelectual contemporâneo, se acreditamos em François Wahl, evocando aqui Jacques Derrida: “A repetição como eterna ausência de algum presente verdadeiro.” (ROSSET, 2008, p. 116).

Outro aspecto importante na relação Narrador Anônimo/Fanshawe é a atuação da morte ao longo de toda a trilogia: “Nossas vidas nos levam por rumos que não podemos controlar e quase nada permanece conosco. Essas coisas morrem quando nós morremos, e a morte é algo que acontece com todos nós, todos os dias.” (AUSTER, 2007, p. 217). Obviamente não se busca aqui entrar em contradição ao princípio de Rosset (2008), se o duplo do protagonista emana de sua dúvida existencial, a sombra da morte no enredo não deve ser considerada mero adorno.

Em *Cidade de Vidro*, o velho Peter Stillman declara a Quinn (quando este se faz pelo jovem Peter Stillman) que, ao ver seu filho crescido e capaz de aprender suas lições, pode finalmente morrer em paz – o velho termina por suicidar-se no decorrer do enredo. Em *Fantasma*, quando Blue encontra Black, este explica a aquele que sua história – que era a história do próprio Blue – só chegaria ao fim com a morte também: “Para mim, você era o mundo inteiro, Blue, e transformei você na minha morte.” (AUSTER, 2007, p. 212). Black, durante o diálogo, aponta um revólver para o detetive, que, por sua vez, desarma seu interlocutor e, como já se viu, o espanca até o limiar da morte. Em *O Quarto Fechado*, Fanshawe conclui a narrativa com um

suicídio que já havia anunciado ao protagonista em sua última carta.

Sendo assim, se a figura de Fanshawe está ligada à morte, inevitavelmente toda a trilogia também o está. Vejam-se as palavras do próprio Narrador Anônimo:

A intensidade com que Fanshawe se tornara inevitável era a mesma intensidade com que ele não estava mais presente. Aprendi a aceitar isso. Aprendi a viver com ele do mesmo modo que vivia com o pensamento de minha própria morte. Fanshawe mesmo não era a morte – mas era como a morte e funcionava como um tropo da morte dentro de mim. (AUSTER, 2007, p. 324).

Dessa forma, justamente pela presença da morte, a tipologia do duplo que mais parece adequada para a presente análise é a de Guiomar (1967). E pode-se entender que os três tipos básicos de duplo que esse autor postula coexistem e complementam-se. No duplo Narrador Anônimo/Fanshawe há uma dimensão física, na medida em que existe um Fanshawe real (que flerta com a ideia de um sócia, devido à proximidade que as duas personagens sempre tiveram desde o nascimento até a separação), que serve de espelho para a projeção do Fanshawe imaginário. Há uma dimensão psíquica, na medida em que o Fanshawe imaginário se apresenta como uma ilusão. E por fim, uma dimensão afetiva, precisamente porque o duplo surge de uma identificação e do equilíbrio entre dois seres – Narrador Anônimo e Fanshawe real – no qual existe uma simpatia e um reconhecimento momentâneo entre ambos, a grande amizade de infância.

## **O DUPLO E AUTOFICÇÃO**

Segundo Alberca (2007), o ato de converter-se em protagonista de uma história, por parte do autor, pode representar um mecanismo tipicamente pós-moderno para sustentar a fragilidade do sujeito contemporâneo no que tange sua identidade, ou seja, um suplemento de ficção que lhe permita ter alguma entidade. Sendo assim, a suposição desse teórico emerge como grande contribuição ao que havia sido visto até agora em relação ao duplo e ao binômio Pós-Modernidade/Pós-Modernismo.

É válido se destacar, antes de tudo, que Alberca (2007) difere romance autobiográfico de autoficção. O primeiro seria uma ficção em que o autor disfarça acontecimentos de sua vida, embora forneça sutis pistas ao leitor, mas sem assumir-se propriamente como personagem e sem admitir a efetiva veracidade dos supostos elementos autobiográficos. No segundo caso, o autor cria um personagem não apenas homônimo, mas de mesma identidade para

protagonizar uma ficção que paradoxalmente se assume como ficção e que, assim, não promete vínculo com a realidade.

De fato, como esclarece Alberca (2007), a autoficção vai além de seu coirmão, o romance autobiográfico. Naquela, a autobiografia e ficção seriam dois pontos extremos de um arco em que cabem infinitos pontos intermediários. Em suma, a autoficção mostra-se muito mais lúdica e ambígua – elementos fundamentais do Pós-Modernismo. Se no romance autobiográfico existe um aspecto pungente da vida do escritor que é retomado na busca de, possivelmente, uma reavaliação dos fatos, na autoficção quando muito se visa à paródia do ocorrido (e isso se realmente houver elementos autobiográficos na trama), sem que existam grandes reflexões propostas.

As referências à vida do Narrador Anônimo são gritantes nas duas primeiras partes da trilogia. Na primeira parte Daniel Quinn é o nome de um detetive que Sophie Fanshawe contratara para encontrar seu marido; Peter Stillman é o nome de um homem que o Narrador Anônimo conheceu na França e com quem trocou socos e pontapés; o misterioso caderno vermelho deixado por Quinn era mesmo misterioso caderno vermelho deixado por Fanshawe; Peter Stillman sentia-se pronto para morrer, assim como se sentia Fanshawe. Na segunda parte: Blue, White, Black, Brown eram nomes que o Narrador Anônimo costumava inventar em seus relatórios durante o tempo em que foi agente recenseador do governo; a história se passa em 1947, ano de nascimento do Narrador Anônimo e de Fanshawe; assim como Black/White inverte o jogo da investigação, passando a seguir Blue, Fanshawe revela ter feito o mesmo com o Narrador Anônimo por algum tempo em Nova York. Poder-se-iam enumerar vários outros exemplos; entretanto, estes já são provas suficientes dos elementos autobiográficos que transcendem *O Quarto Fechado* e que penetram nas demais partes da trilogia.

Não obstante, em *Cidade de Vidro* e em *Fantasmas*, os elementos autobiográficos do autor não apontam para uma reavaliação da vida do Narrador Anônimo, na medida em que tais relatos por si também são repletos de ambiguidade e de jogos ficcionais, portanto as respectivas tramas, em relação à vida de seu autor, mais intensificam sua complexidade do que solucionam problemas. O Narrador Anônimo não visa a qualquer resposta para si nas duas primeiras partes da trilogia. Além disso, durante *O Quarto Fechado*, o protagonista constantemente reflete sobre o que é a vida. É recorrente sua concepção de que ela não é mais que uma sucessão de gratuidades expostas aleatoriamente formando um mosaico desconexo e sem referências – em outras palavras, nada mais do que a visão do Pós-Modernismo sobre a Pós-Modernidade.

Embora as duas primeiras partes faltem com o princípio básico que Alberca (2007) estabelece para a autoficção – a identificação do autor com o protagonista de forma preferencialmente homônima, mesmo que seja uma homonímia subentendida –, ao somarem-se à terceira parte, transformando-se, portanto, em um todo, a *Trilogia de Nova York* parece cumprir seu dever para com a autoficção. Afinal, nessa última parte narrador e protagonista se identificam. E se a última parte se assume como autobiografia, as duas primeiras o fazem como ficção propriamente dita; ou seja, a trilogia como um todo forma o arco descrito por Alberca (2007): autobiografia (*O Quarto Fechado*) e ficção (*Cidade de Vidro* e *Fantasmas*) formam os extremos do arco em que suas respectivas tramas ocupam, no melhor estilo quântico, simultaneamente pontos infinitos.

### **A AUTOFICÇÃO DENTRO DA AUTOFICÇÃO**

Se o simulacro e a metaficção são constantes da arte pós-moderna, Paul Auster vai ao limite dessas tendências. Basta se pensar que, por trás do suposto autor da *Trilogia de Nova York*, o Narrador Anônimo, existe um outro escritor, esse sim verdadeiro (?), para se imaginar as implicações disso.

Paul Auster, assim como Fanshawe e o Narrador Anônimo, também nasceu em 1947, obviamente também é escritor; assim como Black, vive no Brooklyn; assim como Quinn, tem preferência por escrever à caneta. Ou seja, elementos autobiográficos desse escritor estadunidense são fortemente presentes no livro. Contudo, há um fator extremo: em *Cidade de Vidro* a impostura de Daniel Quinn é relativa a um detetive chamado justamente Paul Auster. Em determinado momento da história, o falso investigador decide se encontrar pessoalmente com o verdadeiro Auster para pedir-lhe ajuda, porém nesse encontro descobre que Paul Auster nunca foi detetive; de fato, ele é um escritor e curiosamente tem um filho chamado Daniel. Tem-se então um personagem chamado Paul Auster que existe na ficção de outro autor, o Narrador Anônimo, que por sua vez é uma personagem de um escritor real chamado Paul Auster. Em suma, se está diante de um infinito jogo de simulacros que se configura como uma interminável sucessão de *matryoshkas*, como se fosse o mais insólito dos jogos interativos entre realidade e ficção, entre criador e criatura. O quadro fica ainda mais vertiginoso quando se relembra que, além da personagem Paul Auster ter um filho chamado Daniel (protagonista da primeira parte), na terceira parte o Narrador Anônimo ganha um filho chamado Paul, e, para completar a miscelânea, o Paul Auster real, verdadeiro autor da trilogia, de fato tem um filho chamado Daniel.

Essa incessante repetição de nomes, apesar de tortuosamente

cansativa, é inevitável em uma análise de *A Trilogia de Nova York*. Afinal, se o Narrador Anônimo já havia levado a teoria de Alberca (2007) sobre a autoficção ao limite, o Paul Auster real expõe toda sua maestria pós-moderna ao transpor esse limite. Chega-se talvez no que se possa considerar uma *meta-autoficção*.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Candido (1967) já esclareceu, com grande propriedade, que a literatura não é mero reflexo da realidade, pois toda obra literária surge do filtro que o escritor tem do seu contexto e daí emerge uma rede dialética de influências entre sociedade e autor. Pensando-se no que Santos (1986) chama de fantasma pós-moderno, entende-se neste trabalho que Paul Auster é um eminente autor de seu tempo, na medida em que, com ímpar habilidade, consegue uma refinada conjugação do Pós-Modernismo e da Pós-Modernidade. Por meio de uma prodigiosa obra, como a *Trilogia de Nova York*, esse ficcionista não apenas explora o tema do duplo como expressão de uma crise de identidade, mas também redimensiona tal exploração, criando um prolífico jogo de interpretações.

## REFERÊNCIAS:

ALBERCA, Manuel. *El pacto ambíguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

AUSTER, Paul. *A trilogia de Nova York*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BARGALLÓ, Juan (org). *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Alfar, 1994.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

FOKKEMA, Douwe W. *História literária: modernismo e pós-modernismo*. Lisboa: Veja, 1983.

FUENTES, Carlos. *Aura*. Porto Alegre: L&PM, 1981.

GUIOMAR, Michel. *Príncipes d' une esthétique d la mort*. Paris: José Corti, 1967.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

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

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SHAKESPEARE, William. *A comédia dos erros*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

SUBIRATS. Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. 4. ed. São Paulo: Nobel, 1991.

## O PROFESSOR E O ATOR: O ESTRANHO CASO DE TERTULIANO MÁXIMO E ANTÓNIO CLARO

Paloma Esteves Laitano<sup>1</sup>

*“todos os seres humanos que encontramos são misturas do que é bom  
e do que é mau”  
(O médico e o monstro)*

*“sem dúvida é reconfortante que a nossa consciência nos diga, Sei  
quem és, mas ela própria poderá começar a duvidar de nós e do que  
diz, se perceber, ao redor, que as pessoas andam a passar umas às  
outras a incômoda pergunta, E este, quemé.”  
“complicado, ao insólito, ao nunca visto  
caso de dois homens iguais”  
(O homem duplicado)*

Uma das narrativas canônicas que tematizam a questão da dupla personalidade é o texto de Robert Louis Stevenson O médico e o monstro – o estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde, publicado em 1886. Nesse romance, temos a história de um respeitado médico que, a partir de testes científicos, desenvolve uma fórmula capaz de despertar em si mesmo uma outra personalidade. Diante do sucesso da experiência, o médico passa a ser atormentado pela separação do seu eu em dois, sentimento que é potencializado quando esse outro começa a assumir o controle de sua vida, realizando ações que são repudiadas pelo original. Antagônicos em muitos aspectos, Dr. Jekyll e Mr. Hyde são complementares na medida em que caracterizam duas faces (bem e mal) de uma mesma moeda, qual seja: o ser humano.

Diferentemente do que ocorre na obra de Stevenson, que apresenta o duplo por metamorfose, segundo a tipologia de Juan Bargalló (1994), ou seja, quando um mesmo ser manifesta, alternadamente, duas personalidades diferentes – apresentando mudanças não só em termos de índole e caráter, mas também no que diz respeito às características físicas –, no romance O homem duplicado (2002) de José Saramago o que ocorre é a existência simultânea de duas pessoas idênticas fisicamente, mas, por outro lado, diferentes em termos de personalidade. A descoberta de um ser idêntico a si é o acontecimento motivador dessa narrativa, que apresenta a história do encontro entre Tertuliano Máximo Afonso e António Claro, duas pessoas que, apesar de serem iguais, são totalmente desconhecidas. O primeiro, um professor de história da escola

---

<sup>1</sup> Mestre em Teoria da Literatura. Doutorando em Teoria da Literatura na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (Bolsista CNPq).



secundária, separado e que mantém uma relação amorosa com Maria da Paz, é caracterizado como alguém solitário e deprimido; o segundo (Daniel Santa-Clara, seu nome artístico) é ator secundário de filmes, casado com Helena e encontra-se em ascensão profissional. Nesse romance, Saramago aborda a questão da cisão do homem contemporâneo através do tema do duplo, construindo na narrativa as semelhanças físicas e pessoais que confirmam a igualdade das personagens.

Tzvetan Todorov, em Introdução à literatura fantástica, explica que o conceito de fantástico está associado à “hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2007, p. 30). Mesmo diante dos avanços tecnológicos e científicos do mundo moderno, a possibilidade da existência de um outro ser igual a sai próxima desse conceito e desafia o leitor de O homem duplicado. A probabilidade da fabricação de clones, ainda que no terreno da ficção, é mencionada por António Claro em diálogo travado com Tertuliano (SARAMAGO, 2009, p. 217). No entanto, as discussões suscitadas pela obra não figuram somente no âmbito da ciência. Nesse sentido, cabe registrar aqui a fala de Saramago sobre o assunto, em entrevista a João Céu e Silva:

JCS: Como é que surge a ideia de escrever O homem duplicado, um livro sobre um homem que tem um duplo e que por essa razão perde o direito de ser ele próprio?

JS: [...] em Lanzarote eu estava a barbear-me e tinha-me a mim diante de mim – a imagem não é exatamente igual porque o lado esquerdo é o direito e o lado direito é o esquerdo – e, de repente, pensei: e se houvesse duas pessoas iguais? Naquela época falava-se muito de clonagem, mas evidentemente que não era essa a minha ideia, embora eu no livro faça uma referência rápida à questão. A ideia não era essa mas sim a grande questão que teremos que resolver um dia, que é a questão do outro. Quem é o outro? Pra mim o outro existe, sou eu próprio. (CÉU E SILVA, 2009, p.23-24, grifos meus)

O eu abarca o que somos, as características da nossa personalidade e individualidade; o outro é o espelho responsável por revelar um eu diferente. Por esse motivo Saramago afirma que o outro sou eu.

Sigmund Freud, em O estranho (1919), trata de aspectos da obra literária capazes de provocar, no leitor, o sentimento de estranheza diante da narrativa. Em seu estudo, o psicanalista faz referência à origem e aos possíveis significados da palavra heimlich, que, primeiramente, teria um sentido próximo a “não estranho”, “familiar”, “doméstico”, “íntimo” e “amistoso”; ao avançar nas significações possíveis deste vocábulo, Freud mostra que essa mesma palavra

apresenta, paradoxalmente, a aceção de “escondido”, “oculto à vista, de modo que os outros não consigam saber o que seja”.

Desse modo, segundo o autor, a sensação de estranheza é gerada pelo desconhecido, pelo assustador que é, ao mesmo tempo, familiar. Freud divide os elementos apresentados nas narrativas em dois grupos principais: aqueles que não geram no leitor qualquer sentimento de estranheza e aqueles capazes de desestabilizá-lo, provocando uma reação de inexplicável inquietude. No entanto, o autor explica que os elementos pertencentes ao segundo grupo são, na verdade, conhecidos do leitor, mas aparecem de uma forma confusa, dispersa e, até mesmo, fantasmagórica.

Como já referido, em *O homem duplicado* o duplo é representado por dois indivíduos diferentes, porém, idênticos em aparência, o que remete à possibilidade de caracterização de Otto Rank em *O duplo*. (RANK, 1939, p.29). No romance, os elementos que afirmam a similitude existente entre Tertuliano Máximo Afonso e António Claro aparecem em diversos momentos da narrativa e reafirmam o caráter insólito ali presente. Ainda que diluídas no decorrer da história, algumas das semelhanças são mencionadas na conversa telefônica entre protagonista e antagonista, através da qual o leitor é informado de que ambos têm, por exemplo: a mesma voz, dois sinais no antebraço direito e uma cicatriz debaixo da rótula esquerda.

O diálogo ocorre antes do encontro dos dois, assim, somente Tertuliano está ciente e certo da identificação completa entre António Claro e ele. A incredulidade do primeiro e a estranheza da situação podem ser identificadas no trecho a seguir:

[AC] E como poderei saber que tem os mesmos sinais que eu, e a mesma cicatriz, [TM] Sabê-lo só depende de si, [AC] As impossibilidades de uma coincidência são infinitas, [TM] As possibilidades também, é certo que os sinais de um e do outro poderiam ser de nascença ou aparecerem depois, com o tempo, mas uma cicatriz é sempre consequência de um acidente que afectou uma parte do corpo, os dois tivemos esse acidente e, com toda a probabilidade, na mesma ocasião. (SARAMAGO, 2002, p.178)

Na passagem acima percebemos uma certa aceitação do fato por parte de Tertuliano pois, apesar de, em um primeiro momento, a possibilidade da existência de alguém idêntico a si tenha-lhe causado assombro, admiração e surpresa, o caso é aceito por ele como algo incontestável, ainda que lhe provoque inquietação.

Tertuliano aparece mais seguro, pois já está familiarizado com a possibilidade da existência de um ser idêntico a ele. No entanto, o momento da descoberta pela qual passou ilustra o conceito de estranho trabalhado por

Freud. O reconhecimento, de si em um outro, ocorre durante o sono – após o professor de história ter assistido ao filme Quem porfia mata caça – quando é acordado no meio da noite com a sensação de que alguém está em seu apartamento: “enquanto ia se aproximando da sala de estar percebe que a invisível presença se tornava mais densa a cada passo.” A presença referida pelo narrador e sentida pela personagem tem como origem o videocassete e refere-se a uma imagem do filme que “havia regressado ao seu sítio depois de ir acordar Tertuliano Máximo Afonso à cama.” (SARAMAGO, 2009, p. 22)

A estranha sensação da presença de alguém dentro de seu apartamento, sensação que aumenta de intensidade na mediada em que se aproxima da sala e, ao contrário, diminui quando dela se afasta, é um dos elementos insólitos e fantásticos da narrativa. A imagem do recepcionista do hotel, presente no filme, ficou gravada subliminarmente no subconsciente de Tertuliano e, durante o sono, se fez presente.

Quando reconhece a si mesmo no ator que a televisão projeta, Tertuliano Máximo Afonso aproxima seu rosto da tela, diante da imagem congelada e, após observar as semelhanças, afirma: “Sou eu” (SARAMAGO, 2009, p. 23). Nesse sentido, a tela da televisão funciona como uma espécie de espelho, elemento importante nas narrativas que tematizam o duplo e que surge em outros momentos da obra de Saramago. O duplo, em *O homem duplicado*, não está diretamente relacionado com o espelho, mas esse objeto desempenha um papel importante, pois é através da imagem ali refletida que Tertuliano confirma as semelhanças identificadas na televisão:

diante do espelho, desenha sobre a sua própria imagem, por cima do lábio superior e rente a ele, um bigode igualzinho ao do empregado da recepção, fino, delgado, de galã. Neste momento, Tertuliano Máximo Afonso passou a ser aquele actor de quem ignoramos o nome e a vida, o professor de História do ensino secundário já não está aqui, esta casa não é a sua, tem definitivamente outro proprietário a cara do espelho. (SARAMAGO, 2009, p. 35)

O processo de aceitação de Tertuliano desencadeia uma série de caracterizações da situação incomum pela qual está passando. Na medida em que compara a si mesmo com o ator do filme, afirma que o homem era o “seu vivo retrato”, “cópia minha”, “um duplicado” (p. 27) ou, ainda, que os dois eram “duplos absolutos”. (SARAMAGO, 2009, p.28)

A descoberta da existência do outro causa sentimentos confusos em Tertuliano, ilustrados pela passagem na qual o professor de história decide comprar uma barba postiça, com o objetivo de não ser reconhecido enquanto buscava maiores informações acerca do ator, António Claro. O narrador, que

acompanha Tertuliano enquanto este experimenta a barba e se olha no espelho (e aqui temos novamente o objeto), para conferir o resultado do disfarce, divide com o leitor os sentimentos que atingem a personagem:

Quando pela primeira vez olhou a sua nova fisionomia sentiu um fortíssimo impacto interior, aquela íntima e insistente palpitação nervosa no plexo solar que tão bem conhece, porém, o choque não tinha sido o resultado, simplesmente, de se ver distinto do que era antes, mas sim, e isso é muito mais interessante se tivermos em conta a peculiar situação em que tem vivido nos últimos tempos, uma consciência também distinta de si mesmo, como se, finalmente, tivesse acabado de encontrar-se com a sua própria e autêntica identidade. (SARAMAGO, 2009, p.163)

A questão da identidade, da busca por autoconhecimento, presente nas narrativas clássicas que tematizam o duplo, também pode ser identificada na obra de Saramago, conforme ilustra a passagem acima.

A possibilidade do encontro com alguém igual a si, a necessidade do disfarce – para voltar a ser único, diferente – e a sensação de que, ao fingir ser um outro, é possível reencontrar a “sua própria e autêntica identidade” resultam em sentimentos de inquietação. A possibilidade de já não ser único no mundo – o que constitui o alicerce da nossa personalidade – é o principal motivo da desestabilização que atinge, primeiramente, Tertuliano e, depois, António Claro.

O professor de história se identifica no ator, o seu duplo, quando assiste ao filme e, a partir desse momento, parte em busca de maiores informações acerca de Daniel Santa-Clara (nome artístico utilizado por António Claro). São as ações de Tertuliano, as investigações por ele empreendidas que o levam ao encontro, de fato, com seu duplo. Tertuliano é, portanto, e pela primeira vez, agente de sua vida. Em situação diferente está António Claro, uma vez que vê seu mundo ser desestabilizado pelo telefonema do professor de história que diz ser idêntico a ele. Assim como Tertuliano, o ator também passará pelo processo de aceitação do fato, que culminará no encontro entre ambos.

Movido pela curiosidade e pela incredulidade, mesmo após uma primeira negativa, o ator aceita conhecer Tertuliano. O encontro entre os dois constitui o momento em que a inquietação do professor de história passa a ser dividida com o ator:

António Claro já tinha puxado a manga da camisa para cima, à distância a que se encontravam um do outro não se percebiam bem os sinais na pele, mas, quando se aproximaram de uma luz, eles apareceram, nítidos, precisos, iguais. [...] Ainda temos a cicatriz do joelho para ver, lembrou Tertuliano Máximo Afonso, Não creio que

mereça a pena, a prova está mais do que feita, mãos, braços, caras, vozes, tudo em nós é igual, só faltaria que nos despíssemos por completo. [...] Seria caricato, você mesmo acabou de dizer que a prova já está feita [...] se a igualdade se repetir no corpo todo, você estará a ver-se a si mesmo quando me olhar a mim, disse António Claro. [...] Estava nu da cabeça aos pés e era, da cabeça aos pés, Tertuliano Máximo Afonso, professor de História. [Tertuliano Máximo Afonso], quando terminou, um pouco encolhida a figura devido ao acanhamento, tinha-se tomado em Daniel Santa-Clara, actor de cinema [...]. Olharam-se em silêncio, conscientes da total inutilidade de qualquer palavra que proferissem, presas de um sentimento confuso de humilhação e perda que arredava o assombro que seria a manifestação natural, como se a chocante conformidade de um tivesse roubado alguma coisa à identidade própria do outro. (SARAMAGO, 2009, p. 216-217, grifos meus)

A afirmação da igualdade, a conformidade diante da situação não implica a aceitação do fato. Os sentimentos confusos oriundos do insólito acontecimento acabam por desencadear uma série de efeitos nas vidas de Tertuliano e António que, por serem duplos, passarão a buscar, de maneira conflituosa, a mesma identidade. Durante esse processo, dois elementos surgem como importantes. O primeiro refere-se à tentativa de descobrir quem seria o original e quem seria a cópia, ou seja, quem surgiu primeiro no mundo; o segundo diz respeito à morte: sendo eles iguais em tudo durante a vida e tendo nascido no mesmo dia, morreriam também no mesmo momento?

Tertuliano Máximo Afonso é o responsável por levantar a questão de quem é o original, pois “desassossega-o agora a possibilidade de ser ele o mais novo dos dois, que o original seja o outro e ele não passe de uma simples e antecipadamente desvalorizada repetição.” (SARAMAGO, 2009, p.174) Após verificarem que ambos nasceram no mesmo dia, do mesmo ano, será a hora do nascimento a responsável por estabelecer quem é o eu e quem é o outro. O receio de Tertuliano é confirmado, pois António Claro teria nascido 31 minutos antes que ele e, assim, o professor de história passaria a ser o outro e, o ator, o original. Diante dessa constatação, António Claro desabafa “Você seria sempre a minha cópia, o meu duplicado, uma imagem permanente de mim mesmo num espelho em que eu não me estaria olhando, algo provavelmente insuportável”. (SARAMAGO, 2009, p. 216) O carácter insuportável que permeia a consciência do fato de existir uma pessoa igual a si é o ingrediente que dará continuidade à narrativa e que leva ao final trágico.

O conflito entre protagonista e antagonista passa pela relação que estabelecem com Maria da Paz e Helena. Enquanto a primeira é namorada de Tertuliano Máximo e desconhece o fato dos duplos, a segunda é esposa

de António Claro e acompanha todo o processo de descoberta da existência dos dois seres iguais. Mesmo sendo personagens secundárias, as mulheres, em *O homem duplicado*, são foco de tensão entre o professor e o ator. António Claro tem seu dia-a-dia transformado após o encontro com Tertuliano (que, diferentemente dele, retoma a sua vida normal e decide se casar com Maria da Paz). Os conflitos de António Claro são internos e externos – simbolizados pela inquietação da mulher, que passa a tomar remédios para dormir. Assim, quando descobre a existência de Maria da Paz, António Claro decide usá-la para se vingar de Tertuliano e, no segundo encontro que ocorre entre ambos, propõe que ele assuma o lugar do professor e passe uma noite com Maria da Paz e, assim, explica suas intenções:

[...] talvez seja como desforço da perturbação que o seu aparecimento veio introduzir na minha relação conjugal e de que você não pode ter ideia, talvez seja por capricho don-juanesco de obsessivo derrubador de fêmeas, talvez seja, e isso é de certeza o mais provável, por puro e simples rancor” (SARAMAGO, 2009, p.278)

Os duplos, então, entram no jogo de faz-de-conta e enquanto António Claro passa a noite com Maria da Paz, Tertuliano vai à casa de Helena. A igualdade entre eles é mais uma vez confirmada, na medida em que ambas as mulheres não desconfiam da troca. O sucesso da encenação, no entanto, dura somente até o momento em que Maria da Paz percebe a marca da aliança no dedo de António Claro. Nesse momento, surge na narrativa o segundo elemento importante, mencionado anteriormente e característico das histórias que tematizam o duplo: a morte. António Claro (no papel de Tertuliano Máximo Afonso) e Maria da Paz acabam morrendo em um acidente de carro.

Otto Rank, nos exemplos que cita em seu estudo sobre a dupla personalidade, menciona que a morte do duplo, do outro, acaba por resultar na morte do eu. Em *O homem duplicado* isso não ocorre, pois a morte não é resultado direto do conflito direto entre os dois, pois não é Tertuliano quem mata António Claro, mas fica evidente que a existência dos dois indivíduos, após o reconhecimento desse fato – vale lembrar que eles passaram 38 anos sem saber que o outro existia – acaba por encontrar na morte a única solução possível.

Em *O homem duplicado*, a retomada do tema do duplo tem como o objetivo abordar a cisão da identidade do homem contemporâneo, que constantemente se questiona acerca de si e do outro e, principalmente, de seu lugar e sua função no mundo. O duplo, na narrativa de Saramago, extrapola algumas categorias até então existentes e definidas pelos estudiosos dessa

temática, como por exemplo, a dos gêmeos. No entanto, a semelhança entre Tertuliano e António supera a existente entre os irmãos gêmeos; a idêntica aparência física existente entre eles parece ser natural e não forjada. Desse modo, o conceito de estranho, aludido por Freud, se faz presente na obra saramaguiana, pois o sentimento diante da existência de uma pessoa igual a si, em todos os aspectos físicos possíveis, é desestabilizador, provocando nas duas personagens, Tertuliano Máximo e António Claro, uma inquietude.

A morte de António Claro não finaliza o conflito da história, pelo contrário, abre espaço para ele continuar. A busca pela identidade, por uma compreensão maior do outro e de si mesmo não se resolve, mas recomeça. Após assumir a identidade do ator, Tertuliano recebe um telefone de um outro, igual a si. Assim, o estranho caso de Tertuliano Máximo Afonso e António Claro não termina com a morte do eu ou do outro, mas, sim, recomeça.



## REFERÊNCIAS:

CÉU E SILVA, João. *Uma longa viagem com José Saramago*. Porto: Porto Editora, 2009.

BARGALLÓ, Juan. *Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis*. In: *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Alfar, 1994.

FREUD, Sigmund. *O estranho*. Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/70384778/Freud-Das-Unheimliche-1919-O-Estranho>

RANK, Otto. *O duplo*. Tradução Mary B. Lee. Rio de Janeiro: Cooperativa, 1939.

SARAMAGO, José. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

STEVENSON, Robert Louis. *O médico e o monstro – Dr. Jekyll e Mr. Hyde*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

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

## **CLUBE DA LUTA: O TERROR NO DUPLO COMO CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE PELA ALTERIDADE**

Aline Job da Silva<sup>1</sup>

No início, é sempre a palavra. Ela, unidade não mínima, mas tão fundamental que determina de antemão o que vai ser entendido. E é na palavra que a construção do duplo em *Clube da Luta* se dá, numa construção em papel. O termo cunhado em 1796 por Jean-Paul Richter pode não necessariamente mais ter o mesmo entendimento ou, ainda, a mesma aplicação na literatura contemporânea, mas como palavra, como signo, não deixa de significar aquilo que expressou ontologicamente: *Doppelgänger* “que se traduz por ‘duplo’, ‘segundo eu’, (...) ‘aquele que caminha do lado’, ‘companheiro de estrada’” (BRAVO, 2005).

Não se pode negar que o ser humano contemporâneo está imiscuído numa epistemologia que revela a busca por um sentido de existir, que parece não ter propósito atualmente. A identidade, ou a crença de uma verdade sobre a identidade, se desfez como líquido que escorre de recipiente quebrado, não há maneira de se desfazer o processo. Ela é fluida, em constante devir; constrói-se diacronicamente, ou seja, a identidade é como várias fotos feitas em diferentes tempos de existência, o eu vai ser a conjunção de todas essas fotos. Assim, o eu só é por um tempo muito delicado e a identidade revela-se inconstante e fragmentada, num processo contínuo sem fechamento (o centro está sempre fora do centro e em algum outro lugar).

A literatura, especialmente, parece ser o lugar em que as problemáticas existenciais humanas ganham espaço de discussão indireta; assim, as formas de amor, as formas de medo, as formas de fé, enfim, passam a ter representação a partir da jornada de uma personagem. Friedrich Nietzsche, no seu livro *O Nascimento da Tragédia* (1992), defende a ideia da expressão artística como uma alternativa para se pensar as questões da existência humana, sem fazê-lo pelo conceito. Mais além, em *Assim falou Zaratustra*<sup>2</sup> (1976), Nietzsche demonstra que para criticar o racionalismo da filosofia ele não poderia fazer uso da estrutura conceitual filosófica, criando assim um modo de expressão contrário a isso (no caso, o texto literário).

Dessa forma, a literatura “espelha” os sentimentos mais profundos do humano e mesmo as reflexões mais primordiais de existência sem a verdade

---

1 Mestre em Teoria da Literatura pela PUCRS. Doutoranda em Teoria da Literatura pela PUCRS. Pesquisas relacionadas à narrativas em vídeo games, à literatura estadunidense contemporânea e à literatura publicada no Rio Grande do Sul desde 1990. Orientadora da tese de doutoramento: Dra Vera Teixeira de Aguiar.

2 Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *The Portable Nietzsche*. Traduzido por Walter Kaufman. New York: Viking Press, 1976.

estável dos conceitos. É nesse campo, através da fantasia do ficcional, que é possível vislumbrar o outro lado da vida humana.

O duplo, matéria formadora de muitas obras, especialmente as do século XIX, e também no romance do século XX; continua presente na literatura contemporânea e pós-moderna, apresentando-se, muitas das vezes, mais próximo a um processo de alteridade do que ao elemento fantástico das primeiras aparições. Não obstante, ele ainda apresenta elementos já observados nas primeiras ocorrências, assim como nas primeiras teorizações.

Em *Clube da Luta* (CL<sup>3</sup>), de Chuck Palahniuk, o narrador afirma que “everything is so far away, a copy of a copy of a copy” (2006) e situa uma possibilidade de segunda vida mediada pela constante ausência de sono. No livro de 1996 do escritor estadunidense, tem-se um narrador em primeira pessoa sem nome e atormentado com problemas de insônia que busca consolo em grupos de ajuda psicológica para pessoas com os mais diversos tipos de doenças terminais, de anemia a parasitas do cérebro.

Atormentado pela falta de sono e fustigado pelas consequências da insônia, esse narrador passa por momentos de consciência e de inconsciência e percebe que nesse contexto “the insomnia distance of everything, you can’t touch anything and nothing can touch you” (Palahniuk, 2006, p.21). Narrado através do uso constante de flashback e de flashforward, as memórias e impressões desse narrador sobre eventos que circulam na construção da história da dupla personalidade, entre ele e Tyler Durden, e os resultados desse duplo na história são fundamentais para que se perceba a perspectiva de existência de sujeito que o narrador faz uso.

Essa problemática da insônia – de certa forma solucionada por um tempo pelas visitas a esses grupos, em que o narrador tem noção da dor das outras pessoas e consegue, assim, dormir – volta a atormentá-lo pela presença de uma mulher, Marla Singer, que o confronta com a sua farsa. Mas tudo muda quando surge em sua vida Tyler Durden: homem de espírito livre, dono de seu destino e totalmente consciente de que a liberdade só pode ser atingida quando se puder eliminar todo e qualquer medo. É a partir daí que a história se desenvolve, o processo de alteridade e de duplo realiza-se no aparente “triângulo” amoroso entre as três personagens.

Diversas pistas sobre a realidade imaginária da existência de Tyler Durden podem ser encontradas na narrativa, mas o que de fato determina a condição de possibilidade dele como duplo é a necessidade do narrador de criar a sua própria identidade, justamente no encontro com o outro. O desdobramento do narrador

---

3 *Clube da Luta*.

em Tyler Durden se dá, então, na necessidade de ser outro, um outro com todas as qualidades (mas também defeitos) que não fazem parte da sua constituição.

A história do narrador e de seu duplo tem início pela cena final do livro, estratégia mais comum no cinema do que na literatura, mas já bastante aplicada aos textos mais contemporâneos: o narrador está no último andar do prédio mais alto do mundo, o Parker-Morris Building (estrutura que representa a força do capitalismo sobre a vida das pessoas), com o cano de uma arma enfiado em sua boca, com o gatilho prestes a ser puxado por Tyler Durden, quando reconhece que tudo o que foi feito até agora por Tyler, pelo clube da luta e pelo Projeto Mayhem foi por Marla Singer.

É nessa situação que o medo primordial do narrador deixa-se vislumbrar: o medo da morte; mais além, o medo de morrer sem deixar história, medo da insignificância. Ao aceitar que se encontra numa situação de crise psicológica e que sofre de dupla personalidade, o narrador acredita que Tyler tenha resolvido ganhar vida quando o narrador encontrou Marla pela primeira vez num dos grupos de apoio; desde então, Tyler teria feito tudo para tê-la. No entanto, o narrador afirma: “This isn’t about love as in caring. This is about property as in ownership” (Palahniuk, 2006, p.14).

Nos primeiros capítulos (no total de 30 na primeira publicação e 31 dez anos depois, com a inserção de um posfácio do autor sobre a recepção do livro), até o sexto que é quando o clube da luta começa a realizar suas atividades efetivamente, o narrador pontua a sua situação e sua relação com Tyler. Nesses primeiros momentos, não é possível definir que se trata de um duplo, mas pistas são deixadas já nesse início, como quando narra sobre os períodos de trabalho dos dois:

Tyler trabalha meio período como projetorista de filmes. Sendo como é, Tyler só pode fazer serviços noturnos. (...) Algumas pessoas são noturnas. Outras são diurnas, Eu só posso trabalhar de dia. (...) Na sala de projeção, Tyler fazia a troca de projetores se o cinema fosse muito velho. Nas trocas, você tem dois projetores na cabina e só um deles rodando. Sei disso porque Tyler sabe disso. (PALAHNIUK, 2010, p.19)

De certa forma, o narrador vai mostrando desde o princípio que não se trata de um amigo, mas são dicas sutis que podem não ser relacionadas diretamente à ideia de duplo; quer dizer, ele estabelece que os dois têm vidas que funcionam divididas nos dois períodos do dia, um vive no dia e o outro na noite, indicando uma existência dupla de um mesmo ser.

Há muitas definições do duplo, Sigmund Freud, em seu *O Estranho* (1976) (tradução em português da tradução em inglês do original de 1919), comenta algumas dessas possibilidades na literatura e como essas possibilidades ilustram bem a problemática, e propõe:

Assim, temos personagens que devem ser considerados idênticos porque parecem semelhantes, iguais. Essa relação é acentuada por processos mentais que saltam de um para outro desses personagens – pelo que chamaríamos telepatia –, de modo que um possui conhecimento, sentimento e experiência em comum com o outro. Ou é marcada pelo fato de que o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu (*self*), ou substitui seu próprio eu (*self*) por um estranho. Em outras palavras, há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu (*self*). (FREUD, 1976)

Nesse trecho, entende-se que o processo de duplicidade não está somente em semelhanças físicas, até porque, na maioria dos casos e em especial na literatura anterior, o duplo não existe necessariamente, então compreende-se que essa relação se dá num processo psíquico. Assim, as associações entre Tyler e o narrador não são de semelhança física, ou ainda de personalidade num primeiro momento, mas, sim, de percepções de conhecimentos e experiências em comum, o narrador sabe por que Tyler sabe, mas como esse conhecimento é atingido fica ambíguo.

Quando no início do ensaio foi mencionado que tudo, no início, é palavra, de certa forma, propõe-se que desde já a narrativa posta pelo narrador é falseada, no sentido de que a existência de Tyler não passa de uma ilusão que se cria pelas palavras. No capítulo 5, o narrador diz: “Eu liguei para Tyler. O telefone tocava na casa alugada de Tyler na Paper Street” (2010, p. 37). Se se pensar em jogos de palavras, e isso é marca da literatura pós-moderna, é inevitável pensar na junção dessas duas palavras e em seus significados no original do inglês, “paper”<sup>4</sup> e “street”, como um jogo para expressar que a rua é uma espécie de ilusão, existindo apenas em teoria (uma existência apenas nominal).

Além disso, o narrador menciona em vários momentos que tudo o que está contando é só uma história, que agora a história começa ou, ainda, que vai contar uma outra história; relacionam-se no texto duas concepções de história: os fatos do passado humano num registro cronológico ou a narração de uma aventura. Alguns trechos em que essas duas concepções surgem, relacionando com o processo de duplicidade que cresce conforme Tyler vai agindo:

Num desses 191 andares sob nossos pés, os macacos espaciais do Comitê de Maldades do Projeto Caos estão feito loucos, tentando

---

4 PAPER. In: THE New Penguin English Dictionary. England: Penguin Books, 2000.

destruir cada resto de história. (PALAHNIUK, 2010, p.8)

Depois a fumaça, a fumaça saindo das vidraças quebradas. A equipe de demolição chegará à carga principal em, talvez, oito minutos. A carga principal explodirá a carga de base, as colunas estruturais vão desmoronar e as fotos do Parker-Morris Building entrarão para os livros de história. (PALAHNIUK, 2010, p.9)

- Porque se até agora foi uma história, daqui para a frente será outra história. Este é o momento mais importante da nossa vida. (PALAHNIUK, 2010, p.63)

Sabe as coisas que Tyler diz sobre ser um merda, um escravo da história? Pois era assim que eu me sentia. Queria destruir tudo de belo que nunca tive. (PALAHNIUK, 2010, p.107)

Este é o meu mundo, o meu mundo, e os antigos estão mortos. (...) Ele queria que o mundo ficasse livre da história. (PALAHNIUK, 2010, p.108)

Nesse sentido, a menção à palavra história aparece no texto tanto como em relação ao próprio enredo (último trecho citado) quanto em relação à história da humanidade e como as realizações dos dois vão alterar o status quo a partir das atividades pensadas por Tyler e levadas a cabo pelos participantes do clube da luta. Originalmente, o clube encontra-se em bares e porões da cidade que serve de ambiente para a história, mas, posteriormente, o clube da luta, mais precisamente Tyler Durden, cria o Projeto Mayhem, organização sem fins lucrativos que tem por único objetivo ensinar a cada homem que faz parte do projeto que ele tem “o poder para controlar a história” e que cada um deles podia tomar o controle do mundo<sup>5</sup>.

Assim, é pela escritura que parecem surgir perspectivas de se pensar esses anseios humanos, a saber, o da morte, o da identidade e da alteridade, pois as proposições que vão se seguindo no texto encaminham para esses pontos. Em *The Gift of Death*, Jacques Derrida afirma que “tout autre est tout autre” e posiciona a questão da singularidade e da alteridade sobre o próprio jogo da linguagem dessa afirmação: “the other is the other, that is always so, the alterity of the other is the alterity of the other” (1995, p.83). Nesse sentido, a busca pela identidade só se dá no reconhecimento do outro, ou do “wholly other” como denomina Derrida, e é um processo constante em que não se atinge um ponto definido, fixo, mas, sim, instável.

Por isso, no texto, o processo de encontro com o duplo se concentra

---

5 “When Tyler invented Project Mayhem, Tyler said the goal of Project Mayhem had nothing to do with other people. Tyler didn't care if other people got hurt or not. The goal was to teach each man in the project that he had the power to control history. We, each of us, can take control of the world. It was at fight club that Tyler invented Project Mayhem.” (Palahniuk, 2006, p. 122)

nas diversas viagens do narrador. Entre uma cidade e outra, entre um aeroporto e outro, entre noites sem dormir, entre horas perdidas entre uma cidade e outra, Tyler Durden resolve revelar-se. O encontro com o outro se dá, num primeiro momento, com menção, inclusive, aos aspectos de sombra que o envolve.

Não sei como, por acaso, Tyler e eu nos conhecemos. Era hora de tirar umas férias. Você acorda em Lax, outra vez. Conheci Tyler numa praia de nudismo. O verão estava quase no fim, e eu dormia. Tyler estava nu, suado, areia grudada no corpo, cabelo molhado caindo no rosto. Tyler já andava por ali muito antes de nos conhecermos. Ele tirava troncos de madeira da água e os trazia para a praia. Na areia molhada, havia plantado meio círculo de troncos próximos uns dos outros, na altura dos seus olhos. Havia quatro troncos e, quando acordei, vi Tyler puxando o quinto para a praia. Tyler cavou um buraco sob uma das extremidades do tronco, levantou a outra, o tronco escorregou para dentro do buraco e lá ficou, levemente inclinado. Você acorda na praia. Tyler desenhou uma linha reta na areia, alguns metros à frente. Depois voltou para pôr o tronco em pé e socou areia ao redor da base. Só eu estava vendo isso. (...) Em seguida, Tyler sentou-se com as pernas cruzadas na sombra dos troncos plantados. Ficou lá um tempo, levantou, tomou banho, vestiu camiseta e calça moletom e se pôs a caminho. Eu tinha de perguntar. Precisava saber o que Tyler ficara fazendo enquanto eu dormia. Se eu pudesse acordar em outro lugar, numa outra época, seria outra pessoa? Perguntei a Tyler se ele era artista. Tyler ergueu os ombros e mostrou que os troncos eram mais largos na base. Mostrou o traço que havia feito na areia e disse que usou essa linha para nivelar a sombra projetada pelos troncos. Às vezes, você acorda e precisa perguntar onde está. O que Tyler fez foi a sombra da mão de um gigante. Naquele momento os dedos eram longos como os de Nosferatu e o polegar muito curto, mas ele disse que às quatro e meia em ponto as mãos ficariam perfeitas. A mão do gigante ficou perfeita por um minuto, e por um minuto perfeito Tyler sentou-se na palma da perfeição que ele próprio criara. Você acorda e não está em parte alguma. É só um momento, disse Tyler, você dá um duro danado, mas um momento de perfeição vale qualquer esforço. Um momento é o máximo que se pode esperar da perfeição. Você acorda e basta. Seu nome era Tyler Durden, era projetista de filmes do sindicato, era garçom de banquete num hotel no centro da cidade, e me deu seu telefone. Foi assim que nos conhecemos. (PALAHNIUK, 2010, p.24-26)

Tyler, então, surge dos sonhos, do meio do sono, das sombras, ele aparece como uma miragem na beira da praia, um reflexo do sol. A mão feita de troncos pode ser vista como uma representação da força do duplo que finalmente se mostra; a mão de um gigante. Na cena no início do livro e



retomada no fim, Tyler está prestes a matar o narrador, dentro de quem vive, e sua decisão por tornar-se a parte dominante, devido ao seu amor por Marla Singer, demonstra que nessa atualização do duplo, os seres não podem ser mortos um pelo outro, não nos sentidos usuais, a morte é simbólica.

De acordo com a tipologia de Michel Guiomar, em *Principes d'une esthétique de la mort, les modes de présences, les présences immédiates, le seuil de l'Au-delà* (1967), que se divide em duplo físico, duplo psíquico e duplo afetivo, pode-se pensar no duplo de o CL como um duplo psíquico, aquele em que não há semelhança física, mas apresenta de certa forma algum parentesco, seja de trejeitos, ações ou disposições psicológicas, tendo um papel a desempenhar e desaparecendo com a sua conclusão, bem como ocorre no livro; já que no momento em que o narrador entende o que e quem é Tyler Durden, no topo do prédio mais alto do mundo e com o cano de uma pistola na boca, ele entende que pode controlar a sua vida, mandando o duplo de volta para o seu lugar indefinido.

Entretanto, a tipologia de Guiomar parece insuficiente, pois em certo ponto parece definir que por não ser alucinatório ou patológico o duplo psíquico não se constitui num sócia, mas é justamente na alucinação, na patologia de uma dupla personalidade ligada à insônia que Tyler Durden surge. O autor ainda afirma que “os duplos psíquicos avançam segundo um aspecto alucinatório: estabelecem assim o parentesco desses dois aspectos primeiros do duplo” (GUIOMAR, 1967, p.420), a saber, o físico e o psíquico, dando a entender que é no avanço de uma patologia que o duplo passa a exercer a sua função, mas no texto percebe-se que Tyler carrega características de um duplo psíquico, além ser o resultado de anos de uma patologia no narrador.

Tipologias são sempre problemáticas, pois tentam abarcar muitos elementos sob uma mesma égide e deixam escapar uma série de outros tantos; entretanto, as questões permitem pensar esse duplo psíquico como parte de alucinação, de falsas memórias, de retornos psicológicos ilusórios, de devaneio etc, podendo todas essas características ser localizadas no duplo de o CL.

Em estudo sobre o duplo, *O Real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão* (1998), Clément Rosset abre um pouco mais o debate no sentido de que não circunscreve definitivamente os “tipos” de duplo, mas coloca-os numa concepção de que o duplo “está presente no espaço de toda e qualquer ilusão” (p.19), ou seja, não encerrando o duplo dentro de sócias, desdobramentos de personalidade etc. Outro ponto que entra em contato com a ideia desse ensaio, de que o processo de duplicidade em o CL concorre para a construção da identidade do narrador, é que o surgimento do duplo é menos uma morte da personalidade (como interpreta

Otto Rank (1939)) do que um resultado diante da inércia desse narrador que se nega a ter atitudes e modificar a realidade em que vive.

Em certo momento, o narrador afirma ter sonhado a noite inteira estar fazendo sexo com Marla Singer e no dia seguinte acorda e descobre que quem fez isso foi Tyler Durden, gerando um momento de estranhamento da situação toda, quando, na realidade, era ele de fato o parceiro de Marla Singer:

Durante toda a noite, sonhei que estava trepando com Marla Singer. Marla Singer fumando um cigarro. Marla Singer revirando os olhos. Acordo sozinho na cama e vejo a porta do quarto do Tyler fechada. A porta do quarto do Tyler nunca fecha. Choveu a noite toda. O telhado de madeira está cheio de bolhas, as telhas estão vergadas, onduladas, a água passa por elas, acumula-se no reboco e escorre pelo buraco da luz. (PALAHNIUK, 2010, p.47)

A consciência do duplo surge da reflexão de um conjunto de situações que o narrador não consegue compreender, entre elas o fato de que os participantes do clube da luta afirmam que ele é Tyler Durden. Assim, ele busca explicações para a sua própria existência e para os resultados que se revelam durante os episódios narrados. É um processo reflexivo de alteridade sobre a vida que leva o narrador a ser minado pelo verme, como afirmou Camus em seu ensaio sobre o absurdo em 1942: “Começar a pensar é começar a ser minado. (...) O verme se acha no coração do homem. É ali que é preciso procurá-lo” (CAMUS, 2010).

Muitas das vezes o duplo está intimamente relacionado com as questões da morte, e, não que o duplo de o CL não esteja, mas entram em confronto outros elementos, como é o caso desse desdobramento do eu que vive uma outra vida enquanto um dos “eus” dorme. Em O Homem e a Morte, Edgar Morin fala das manifestações do duplo e entre elas menciona a ocorrência do duplo como alter ego, bem como se pode observar no livro:

Assim o duplo é um alter-ego, e mais precisamente, um *ego alter*, que a pessoa viva sente nela, ao mesmo tempo exterior e íntimo, ao longo de sua existência. E por conseguinte, não é uma cópia, uma imagem da pessoa viva que, originariamente, sobrevive à morte, mas sua realidade própria de *ego alter*. (1997, p.136-137)

Tyler Durden vive sua vida enquanto o narrador dorme. Num primeiro estágio, o narrador acredita estar passando por problemas de insônia, já que não tem certeza se pode dormir, acorda cansado, tem flashes de memórias que ele não reconhece, mas mesmo nesse estágio, ele relata as aparições de Tyler sempre como somente vistas e observadas por ele, indicando que

Tyler não passa de uma ilusão que só o narrador vê. Mas é no reconhecimento de que eles são a mesma pessoa, vivendo em momentos diferentes com características diferentes, é que o narrador passa a compreender de fato que tem dupla personalidade (compartilhando conhecimento até então ignorados, lembranças etc), como aparece sutilmente no trecho a seguir:

— Como essa banha tem muito sal, quanto mais água melhor — diz Tyler. Ponha a banha na água e espere levantar fervura. Tyler espreme a massa branca dos sacos de sanduíche na água, depois enfia os sacos vazios no fundo do lixo. Tyler diz: — Basta usar a imaginação. Lembre-se de todas aquelas besteiras sobre pioneirismo que ensinaram a você nos escoteiros. Lembre-se das aulas de química no colégio. É difícil imaginar Tyler escoteiro. (PALAHNIUK, 2010, p.57-58)

Tyler não estava fazendo um comentário sobre uma experiência em comum (não necessariamente conjunta), mas, sim, fazendo com que o narrador recuperasse em sua memória o conhecimento de química que teve quando escoteiro; esses momentos dão início propriamente ao Projeto Caos, desenvolvido dentro do clube da luta, mas com objetivos políticos e anárquicos.

Em princípio, esse duplo terrorista do narrador pode não fazer muito sentido, mas, ao longo da narrativa, reflexões sobre o papel e função do ser humano no mundo contemporâneo vão sendo tecidas, o que indica uma visão do narrador sobre as problemáticas do sujeito de 30 e poucos anos lá pelos anos 2000. Curiosamente, o narrador relata suas primeiras sensações ligadas ao anarquismo numa viagem feita na Irlanda logo depois de ter terminado a faculdade:

Você está na Irlanda. Feche os olhos. Você está na Irlanda no verão, depois da faculdade, e está bebendo num *pub* próximo ao castelo onde ônibus diários carregados de turistas ingleses e americanos chegam para beijar a pedra Blarney. — Não limpe. Sabão e o sacrifício humano andam de mãos dadas — diz Tyler. Você sai do *pub* com outros homens e caminha em silêncio por entre os carros molhados pela chuva que acabou de cair. É noite. E chega ao castelo da pedra Blarney. (...)— Pode chorar — diz Tyler. — Pode ir até a pia e deixar a água correr na sua mão, mas antes precisa saber que você é um estúpido e que vai morrer. Olhe para mim. Você está na Irlanda. — Pode chorar — diz Tyler — mas cada lágrima que cair nos flocos de soda vai deixar a marca de uma queimadura de cigarro. Meditação dirigida. Você está na Irlanda no verão, depois da faculdade, e talvez tenha sido quando desejou a anarquia pela primeira vez. Muito antes de conhecer Tyler Durden, antes de mijar no seu primeiro *crème anglaise*, aprendeu pequenos atos de rebeldia. Na Irlanda. (PALAHNIUK, 2010, p.64-65)

Nesse trecho, são narrados as memórias do passado do narrador na Irlanda e o diálogo, no tempo presente, com seu duplo. É uma cena forte em que Tyler Durden “imprime” a sua marca no narrador (uma cicatriz em forma de beijo), através de uma queimadura química como sinal de lembrança de uma promessa feita pelo narrador (Tyler já possuía cicatriz idêntica). Observa-se, então, que são elementos imbricados de diferentes formas que constroem esse duplo.

Outro autor que trabalhou a questão do duplo foi Yves Pélicier. Em seu texto *La Figure du doublé* (1995), o autor estabelece seis tipos de duplos a partir de sua criação: o duplo natural, o duplo físico, o duplo simulacro, o duplo criatura, o duplo transgressão e o duplo transformação. Novamente, as tipologias são muito fechadas e bastante do entendimento de uma realidade híbrida do duplo que se encontra em O CL se perde. Não obstante, conforme Pélicier, pode-se pensar no duplo do narrador e de Tyler como um duplo de transgressão, já que se dá uma transformação do original a partir da relação com o duplo (alteridade) pelo pensamento e também a transferência de características (de personalidade) de um para o outro.

O narrador passa a sentir-se tão próximo do duplo, ainda acreditando que Tyler fosse um outro, que narra como se estivesse realizando tarefas como se fosse Tyler, falando como Tyler, parecendo Tyler: “É Tyler falando pela minha boca. Eu era uma pessoa tão gentil” (PALAHNIUK, 2010, p.85). Não obstante, o narrador possivelmente teria seguido adiante com o seu duplo, caso este não tivesse resolvido mudar as regras do jogo. Tyler passa a usar mais tempo do narrador, ficando dias no controle; nesse tempo de ausência do narrador, Tyler instaura novas células anárquicas por cidades diferentes cidades no território estadunidense. O dinheiro do narrador começa a se esvair, então ele percebe que alguma coisa há de errado, já que ele não reconhece a maioria das cobranças que estão sendo feitas. E é na retomada do controle pelo narrador que Tyler desaparece por momentos e são nesses momentos que o segredo se revela aos poucos:

A primeira regra do clube da luta é não falar sobre o clube da luta. Quando as lutas começam, puxo o líder do clube de lado e pergunto se viu Tyler. Eu moro com Tyler, digo, e já faz um tempo que não o vejo. O cara arregala os olhos e pergunta se eu realmente conheço Tyler Durden. Isso acontece em quase todos os novos clubes da luta. Sim, digo, sou o melhor amigo de Tyler. Então, de repente, todo mundo quer apertar minha mão. Esses novos caras olham o buraco em meu rosto e os hematomas escuros com as bordas amarelas e esverdeadas e me chamam de senhor. Não senhor. Nem tanto, senhor. Eles não conhecem ninguém que já tenha visto Tyler Durden. Amigos de amigos conheceram Tyler Durden e fundaram esta sede

do clube da luta, senhor. (PALANIUK, 2010, p.119)

Em todo bar que entro, em toda droga de bar, vejo caras arrebetados. Em todos os bares, eles me abraçam e querem me pagar uma cerveja. Como se eu já soubesse quais são os bares do clube da luta. Pergunto: vocês viram um sujeito chamado Tyler Durden? É besteira perguntar se eles conhecem o clube da luta. A primeira regra é não falar do clube da luta. Mas teriam visto Tyler Durden? Eles dizem: nunca ouvimos falar, senhor. Mas talvez o encontre em Chicago, senhor. Deve ser pelo buraco no meu rosto que me tratam por senhor. E dão uma piscada. (PALANIUK, 2010, p.138)

Em visitas consecutivas em cidades que Tyler supostamente teria estado e usado o dinheiro do narrador (única forma de rastrear), o narrador enfrenta o fato de que as pessoas do clube da luta o tratam com um certo decoro e ele não compreende o motivo, já que nunca vira nenhuma dessas pessoas anteriormente, mas a revelação final, com direito, inclusive, à marca de nascença no reconhecimento se dá no longo trecho a seguir (na sequência desse trecho, que não será citado aqui, o narrador conversa por telefone com Marla Singer e pergunta a ela se eles já “dormiram” juntos e ela, revoltada com a pergunta e depois de muitos resmungos, confirma que sim, terminando por chamá-lo de Tyler Durden):

O ônibus leva você para o centro de Seattle, e no primeiro bar em que você entra, o *barman* está usando um colar cervical que empurra tanto a cabeça para trás que ele tem de olhar por cima do nariz de berinjela para sorrir. O bar está vazio, e o *barman* diz: — Que bom que tenha voltado, senhor. Eu nunca estive naquele bar, nunca na minha vida. Pergunto se ele já ouviu o nome Tyler Durden. O *barman* sorri com o queixo apoiado sobre o colar cervical e pergunta: — Isto é um teste? É, digo, é um teste. Conhece Tyler Durden? — O senhor esteve aqui a semana passada, sr. Durden — diz ele. — Não se lembra? Tyler esteve lá. — O senhor veio aqui. Eu nunca estive aqui antes. — Como quiser, senhor — diz o *barman*, mas na noite de quinta-feira o senhor veio e perguntou quando a polícia ia fechar as nossas portas. Na quinta-feira passada, tive insônia e passei a noite acordado, sem saber se estava acordado ou dormindo. Eu acordei tarde no dia seguinte, com os ossos moídos, como se não tivesse fechado os olhos por um só minuto. — Sim, senhor — diz o *barman*. — Na quinta-feira o senhor estava exatamente aí onde está agora e me perguntou da batida policial, e quis saber quantos caras teríamos de recusar no clube da luta de quarta-feira. O *barman* torce os ombros e o colar cervical para olhar o bar vazio e diz: — Não há ninguém aqui para ouvir, sr. Durden. Nós tivemos de dispensar vinte e sete ontem à noite. Isto fica sempre vazio quando tem clube da luta. Em todos os bares onde entrei esta semana, todos me trataram por senhor. Em

todos os bares em que entro, os caras machucados do clube da luta começam a ficar parecidos entre si. Como um estranho pode saber quem eu sou? — O senhor tem a marca de nascença, sr. Durden — diz o *barman*. No seu pé. Tem a forma de uma Austrália vermelha ao lado da Nova Zelândia. Só Marla sabe disso. Marla e meu pai. Nem Tyler sabe disso. Quando vou à praia, sento em cima do pé. O câncer que não tenho está por toda parte, agora. — Todo mundo no Projeto de Ações Violentas sabe, sr. Durden. O *barman* ergue a mão, vira as costas para mim, o beijo está marcado nas costas da mão. Meu beijo? O beijo de Tyler. — Todos sabem da marca de nascença — diz o *barman*. — É o que diz a lenda. O senhor já está virando lenda, cara. (PALANIUK, 2010, p.139-140)

Desse ponto em diante, o narrador e seu duplo passam a “lutar” pela sobrevivência um do outro. O narrador revela tudo para Marla Singer que tenta ajudá-lo, mas ele sabe que o que Tyler mais quer é Marla, destruindo o centro financeiro de sua cidade para que a história (as duas concepções de história são válidas aqui) começasse do zero.

Por motivos de ordens anteriores, os participantes do clube da luta e do Projeto Caos foram avisados por Tyler (quando no controle) de que o narrador tentaria atrapalhar os seus planos, mas que eles deviam impedir qualquer tentativa nesse sentido, mesmo que ele fosse Tyler Durden (Tyler sabia que era o duplo do narrador e por isso sabia como antever o que estava por acontecer com eles e com o clube da luta). E a revelação completa vem pelas palavras do duplo:

Ajoelhado ao lado da minha cama, Tyler diz: — Feche os olhos e me dê a mão. Fecho os olhos e Tyler pega na minha mão. Sinto os lábios de Tyler sobre a cicatriz do seu beijo. — Eu disse que se você falasse de mim pelas costas, nunca mais iria me ver — disse Tyler. — Nós não somos duas pessoas. Resumindo, quando você está acordado, você está no controle, pode chamar a si mesmo do que quiser, mas quando pega no sono, eu assumo, e você se torna Tyler Durden. (...) Eu pergunto: e Marla? — Marla ama você. Marla ama você. — Marla não sabe a diferença entre mim e você. Você deu um nome falso para ela na noite que se conheceram. Nunca deu seu verdadeiro nome num grupo de apoio, seu merda mentiroso. Desde que salvei a vida dela, Marla acha que seu nome é Tyler Durden. Então, agora que sei tudo sobre Tyler, ele vai desaparecer? — Não — diz Tyler, ainda segurando minha mão. — Em primeiro lugar, eu não estaria aqui se você não me quisesse. Vou continuar vivendo a minha vida quando você estiver dormindo, mas se você me sacanear, se amarrar a si mesmo na cama durante a noite ou se tomar muita bola para dormir, então seremos inimigos. E eu pego você por isso. Ah, que besteira. Isto é um sonho. Tyler é uma projeção. É um distúrbio

de personalidade dissociada. Um estado psicogênico de fuga. Tyler Durden é minha alucinação. — Pare com essa bobagem — diz Tyler. — Talvez você seja a *minha* alucinação esquizofrênica. Eu cheguei aqui primeiro. Tyler diz: — Tá, tá, tá, mas vamos ver quem ficará por último. Isto não é real. Isto é um sonho, e eu vou acordar. (PALANIUK, 2010, p.147-148)

Tudo revelado, o narrador diz: “Fecha-se o círculo”. Tendo compreendido tudo o que estava acontecendo consigo, o narrador entende que ele é Tyler Durden, com as qualidades e defeitos característicos, e que Tyler apareceu para que ele fizesse o que não tinha coragem. No topo do maior prédio do mundo, o narrador tem que por fim ao seu duplo; ali é o lugar e o tempo de fazê-lo. Antes na mão de Tyler, agora a arma está na mão do narrador (sempre esteve) e ele puxa o gatilho e morre. Mentira, quem morre é Tyler. Assim, o duplo de o Clube da Luta é “derrotado”, dando lugar a um novo sujeito, o Tyler Durden do enfrentamento, da alteridade. A autodescoberta num quarto de hospital compõe o saldo do narrador que, enfim, encontra a sua paz:

Conheci Deus na sua longa mesa de noqueira com seus diplomas pendurados na parede, e Ele me pergunta:

— Por quê?

Por que causei tanto sofrimento?

Eu não percebia que cada um de nós é sagrado, um floquinho de neve único e especial em sua exclusividade?

Não via que somos todos manifestações do amor?

Eu olhava para Deus atrás daquela mesa, tomando notas num bloquinho, mas Deus entendeu tudo errado.

Não somos especiais.

Também não somos merda nem lixo.

Apenas somos.

Apenas somos e o que acontece, acontece.

E Deus diz:

— Não, isso não está certo.

É. Bom. Tudo bem. Não se pode ensinar nada a Deus.

Deus me pergunta do que eu me lembro.

Eu não me lembro de nada. (PALAHNIUK, 2010, p.179-180)



## REFERÊNCIAS:

CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo*. Tradução Ari Riotman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2010.

DERRIDA, Jacques. *The Gift of Death*. Chicago: University of Chicago, 1995.

DUPLO. BRAVO, Nicole Fernandez. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de Mitos Literários*. 4.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p.261-288.

FREUD, Sigmund. *O Estranho*. In: *Obras Completas*. vol. VIII. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

GUIOMAR, Michel. *Principes d'une esthétique de la mort, les modes de présences, les présences immédiates, le seuil de l'Au-delà*. Paris: José Corti, 1967.

MORIN, Edgar. *O Homem e a Morte*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

Nietzsche, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1992.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *The Portable Nietzsche*. Traduzido por Walter Kaufman. New York: Viking Press, 1976.

PALAHNIUK, Chuck. *Clube da Luta*. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.

PALAHNIUK, Chuck. *Fight Club*. UK: Vintage Books, 2006.

PÉLICIER, Yves. *La Figure du doublé*. In: TROUBETSKOY, W. *La figure de double*. Paris: Didier, 1995.

Rosset, Clément. *O Real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Tradução de José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1998

## **NARRATIVAS DO DUPLO: O ESPELHO DE GUIMARÃES ROSA**

Teresinha V. Zimbrão Da Silva<sup>1</sup>

### **LITERATURA, PSICOLOGIA E NARRATIVAS DO DUPLO**

*É certo e até mesmo evidente que a psicologia, ciência dos processos anímicos, pode relacionar-se com o campo da literatura.*  
(JUNG, 1985, p.74)

Esse trabalho é parte integrante de uma pesquisa que tem uma proposta interdisciplinar: ler textos literários à luz da psicologia junguiana com o objetivo de explicitar a perspectiva de leitura psicológica nesses textos.

É no volume intitulado em português *O espírito na arte e na ciência* (JUNG, 1985) que encontramos os ensaios de Jung sobre as relações entre literatura e psicologia. Lemos então que a força imagística da poesia, que pertence ao domínio da literatura e da estética, é um fenômeno psíquico, e como tal, pertence também ao domínio da psicologia. Nestes ensaios, Jung defende o que chamaríamos hoje de interdisciplinaridade, espaço onde pretendemos nos situar.

Jung diferencia então dois procedimentos distintos na criação da obra literária: o psicológico e o visionário. No primeiro, estão presentes conteúdos que a consciência conhece ou pode pressentir, já no segundo, há presença predominante de conteúdos ignorados que parecem provir das profundezas do inconsciente. É a obra visionária que nos interessa neste trabalho, e sobre ela Jung afirma: “Neste segundo modo tudo se inverte: o tema ou vivência que se torna conteúdo da elaboração artística nos é desconhecido. Sua essência, estranha, de natureza profunda, parece provir de abismos de uma época arcaica, ou de mundos de sombra e de luz sobre-humanos” (JUNG, 1985, p.78). Jung explica que uma profunda obscuridade envolve a origem dos temas visionários, tanto que, diante deles, “há uma exigência óbvia de comentários, explicações; sentimo-nos surpreendidos, desconcertados, confusos desconfiados ou, o que é pior, chegamos a experimentar repugnância” (JUNG, 1985, p.79-80). As obras visionárias, continua Jung, “nada evocam do que lembra a vida cotidiana, mas tornam vivos os sonhos, as angústias noturnas, os pressentimentos inquietantes que despertam nos recantos obscuros da alma” (JUNG, 1985, p. 80), elas nos conduzem a “áreas desconhecidas e ocultas, a coisas que, por sua natureza, são secretas” (JUNG, 1985, p. 83).

---

<sup>1</sup> Profa. Dra. de Literatura Brasileira da Graduação em Letras e Pós-Graduação, mestrado e doutorado em Estudos Literários, da Universidade Federal de Juiz de Fora. Pós-Doutora em Literatura Brasileira pela PUC-RJ, especialista em Psicologia Junguiana pelo IBMR-RJ, membro fundador do GT Anpoll Literatura e Sagrado, coordenadora da pesquisa Literatura e Sagrado (UFJF) e membro do Núcleo de Estudos em Religiões e Filosofias da Índia (NERFI/UFJF).

Estudaremos o conto de Guimarães Rosa, “O espelho”, como exemplo de obra visionária, obra que nos apresenta um tema desconcertante e estranho: o tema do duplo. De fato, o conto narra uma experiência de natureza luminosa e sombria que tomou tempo e esforço ao narrador, e este assim a define: “Reporto-me ao transcendente” (ROSA, s/d, p. 65), à misteriosa experiência de “procurar-me – ao eu por detrás de mim – à tona nos espelhos” (ROSA, s/d, p. 67), técnica que vai revelar a vida como exigindo o consciente despojamento de tudo o que impede o crescer da alma: “Depois o “salto mortale”... – digo-o, (...) por precisarem de toque e timbre novos as comuns expressões, amortecidas...” (ROSA, s/d, p.72).

Sabe-se que as personagens de Rosa vivem processos epifânicos, termo emprestado da religião, e que significa em sentido amplo, revelação. Esses processos podem ser desencadeados por qualquer fato banal do cotidiano e, a partir deles, as personagens passam a ver o mundo e a si mesmas com outros olhos, como se tivessem tido, de fato, uma revelação. No conto em estudo, a revelação é desencadeada pelo confronto com o outro – o estranho eu por detrás da própria imagem no espelho. Esses processos vivenciados pelos personagens de Rosa já foram interpretados pela crítica literária à luz do conceito de epifania, e podem ser reinterpretados à luz da idéia junguiana de individuação, que será explicitada em seguida.

## **INDIVIDUAÇÃO**

*É importante para a meta da individuação, isto é, da realização do si-mesmo, que o indivíduo aprenda a distinguir entre o que parece ser para si mesmo e o que é para os outros.*  
(JUNG, 1991, p.269)

*Sentindo o si-mesmo como algo de irracional e indefinível, em relação ao qual o eu não se opõe nem se submete, mas simplesmente se liga, girando por assim dizer em torno dele como a terra em torno do sol – chegamos à meta da individuação.*  
(JUNG, 1991, p. 228)

O termo individuação se refere à totalidade de um processo de desenvolvimento psíquico e de autoconhecimento. Segundo a psicologia junguiana, todo ser humano tem em si o potencial para se desenvolver e conhecer a si mesmo, ainda que este desenvolvimento possa ser interrompido por psicopatologias. O processo é impulsionado por forças instintivas inconscientes, contudo, o homem pode influenciá-lo quando consegue estabelecer, através dos sonhos e de outras manifestações, um produtivo diálogo entre consciente e inconsciente. É a partir daí que aspectos fragmentados da personalidade irão se integrando na realização de um indivíduo que, cada vez mais, ao se conhecer, experimentará a si como mais inteiro e total.

A Individuação corresponde a um movimento não linear onde o centro da psique se desloca do ego para o self (si-mesmo). Quando o ego, centro da consciência, passa a dar ouvidos aos conselhos do self vindos do inconsciente mais profundo, este se torna o centro da personalidade. Individuar-se é aconselhar-se com o self. É somente através dos seus conselhos que o ego se conscientiza das potencialidades inatas da psique e as realiza. O self é o conselheiro do ego realizador, daí a necessidade do diálogo entre consciente e inconsciente.

Apesar do processo de individuação variar muito de pessoa para pessoa e de não seguir um curso linear, é possível descrever, em caráter didático, suas principais etapas. É comum que o processo se inicie com a retirada da máscara que usamos nas relações com o mundo: a persona. Esta máscara representa o nosso rosto tal como os outros esperam que ele seja, não necessariamente como ele, de fato, é. A persona está limitada a aspectos claros da nossa personalidade, aspectos aceitos pelo ego e que são compatíveis com as convenções sociais. Quanto mais esta máscara estiver colada ao rosto (identificação do ego com a persona), mais difícil será sua retirada.

Se bem sucedida a desidentificação de ego e persona, aparece um rosto desconhecido que nos assusta: a sombra. Além de potencialidades não realizadas, vemos então, sobretudo, aspectos escuros, sombrios da nossa personalidade, aspectos que não aceitamos em nós e que por isto mesmo reprimimos no inconsciente e projetamos no outro. Reconhecer esta projeção é parte do processo de iluminar a sombra. Quanto mais a sombra for reprimida e mal projetada (dissociação entre ego e sombra), mais sombria e difícil de ser confrontada.

Depois do reconhecimento da própria sombra é a vez do homem confrontar a sua anima e da mulher o seu animus. Anima é a personificação de tendências psicológicas femininas na psique do homem e animus a personificação de tendências psicológicas masculinas na psique da mulher. Por tendências psicológicas femininas e masculinas, entendam-se as características que são tipicamente identificadas como femininas e masculinas nas culturas a que pertencem este homem e esta mulher. Tais características constituem o que o homem e a mulher desconhecem em si mesmos. Se o que conhecem e desenvolvem são os seus respectivos egos masculino e feminino, o que desconhecem e precisam desenvolver são a anima, o lado feminino do homem e o animus, o lado masculino da mulher. E é muito importante que estes lados sejam reconhecidos e desenvolvidos, pois são os principais responsáveis pelo relacionamento com o inconsciente.

Como todo conteúdo inconsciente, anima e animus tornam-se conscientes quando projetados no outro. Podemos então olhar, e, como num

espelho, vemos a nós mesmos. A alma é projetada em mulheres e o animus em homens. A dificuldade está em reconhecer que as características que estamos vendo no outro são, na verdade, nossas. Se o indivíduo consegue vencer esta dificuldade e passa a projetar adequadamente a sua alma ou animus de modo a desenvolvê-los, estes exercerão a sua função de intérpretes no diálogo com o inconsciente, transmitindo ao ego os conselhos do self.

Confrontados alma ou animus, o indivíduo estará mais próximo daquilo que, dentro do processo de Individuação, os junguianos definem como experiência da “totalidade”. Os reconhecimentos da persona, das projeções da sombra, de alma ou animus, correspondem à integração de aspectos fragmentados do psiquismo. A conscientização destes aspectos através do diálogo entre consciente e inconsciente conduz o ser humano ao autoconhecimento e à experiência de tornar-se si-mesmo, um ser mais inteiro e total, integrado por consciente e inconsciente em seus aspectos: claro e escuro, masculino e feminino, receptivo aos conselhos do self.

## **O ESPELHO DE GUIMARÃES ROSA**

*O senhor, por exemplo, que sabe e estuda, suponho que nem tenha  
idéia do que seja na verdade – um espelho? (ROSA, s/d, p.65)*  
*Sim, “a vida” consiste em experiência extrema e séria; sua técnica – ou  
pelo menos parte – exigindo o consciente alijamento, o despojamento  
de tudo o que obstrui o crescer da alma, o que a atulha e soterra?  
Depois, o “salto mortale”...  
(ROSA, s/d, p. 72)*

*Será este nosso desengonço e mundo o plano – interseção de planos  
– onde se completam de fazer as almas?  
(ROSA, s/d, p. 72)*

NO “espelho” rosiano, um narrador em primeira pessoa convida o leitor a acompanhá-lo no relato de uma experiência que tomou-lhe tempo, desânimo e esforços, mas que permitiu-lhe penetrar conhecimentos que outros ainda ignoram: “Reporto-me ao transcendente” (ROSA, s/d, p.65). Lembremos que as estórias escritas por Guimarães Rosa pretendem transmitir ao leitor ensinamentos valiosos aprendidos com a experiência da totalidade. “Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo” (ROSA, s/d, p. 65).

E inicia suas considerações sobre espelhos. Até que ponto seriam fidedignos? Até que ponto refletiriam a imagem fiel de um rosto? E as máscaras moldadas nos rostos? Os espelhos seriam capazes de mostrar os rostos tal como de fato são? E lembra mais uma vez: “Não se esqueça, é de fenômenos sutis que estamos tratando” (ROSA, s/d, p. 66). Considera ainda que, lá no

interior, onde nasceu, os espelhos são temidos: “Porque, neles, às vezes, em lugar de nossa imagem, assombra-nos alguma outra visão” (ROSA, s/d, p. 67), e que os primitivos acreditavam que o reflexo de uma pessoa no espelho fosse a sua alma. “Outros, aliás, identificavam a alma com a sombra do corpo; e não lhe terá escapado a polarização: luz-treva.” (ROSA, s/d, p. 67)

A metáfora da alma no espelho é um artifício dos mais criativos para a descrição, por imagens, das diversas etapas do processo de individuação. Na literatura brasileira, a metáfora foi explorada por Machado de Assis, no século XIX, no conto homônimo “O espelho”, e vimos sua retomada por Guimarães Rosa no século XX. Compreendemos o conto rosiano como a narrativa exemplar de um processo de individuação realizado e é nossa proposta explicitar tal processo neste trabalho.

Depois de muito considerar sobre espelhos, o narrador inicia de fato o relato da experiência que lhe sucedeu:

Foi num lavatório de edifício público, por acaso. Eu era moço, comigo contente, vaidoso. Descuidado, avistei... Explico-lhe: dois espelhos – um de parede, o outro de porta lateral, aberta em ângulo propício – faziam jogo. E o que enxerguei, por instante, foi uma figura, perfil humano, desagradável ao derradeiro grau, repulsivo senão hediondo. Deu-me náusea, aquele homem, causava-me ódio e susto, eriçamento, espavor. E era – logo descobri... era eu mesmo! (ROSA, s/d, p. 67)

O narrador já havia mencionado sombra antes, e não parece ser outra a imagem que ele está descrevendo agora. É o seu primeiro contato, fugidio, com a própria sombra – este eu repulsivo que reprimimos no inconsciente pessoal. É jovem e curioso. A descoberta de que existe um outro eu no seu interior, motiva-o a iniciar uma pesquisa: “Desde aí, comecei a procurar-me – ao eu por detrás de mim – à tona dos espelhos” (ROSA, s/d, p. 67). Confessa levar meses nesta pesquisa, desenvolvendo várias práticas de se olhar no espelho.

Depois de tantos olhos contra os olhos, o narrador compreende que o seu outro eu esconde-se por trás de uma máscara – a persona junguiana, o eu aceitável que revelamos à sociedade. Conclui então: “necessitava eu de transverberar o embuço, a travisagem daquela máscara, a fito de devassar o núcleo dessa nebulosa – a minha vera forma. Tinha de haver um jeito” (ROSA, s/d, p. 68). Dispõe-se a treinar bloqueios visuais, dentre outros, yoga e os exercícios espirituais dos jesuítas para apagar, um por um, os traços identificados no disfarce do rosto externo (Jung recomenda ambas as técnicas como caminho para o autoconhecimento). Pretende, com o apagamento gradual destes traços, a retirada da máscara para poder então olhar o seu rosto interno.

Este procedimento de consciente autoanálise diante do espelho metaforiza o próprio trabalho de análise psicológica em consultório.

E o narrador faz progressos: a imagem vai reproduzindo-se no espelho com os traços atenuados, quase apagados de todo. “E digo-lhe (...) pouco a pouco, no campo-de-vista do espelho, minha figura reproduzia-se-me lacunar” (ROSA, s/d, p. 69). Contudo, ao aprofundar a experiência: “Por aí... comecei a sofrer dores de cabeça. Será que me acovardei sem menos?... De golpe, abandonei a investigação.” (ROSA, s/d, p. 70). Por fim, a retirada da máscara da persona constitui uma etapa dolorosa do processo de individuação, o narrador a interrompe: “Deixei, mesmo, por meses, de me olhar em qualquer espelho” (ROSA, s/d, p. 70), mas retorna à tarefa depois de um tempo. “Um dia... Simplesmente lhe digo que me olhei num espelho e não me vi.” (ROSA, s/d, p. 70). Os traços estavam enfim de todo apagados. “Durante aqueles meses de repouso, a faculdade, antes buscada, por si em mim se exercitara!” (ROSA, s/d, p. 71). Receoso, pergunta: seria para sempre? “Voltei a querer encarar-me. Nada. E, o que tomadamente me estarreceu: eu não via os meus olhos (...) não se me espelhava nem eles” (ROSA, s/d, p. 71). O apagamento era total: “Partindo de uma figura gradualmente simplificada, despojara-me, ao termo, até à total desfigura” (ROSA, S/d, p. 72). Sua conclusão é então terrível: “seria eu um des-almado?” (ROSA, s/d, p. 71).

O conto rosiano narra o processo em que a máscara da persona vai sendo, aos poucos, pela própria vontade do indivíduo, apagada. O desaparecimento do rosto no espelho é sugerido pelo narrador como o resultado de um “consciente... despojamento, de tudo o que obstrui o crescer da alma, o que a atulha e soterra” (ROSA, s/d, p. 72), etapa necessária para dar o salto mortale nos abismos interiores – ou seja, um esvaziamento preliminar (desidentificação ego/persona) à posterior experiência da totalidade (proximidade ego/self). O crescer da alma, tão procurado pelo narrador, só começou a ser experimentado mesmo anos mais tarde, possivelmente depois de confrontar a sombra, já que menciona ao fim de sofrimentos grandes, como normalmente acontece num processo de individuação. Confessa ao leitor, “narro-os sob palavra, sob segredo”:

Pois foi que, mais tarde, anos, ao fim de uma ocasião de sofrimentos grandes, de novo me defrontei – não rosto a rosto. O espelho mostrou-me. Ouça. Por um certo tempo, nada enxerguei. Só então, só depois: o tênue começo de um quanto como uma luz, que se nublava, aos poucos tentando-se em débil cintilação, radiância. Seu mínimo ondear comovia-me, ou já estaria contido em minha emoção? Que luzinha, aquela, que de mim se emitia, para deter-se acolá, refletida, surpresa? (ROSA, s/d, p. 71)



Depois da retirada de quase tudo o que soterra a alma, o ego tem o seu caminho quase livre e já vislumbra o self. A alma, aos poucos, vai se iluminando (a sombra já foi sofrivelmente confrontada) e o narrador vê uma luzinha débil ser refletida no espelho. Contudo, para aproximar-se mais do self, o confronto com a alma é necessário e constitui a etapa seguinte: “Por aí, perdoe-me o detalhe, eu já amava – já aprendendo, isto seja, a conformidade e a alegria” (ROSA, s/d, p. 72). A experiência do amor, da integração de ego/masculino e anima/feminino, as duas metades que precisam ser harmonizadas, é então aprendida. “São sucessos muito de ordem íntima” (ROSA, s/d, p. 71). Só então o narrador está pronto para a experiência da totalidade, da integração de aspectos parciais do psiquismo, metaforizada na visão de um rosto interior, enfim refletido...

muito mais tarde – por último – num espelho (...). E... Sim, vi, a mim mesmo, de novo, meu rosto, um rosto; não este, que o senhor razoavelmente me atribui. Mas o ainda-nem-rosto – quase delineado, apenas – mal emergindo, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal... (ROSA,s/d,p. 72)

O self abissal emerge, confirmando a existência, por detrás do eu, de um outro eu: o ainda-nem-rosto. “São coisas que não se devem entrever; pelo menos, além de um tanto.” (ROSA, s/d, p. 72). Mas que essas entrevistas, um tanto, são suficientes para dar sentido e objetivo à vida. “Mas, então, está irremediavelmente destruída a concepção de vivermos em agradável acaso, sem razão nenhuma (...). Sim?” (ROSA, s/d, p. 72). E ao terminar o relato de sua experiência, pergunta por fim: “Você chegou a existir?... Sim?” (ROSA, s/d, p. 72). Será que o leitor teve também uma existência interior como o narrador rosiano?

## **INDIVIDUAÇÃO E LEITURA**

*A habilidade de empregar um ponto de vista geral é de grande valor terapêutico. A terapia moderna não está muito desperta para isso, Mas na medicina antiga era largamente conhecido que, transportando-se uma doença pessoal a um nível mais alto e impessoal, atingia-se um efeito curativo.*  
(JUNG, 1998, p. 114)

*No Antigo Egito (...) o médico-sacerdote era chamado, e tirava da biblioteca o manuscrito sobre o mito (...) e o recitava (...). A intenção era que o paciente ficasse de tal modo impressionado por essa narrativa que lhe sobreviesse a cura.*  
(JUNG, 1998, p. 114)

*Para nós isso parece impossível. Não podemos imaginar que uma história dos Contos de Grimm, por exemplo, possa curar.*  
(JUNG, 1998, p. 114)

Até que ponto a leitura de textos que narram um processo de individuação podem contribuir para a própria individuação do leitor?

Sabemos que a Antroposofia de Rudolf Steiner se utiliza da narração de contos de fadas, fábulas de animais, lendas bíblicas, mitos e biografias como recurso pedagógico da educação da “alma” da criança. (PASSERINI, 1998)

Também sabemos da existência de um estudo junguiano sobre a utilização da narração e leitura, de contos e mitos, como recurso a contribuir para a formação harmoniosa da “alma” da criança. (PAVONI, 1989)

Sabemos ainda de um estudo, não-junguiano, inspirado na biblioterapia de Viktor E. Frankl, sobre o valor da leitura como recurso terapêutico. (PINTOS, 1999)

Mas será que a leitura de um conto, como O espelho de Guimarães Rosa, é capaz de impressionar o leitor de tal modo a contribuir para o seu processo de individuação?

Ou nas palavras convidativas do narrador rosiano: “Se quer seguir-me, narro-lhe...” (ROSA, s/d, p.65).

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Através da perspectiva psicológica, olhamos no texto literário a temática do duplo. Lemos o conto, O espelho, de Guimarães Rosa, à luz da idéia de individuação, e, por meio do diálogo entre literatura e psicologia, esperamos ter confirmado o quanto essa idéia junguiana é apropriada para explicitar a perspectiva de leitura psicológica de um texto literário, sobretudo no que diz respeito ao tema do duplo.

## REFERÊNCIAS:

JUNG, Carl Gustav. *O espírito na arte e na ciência*. Obras completas, vol. XV. Petrópolis: Vozes, 1985.

\_\_\_\_\_ *Estudos sobre psicologia analítica*. Obras completas vol. VII. 3º ed. Petrópolis: Vozes, 1991.

\_\_\_\_\_ *A vida simbólica*. Obras completas vol. XVIII. Petrópolis: Vozes, 1998.

PASSERINI, Sueli P. *O Fio de Ariadne: Um Caminho para a Narração de Estórias*. São Paulo: Antroposófica, 1998.

PAVONI, Amarílis. *Os Contos e Mitos no Ensino: Uma Abordagem Junguiana*. São Paulo: EPU, 1989.

PINTOS, Cláudio G. *A Logoterapia em Contos: O Livro como Recurso Terapêutico*. São Paulo: Paulus, 1999.

ROSA, J. Guimarães. *O Espelho*. Primeiras Estórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.

## O DUPLO NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

Vanessa Zucchi<sup>1</sup>

### CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Corpo x alma, luz x trevas, bem x mal: os dualismos maniqueístas são características de uma sociedade que sempre se viu por contrastes. Essas elaborações foram tão expressivas, que a representação do fenômeno da duplicação da personalidade, reflexo dessa ordem de pensamento, é perceptível em mitos das mais variadas culturas. Nesse sentido, o fenômeno do duplo ganhou destaque no imaginário coletivo - não apenas por representar os dualismos humano, mas também por representar relações duais entre o outro que pode ser o eu.

Diante das mudanças sociais e econômicas que marcaram o último século, a possibilidade da constituição do eu ganhou relevância em detrimento da concepção de mundo pautada na existência antagônica de dois princípios. Assim, o sujeito não apenas assumiu uma condição fragmentada como também a inconstância e a multiplicidade desses fragmentos. Com isso, as manifestações do duplo ganharam novas configurações, passando a refletir conflitos tipicamente contemporâneos.

Nesse sentido, esse artigo tem por objetivo abordar o motivo do duplo na literatura, traçando um breve panorama de suas potências representacionais. Posteriormente, buscar-se-á entender as configurações do duplo na atualidade e suas representações na obra *A menina que perdi no circo*, da escritora paraguaia Raquel Saguier.

### O CONCEITO DE DUPLO

Envolto em um universo simbólico constituído de espelhos, retratos, sombras e vultos, a pluralidade de imagens que o duplo desperta fez dele um motivo<sup>2</sup> explorado exhaustivamente na literatura, além de tê-lo constituído como objeto para diferentes áreas do conhecimento.

O texto bíblico Gênesis é um dos exemplos mais antigos da manifestação do duplo, narrando a separação do homem em dois - como resultado da divisão, o ser humano teria enfraquecido e iniciado uma busca constante pela sua outra

---

1 Mestranda em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

2 A discussão entre tema, motivo tipo e assunto é longa e não convém aqui. Será utilizado o termo "motivo", seguindo a classificação de Trousson (1998) para tratar do duplo.

metade. Entretanto, no período arcaico, são representações do outro idêntico, como sócias, gêmeos e reflexos, ou seja, que aludem ao homogêneo, que se destacaram e criaram as bases para cristalização desse fenômeno no imaginário cultural.

Segundo Bravo (2000), somente a partir do século XVII, culminando com o advento do romantismo, o duplo como cisão do “eu” ganha notoriedade, desenvolvendo-se como o heterogêneo. Nesse momento, ao representar, sobretudo os conflitos maniqueístas e as dualidades da personalidade humana, o duplo deixa de designar o outro que é semelhante ao eu para representar “as pessoas que se veem a si mesmas” (BRAVO, 1997, p. 261). A partir disso, o duplo tornou-se um termo recorrente, garantindo um espaço privilegiado na literatura ocidental.

O primeiro estudo sistemático do tema foi publicado por Otto Rank, em 1914, motivado pelo filme *O estudante de Praga* (1914), de Hans Heinz Ewer – narrativa que ganha precisamente o primeiro capítulo de seu livro. Nessa obra, o autor desenvolve uma análise sob o prisma da mitologia, pontuando fortemente o medo da morte como desencadeador do duplo. Para isso, além da produção cinematográfica, Rank busca apoio em grandes nomes da literatura mundial, como Poe e Dostoievski.

Esses estudos serviram de base para o ensaio “O estranho”, de Freud, onde o psicanalista discute os efeitos do retorno do recalque ao consciente, ou seja, do que deveria estar velado, mas veio à tona, fato que desperta uma sensação de estranhamento. A partir desse conceito, Freud interpreta o duplo como a indiscriminação do ego com o outro e com o mundo.

A partir da novela *O Elixir do Diabo*, de Hoffman, Freud afirma:

Devemo-nos contentar em escolher aqueles temas de estranheza que se destacam mais, ao mesmo tempo em que verificamos se também podem ser facilmente atribuídos a causas infantis. Todos esses temas dizem respeito ao fenômeno do “duplo”, que aparece em todas as formas e em todos os graus de desenvolvimento. Assim, temos personagens que devem ser considerados idênticos porque parecem semelhantes, iguais. Essa relação é acentuada por processos mentais que saltam de um para outro desses personagens – pelo que chamaríamos telepatia –, de modo que um possui conhecimento, sentimento e experiência em comum com o outro. Ou é marcada pelo fato de que o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu (self), ou substitui o seu próprio eu (self) por um estranho. Em outras palavras, há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu (self). E, finalmente, há o retorno constante da mesma coisa – a repetição dos mesmos aspectos, ou características, ou vicissitudes, dos mesmos crimes, ou até dos mesmos nomes, através das diversas gerações que se sucedem (FREUD, 1976. p. 102-103).

Mais contemporaneamente, teóricos como Rosset (2008) definem o duplo como o fenômeno da duplicação do eu em uma entidade autônoma, desdobrada ou estendida. Em suma, pode-se dizer que as suas manifestações aparecem nos momentos de desespero, incerteza, remorso, arrependimento ou até mesmo como autojustificativa para um fato ou evento.

Não é novidade que, acompanhando o movimento social, as expressões literárias não sobrevivem estaticamente. Por isso, as representações do duplo estão em constante processo de ressignificação, ganhando constantemente novas leituras do mundo. Nesse sentido, atualmente, o duplo perdeu a preponderância do caráter sobrenatural, para adquirir problemáticas mais contemporâneas – como a construção identitária.

Na América Latina, podemos destacar inúmeros escritores que se dedicaram a representação literária do tema, incluindo a escritora Raquel Saguier. Autora de uma prosa marcada pelo tom lírico, Saguier ficcionalizou diferentes vivências, mas sempre explorando o universo feminino. Faleceu em 2007, com 67 anos – silenciando assim uma das grandes vozes da literatura contemporânea paraguaia. Sua produção literária inclui os premiados romances *A Purificação* vera história (1989), *Esta trincheira é ocupada* (1994) e *A menina que perdi no circo* (1987).

## **O DUPLO EM A MENINA QUE PERDI NO CIRCO**

Na obra *A menina que perdi no circo*, Raquel Saguier narra a trajetória de uma mulher adulta na busca pela menina que ela foi um dia. Entretanto, essa menina deixa de ser metafórica e é personificada, tornando-se uma personagem autônoma narrativa – um duplo.

A revelação da existência desse duplo é dada pela própria personagem já nas primeiras páginas do romance:

A menina e eu somos distintas. Ela permanece tal qual a deixei faz tempo, obstinadamente menina, loura, quieta e às vezes como fragmentada. Em troca, meus passos se aborreceram de tanto caminhar, minhas solas se gastaram, mas ainda estou viva e parece que continuo inteira.(SAGUIR, 1993, p.7)

A separação da personagem em duas foi gradual e culminou com o momento de sua primeira menstruação - fato que aconteceu em um circo, o que explica o título do romance. Antes disso, a menina já percebia que estava dando lugar, dentro de si mesma, para uma outra, uma intrusa, como a chamava. E é ela, a mulher, quem fica. A menina é expulsa, de forma inconsciente, enquanto

a personagem ainda não sabe muito bem quem realmente quer ser (a menina ou a mulher). E a partir daí que a personagem, um alguém que não é nomeado, é dividida em duas: a menina e a mulher<sup>3</sup>.

As diferenças entre a menina e a mulher vão sendo apresentadas constantemente, trazendo à personagem dois polos opostos e, a princípio, inconciliáveis entre si.

A menina representa metaforicamente parte da personagem. Nela, ficaram as tristezas e todo o sofrimento de uma infância marcada pela repressão e pela ditadura paraguaia. Algumas memórias que a mulher lembra com tom nostálgico, outras, foram recalçadas e permaneceram na menina para que a mulher pudesse seguir seu futuro.

O duplo surge, então, como um mecanismo de defesa de experiências traumáticas, corporificando memórias pesadas e repulsas da personagem. Clemente Rosset (1988) afirma que comumente o duplo tem origem na recusa do real e em problemas reprimidos que são personificados em uma entidade externa autônoma. Nesse sentido, aqui, o duplo é uma face de sua identidade que a personagem tem dificuldade em aceitar, tendo por isso um caráter complementar.

Junto com algumas lembranças rejeitadas, a menina também carrega a inocência da personagem, fazendo do duplo não apenas um dispositivo de negação do passado, mas também de personificação da pureza que a mulher acredita ter perdido após a adolescência.

A separação é narrada tanto pela menina, quanta pela mulher e parece igualmente doloroso para as duas:

E logo, na escuridão, era como estar longe, como ir de trem para cada vez mais longe. E mais só também, porque no último instante a menina decidiu não me acompanhar. Acabo de deixá-la em algum lugar. Onde eu não sei. (...)

Um dia parei, sem saber por quê. Deixei de fazer aniversário, ao passo que ela fez doze e mais adiante quatorze e logo me doeu tanto: ai, vê-la transformada em senhorita! Continuamos juntas, mas indo em direções opostas (SAGUIR, 1993, p.73 e 80)

Nesses fragmentos, é possível perceber a presença de duas vozes narrativas. A princípio, podemos afirmar que o romance é narrado em primeira pessoa, pela mulher, através de inúmeros flashbacks que contam a vida da personagem. Entretanto, em alguns momentos, as narrações ativadas pela

---

3 O texto apresenta um jogo de linguagem que será mantido nessa análise a fim de evidenciar as diferentes condições que o sujeito ficcional da obra assume. Assim, será utilizado o termo "personagem" para referir-se ao ser unificado, que se fragmenta em dois, "a menina" e "a mulher". Doravante, será utilizado *itálico* para marcar *mulher* e *menina* ao referir-se às duas faces da personagem, marcando a diferença com os mesmos substantivos.



memória ganham verbo no presente e parecem resgatar a menina. Assim, apesar de ser a mulher quem conduz a narrativa, em instantes de nostalgia, percebe-se que a menina ganha voz e presentifica situações, narrando-as. Nesses momentos, permanecem descrições ingênuas e parciais, de uma criança que ainda não compreende as coisas em sua totalidade. Isso fica claro no fragmento abaixo, enquanto a mulher contava sobre um dia de chuva que havia interrompido suas brincadeiras em algum verão de sua infância:

Desde cedo eu já estava ali, na janela. Quero dizer: desde que encontrara, no lugar do sol de todas as manhãs, aquela chuva danada. Primeiro fiz que não vi. Podia ser que as coisas, deixando de ser vistas, também deixassem de existir, e durante um bom tempo, não tirei os olhos daquele senhor pendurado na parede, que fitava um ponto difícil de se achar e que, segundo minha avó, tinha sido seu esposo, mas isso antes de o pendurarem na parede. (...) Acho que meu pai é um sabido, pela quantidade de coisas que sabe, mas não me entra na cabeça o que acabou de dizer: que na metade da terra tem sol e na outra sempre chove. (SAGUIR, 1993, p. 41-43)

A infância da personagem foi marcada por tristezas e angústias, refletidas em noites de insônia que apressaram o crescimento daquela garotinha até fazer dela duas: “era a mulher adulta que não dormia, estranhamente reduzida ao tamanho de uma menina na obscuridade daquelas noites” (SAGUIR, 1993, p.13). Nos meses de férias, vivia uma alegria morna que o verão propiciava, e nesse tempo sentia-se novamente criança: “naquela casa empoleirada era completamente feliz, porque voltava a ser criança. Uma menina sem relógios e sem nenhuma espera.” (SAGUIR, 1993)

O relógio e a espera fazem referência à revolução, que podia estourar a qualquer momento. Quando a revolução iniciou, a personagem lembra-se de ter fugido com a família e descreve esses momentos como intermináveis, já que, para ela, todas as horas eram iguais. Dormiam e comiam pouco; os silêncios só eram perturbados por tiros, o medo dominava o tempo inteiro e, quando a comida terminou, comiam água, fingindo ser sopa. Momentos difíceis que roubaram a infância da personagem: a situação social a obrigava comportar-se como adulta.

A mulher, tendo consciência da perda, sente-se incompleta e assume a necessidade de encontrar a sua outra parte: “Só agora sei quanta saudade sinto dela, quanta falta ela me faz. Sinto necessidade de procurá-la” (SAGUIR, 1993, p.10). A busca pela menina é, na verdade, a busca por completude.

Em alguns momentos, a mulher passa pela menina e, com muito esforço, a reconhece (ou se reconhece?). Esses instantes, sempre breves,

causam uma confusão na identidade da mulher, que chega a não saber qual das duas realmente é. A menina sente vontade de dizer que ainda está por perto e quer ficar, mas não tem voz: essa é uma decisão que precisa partir da mulher. Como o duplo da personagem não representa um “eu” perverso e decrépito, o confronto entre o “eu” e seu duplo não visa à destruição, mas a aceitação e a fusão. Esse confronto não é apenas importante, mas necessário no processo de autoaceitação e conhecimento pessoal.

O cotejo entre a menina e a mulher acontece quando essa já está casada e grávida. É Ano Novo e os gritos angustiados das duas misturaram-se com os fogos de artifício da comemoração. O sentimento de horror e de medo é recíproco - assim como a confusão identitária proporcionada no encontro. Nesse momento, os foguetes transformam-se em tiros da revolução e o tempo duplica-se: o passado e o presente da personagem vivem, concomitantemente, um passado e um presente. Pouco a pouco cessam os tiros - é Ano Novo de novo.

Nesse episódio, surge um novo duplo: o descontentamento da realidade causa uma ilusão que, deslocando tempo e espaço, duplica-a. Sobre esse tipo de duplo Rosset (1998, p. 14) enfatiza: “Na ilusão [...], na forma mais corrente do afastamento do real, não se observa uma recusa propriamente dita. Nela a coisa não é negada: mas apenas deslocada, colocada em outro lugar”.

A partir disso, a mulher inicia um processo de aceitação da sua identidade através da escrita. Escreve dias e madrugadas inteiras até terminar o livro intitulado *A menina que perdi no circo*. Ao ler a obra, a menina descobre que as páginas falavam sobre ela - era a sua história. E enquanto ia lendo, menina e mulher tornaram-se uma só. O processo de escrita permitiu que a mulher refletisse sobre a sua vida, (re)descobrendo sua própria condição humana e os acontecimentos do seu passado. Assim, ao escrever sobre sua história, sobre seus medos, aflições e angústias, a mulher foi dando voz à menina que foi um dia e nesse processo de resgate e aceitação e encontra a completude.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Em *A menina que perdi no circo*, Raquel Saguier narra a trajetória de vida de uma personagem sem nome e sua incessante busca por completude.

No segundo plano narrativo, há uma forte denúncia à ditadura paraguaia e às consequências desse momento histórico na vida de sujeitos comuns. Além disso, através das vivências de uma personagem ficcional, a autora evidencia as problemáticas sociais em torno da educação da mulher, marcada fortemente pela diferença de sexo.

Na obra de Saguier, o motivo do duplo metaforiza esses conflitos, tipicamente contemporâneos, reconfigurando um tema desenvolvido significativamente na literatura. Com isso, o duplo deixa de ser reflexo ou sombra e personifica-se em uma garotinha – de uma projeção interna o duplo ganha uma forma física e material. Através da singularidade dessa personagem, nasce o universal: explorando seus conflitos e suas angústias a autora traz à tona características comuns da condição humana.

## REFERÊNCIAS:

BRAVO, Nicole Fernandez. 2000. *Duplo*. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio.

RANK, Otto. *O duplo*. Rio de Janeiro: Alba, 1939.

SAGUIER, Raquel. *A menina que perdi no circo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

FREUD, Sigmund. *O Estranho*. Edição Standard das obras completas de Sigmund Freud. V. XVII. Rio de Janeiro, Imago. 1996. p. 233 a 270.

## O CORPO COMO DILEMA: DESEJO E HORROR EM HANIF KUREISHI

Sissa Jacoby<sup>1</sup>

*[...] cantaremos o medo da morte e o medo de depois da morte,  
depois morreremos de medo sobre nossos túmulos  
nascerão flores amarelas e medrosas.  
(Carlos Drummond de Andrade, "Congresso Internacional do Medo")*

Nas primeiras páginas de *O corpo*, uma reflexão do protagonista-narrador situa o leitor quanto ao tema da novela de Hanif Kureishi: “Mas dessa vez sentia uma nova modalidade de medo: não apenas da morte, mas do que resultaria dela – da nova vida. Como me sentiria? Quem eu seria?” (Kureishi, 2002, p. 38). O temor seguido do questionamento é perfeito como síntese, pois expressa um dos medos mais antigos do homem (Lovecraft, 1987, p. 1), o medo do desconhecido [a morte], relacionado ao desejo de continuação, que vem anunciada na implicação morte/vida nova, tensão que domina a narrativa, como se verá adiante, e que está diretamente ligada ao tema do duplo,<sup>2</sup> também presente no questionamento da personagem sobre a identidade.

Entender a conformação dessa variante do duplo do século XXI, identificar como se dá sua emergência no contexto que o torna possível, mas também as consequências daí decorrentes, bem como o efeito suscitado no leitor, tendo em vista o cenário de realidade em que se desenvolve a história são os caminhos que minha leitura do texto de Kureishi busca trilhar neste artigo. Além de estudos relacionados ao duplo, próprios da pesquisa em que este texto se insere,<sup>3</sup> busco apoio, também, em “Consumo e desejo na cultura do narcisismo” de Pedro Luiz de Santi,<sup>4</sup> que retoma o conceito de “cultura narcísica” do antropólogo norte-americano Christopher Lasch (1979) para refletir sobre alguns padrões de consumo do nosso tempo. A reflexão de De Santime serve especialmente para pensar o lugar que o “corpo” ocupa na configuração desse duplo imaginado pelo escritor, dramaturgo, roteirista e cineasta britânico.

---

1 Professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, com pós-doutorado na Universidade de Barcelona – Espanha (2012).

2 Vale lembrar que as duas grandes crenças etnologicamente universais (morte-renascimento por transmigração e morte-sobrevivência do duplo) se encontram ligadas uma a outra. Cfe. Edgar Morin em “Sincretismo das concepções de duplo e morte-renascimento”. In: Morin, Edgar. *O homem e a morte*. Lisboa: Europa-América, 1970. P. 109-111.

3 Este ensaio é resultado da pesquisa “Narrativas do duplo: desdobramentos do eu na ficção contemporânea”, desenvolvida no Núcleo de Estudos sobre Literatura e Teorias do Imaginário, do Programa de Pós-graduação em Letras da PUCRS, com apoio do CNPq (2012-2013).

4 Em “Consumo e desejo na cultura do narcisismo” (2005), o autor retoma e revisa o conceito de Christopher Lasch (1979), valendo-se também de estudos de Jurandir Freire-Costa e Zigmunt Bauman, entre outros pensadores, sobre o mesmo conceito e a modernidade.

Dentre as variantes apresentadas pelo tema na narrativa contemporânea, O corpo trata de um antigo desejo do homem em qualquer tempo: a eterna juventude. Nada de novo, portanto, se evocarmos o clássico de Oscar Wilde, O retrato de Dorian Gray (1891) – que, há mais de um século, respondeu também a outro tema não menos clássico, o mito fáustico, derivado de antiga lenda germânica e que já havia inspirado Marlowe e Goethe –, ou, ainda, o conto de Théophile Gautier, Avatar (1897) cujo final da história de Otáviode Saville muito se assemelha à de Adam, personagem de O corpo.

O que se destaca na novelade Kureishi, no entanto, não é tão somente a renovação de velhos mitos, mas, sim, sua atualização e adaptação para o contexto do século XXI, com toda a verossimilhança que a era narcísica, em que vivemos, ancorada no avanço da medicina e da ciência, possibilita. Ainda que não seja uma narrativa de horror, mas com boas doses de suspense, O corpo consegue aterrorizar o leitor pelos elementos que oferece para reflexão e, dentre eles, uma questão crucial: o que nos reserva num futuro muito próximo a exacerbação de nossa eterna luta contra o tempo? Se hoje ela já conta com avançadas técnicas de rejuvenescimento e transplante de órgãos, seria possível também transplantar o cérebro? E quais seriam as consequências que isso poderia ter?

A partir dessas indagações, que estão no centro da trama, emergem muitas outras relacionadas à identidade, à integridade física, à ética médica e científica, que o relato de Adam vai suscitando à medida que sua aventura se desenrola para o leitor. De escritor e roteirista bem sucedido (como o autor), que vive em Londres com a mulher psicóloga e os filhos já crescidos, ele passa à condição de fugitivo, caçado e ameaçado de morte. Mas o clima de medo e insegurança que vai tomar conta da personagem não sobrevém de um evento sobrenatural ou fantástico – comum às narrativas de duplo –, pois tudo acontece dentro de um quadro de realidade bastante verossímil e próximo do nosso cotidiano.

Na origem da motivação, está o desejo de juventude e prazer de um homem à beira dos setenta anos, que contabiliza as perdas infligidas pela velhice, detalhadas com certa dose de sarcasmo e divertido humor negro:

Minha saúde? Não me sinto lá muito doente, mas estou na metade dos sessenta; minha cama é meu barco na travessia desses anos derradeiros. Os joelhos e as costas me doem um bocado. Tenho hemorróidas, uma úlcera e catarata. Quando estou comendo, não raro cuspo pedaços de dente durante a mastigação. Meus ouvidos parecem perder o foco ao longo do dia, e as pessoas precisam gritar quando falam comigo.<sup>5</sup> (p. 10)

---

5 Passarei a indicar apenas o número de página das citações, que se referem à seguinte edição: Kureishi, Hanif. *O corpo e outras histórias*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

A consciência de estar em “um fim de carreira deprimente” é o que fará Adam aceitar a estranha proposta de um desconhecido numa festa: “Que tal trocar de corpo, ganhar um novo?” (p. 09). Basta uma noite de hesitação para que ele se decida – “O que eu queria era pelo menos mais vinte anos de saúde e juventude” –, concordando com o que, a princípio, lhe parece absurdo, mas não impossível, tanto que acaba pagando para ver:

Não conseguia abandonar a suspeita de que tudo aquilo era trambique, de que me haviam feito de bobo onde eu era mais vulnerável: *na vaidade e no medo da decadência e da morte*. Mas se era um embuste, era dos mais elaborados, e eu teria gastado dinheiro para saber como funcionava. (grifos meus; p. 30)

Sem pesaras consequências, cedendo à tentação, se submete à cirurgia – uma experiência da ciência médica, ainda recente e secreta, para poucos “escolhidos” –, que transplantará seu cérebro para um corpo jovem, sem prejuízo da bagagem adquirida até então. Um corpo atlético de vinte e cinco anos é escolhido numa espécie de sala “frigorífico” da clínica clandestina, onde Adam deixa a “antiga carcaça” sexagenária repousando, pois seu desejo tem prazo fixo: seis meses de “aluguel”, para viver a experiência de juventude com maturidade, ao final dos quais retomarão corpo e vida antigos. A aventura é facilitada pelo trato existente entre ele e a esposa: ambos costumam tirar férias longas separadamente, ainda que, dessa vez, o tempo pareça um tanto exagerado para ela, que de nada desconfia.

Durante a acomodação no corpo do jovem – que mais tarde ele descobrirá chamava-se Mark, um modelo homossexual –, Adam é tomado por sensações estranhas, que relata a Ralph, quando tenta descobrir o motivo da morte de seu “doador”: “É como se eu tivesse um espírito ou uma alma-sombra dentro de mim. Percebo coisas, talvez sejam lembranças, do sujeito que estava neste corpo. Talvez o corpo físico tenha uma alma.” (p. 59) Desse pacto de juventude, ainda que temporária, surgirão desdobramentos imprevisíveis, ligados às vivências anteriores de cada um dos corpos originais ou àquelas estabelecidas pela nova identidade: agora Leo Raphael Adams, como consta no documento recebido de Ralph, a soma de um “eu” velho – o cérebro e a memória de Adam –, em um “outro” novo – o corpo jovem de Mark.

Passadas aquelas primeiras sensações, já com o “ânimo físico renovado, combinado com a curiosidade mental” ele se sente cheio de energia: “Na presente encarnação, iria a toda parte e veria tudo” (p. 65). Após quase três meses transcorridos entre viagens, visitas a museus, festas, orgias sexuais e



todo tipo de prazeres, o dinheiro está no fim e Adam já pensa em retornar, mas ainda fica em uma ilha grega, onde trabalha como faxineiro numa comunidade espiritual. É aí que será descoberto pelo playboy Matte, espécie de mafioso que, sabendo-o um “reimplantado”, quer tomar-lhe o corpo jovem e sadio para o irmão, doente terminal. Acuado pelos seguranças de Matte, sempre em fuga, Adam volta a Londres para reverter a cirurgia e retomar seu corpo e identidade originais. Mas da “clínica de transplantes” só encontra vestígios do abandono e nenhuma notícia. Como atividade clandestina, implicando experiências não regulamentadas e grandes transações financeiras, pode ter sido desmontada ou transferida para local incerto. Teriam os corpos sido destruídos?

Daí sua nova condição atterradoramente estranha: prisioneiro em um corpo que não é o seu e que poderá ser atacado a qualquer momento para abrigar o cérebro de um outro. O que acontecerá com seu cérebro, agora que não há para onde voltar, se cair nas mãos de Matte? Simplesmente será descartado do corpo de Mark? E ainda que consiga sobreviver, livrando-se de alguma forma da perseguição, resta-lhe a impossibilidade de voltar a sua antiga vida, tanto pela ausência de meios para a reversão quanto pelo fato de que jamais poderá se apresentar à família num corpo jovem e estranho. A esse respeito, Adam tem uma experiência única, no dia em que avista sua mulher na rua e a ajuda a levar o pesado carrinho de compras para casa, já na pele de Mark, quando retorna a Londres. Como recompensa à boa ação do simpático jovem, ela o convida a entrar e tomar um chá, o que lhe oportuniza ver o filho mais velho tornar-se dono do seu novo e intocável laptop e também ouvir algumas confidências da esposa nunca imaginadas:

Só perguntei sobre sua vida antes de me conhecer. Quando meu nome surgia, e ela falava um pouco sobre mim, eu não dava sequência ao assunto. Tomara tivesse tido a coragem de ouvir tudo – minha vida sendo julgada por minha mulher, um balanço. Mas isso teria me perturbado demais. (p. 142)

Esse episódio é mais um motivo para as reflexões da personagem sobre as relações familiares, que atravessam a narrativa do início ao fim. Na verdade, essa é a tônica dos sete contos que a acompanham na obra intitulada *O corpo e outras histórias* [The body and several stories, 2002], todos eles voltados para o tema da passagem do tempo e das relações interpessoais, principalmente entre pais e filhos.

### **CONTEXTO PARA UM DUPLO INUSITADO: *PHYSIS VERSUS PSYCHÉ***

Se o século XIX mostrou-se um terreno fértil em elementos de medo e angústia para a imaginação literária – propiciados pelos avanços da revolução industrial –, o

---

---

século XX não ficou atrás, ao abrigar duas grandes conflagrações mundiais e um acelerado desenvolvimento científico e tecnológico jamais antes alcançado. Nesse sentido, o sonho divino da criação, que a literatura concretizara na figura disforme e monstruosa de Frankenstein em 1818, parece não ter fronteiras diante dos mais recentes avanços da ciência e seus reflexos na medicina, com as possibilidades da clonagem, dos transplantes, da criogenia e das experiências genéticas.

Por outro lado, a exacerbação do individualismo moderno, nos meados do século XX, deu lugar à emergência de uma “cultura do narcisismo”,<sup>6</sup> com a supervalorização da juventude, o culto ao corpo, o apetite inesgotável não só por bens, mas por novas experiências e satisfação pessoal, alimentados pela propaganda e pelo consumo desenfreado. Para Christopher Lasch (1983, p. 102), o consumo é defendido pela publicidade “como resposta aos antigos dissabores da solidão, da doença, da fadiga e da insatisfação sexual, [que] ao mesmo tempo cria novos descontentamentos peculiares à era moderna”. Indiferença, depressão, cansaço geral e um sentimento de desinteresse por tudo, inclusive por si mesmo, são mencionados pela personagem de Kureishi para resumir seu estado de ânimo, antes do convite de Ralph. Descrevendo-se como se já estivesse quase morto, atribui a “uma quarta parte nele que ainda vivia” o desejo por uma “cura” ou algo a que se agarrar:

Onde, então, encontrar consolo? Quem vai nos ensinar a sabedoria de que necessitamos? [...] Essa sabedoria existe? No passado, havia a religião, agora substituída pela “espiritualidade”. Ou, para muitos de nós, a política, do tipo “fraternal”. *Antes havia a cultura, agora vai-se às compras.* (p. 42; grifos meus)

Nesse cenário de mudanças tão rápidas quanto radicais, em que os shoppings substituíram as catedrais, como ironiza Adam na passagem acima – e que incluem a descrença nas autoridades e valores culturais (De Santi, 2005, p. 179) –, a centúria passada legou ao tempo em que vivemos, além da renovação de antigas crenças apocalípticas, a disseminação de angústias e inseguranças cósmicas de toda ordem, que povoam o horizonte do homem contemporâneo. Talvez por isso mesmo, paralelamente à ausência de perspectivas futuras e aos temores que emolduram o ancestral medo da morte – acrescido de possíveis epidemias incontroláveis, guerras bacteriológicas, catástrofes nucleares –, o desejo da obtenção de prazer aqui e agora tenha se tornado uma obrigação.

É esse contexto, portanto, que vai permitir a atualização da figura do duplo – de tão longa trajetória na literatura –, tal como aparece motivado na

---

6 Ver Lasch, 1983.

narrativa de Kureishi, tanto no que diz respeito às condições que a possibilitam quanto às consequências delas decorrentes, pois, como observou Lubomir Dolezel (1995, p.468), as variantes históricas e culturais não são mais que atualizações das possíveis variantes do tema. Nesse sentido, vale mencionar outros dois romances de duplo que respondem ao contexto contemporâneo, especialmente relacionados à possibilidade da clonagem humana: O homem duplicado de José Saramago (2002) e Não me abandone jamais de Kazuo Ishiguro (2002). Se, no primeiro, não há relação direta, mas apenas uma alusão à clonagem, por uma das personagens – dois homens idênticos, muito além da ideia de sósia e sem ligação parental –, no segundo, a duplicação humana deliberada é o centro da trama: crianças-clones vivendo em um internato no interior da Inglaterra, com a função exclusiva de serem doadoras de órgãos.

Saúde, juventude, prolongamento da vida centralizam no corpo as atenções, desejos e neuroses da vida moderna, o que Kureishi explora com humor ácido através das reflexões de Adam, nos longos relatos sobre suas percepções e vivências do envelhecimento:

Em anos recentes, porém, me tornara gorducho e careca [...] Aos quarenta precisara enfrentar o dilema de passar o cinto acima ou abaixo da barriga. Antes que meus filhos me desaconselhassem a fazê-lo, fui por algum tempo um desses sujeitos cujas calças sobem até o peito.

Quando tomei consciência da deterioração, apontada por uma amante decepcionada, tingi o cabelo e até me inscrevi numa academia. Logo sentia tanta fome que comia até frutas. Não demorei muito a perceber que havia pouquíssima coisa mais risível do que narcisismo de meia-idade. Soube que o fim da picada havia chegado quanto tive de pôr meus óculos de leitura para enxergar a revista que estava usando para me masturbar. (p.40)

Marca, por excelência, de uma cultura narcísica, portanto, não é por acaso que o corpo físico passou a ser objeto de atenção também da produção da cultura de massa, em especial o cinema, as séries televisivas, os quadrinhos e a literatura de horror e suspense, nas últimas décadas, com a mutilação física, a antropofagia, o devoramento tornando-se tema central em muitas delas.<sup>7</sup>

Em Kureishi, no entanto, a ação exercida sobre o corpo assume um caráter aterrorizante não pelo ato cirúrgico em si – limpo, asséptico e cientificamente

7 Narrativas ao estilo *Livros de sangue* de Clive Barker; filmes e seriados de assassinos pervertidos e sanguinários (*Jogos mortais*) ou de zumbis ávidos pela carne e o sangue frescos de corpos bem vivos. Inaugurados com *A noite dos mortos vivos* (*Night of the Living Dead*) de George Romero (1968), filmes e seriados de zumbis proliferam, desde 1985 (*The return of the living dead*), e ganham força especialmente na última década com *Resident evil* (2002), derivado de um videogame japonês (1996), e na TV com a série *The Walking Dead* (2006), em exibição contínua atualmente no Brasil, derivada da HQ norte-americana de mesmo nome, publicada a partir de 2003 (2005 no Brasil).

realizado –, mas pelo extremo a que é levada: uma impensável desvinculação corpo e mente (cérebro), bem como as implicações de correntes dessa separação e da reacomodação de ambos. A duplicidade deixa de ser uma questão psicológica, produto da alucinação ou divisão da psique (William Wilson de Edgar Allan Poe, O Horla de Guy de Maupassant), e passa a ser uma questão física, na união de duas partes de seres humanos distintos: um corpo – totalidade que abriga órgãos diversos –, no caso, de Mark, o modelo morto, e um cérebro – principal órgão e centro do sistema nervoso, que comanda as ações voluntárias e involuntárias do corpo –, no caso, de Adam, o escritor que se mantém vivo fora do corpo original.

Se, nas suas origens, o duplo representava a alma imortal, ou seja, a possibilidade de uma vida para além da morte, no século XXI, a urgência e obrigação de prazer, facilitada pela ciência, moldou um duplo aqui e agora, cuja funcionalidade é a realização do desejo: prolongar a experiência de vida, saúde e juventude, resumidas na aparência e energia do corpo jovem.<sup>8</sup> Segundo Pedro Luiz de Santi, “o narcisista sonha com uma vida selvagem, louca e aventureira com a liberdade de quem não se sente ameaçado por esta possibilidade.” (2005, p. 178) É exatamente a realização desse sonho o que leva Adam a aceitar o convite do estranho Ralph – este também um empresário bem sucedido, que vê na condição de “reimplantado” a chance de uma nova vida, realizando seu antigo desejo de ser ator para encenar Hamlet. No caso de Adam, seis meses de liberdade no corpo de um jovem é a medida do desejo narcísico de prazer sem limites nem responsabilidades que o roteirista sexagenário começa a experimentar<sup>6</sup>:

Pela primeira vez em muitos anos, meu corpo parecia dotado de sensualidade e repleto de desejos intensos; eu abrigava um caloroso fogo interior, que, ademais, estendia-se em direção aos outros também – a quase todo mundo. Tinha esquecido como o desejo podia ser inexorável e indiscriminado. Não sei se isso se devia ao antigo habitante de minha carne ou à própria juventude, mas o fato é que o prazer tomou conta de mim, sufocando-me. (p. 62)

Refletindo sobre seu propósito de fidelidade no início do casamento – frustrado e gerador de culpa – Adam conclui: “Aprendi que a felicidade sexual do tipo que eu imaginara, uma satisfação constante e profunda – a fantasia romântica que nos hipnotiza –, era tão impossível quanto a ideia de que uma única pessoa pode nos dar tudo que queremos”. (p. 62)

Dentre algumas tipologias sugeridas por estudiosos que abordam o tema, como Lubomir Dolezel, Juan Bargalló e Yves Pélicier, a proposta de O

<sup>8</sup> A esse respeito, é exemplar o capítulo 3, em que Adam relata os primeiros momentos pós-cirurgia, mas primeiro reflete longamente sobre sua vida, o narcisismo, a aparência, a vaidade, o corpo e suas interações sociais desde o nascimento até a velhice, por quase sete páginas, para só depois narrar seu encontro com o novo “eu-corpo” no espelho.

corpo parece não encontrar acomodação. Esse duplo, envolvendo indivíduos diferentes cujas partes se reúnem em nova configuração, se distingue do que Dolezel (1985) denomina “double” e Juan Bargalló (1994), “desdoblamiento”, e que consiste na coexistência de duas encarnações alternativas de um só e mesmo indivíduo em um mesmo mundo ficcional.<sup>9</sup>O duplo-corpo de Kureishi não se encaixa em nenhuma das alternativas de Dolezel, revistas por Bargalló, fusão, cisão ou metamorfose,<sup>10</sup> já que composto de duas partes de seres distintos. Enquanto o cérebro de Adam preserva sua memória e identidade, o corpo de Mark implica uma memória e uma identidade externas, toda vez que há um reconhecimento físico por parte de alguém que, tendo conhecido o modelo e não sabendo de sua morte, cruza com sua figura em algum momento. É o que acontece logo no início, quando Adam é abordado, numa rua de Londres, por um casal de homossexuais que acenam para ele e o tratam como Mark. Mas não é isso que irá causar sérios problemas a Adam. Na verdade, seu drama começa exatamente pela cobiça do corpo jovem que seu cérebro passou a ocupar. Existem outros “cérebros” desejando um corpo novo, não apenas por vaidade, mas por doença, o que indicia outras implicações: a insegurança dos “escolhidos” – como Ralph o chamou –, que passariam a ser alvo de ataques indiscriminados; ou o seu inverso, que constitui o outro lado da questão: a instituição de seres de “segunda classe”, pessoas anônimas que, por sua saúde e juventude, se tornariam objeto de ataques semelhantes. Nesse ponto, volto ao romance de Kazuo Ishiguro, em que a clonagem humana, colocada a serviço da erradicação de doenças – seres criados especialmente para serem doadores de partes de seus corpos até a morte –, acaba instituindo uma triste realidade: sua domesticação como simples repositórios de órgãos, peças de substituição que prolongarão outras vidas, numa sociedade que os cria, os controla e os condena a uma existência datada de mortos-vivos. Após algumas doações – geralmente um máximo de três ou quatro – esses jovens “concluem”, ou seja, morrem, pois seus corpos espoliados não têm mais como resistir.

Na tipologia proposta em “La problématique du double”(1995), Yves Pélicier busca responder à “fascinante questão” de saber como o duplo é criado a partir do original, identificando seis tipos de duplos quanto ao aspecto da filiação. Descartados os três primeiros, por motivos óbvios: oduplo natural, réplica autêntica (fenômeno do gêmeo homozigoto) que aparece na origem

9 V. a tipologia proposta por Lubomir Dolezelem “Le triangle du Double”. *Poétique*, Paris, Seuil, nov. 1985, n. 64. P. 463-472, revisada por Juan Bargallóem “Hacia una tipologia del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis” in: Bargalló (Ed.) *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Alfar, 1994. p. 11-26.

10 Id. Ibid.

legendária de diferentes culturas; o duplo físico, nos jogos ópticos, caso da sombra, do espelho, das alucinações e do onírico, em que o duplo surge como imagem; e a fabricação de um simulacro, que inclui o retrato (O retrato de Dorian Gray), uma silhueta ou uma estatueta (encantamento) e a máscara (possessão), restam os três últimos, na tentativa de aproximar o duplo de O corpo. São eles: a fabricação de um ser à semelhança do ato divino da criação (Frankenstein); a transgressão, envolvendo maior complexidade, uma obsessão em que é o duplo que modifica o original (O Horla), podendo haver migrações de alma ou de pensamentos e, também, ocorrer substituição, empréstimo, transferência; e a transformação, caso em que o original é transformado, surgindo para si mesmo e para os outros, profundamente modificado (O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde), sendo que a transformação também pode ser uma metamorfose inexplicável, um mistério (como em A metamorfose de Kafka).<sup>11</sup>

O duplo de Kureishi apresenta alguma relação com cada uma dessas três categorias, mas nelas não se encaixa totalmente, pois guarda particularidades relevantes já que o ponto de vista de Pélicier é o da filiação, ou seja, entender o modo como o duplo é criado a partir do ser original. No caso de Léo Raphael Adams, não se pode falar de fabricação de um novo ser, pois o corpo, em sua totalidade material e aparência externa, é de Mark, que está morto. O cérebro de Adam dentro desse corpo é o motor que o anima, lhe dá vida e movimento, sem restituir-lhe, no entanto, a identidade anterior, pois prevalece a de Adam. Desse modo, pela lógica interna da narrativa, o cérebro, como guardião da psique/alma (memória/identidade), passível de separação, é o que carrega o segredo da vida e será preservado no novo corpo. Mas a identidade de Adam – roteirista, dramaturgo, marido, pai –, guardada pelo cérebro, não pode atuar como tal nesse novo invólucro, que tem outro nome pessoal, constrói outra história e novas relações afetivas e sociais. Mesmo sendo Adam para si, carece do espelho, pois não é visto assim por mais ninguém (exceto por Ralph, motor da transformação).

A ideia de transformação, no sentido da tipologia de Pélicier, cujo exemplo é a alternância Jekyll e Hyde, talvez seja a categoria mais adequada ao caso de Adam, que sofre modificações tanto externas – a aparência física –, quanto internas – a identidade –, estas decorrentes das novas experiências que a juventude lhe permite. De resto, a categoria transgressão, de Pélicier, em que ocorre a transmigração de alma ou pensamentos não pode ser considerada, uma vez que Adam não se apossa de um ser na sua plenitude vital, mas apenas aluga um corpo já inanimado.

---

11 Ao contrário de Bargalló, que coloca como restrição para o desdobramento a necessidade de que a forma resultante se assemelhe à “forma humana”, ainda que não humana (o retrato em *Dorian Gray*), Pélicier inclui *A metamorfose* de Kafka na sua tipologia, como exemplo de uma “metamorfose inexplicável”.

Pela especificidade com que se apresenta, em função do contexto que o possibilita, esse novo duplo ainda requer uma reflexão mais profunda para o encaminhamento de uma tipologia que, considerando também outras representações similares, o contemple adequada e satisfatoriamente.

### QUESTÕES PARA REFLEXÃO

O maior medo de Adam, referido no início deste artigo – “Mas dessa vez sentia uma nova modalidade de medo: não apenas da morte, mas do que resultaria dela – da nova vida. Como me sentiria? Quem eu seria?” (p. 38) – se concretiza, portanto, de forma aterradora, ao final. Vítima de seu desejo, Adam se depara com um terrível dilema colocado pela ausência/presença do corpo, pois o antigo, que havia sido descartado temporariamente, não mais existe<sup>12</sup> – “Eu procurava por meu velho corpo. [...] Mal podia esperar para revê-lo, por mais maltratado e cadavérico que estivesse.” (p. 150) – e o novo significa morte ou prisão – “‘Tudo que eu quero’, disse, ‘é me livrar disto aqui, cair fora desta carne’” (p. 147). Por outro lado, o aprisionamento em um corpo agora indesejado significa apagamento de sua identidade e vida anterior, o que não deixa de ser, também, um tipo de morte. Além disso, qual será sua identidade? Adam, o escritor ou Leo Raphael Adams, seu duplo?

Na verdade, o desejo muda seu objeto: o velho toma o lugar do novo, ao mesmo tempo em que se torna inalcançável, pois Adam, aprisionado no segundo, está condenado a ser e não ser Adam – uma psique – Mark – um corpo – e Leo uma cédula de identidade. Sem o corpo que o torna reconhecível para familiares e amigos, não há espelho ou reflexo, é Adam unicamente para si; será Mark para o casal de gays, representando o modelo exteriorizado pela aparência; será Leo, a soma de Mark e Adam, para todos aqueles a quem conheceu em seu corpo alugado, como Alícia e Patrícia, na comunidade grega, por exemplo.

Nesse sentido, a novela de Kureishi imprime uma estranha materialidade à questão da fragmentação do sujeito em múltiplos “Eus”. O duplo Leo Raphael Adams é um híbrido formado pelo corpo de Mark e o cérebro do próprio Adam, o que permite dizer que o primeiro – embora morto, mas visível – “corporifica”

<sup>12</sup> O que acontece com Adam é o contrário do que ocorre com Otávio, o protagonista de *Avatar*. Na novela de Théophile Gautier (1857), o desejo de rejuvenescimento está por trás do infeliz desfecho da história de Otávio e sua paixão por uma condessa casada. Consumido de amor, o jovem vai a um médico recém-chegado das Índias, onde aprendera a técnica da transmigração de almas, e consegue se apoderar do corpo do marido rival, cuja alma passa para o corpo de Otávio. Mas a troca é descoberta pela condessa, que ama o marido e lhe é fiel. Após uma tentativa de duelo com o rival – que se mostra impossível devido à visão do próprio corpo no opositor a ser morto – Otávio, arrependido, pede que a troca seja desfeita. Mas ao desfazê-la o médico deixa a alma de Otávio escapar, e enquanto o conde Olaf volta em seu verdadeiro corpo para a esposa, o ancião se apodera do corpo jovem de Otávio, para o qual transmigra sua própria alma, abandonando seu velho corpo. Ver Gautier, 1970.



literalmente o ser duplicado, o qual se resume a uma psique, um “feixe de memória”<sup>13</sup> – embora vivo, uma abstração não visível – encerrada na materialidade que habita. Aqui se mantém uma consequência da maioria dos contos de duplo: o medo da perda da identidade por parte do ser original, mas que vem matizada por novas implicações tendo em vista sua especificidade de origem.

O dilema da personagem de Kureishi, de certo modo, pode ser resumido na passagem em que ele acorda da cirurgia e, se “ambientando” na nova forma, diz que se sente “suspenso entre dois corpos”, para logo concluir: “Sempre dera como certo que eu era uma pessoa, o que era uma boa coisa para ser. Mas agora estava sendo lembrado de que, antes de mais nada, eu era um corpo, um corpo que queria coisas. (p. 43; grifos meus) Essa conclusão da personagem remete diretamente ao contexto que torna esse duplo possível, o da compulsividade e do vazio que assombram o homem contemporâneo, para o qual o corpo do outro passou a centralizar o desejo. E aqui cabe uma reflexão proposta por De Santi quando diz que o desejo – “movimento em direção a um objeto supostamente capaz de dar fim a ele” – tal como Freud o definiu – “teria sido substituído contemporaneamente por um movimento vazio de objeto e que se revela em sua compulsividade pura”. (p. 201-202)

---

13 Tomo emprestado o termo utilizado pela protagonista de *Imperatriz no fim do mundo*: memórias dúbias de Amélia de Leuchtemberg, romance de Ivanir Callado (2001), em que a segunda mulher de D. Pedro I retorna, depois de morta, ao final do século XX, para reconstruir sua história e identidade a partir dos poucos fragmentos dispersos e falseados pela História oficial.

## REFERÊNCIAS:

BARGALLÓ, Juan, “*Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis*”. In: Juan Bargalló (Ed.) *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Alfar: Sevilla, 1994. p. 11-26.

CALLADO, Ivanir. *Imperatriz no fim do mundo: memórias dúbias de Amélia de Leuchtemberg*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

DE SANTI, Pedro Luiz Ribeiro. *Consumo e desejo na cultura do narcisismo. Comunicação, mídia e consumo*. São Paulo, ESPM, v. 2, n. 5, 2005. p. 173-204.

DOLEZEL, Lubomir. *Le triangle du double. Poétique*, Paris, Seuil, nov. 1985, n. 64. p. 463-472.

GAUTIER, Théophile. *Avatar*. São Paulo: Saraiva, 1970.

ISHIGURO, Kashuo. *Não me abandone jamais*. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

KUREISHI, Hanif. *O corpo*. In: *O corpo e outras histórias*. Trad. Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2004 [2002].

LASCH, Christopher. *A cultura do narcisismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural na literatura*. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

PÉLICIER, Yves. *La problématique du double*. In: TROUBETZKOY, Vladimir. *Figures du double*. Paris : Didier Érudition, 1995.

SARAMAGO, José. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia da Letras, 2002.

## **O MEDO NA NARRATIVA FANTÁSTICA DO SÉCULO XIX: PRÉ-REQUISITO OU ELEMENTO SUBSIDIÁRIO**

### **Coordenação:**

**Adelaide Caramuru Cezar, Cláudia Cristina  
Ferreira e Adilson dos Santos**

David Roas, escritor e professor de Teoria Literária e de Literatura Comparada da Universidade Autônoma de Barcelona, em seu livro publicado em 2011, *Tras los límites de lo real*. Una definición de lo fantástico, apresenta quatro conceitos básicos para a definição do fantástico: (1) a realidade; (2) o impossível; (3) o medo (apontado como os “efeitos emocionais e psicológicos sobre o receptor”); (4) a linguagem. Como o próprio autor afirma, a crítica apresenta-se dividida no que diz respeito à afirmação do medo como condição necessária para a existência do fantástico. Enquanto David Roas, Roger Caillois e Irene Bessière o veem sempre presentes nas obras fantásticas, Todorov, Jacques Finné, Jean-Baptiste Baronian e Harry Belevan rejeitam tomá-lo como imprescindível para a constituição do fantástico. Este simpósio propõe discutir esta questão tomando como suporte diferentes obras pertencentes à literatura fantástica do século XIX. A cada membro do simpósio comporta a apresentação de uma narrativa, seja ela conto, novela ou romance, destacando sua pertença à literatura fantástica, cumprindo, para tanto, o enraizamento da mesma em determinada vertente, bem como o aporte sobre a presença ou ausência do medo como elemento definidor da espécie literária em pauta.

## O MEDO E O FANTÁSTICO EM GUY DE MAUPASSANT

Cátia Cristina Sanzovo Jota<sup>1</sup>

Pode-se tentar escapar de suas garras. Tentativas vãs. Não há ninguém acima do medo, ele nasceu com o ser humano. Instintivo e praticamente involuntário, o medo bebe nas águas do sagrado, sendo transmitido por ancestrais primitivos desde que o mundo é mundo. O desconhecido é, sem dúvida, o gatilho dessa força atávica que domina, subjuga, paralisa. Por medo do inexplicável, o ser humano levantou muralhas, desenvolveu armas, traçou estratégias, criou tratados científicos, elaborou pensamentos filosóficos. Esforços cujo intento maior é convencer o homem de que o temor é infundado, pois a inteligência humana será capaz de entender o incompreensível e desvendar os mistérios do universo. Pura ilusão. Ao cair da noite, quando os estalidos inusitados amplificam-se, quando as sombras ganham relevo, quando as paredes se encolhem, é que os pesadelos afloram, e o ser humano vai buscar na literatura “a dupla satisfação de saber que o medo existe e ele tem forma de conto” (MANGUEL, 2005, p. 9).

Se é na literatura que o medo faz seu ninho, o gênero fantástico é a ramificação literária ideal. O objetivo do presente estudo é, portanto, analisar o medo dentro de duas narrativas de Guy de Maupassant. São elas “*O medo*” e “*Carta de um louco*”. Nelas, o autor soube delinear magnificamente, através de uma atmosfera lacunar e inquietante, o pavor experimentado pelos protagonistas que, sem alternativas, tornaram-se sujeitos hesitantes, permanentemente perturbados pelo encontro com o inexplicável. Para essa finalidade, as reflexões aqui expostas terão apoio nas teorias Tzvetan Todorov, Remo Ceserani, Filipe Furtado, Davi Roas, Howard Phillips Lovecraft, Sigmund Freud e Jean Delumeau.

O medo é, segundo Jean Delumeau, uma “emoção-choque, frequentemente precedida de surpresa provocada pela tomada de consciência de um perigo presente e urgente que ameaça, cremos nós, nossa conservação” (DELUMEAU, 1996, p. 23). O historiador vai mais além e afirma que o medo é “a maior componente da experiência humana” (DELUMEAU, 1996, p. 18).

O escritor estadunidense H.P. Lovecraft assinala duas modalidades de medo: o “medo físico” e o “medo cósmico”. O primeiro, considerado vulgar e horrível pelo autor americano, consiste basicamente nas sensações corporais do medo, acompanhadas de consequências psicológicas mais superficiais. O

---

<sup>1</sup> Doutoranda pelo Programa de Estudos Literários da Universidade Estadual de Londrina, sob a orientação da professora Dra. Adelaide Caramuru Cesar.

segundo é definido como sendo o potencial fóbico inerente a todo e qualquer ser humano, proveniente de fontes telúricas primitivas e automaticamente acionado quando o homem é forçado a enfrentar o inexplicável. Trata-se do temor ancestral, cerne do instinto de sobrevivência do homem que gera profundas atividades psicológicas. Para Lovecraft:

embora a zona do desconhecido venha se contraindo regularmente há milhares de anos, um reservatório infinito de mistério engolfa a maior parte do cosmo exterior, enquanto um vasto resíduo de associações poderosas herdadas se agarra a todos os objetos e processos que um dia foram misteriosos, por melhor que possam ser hoje explicados. E, mais que isso, existe uma fixação fisiológica real dos velhos instintos em nosso tecido nervoso que os tornaria misteriosamente operantes mesmo se a mente consciente fosse purgada de todas as fontes de assombro (LOVECRAFT, 2007, p. 15).

Semelhante definição encontramos em Davi Roas. Para o estudioso, existe uma distinção entre o que ele batiza de “medo físico” ou “emocional” e o que ele alcunha de “medo metafísico” ou “intelectual”. O primeiro refere-se ao conjunto de reações físicas desencadeadas por “meios puramente naturais”, acontecendo em “um nível mais superficial, o das ações” (ROAS, 2012, p. 132). O “medo metafísico” ou “intelectual” é o aniquilamento de nossas convicções sobre o real quando este é sacudido pelo inominável, “quando perdemos o chão diante de um mundo que nos era familiar” (ROAS, 2012, p. 136).

Como se pode notar, a congruência entre as duas classificações é evidente e, evidente também é a íntima relação que os autores citados acima estabelecem entre o “medo cósmico”, ou “medo metafísico”, e o desconhecido. Dentro da literatura, o gênero fantástico é aquele que melhor espelha essa ligação. De acordo com Todorov, o fantástico “é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, em face de um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2010, p. 31). O autor de textos fantásticos apresenta em suas histórias episódios que dificilmente presenciáramos em nossas regularidades cotidianas. “Ele como que denuncia a superstição que ainda abrigamos e acreditávamos superada, ele nos engana, ao prometer-nos a realidade comum e depois ultrapassá-la” (FREUD, 2010, p. 373). É justamente esse abalo nas fronteiras entre conhecido e desconhecido que suscita o medo.

Para que o medo seja um efeito gerado pelo texto, faz-se necessário lançar mão de alguns mecanismos textuais que intensificam a sensação fóbica pretendida. O mais importante dentro da literatura fantástica, de acordo com H. P. Lovecraft, é o “resultado de determinado quadro de relações e ‘jogos

de força' estabelecidos normalmente entre as personagens que ocupam determinado espaço na história" (JUNIOR, 2009, p. 45), ou seja, a atmosfera. Em outras palavras, atmosfera é a rede de conexões que costura as emoções dos personagens, as circunstâncias e o espaço, formando o "verdadeiro 'clima' em que se desenrolam as ações" (PIRES, 1989, p. 195).

O espaço, como mencionado acima, faz parte do que apreendemos por atmosfera. E assim, para assegurar a ambiguidade e conservar a contração dos músculos do leitor, os espaços de um enredo fantástico devem estar inseridos em "paisagens solitárias e bravias" evitando, desse modo, "a fecundidade interpretativa que os grandes aglomerados constituem" (FURTADO, 1980, p. 123). Além disso, o ambiente fantástico deve "fugir à luz e à cor, preferindo descrições que subentendam iluminação vaga ou escuridão, meias tintas ou tonalidade sombrias, e rejeitando simultaneamente a claridade mais intensa e a definição de formas das grandes áreas abertas" (FURTADO, 1980, p. 124). A atmosfera de um texto que visa causar medo deve evocar "mundos tenebrosos, subterrâneos, do além" (CESERANI, 2006, p. 79). Dessa forma, a opção pela noite ou pela penumbra realça o clima enigmático e reforça a incerteza do leitor, já que a falta de luz remete automaticamente ao que escapa aos olhos e, sem eles, as chances de se encontrar uma explicação plausível para o fenômeno sobrenatural ficam reduzidas.

A construção bem sucedida da atmosfera de um enredo, cuja finalidade seja acionar o "medo cósmico" ou "medo metafísico", precisa, acreditamos nós, gerar suspense suficiente para que tal sentimento aflore. O sentido que pretendemos expressar com esse termo é o estado emocional que acompanha uma cena até que seu resultado se realize, isto é, "os suspenses são os momentos de tensão que o narrador consegue despertar no narratário, provocado pela ansiedade deste em saber o rumo que tomarão os acontecimentos que lhe estão sendo narrados" (PIRES, 1989, p. 192).

No conto "*O medo*", de Guy de Maupassant, temos um homem que se encontra em pleno alto mar rumo à África. Os marinheiros estão reunidos e o comandante resolve descrever um instante aterrorizante que enfrentou em uma de suas aventuras. Este, no entanto, é interrompido por um dos tripulantes que afirma ser o medo algo mais, diferente daquilo experimentado pelo comandante, e assim, narra um fato apavorante ocorrido com ele no passado. Conta, o protagonista, que estava caçando com seu guia em uma floresta e que deveriam cear e pernoitar na casa de um guarda florestal. Quando entram na referida residência, porém, são expostos a uma cena insólita. Todos da casa estão extremamente perturbados, esperando a volta do fantasma de um homem que

o guarda florestal havia matado por acidente alguns anos atrás. O protagonista, então, descreve a aparição do espectro e termina sua estória sem conseguir explicar o fenômeno, apenas assegura que jamais teve tanto medo na vida.

“*Carta de um louco*” traz a história de um homem que acredita estar perdendo sua sanidade e resolve descrever seus problemas para o médico em uma epístola, deixando a cargo deste a decisão de interná-lo ou não. O protagonista conta que tudo começou com a leitura de algumas palavras de Montesquieu. A frase do político francês faz o narrador questionar os cinco sentidos humanos e a abrangência dos mesmos, levando-o a crer na existência de toda uma dimensão invisível à raça humana devido à precariedade de sua biologia. A crença neste mundo paralelo e oculto atinge seu ápice quando o protagonista assegura ter visto um ser translúcido através do espelho. O narrador passa, então, a viver frente ao artefato especular, aterrorizado, esperando que o tal ser o visite novamente.

Em “*O medo*”, a aparição fantasmagórica acontece em uma floresta, isto é, em um ambiente distante e selvagem no meio da noite. O narrador acrescenta ainda que não se trata de um anoitecer qualquer, mas sim um crepúsculo que traz uma característica climática extremamente propícia para o surgimento do sobrenatural e, por conseguinte, do medo:

A noite chegou duas horas mais cedo, de tal modo o céu estava sombrio (...) Por entre a copa das árvores, via nuvens correndo em desordem, nuvens enlouquecidas que pareciam fugir de algo aterrorizador. Às vezes, sob uma rajada violenta, toda a floresta se inclinava na mesma direção com um gemido de dor: e o frio me invadia, apesar do meu passo rápido e das minhas pesadas (MAUPASSANT 2011, p. 31).

Depois de estabelecer esse clima atmosférico apavorante e tenebroso, o narrador habilmente utiliza o suspense para gerar assombro, antecipando o momento da aparição sobrenatural através da descrição minuciosa das impressões sensoriais dos personagens e também delongando a apresentação do inominável. Esse efeito climático somado ao suspense da cena são tão assustadoramente bem elaborados que se sente o medo no ar:

“Ele está aqui! Ele está aqui! Ouço-o”. As duas mulheres tornaram a cair de joelhos em seus cantos, escondendo o rosto; e os filhos voltaram a pegar nos machados. Ia tentar acalmá-los quando o cão adormecido despertou de repente, levantou a cabeça, esticou o pescoço e, fitando o fogo com seus olhos quase cegos, soltou um desses uivos lúgubres que fazem estremecer os viajantes quando passam à noite pelos campos. Todos os olhos voltaram-se para ele, que agora, permanecia imóvel, erguido sobre as patas perseguido por uma visão, uivando para qualquer coisa invisível, desconhecida,



medonha sem dúvida, pois tinha o pelo eriçado. O guarda, lívido, gritou: “Ele o está sentindo! Ele o está sentindo! Ele estava lá quando o matei!”. E as duas mulheres, desvairadas, começaram a uivar junto com o cão (MAUPASSANT, 2011, p. 33).

A descrição enlouquecedora continua até o aparecimento do espectro. Não se pode ter certeza de que a estranha figura surgida do lado de fora da janela é realmente um fantasma do além, pois como o cão fora expulso da casa devido ao seu estado perturbador, existe uma possibilidade grande de que o aspecto nada mais era do que o cachorro, tentando entrar novamente na casa. No entanto, a atmosfera aterrorizante juntamente com o suspense arrepiante são tão brilhantemente construídos que a hipótese racional pode facilmente ser esquecida ou passar despercebida:

Permanecíamos imóveis, lívidos, na expectativa de algo pavoroso, o ouvido atento, o coração agitado, sobressaltando-nos ao menor ruído. E o cão continuou a andar em torno da sala, farejando as paredes e continuando a ganir. Esse animal nos enlouquecia. De repente, o camponês que me trouxera, tomado por um paroxismo de terror, jogou-se sobre ele e, abrindo a porta que dava para um pequeno pátio, enxotou-o. Imediatamente o cão se calou: e nós ficamos mergulhados num silêncio ainda mais aterrorizador. Depois, todos nós estremecemos ao mesmo tempo: um ser deslizava pela porta, que pareceu tatear com mãos hesitantes; depois não se ouviu mais nada durante dois minutos que quase nos enlouqueceram; em seguida, tornou a voltar, sempre roçando a parede; e arranhou-a ligeiramente como faria uma criança com a unha; e subitamente, surgiu atrás da fresta de vidro, uma cabeça branca com olhos luminosos como os das feras (MAUPASSANT, 2011, p. 34).

Também no conto “*Carta de um louco*”, o fenômeno sobrenatural ocorre durante a noite. E do mesmo modo que no conto anterior, o suspense conduz para o medo na medida em que o narrador tarda o surgimento do ser invisível, descrevendo o pavor do protagonista assim como acentuando a presença inquietante dos estalidos insólitos até a aparição do estranho visitante:

Ora, uma noite, ouvi o assoalho estalar atrás de mim. Ele estalou de um modo singular. Estremeci. Voltei-me e nada vi. E não pensei mais nisso. Mas no dia seguinte, na mesma hora, o mesmo ruído se produziu. Tive tanto medo que me levantei, certo de que não estava sozinho no meu quarto. Entretanto, não se via nada (...) Quando chegou o momento preciso, senti algo indescritível, como um fluido, um fluido irresistível tivesse penetrado em mim por todas as partes do meu corpo, mergulhando minha alma num terror atroz. E o estalo ocorreu, bem perto de mim (...) Enxergava-se como em pleno dia, e

eu não me vi no espelho! Ele estava vazio, claro, cheio de luz. Minha imagem não estava lá, e eu estava diante dele. Olhava-o com um olhar alucinado. E não ousava mais avançar, sentindo que ele estava entre nós, ele, o Invisível que me ocultava. Oh! Como tive medo! (MAUPASSANT, 2011, p. 61)

Como pode-se notar, ambas as narrativas não só contemplam o medo em seu enredo, como também resultam de mecanismos textuais que visam claramente evocar esse sentimento. Segundo H. P. Lovecraft e Davi Roas, as narrativas de medo devem necessariamente remeter a essa modalidade de temor atávico, latente, dormente no ser humano. Nos contos selecionados acima, além da presença insólita do sobrenatural, seja através de um fantasma ou de um ser invisível, o narrador conseguiu atribuir à sua narração uma combinação perfeita de espaço, clima e suspense que praticamente neutraliza a importância da veracidade dos fatos.

Em outras palavras, a tensão atingida por essa associação de mecanismos textuais torna-se mais relevante do que a investigação sobre uma possível explicação racional para os eventos estranhos acontecidos com os protagonistas. A atmosfera é tão envolvente que a busca pela verdade fica secundária, pois o medo já se instala antes mesmo da aparição sobrenatural surgir e seus resquícios permanecem ainda que diante de uma explicação natural para os fatos.

Enfim, Guy de Maupassant conseguiu imprimir em ambos os contos aqui citados, conforme afirma H. P. Lovecraft, “algo mais que um assassinato secreto, ossos ensanguentados, ou algum vulto coberto com um lençol arrastando correntes” (LOVECRAFT, 2011, p. 17). Pelo contrário, o escritor francês estabeleceu “uma atmosfera inexplicável e empolgante de pavor de forças externas desconhecidas” (LOVECRAFT, 2011, p. 17), que irremediavelmente culmina no “medo cósmico” ou “medo metafísico”, despertando perpetuamente o pavor telúrico do desconhecido.

## REFERÊNCIAS:

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

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente 1300-1800*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas*. Vol. 14 São Paulo: Cia das Letras, 2010. p. 329-376.

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

JUNIOR, Arnaldo Franco. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: UEM, 2009. p. 33-58.

LOVECRAFT, Howard Philips. *O horror sobrenatural na literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MANGUEL, Alberto (org.). Histórias de horror. In: \_\_\_\_\_. *Contos de horror do século XIX*. São Paulo: Cia das Letras, 2005. p. 9-11.

MAUSSAPANT, Guy. O medo. In: \_\_\_\_\_. *Contos fantásticos: "O horla" e outras histórias*. Porto Alegre: L&PM, 2011.

PIRES, Orlando. *Manual de teoria e técnica literária*. Rio de Janeiro: Presença, 1989.

ROAS, Davi. Em torno de uma teoria sobre o medo e o fantástico. In: VOLOBUEF, Karin; WIMMER, Norma; ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera (orgs). *Vertentes do fantástico na literatura*. São Paulo: Annablume; Fapesp; Unesp Pró-reitoria de pós-graduação, 2012. p. 117 A 142.

TODOROV, Tzvetzan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 4ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

## ECOS DA LOUCURA NA LITERATURA FANTÁSTICA: ANÁLISE DO CONTO “O HORLA”, DE GUY DE MAUPASSANT

Caio Vitor Marques Miranda<sup>1</sup>

Cláudia Cristina Ferreira

### 1. INTRODUÇÃO

A literatura fantástica, sob o viés da loucura, tem traçado seu percurso no decorrer dos anos. Criando cenários sombrios, permeados pela dúvida, a literatura fantástica possibilita a instauração ou a presença da desordem psíquica em um universo paralelo ambíguo e incerto. Normalidade e anormalidade, sanidade e loucura, tudo se confunde. As fronteiras se expandem, esfumando ou apagando os limites entre esses binômios.

A presença da loucura em contos fantásticos que abordam a alienação, o delírio ou a demência é a temática contemplada na obra contística de alguns escritores, como: Guy de Maupassant, H. P. Lovecraft ou Ambrose Bierce.

A literatura fantástica rompe com rótulos e explicações racionais, científicas e cartesianas, ao possibilitar a *presença* ou a *existência* de elementos insólitos e sobrenaturais, convivendo em harmonia com o real. Nesse sentido, a loucura pode ser considerada *natural* e/ou aceita sem hesitação, enquanto a sobriedade é questionada.

Dentro deste contexto, faz-se interessante observarmos algumas definições de loucura e termos afins, para que possamos compreender melhor a presença e a associação da loucura nesta vertente literária.

Louco, portanto, é aquele sujeito cujo comportamento ou raciocínio denota alterações patológicas das faculdades mentais, aquele cujos atos e palavras parecem extravagantes e desarrazoados. A loucura é uma doença/distúrbio que o louco possui. No entanto, Foucault, professor e filósofo, em seu livro *História da loucura na literatura* (2010), define o louco como:

O louco afasta-se da razão, mas pondo em jogo imagens, crenças, raciocínios encontrados, tais quais, no homem de razão. Portanto, o louco não pode ser louco para si mesmo, mas apenas aos olhos de um terceiro que, somente este, pode distinguir o exercício da razão da própria razão. (FOUCAULT, 2010: p.186)

---

<sup>1</sup> Aluno de graduação do 4º ano de Letras – Línguas Estrangeiras Modernas da UEL - Universidade Estadual de Londrina, tendo como coautora a professora doutora Cláudia Cristina Ferreira, docente da mesma instituição. Ambos são colaboradores do projeto de pesquisa “O conto fantástico de Machado de Assis”, coordenado pela professora doutora Adelaide Caramuru Cezar.

Assim, desde tempos remotos, encontramos na literatura histórias em que o louco/a loucura se torna um fator relevante do enredo, apresentando suas diversas faces. Num panorama geral, podemos começar com os mitos, os mais clássicos, como o da troiana *Cassandra*. O deus Apolo concede a Cassandra o dom da profecia, mas como ela não quis ficar com ele, o deus faz com que ninguém acredite no que ela diz. Dessa maneira, todos a consideram louca. Ela vive presa numa torre, gritando e sofrendo, pois sabe que as desgraças vão acontecer, mas não pode impedir porque ninguém lhe dá credibilidade, todo mundo pensa que suas profecias são uma mentira. O que faz com que ela tenha um fim trágico.

O herói grego Ájax, por exemplo, que pertence ao ciclo da guerra de Tróia, após perder a disputa pelas armas de Aquiles para Ulisses, tem um ataque de loucura e mata vários guerreiros. Depois deste surto, ao descobrir o que fez, ele se mata.

Temos também *O Alienista*, de Machado de Assis, em que o cenário é a casa verde, um tipo de manicômio. Guy de Maupassant, no final de sua vida, foi diagnosticado com doença mental; a coletânea de contos de Leopoldo Lugones, autor argentino, que com a incursão do fantástico, faz crítica ao cientificismo, ou ainda, a grande obra de Cervantes, *El ingenioso Don Quijote de la Mancha*.

Entretanto, na literatura, nos deparamos com muitos outros elementos ou fatores chave das narrativas, como o terror, a presença de bruxas e magias, situações inexplicáveis científica ou racionalmente, surreais ou até irreais, provocando no leitor uma sensação de medo, mistério ou curiosidade por saber mais. Vislumbrando, neste contexto, a literatura fantástica.

Assim, o presente trabalho almeja realizar uma possível leitura da segunda versão do conto “O Horla”, de Guy de Maupassant, pelo viés do fantástico salientando a sensação de medo que o personagem principal sofre durante toda história e, ainda, o estado de loucura em que se encontra. Como aporte teórico, utilizamos autores pioneiros desta temática, como as ideias de Todorov (2010) presentes no livro *Introdução à literatura fantástica* e de Roas (2011), presentes no livro *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*.

## **2. EM TERRAS FANTÁSTICAS: COMO DEFINIR ESTE GÊNERO?**

Sabemos que na literatura se manifestam tendências inacabadas, que não se concluem em rótulos determinados, visto que o trabalho de criação é renovado através dos tempos, e que a literatura foi e continua sendo uma linguagem aberta, que permite modificar a ideia do que hoje é, ou não, considerado literatura. Assim, ocorre com o fantástico.

O termo fantástico pode significar: “aquilo que só existe na imaginação,

na fantasia; o fora do comum; extraordinário, prodigioso” (HOUAISS, 2001). A literatura fantástica tornou-se, sobretudo nas últimas décadas do século XX, um tema recorrente na literatura contemporânea, sendo objetivo de várias análises literárias, que em sua compreensão, o fantástico mantém, em sentido lato, essas mesmas acepções, e delas sucedem traços únicos ou definidores desse gênero incerto, dependendo da proposta de que parte cada estudioso. Várias foram as tentativas de definições do fantástico. Para conter o mundo fantástico na literatura, expomos alguns como: Castex (1951), Vax (1965) e Todorov (1975).

Castex (1951), estudioso sobre a literatura fantástica na França, estabelece:

O fantástico não se confunde com as histórias de invenção convencionais, como as narrações mitológicas ou os contos de fadas, que implicam uma transferência da nossa mente para um outro mundo. O fantástico, ao contrário, é caracterizado por uma invasão repentina do mistério no quadro da vida real; está ligado, em geral, aos estados mórbidos da consciência, a qual, em fenômenos como aqueles dos pesadelos ou do delírio, projeta diante de si as imagens das suas angústias e dos seus horrores. (CASTEX, 1951: p. 8).

Para esse teórico, o fantástico seria histórias muito próximas à realidade, chocando-se com o impossível, e esta invasão faz com que o leitor entre em conflito com ele mesmo sobre o que é ficção e realidade. É isso que faz do fantástico um gênero único, inconfundível, e caracterizado pelo sobrenatural.

Vax (1965), também francês, é um estudioso e um dos precursores do surrealismo artístico, segundo o qual o fantástico não deve somente fazer uma irrupção no real, mas precisa que o real lhe estenda os braços, consinta com a sua sedução, ou seja, esta sedução pode ser considerada um elemento deste gênero, mas para que este encanto ocorra, o real deve ceder-lhe espaço.

Todorov (1975) foi um dos grandes estudiosos que teorizou sobre o fantástico, destacando-se por ter sido o primeiro a organizar este estudo, ainda pouco discutível. Todorov em *Introdução à literatura fantástica* (1992), elabora um estudo mais detalhado e consistente nas características da literatura fantástica, ele retoma as definições dadas pelos especialistas franceses: Castex (1951), Caillois (1966) e Vax (1960), e logo no segundo capítulo do livro, ele aborda Alvare, o personagem principal do livro de Cazotte, *Le Diable amoureux*, que vive uma história de ambiguidade até o fim da ficção, e Todorov consolida:

Somos assim transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que

o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentimentos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. (...) O fantástico ocorre nesta incerteza; (...). (TODOROV, 2010: p. 31)

Por conseguinte, define o fantástico como “a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1992, p. 31). Em outras palavras, o fantástico habita a hesitação do leitor diante de fatos insólitos, que vão contra a ordem natural, fazendo com que a dúvida perante estes acontecimentos permaneçam até o fim da narrativa. Esta hesitação do leitor é apontada por Todorov (1992) como uma marca principal do fantástico. Portanto, o autor vê o fantástico como um produto de três fatores que são essenciais em obras desta natureza.

Primeiro, é preciso que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e hesitar entre uma explicação natural uma explicação sobre natural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica como a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. Estas três condições não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. (TODOROV, 1992: p. 39)

Logo, a hesitação provoca no leitor uma espécie de reflexo, uma atitude que rejeita a leitura metafórica da obra, o que dá fim à hesitação requerida, com uma possível condição, a identificação do leitor com uma personagem. Para que haja tal hesitação faz-se necessário fechar os olhos para a realidade, e mergulhar-se para um mundo de possibilidades, fantasias, mistérios, um mundo em que a presença do sobrenatural é habitual.

Caillois (1980), outro escritor francês e compilador de antologias, em uma de suas definições, em 1958, diz que o fantástico é a violação de uma regularidade imutável, que tem como principal elemento a aparição, ou seja, o que não pode aparecer, mas aparece, manifestando na narrativa o inadmissível. A definição de Caillois (op.cit.) está próxima à definição de Vax (1960), pois em ambas as definições há uma invasão do inadmissível, um conflito do real com o impossível. O que não poderia/deveria ocorrer em uma realidade racional, acaba ocorrendo.



Lovecraft (2007), escritor norte americano, é outro autor que vê o fantástico a partir da relação que estabelece com seu leitor e da reação deste. Lovecraft dedicou-se a histórias de terror e medo. Pois para ele, o fantástico reside no modo como o leitor recebe o texto, no envolvimento da obra com o público.

Para que um conto receba o rótulo de fantástico, é preciso que este “suscite ou não o leitor um sentimento de profunda apreensão e de contato com esferas diferentes e forças desconhecidas” (LOVECRAFT, 2007, p. 5-6). Ou seja, ignorar a realidade, para que haja um envolvimento ou uma interação entre leitor e texto.

### 3. ANÁLISE DO CONTO

*“Quando ouço pronunciar a palavra guerra sinto um pavor como se me falassem de Bruxaria, de inquisição, de uma coisa longínqua, abominável, monstruosa, contra a natureza.” (Maupassant )*

Henry René Albert Guy de Maupassant nasceu em 1850, em Tourville-sur-Arques (França). Estudou no liceu de Ruão, foi colaborador por oito anos dos Ministérios da Marinha e da Instrução Pública. Em 1870, Maupassant foi para Paris e lá se firmou como contista. Sua obra é conhecida por retratar situações psicológicas e também por fazer críticas sociais usando a técnica naturalista.

Foi entre os anos de 1875 e 1885, que Maupassant mais produziu textos, cerca de 300 histórias curtas, que se tornaram internacionalmente conhecidas, como “Bola de Sebo”, “O Colar”, “Uma Aventura Parisiense”, “Mademoiselle Fifi”, “Miss Harriett” e “O Horla”. Tornou-se, com a grande aceitação de suas obras, um escritor rico e famoso. Porém doente, sofrendo com sífilis, passou a ter pesadelos constantes que o atormentaram por mais de uma década. Em 1892, ele tentou suicídio. Em consequência, desse ato desesperado, foi internado em um manicômio onde morreu no ano seguinte com apenas 43 anos.

Em um de seus textos deixados “O Horla”, escrito em 1887, narra a transformação psicológica de seu personagem, um senhor francês, em progressivo estado de insanidade; relata-nos cerca de 4 meses da sua vida por meio de um diário, manifestando todo seu sofrimento, com a presença de um ser invisível que o persegue por meses, não conseguindo livrar-se dele.

“O Horla”, conto de cunho realista psicológico, aborda paulatinamente e progressivamente o inquietante, a loucura, a paranoia, a demência e a obsessão, que influenciou outros escritores, como: H. P. Lovecraft em “O Chamado de Cthulhu” e Ambrose Bierce em “A Coisa Maldita”.

Vale salientar que tal obra possui duas versões. A primeira linear, com narrativa baseada em fatos já ocorridos. A segunda, em ordem cronológica,

possui narrador em primeira pessoa que relata os acontecimentos com datas precisas (dias e mês exatos), fato que concede maior verossimilhança à narrativa.

No conto, o personagem autodiegético inicia seu relato com os elementos que estão ao seu redor: “8 de maio – que dia lindo! Passei toda a manhã deitado na relva, na frente da minha casa, sob o enorme plátano que a cobre, a abriga e a sombreia por inteiro”. (MAUPASSANT, 2006: 239)

A história tem como espaço predominante a casa do protagonista, cenário baseado na casa de seu amigo Gustave Flaubert, que não consegue abandonar por conta das lembranças que guarda da sua infância. Às vezes, este espaço se estende a outras cidades da França. O personagem relata dias normais, feliz com a vida que leva, até que de repente, de um dia para o outro, ele começa a se sentir doente, e é esta doença que o leva a sentir uma sensação de perigo iminente, tal como um pressentimento.

16 de maio – decididamente estou doente! Eu estava tão bem o mês passado! Estou com febre, uma febre atroz, ou, melhor dizendo, um abatimento febril, que faz minha alma sofrer tanto quanto meu corpo! (MAUPASSANT, 2006: 240)

É durante o período noturno que coisas estranhas passam a acontecer. No quinto dia de seu relato, o senhor francês alega estar estranho, com medo, “um medo confuso e irresistível, o medo do sono e o medo da cama” e não consegue se concentrar para dormir. A presença do medo se permeia em todo o conto. Em vários momentos, o personagem relata suas emoções e o medo que sente.

Quando finalmente consegue adormecer, começa a sonhar e sentir que tem alguém se aproximando dele, que o olha, apalpa-o, sobe na sua cama, ajoelha-se sobre seu peito, agarra-o pelo pescoço entre as mãos e o aperta com muita força.

Transcorrido algum tempo, o estado do personagem se agrava cada vez mais. No sétimo dia, ele decide fazer uma pequena viagem para outra cidade. Ao retornar, tudo parece estar bem; entretanto, ele se sente perseguido e começa a pensar que está louco.

Certa noite, algo insólito ocorre. Antes de dormir, bebeu um copo de água e viu que a garrafa estava cheia, mas ao acordar de um pesadelo, observou que a garrafa se encontrava vazia: “Tudo recobrado a razão, senti sede outra vez; acendi uma vela e fui até a mesa sobre a qual estava minha garrafa. Levantei-a, inclinando-a sobre meu copo: nada escorreu. Estava vazia! Estava completamente vazia!” (MAUPASSANT, 2006: 245).

O personagem se questiona sobre tal acontecimento achando que realmente está louco. O roubo da água volta a acontecer, sucessivamente,

por vários dias e, novamente, ele decide viajar; uma espécie de fuga, para solucionar os problemas que vinha enfrentando dentro de casa. Lá, ele visita uma prima e presencia um hipnotismo que o deixa perturbado.

No dia que retorna, aparentemente, tudo está normal, até ouvir uma discussão entre seus criados: “(...) Eles afirmam que alguém quebra os copos, à noite, nos armários. O criado de quarto acusa a cozinheira, que acusa a lavadeira, que acusa os outros dois. Quem é o culpado. Idiota quem dissesse!” (MAUPASSANT, 2006: 252).

Logo, no mesmo dia, vê uma cena muito intrigante. Passeando pelos seus canteiros de roseiras, algo anormal acontece:

(...) Quando parei para olhar uma “gigante das batalhas” que tinha três flores magníficas, eu vi, eu vi perfeitamente, bem perto de mim, a haste de uma dessas rosas dobrar, como se uma mão invisível a entortasse, depois se quebrar, como se a mesma mão a tivesse colhido! Depois a flor se ergueu, descrevendo uma curva que teria feito um braço levantando-a até uma boca, e ficou suspensa no ar transparente, sozinha, imóvel, apavorante mancha vermelha a três palmos de meus olhos. (MAUPASSANT, 2006: 252)

A partir daqui, são os elementos fantásticos que dominam o conto. Uma vez mais, o ser invisível bebe sua água e o medo vai possuindo o senhor francês, que já não sabe o que fazer, e aos poucos, vai ficando sem força, não tendo mais controle de certas atitudes.

No trigésimo sexto dia, o senhor francês lê uma notícia de uma revista:

Uma notícia um tanto curiosa nos chega do Rio de Janeiro. Uma loucura, uma epidemia de loucura, comparável às demências contagiosas que atingiram os povos da Europa da Idade Média, grassa neste momento na província de São Paulo. Os habitantes apavorados deixam suas casas, desertam de suas aldeias, abandonam suas culturas, dizendo-se perseguidos, possuídos, governados como gado humano por seres invisíveis (...) (MAUPASSANT, 2006: 257)

Após ler e refletir muito sobre a notícia que recebera, percebe a chegada do ser invisível que o persegue, começa a dizer um nome: Horla. É este o nome desta força sobrenatural, do ser que há meses vem sugando a vitalidade do senhor francês.

19 de agosto é o dia em que o senhor francês decide:

(...) Vou matá-lo. Eu o vi! Sentei-me à mesa ontem à noite; e fingi escrever com muita atenção. Eu sabia que ele viria rondar em volta de mim, bem perto que talvez eu conseguisse tocá-lo, agarrá-lo! E então... então eu teria a força dos desesperados; eu teria minhas mãos, meus joelhos, meu peito, minha testa,

meus dentes para estrangulá-lo, esmagá-lo, mordê-lo, rasgá-lo.  
(MAUPASSANT, 2006: 259)

O Horla foge, mas o senhor consegue montar uma armadilha para prendê-lo e livrá-lo de todo aquele tormento. Tranca-se em seu quarto e, quando sente a presença do Horla, começa a caminhar em direção à porta. Sai do quarto, passa a chave na porta, joga todo o óleo no tapete, nos móveis, em toda parte, e atea fogo.

(...) eu olhava para minha casa e esperava. Como demorou! Eu já achava que o fogo tinha apagado sozinho, ou que Ele o tivesse apagado, quando uma das janelas do térreo explodiu sob a pressão do incêndio e uma chama, uma grande chama vermelha e amarela, comprida, mole, acariciante, subiu pela parede branca e beijou-a até o telhado (...). (MAUPASSANT, 2006: 261)

A convicção/neurose de capturar o Horla era tão grande fazendo o senhor esquecer-se de seus empregados que estavam dentro da casa. Horrorizado com isso, começa a pedir ajuda, mas era tarde. A casa era uma fogueira horrível e magnífica, que veio abaixo. Para ele, o Horla estava morto, mas como matar um ser que não tinha um corpo? Logo, somente a própria morte aparenta ser a solução para livrar-se do ser invisível e temível. “Não... não... sem dúvida... ele não está morto... então... então... vai ser preciso que eu me mate!...”. (MAUPASSANT, 2006: 262)

O tormento psicológico vivenciado na casa, fez com que o narrador/personagem questionasse sua sanidade e adentrasse num cenário sombrio permeado pela incerteza e pelo insólito, que o fez progredir da angústia à loucura/demência/obsessão, apresentando-nos um desfecho surpreendente.

#### **4. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Podemos constatar as contribuições da obra de Maupassant para a literatura fantástica mundial. Influenciado por Gustave Flaubert e modelo para muitos outros escritores contemporâneos ou posteriores, Maupassant foi um mestre do relato breve, deixando-nos mais de trezentos contos que devem ser considerados e analisados pelo seu teor qualitativo e não somente quantitativo.

Diagnosticado com distúrbio mental, Maupassant exerceu com excelência a arte da escrita. Sua obra fascina e inspira muitos pelo mundo afora, consagrando-se como verdadeiros clássicos canônicos.

No conto analisado, observamos a presença da loucura como um ingrediente que dá sabor peculiar à obra de cunho fantástico, incitando a imaginação do leitor e enriquecendo ainda mais a leitura.

## **REFERÊNCIAS:**

CESARINI, Remo. *O Fantástico*. Trad. Nilson Cezar Tridapalli. Curitiba:UFPR, 2006.

CHIAMPI, Islemar. *O realismo Maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COSTA, Flávio Mreira da. *Os melhores contos fantásticos*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2006.

Eudave, Cecilia. *Sobre lo Fantástico Mexicano*. Orlando: Letra Roja, 2008.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura: na idade clássica*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ROAS, David. *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

VAX, Louis. *A arte e a Literatura Fantástica*. Lisboa: Arcádia, 1983.

## **DO SÉCULO XIX AO SÉCULO XXI: A TRAJETÓRIA DA LITERATURA FANTÁSTICA LATINO-AMERICANA**

### **Coordenação:**

**Rita Diogo, Elda Firmo Braga e**

**Ana Cristina dos Santos**

O presente Simpósio pretende traçar uma trajetória da narrativa fantástica latino-americana desde o século XIX aos nossos dias, dando especial atenção ao conceito de insólito. Segundo Victor Bravo (1997), a literatura fantástica implica a presença de uma fronteira que estabelece o limite entre o “real” e o seu “outro”, sendo o primeiro entendido a partir da noção racional de tempo-espço, cujas leis acabam sendo ameaçadas pela irrupção da “outredade”, colocando em questão o próprio estatuto do “real”. Neste sentido, o fantástico pode ser definido como um contexto de combate entre forças que procuram reduzir o “outro” à ordem vigente, apesar de sua irredutibilidade.

No entanto, ainda que respeitando as características fundamentais dessa literatura, sabemos que a narrativa fantástica atual propõe formas que se diferenciam de seus antecessores mais canônicos, tais como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar ou Carlos Fuentes, muitas vezes até rejeitando a comparação com estes escritores. De fato, se consideramos, como pensa Hauser (1982), que a literatura, como qualquer outra forma de arte, é inseparável de seu contexto sócio-histórico, a nova geração de autores fantásticos, que viveu o surgimento das novas tecnologias de comunicação, a passagem das ditaduras para os novos desafios das sociedades democráticas, ou mesmo o advento da chamada globalização, apresenta todas as condições necessárias para renovar uma literatura que parecia já ter alcançado o seu ápice.

Por outro lado, a diversidade continua sendo uma palavra-chave da novíssima narrativa fantástica latino-americana. Como nos autores do século passado, o mais apropriado seria utilizar o plural sempre que queiramos nos referir a essa literatura, destacando-as como narrativas fantásticas, cujas construções variarão de acordo com cada escritor. No entanto, entre muitas delas, observamos a presença marcante do insólito, sejam nos textos da argentina Samantha Schweblin, no

fantástico da chilena Alejandra Costamagna ou do mexicano David Toscana, o intercâmbio entre “realidade” e imaginação, a presença do lúdico em suas narrativas, talvez representem uma promessa de unidade entre as mesmas.

É, pois, partindo da perspectiva acima exposta e considerando o valor imprescindível dos escritores românticos do século XIX na cristalização do fantástico como estética, bem como da sua consolidação no século XX, que pensamos em contribuir para a construção da trajetória da literatura fantástica latino-americana até os nossos dias.



## RELEITURAS DO FEMININO NO TEXTO FANTÁSTICO “LA CULPA ES DE LOS TLAXCALTECAS” DE ELENA GARRO

Ana Cristina dos Santos<sup>1</sup>

*Há homens que em algum momento cessam de ser eles mesmos e sua circunstância, há uma hora em que desejamos ser nós mesmos e o inesperado, nós mesmos e o momento em que a porta que antes e depois dá para o saguão se abre lentamente para nos deixar ver o prado onde relincha o unicórnio.*  
JOSÉ ORTEGA y GASSET

### CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O trabalho que ora apresento se insere na pesquisa que realizo sobre a questão identitária feminina na América Latina. Um dos objetivos propostos é a análise de obras de escritoras que reescrevem e inscrevem-se no cânone literário latino-americano. A análise das obras dessas autoras faz-se necessária para reintegrá-las no contexto literário e acadêmico do continente. Inclusive, ao analisar a programação desse Seminário, chamou-me a atenção a superioridade numérica de trabalhos acadêmicos sobre a produção literária de autores masculinos em detrimento da produção de autoria feminina. Essa constatação pressupõe alguns questionamentos: A escrita de autoria feminina não se interessa pelo insólito? Há poucas escritoras que escrevem sobre o tema? Quando escrevem sobre o insólito, sua produção é de qualidade inferior as obras de autoria masculina? São esses os motivos que levam as pesquisas acadêmicas a não se interessarem pela escrita feminina sobre o insólito? A resposta para todos esses questionamentos é não. O “apagamento” da produção literária de autoria feminina passa pelas questões referentes à hegemonia patriarcal que, submete o gênero feminino a uma posição passiva na sociedade e, conseqüentemente, pelas suas relações com o poder. São esses fatores que também levam as escritoras a não serem tomadas como referência sobre o tema e, por sua vez, a uma omissão de estudos teóricos sobre a produção feminina dentro e a partir do fantástico.

Contudo, a ausência feminina não condiz com a importância da figura da mulher para a produção do fantástico nos textos androcêntricos. Desde a elaboração do gênero no século XVIII, sua continuidade no século XIX e sua transformação no século XX, o feminino está presente em quase a totalidade

---

<sup>1</sup> Professora Adjunta do Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada e do Departamento de Letras Neolatinas (Português/Espanhol) do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

da produção literária do insólito. A ponto de a ensaísta e poeta argentina Maria Negroni (2010) afirmar que “En la literatura fantástica, lo femenino es casi lo único que importa”. Não é necessário pesquisar muito para concordar com a afirmação de Negroni, pois a figura feminina aparece nos textos fantásticos quer seja como tema ou protagonista, quer seja como autora. Neste último aspecto, os estudos feministas têm corroborado para a entrada de autoras que não eram sequer nomeadas há algumas décadas pelo cânone literário.

Segundo Paula Junior (2011, p. 13), já em 1772, na obra *Le diable amoureux* de Jacques Cezotte, o feminino era tema central. Em 1822, a mulher apareceu como protagonista da obra *A princesa Brambilla*, do alemão E.T. A Hoffman. E, no início do século XIX, mas precisamente em 1818, uma mulher apareceu como a autora do primeiro romance de ficção científica, a inglesa Mary Shelley, com sua obra *Frankenstein ou o Moderno Prometeu*. Somente décadas mais tarde, em 1864, Julio Verne escreveu outra importante obra de ficção científica, o romance *Viagem ao centro da Terra*. É interessante notar que dentro de um gênero literário, no qual predomina a presença de autores masculinos em seu cânone, o seu despertar ocorreu com uma obra escrita por uma mulher. Tal fato torna mais incongruente o “apagamento” da autoria feminina dentro do gênero.

Na produção literária da América Latina, o cenário de omissão da produção fantástica de autoria feminina no cânone literário também não foi diferente. Segundo Rodrigues (1988, p. 64 e ss.), a literatura fantástica na região só começa a despontar a partir da década de 40 do século XX. E, ainda, segundo a autora, o fantástico na América Hispânica percorreu duas tendências: a que explora o espaço urbano e a que visa o espaço rural. Ao citar os autores que compõem as duas tendências, a teórica não cita o nome de nenhuma autora. É possível observar que a mulher aparece como tema ou protagonista, mas não como autoria. Apenas a partir das últimas décadas do século XX, aparece no cânone literário latino-americano o fantástico de autoria feminina, o simplesmente, o fantástico feminino, segundo Paula Junior (2011).

Ainda assim, são poucas as autoras que conseguiram alcançar uma projeção mundial. O modelo literário do gênero fantástico nesses diversos países que compõe a região tem uma longa e quase desconhecida história de participação feminina. São poucas as escritoras inseridas no padrão e há quase um silêncio, inclusive acadêmico, a respeito de sua produção literária. Quem já ouviu falar ou estudou sobre a escritora cearense Emilia Freitas, cuja obra *A Rainha do Ignoto*, publicada em 1899, é considerada um dos primeiros romances fantásticos brasileiros? Quem conhece a mexicana Elena Garro que

revitalizou o fantástico latino-americano em 1964, com o livro de contos *La semana de colores*, antes da publicação do *best-seller Cien años de soledad* escrito em 1967, por Gabriel García Márquez, considerado o “pai” do realismo mágico na região? Com certeza poucos... Essas omissões levaram muitos a acreditar que a literatura fantástica na América Latina era (e outros pensam que ainda é) uma prática exclusivamente masculina. Entretanto, com o início dos estudos de gênero na região, a partir das últimas décadas do século passado, esse panorama começou a mudar. Além de a literatura do insólito se nutrir de um grande número de produção de autoria feminina, vários críticos (quase sempre mulheres) começaram a resgatar do “esquecimento” autoras “encobertas” pelo cânone literário masculino. Por isso, não foi coincidência que a inserção de um grande número de autoras e a revalorização de outras no cânone literário latino-americano ocorresse a partir dessa data.

## **O INSÓLITO FICCIONAL E OS ESTUDOS DE GÊNERO**

Não é errôneo afirmar que o estudo sobre o insólito ficcional na escrita de autoria feminina vincula-se diretamente aos estudos das relações de gênero, iniciados no ano de 1970. Esses estudos tinham como objetivo revisar e desconstruir conceitos seculares considerados indiscutíveis, tais como poder, hierarquia, submissão e os próprios termos feminino e masculino. A partir dessa crítica, buscou-se a construção de uma representação “verdadeira” para o sujeito feminino, que partisse de seu próprio “olhar”. Essa nova representação contestava o lugar e a autoridade da posição masculina e declarava que o lugar imposto à mulher pela e na sociedade baseava-se apenas nas categorias discursivas e não nas biológicas, como esclarece Bila Sorj (1992, p. 15-6):

Diferente do sexo, o gênero é um produto social, aprendido, representado, institucionalizado e transmitido ao longo das gerações. E, segundo, envolve a noção de que o poder é distribuído de maneira desigual entre os sexos, cabendo às mulheres uma posição subalterna na organização da vida social.

Através da teoria de gênero, a crítica feminina pôde compreender que os esquemas representacionais e a subjugação a que foi imposta a mulher durante séculos, possuíam uma relação intrínseca com a noção do poder: quem controlava o poder (em todas as suas esferas) tinha o direito de representar (segundo o seu próprio “olhar”) os “outros” que estavam à margem. Ao fazer essa inter-relação, percebeu-se que as representações das figuras feminina, históricas ou não, eram impostas e disseminadas por práticas culturais e

discursivas e estavam relacionadas às pressões políticas, econômicas e sociais que transmitiam atitudes, qualidades e identidades como inerentes à natureza de homens e mulheres. Segundo Chanter (2011, p. 19), os estudos afirmavam que os papéis sexuais não eram determinados pelo nascimento, mas eram construídos em relação aos papéis estruturais desempenhados pelos indivíduos na sociedade. Dessa forma, a discussão teórica sobre gênero enfatizou ideias que, enraizadas durante séculos, tomavam por natural o que era produto cultural: uma relação hierárquica na qual o masculino se projetava como princípio superior e dominante, frente ao feminino.

Como decorrência dessas reflexões, as escritoras latino-americanas consideraram fundamental a revisão dos códigos culturais e sociais nos quais suas sociedades se organizavam e do próprio cânone literário. A literatura tornou-se, então, um instrumento de contestação do *status quo* e de difusão dessas ideias. É nesse contexto que o insólito ficcional de autoria feminina tornou-se também um subterfúgio para a discussão de temas importantes para a revisão do feminino na sociedade. O *olhar* feminino ressignificou o fantástico para poder falar direta ou indiretamente sobre a mulher e sua condição sócio-histórica. As escritoras perceberam que suas narrativas configuravam um novo espaço, pois se manifestavam a partir de *outro lugar*, o do feminino e com isso, podiam abordar temas inerentes à condição feminina que não eram abordados na literatura fantástica androcêntrica.

Essas escritoras instauram, dentro do insólito ficcional, o fantástico feminino que se diferencia ao de autoria masculina, por mesclar a teoria do fantástico a de gênero. Contudo, não é somente a mescla das duas teorias que possibilita a classificação do texto como fantástico feminino. Para Paula Junior (2011, p. 94 e ss.), algumas marcas são necessárias para a classificação de um texto fantástico em *fantástico feminino*. A primeira, e condição *sine qua non*, é que o texto seja de autora feminina e que a protagonista também pertença a esse gênero. O que origina a segunda marca específica no fantástico feminino: uma abordagem direta ou indireta dos temas inerentes ao feminino e desde uma perspectiva feminina. Essa característica se relaciona intimamente com o duplo papel da autora: de mulher e de escritora. Tal característica lhe permite trazer para o texto, segundo o ponto de vista feminino, a história de um gênero tolhido e reprimido pelo sexo oposto.

Sob essa perspectiva, compreende-se por que um dos temas predominantes no fantástico feminino é a alteridade, convergindo para um dos temas recorrentes do insólito ficcional: o duplo. No fantástico feminino, o duplo apresenta-

se sob duas perspectivas: ou a mulher enfrenta a si mesma, num desdobramento da personalidade ou enfrenta o sexo oposto na luta contra a coerção feminina, enfrentando assim, o seu Outro. Dessa forma, apresenta-se outra característica do fantástico feminino: a busca pela identidade, ou seja, a necessidade de a mulher construir uma identidade própria, diferente dos estereótipos construídos pelo discurso falocêntrico, pois como asseveram Figueiredo e Noronha (2005, p. 191): “[...] a questão identitária só interessa e só é reivindicada por aqueles que *não são reconhecidos por seus interlocutores*” (Grifo meu).

Como a busca identitária é o cerne do feminino fantástico, as protagonistas enfrentam constantemente um movimento de revisão, destruição e reconstrução do modo de ser feminino. A busca por uma nova identidade feminina nessa região obriga, além de discutir o papel histórico desempenhado pelas sociedades patriarcais (brancas ou não) sobre a população em geral e as mulheres em particular, a analisar também as questões relacionadas às discriminações potencializadas em termos de etnia e cultura. Na medida em que a marca da etnicidade se constrói na América Latina pelas diferenças impostas pela conquista (o colonizador branco e europeu rejeitou o que não era espelho) e que nela subjaz a noção de poder, não é de surpreender que as escritoras da região, pertencentes ou não aos subgrupos étnicos, sejam as que exploram de modo mais consistente a noção de hibridez/mestiçagem étnica. Seus textos enfatizam essa dupla colonização: ser sujeito, mulher e mestiço, portanto, marginalizado pelos grupos hegemônicos de poder. Estão conscientes que escrevem a partir das margens, pois pertencem aos dois grupos cuja identidade cultural se constrói sob esses dois pilares marginais. Desse modo, suas narrativas apontam para a necessidade do reconhecimento, tanto das diferenças de gênero quanto das de etnia, para a compreensão das fontes de suas pertencas múltiplas, a necessidade de nomeá-las, de articular suas raízes e explicar o processo de transculturação que abarca toda a região latino-americana.

Com isso, seus textos contribuem para revisar a história da região e questionar a opressão imposta pela cultura dominante. Esse processo de redescobrimto mostra que a identidade feminina desses grupos minoritários se revisa e se reconstrói nas fronteiras entre o hegemônico e o mestiço. No encontro e fusão das heranças pré-hispânicas, negra e branca, memórias esquecidas que contribuem para a transformação e a construção dos entrelugares das heterogeneidades culturais e sociais que marcam o continente. Esse processo mostra uma identidade mestiça que afirma não ser nem branca, nem negra, nem índia, mas construída em seus interstícios. Nesse

contexto de resignificação, tanto da identidade feminina, quanto da identidade miscigenada, desprezadas pelo poder hegemônico, insere-se a temática do fantástico feminino no conto “La culpa es de los tlaxcaltecas”, publicado em 1964, pela escritora mexicana Elena Garro.

## **A NEGOCIAÇÃO IDENTITÁRIA NO FANTÁSTICO FEMININO**

O conto faz parte do livro *La semana de colores* (1964). O espaço é a cidade do México do presente e a do passado, no qual os astecas são dominados definitivamente pelos espanhóis. Porém, o texto não possui nenhuma marcação temporal. O leitor associa esses dois momentos através das pistas dadas por algumas palavras-chave, tais como: “tlaxcaltecas”, nome da tribo indígena que se aliou aos espanhóis contra os astecas, ainda no título do conto; “Tacuba”, cidade aliada aos astecas, conhecida como Tlacopan, cujos indígenas participaram na luta contra os espanhóis na noite de 30 de junho. A essas duas palavras, alia-se o interesse da protagonista do conto pelo livro de Bernal Díaz del Castillo, *La verdadera historia de la conquista de la Nueva España* (1568), que conta em detalhes a luta e a queda da cidade de **Tenochtitlan**. Essas pistas constroem os dois espaços da narrativa que mesclam o momento presente com o momento histórico da luta dos espanhóis com os astecas, na noite de 30 de junho de 1520, conhecida como “La Noche Triste”, na cidade de Tenochtitlan, hoje conhecida como Cidade do México. A luta culminou com a morte de muitos espanhóis, mas com um número maior ainda de indígenas e consignou a conquista definitiva do Novo Mundo pelos conquistadores.

Por isso, a volta ao passado histórico da cultura mexicana é específica. Não é a qualquer momento do processo da Conquista espanhola, mas aquele em que se consagra o processo de miscigenação do sujeito mexicano. Processo no qual os próprios índios da etnia asteca reconhecem a perda dos territórios para os espanhóis e seus aliados, os tlaxcaltecas, e sabem que, a partir desse momento, inicia-se a conquista definitiva da cultura indígena e, conseqüentemente, a formação híbrida e mestiça do povo mexicano: “... **el peso de la derrota sobre los hombros desnudos [...] No me dijo nada. Pero yo supe que iba huyendo, vencido**” (GARRO, 2006. **Grifos meus**). A volta a esse momento específico do passado, permite a discussão da formação híbrida do povo mexicano.

O conto inicia-se com a protagonista da história, senhora Laurita, contando para sua empregada indígena, Nacha, em forma de diálogo, como ela descobriu ser uma indígena fugitiva da “Noite triste”, casada, naquela época, com um índio que veio ao momento presente para buscá-la. Acrescenta que a

descoberta lhe permitiu perceber que a sua vida presente não é a verdadeira. Laurita inicia o diálogo confessando ser uma traidora, porque fugiu da luta travada entre indígenas e espanhóis na Noite Triste, abandonou o seu primo-marido, seu povo e suas raízes para se esconder sob a cultura do vencedor, em outro tempo histórico. Após a confissão, pergunta a Nacha se ela também é uma traidora. O diálogo só continua quando Nacha, indígena como ela, admite ser também uma traidora de sua cultura. Somente a partir dessa confirmação, que constrói a cumplicidade entre aquelas que foram vencidas e dominadas pelo Conquistador espanhol e, conseqüentemente perderam a sua identidade original. Laura retoma o diálogo e narra o encontro com a sua verdadeira história, na qual se conscientiza de sua traição e de sua identidade indígena:

**- Y soy como ellos, traidora... dijo Laura con melancolía. La cocinera se cruzó de brazos en espera de que el agua soltara los hervores. — ¿Y tú, Nachita, eres traidora? La miró con esperanzas. Si Nacha compartía su calidad de traidora, la entendería, y Laura necesitaba que alguien la entendiera esa noche. (GARRO, 2006).**

Com a estratégia do diálogo, a narrativa é contada sob o ponto de vista da narradora-personagem. Tal fato contribui para dar uma carga de maior credibilidade aos fatos narrados, pois como nos assegura Cortázar (1974, p. 229-30): “A noção de ser uma das personagens se traduz em geral na narrativa em primeira pessoa, que nos situa de roldão num plano interno, [pois] narração e ação são uma só coisa”. Essa credibilidade também ocorre dentro da narrativa, pois em nenhum momento as personagens duvidam da inserção do tempo passado no tempo presente. Inclusive a presença de sangue, tanto nas roupas de Laura quando se encontra com o marido índio, quanto na janela de seu quarto quando ele vem buscá-la, faz com o que a mescla dos dois tempos seja um fato real na narrativa: **“Asustada, tocaba la sangre de mi vestido blanco y señalaba la sangre que tenía en los labios y la tierra se había metido en mis cabellos”**. (GARRO, 2006).

A inserção do passado no presente ocorre através dos lapsos temporais na narrativa, nos quais a personagem se transporta do México do presente ao do passado e reencontra o seu marido na guerra da Noite Triste, em 1520. No conto, os fatos da vida presente da personagem se relacionam com a luta indígena travada no passado, de maneira que a ordem natural dos fatos - que segue de um passado a um futuro - mistura-se com a ordem não natural: o passado e o presente se interconectam, apresentando uma ruptura com a ordem temporal (BARRENECHEA, 1972, p. 396-7). Esses lapsos levam a personagem



---

---

à batalha de Tenochtitlan. Lugar e tempo no qual reiteradamente ela volta, reencontra com o seu primo-marido indígena e conscientiza-se da traição de alguns indígenas que, assim como ela, fugiram ao invés de lutar para tentar preservar a cultura indígena da dominação do homem branco. Por isso, é uma traidora, porque pessoas como ela são as responsáveis e as culpadas, em um México miscigenado do momento presente, pelo “esquecimento” e menosprezo da cultura autóctone existente na região: **“Ya sabes que se le [Pablo] olvida todo. Se quedó con los brazos caídos. “Este marido nuevo, no tiene memoria y no sabe más que las cosas de cada día”** (GARRO, 2006). Com a ruptura temporal, o conto destaca-se por mostrar a oscilação entre o tempo passado, a não realidade – o sonho, a fantasia - e o momento presente, a realidade, em um vaivém constante, no qual a personagem finalmente escolhe o tempo passado, o mundo do sonho, porque é nele em que encontra a sua identidade verdadeira.

O tempo passado, o da não realidade, infiltra-se na narrativa aos poucos. A primeira vez que aparece, o leitor não a sente como “intrusa” ao momento presente. A personagem Laurita viaja com sua sogra, quando o carro para no meio de uma ponte. A sogra vai à cidade buscar ajuda, enquanto Laura fica no carro esperando. Nesse momento, aparece um indígena ferido, que ela reconhece imediatamente como o seu marido-indígena. Conversa com ele enquanto ouve os ruídos da batalha travada na “Noite Triste”, mas a realidade da cidade do México do presente retorna, quando ele vai embora e a sogra volta da cidade com um mecânico. A irrupção dessa ação não é percebida como incomum e tampouco provoca estranhamento em Laura, pois ao vê-lo, reconhece a sua traição ao povo indígena. Entretanto, algumas marcas textuais já antecipavam o encontro atemporal entre Laura e o indígena, mostrando que a não realidade já começara antes mesmo de ser descrita:

**Luego la luz se partió en varios pedazos hasta convertirse en miles de puntitos y empezó a girar hasta que se quedó fija como un retrato. El tiempo había dado la vuelta completa, como cuando ves una postal y luego la vuelves para ver lo que hay escrito atrás. Así llegué en el Lago de Cuitzeo, hasta la otra niña que fui.** (GARRO, 2006. Grifos meus).

A oscilação entre a realidade e a não realidade, rompendo com a ordem racional do tempo, insere a história narrada no insólito ficcional. Porém, além da oscilação entre as duas realidades e a ruptura com a ordem racional do tempo, a narrativa apresenta também o terceiro procedimento preconizado pelo

escritor argentino Jorge Luis Borges (apud RODRIGUEZ MONEGAL, 1976, p. 186) como necessário para instaurar o fantástico no texto literário: o duplo.

Sobre o procedimento do duplo, detenho a análise por considerá-lo elemento prioritário da negociação identitária da personagem e conseqüentemente, do sujeito feminino. O duplo na narrativa se instaura através de duas perspectivas: na luta da personagem com ela mesma – a Laura do presente e a do passado - e na luta da personagem com o Outro, o sexo masculino - no conto, representados pelo marido indígena e o marido mexicano. A inserção do duplo com o desdobramento no próprio eu de mulher e no seu Outro (ao masculino) é um dos elementos principais para instaurar o fantástico feminino na narrativa, pois permite a releitura da história do México – e sua conseqüente mestiçagem – na formação da identidade mexicana desde um ponto de vista feminino.

O duplo no conto instaura o tema da busca identitária. A personagem central desde o início do conto se considera uma traidora por fugir de seu passado histórico-cultural: **“En ese instante también recordé la magnitud de mi traición” (GARRO, 2006). A traição a que se refere Laura é a divisão entre os próprios** índios tlaxcaltecas, em que uns, como seu primo-marido, defendem seu território e lutam contra os conquistadores, outros, como ela, traem o império asteca, aliando-se aos espanhóis ou **fugindo da batalha. Reconhece que ao abandonar seu marido, seu povo e sua cultura não merece o perdão, pois essa traição estará marcada para sempre na cultura híbrida que se formou no México: “No me lo perdona. Un hombre puede perdonar una, dos, tres, cuatro traiciones, pero la traición permanente, no”.** A personagem narradora faz uma alusão à índia Malinche que a cultura mexicana hegemônica considera como a traidora da cultura asteca por que entregou a cultura indígena ao Outro, o conquistador? O ato de traição fez com que adquirisse características da cultura vencedora, em um processo de aculturação no qual perdeu as marcas de sua etnia, como percebeu seu primo-marido: **“Está muy desteñida, parece una mano de ellos - me dijo.” (GARRO, 2006).** A constatação da perda da identidade étnica faz a personagem-narradora lutar contra a dualidade que se instaura em seu ser: negar a cultura indígena e aceitar a cultura do colonizador. Contudo, a dualidade discutida na narrativa adquire outros matizes, porque é a dualidade presente na própria configuração híbrida do ser mexicano: não pertence nem a cultura do conquistador nem a do conquistado, mas configura uma terceira cultura - a mestiça - que renega as raízes indígenas.

**Essa negação está presente nos personagens mexicanos do conto. Eles não reconhecem suas raízes indígenas e, por isso, consideram os índios como elementos negativos da sociedade. Os adjetivos utilizados para qualificá-los são de cunho pejorativo: selvagens, assassinos, asquerosos. inclusive a notícia sobre o desaparecimento de Laura que aparece em um jornal local ratifica esse pensamento:**

**Josefina traía “Últimas Noticias”. Leyó en voz alta: “La señora Aldama continúa desaparecida. Se cree que el *siniestro* individuo de aspecto indígena que le siguió desde Cuitzeo, sea un *sádico*. La policía investiga en los Estados Unidos de Michoacán y Guanajuato. (GARRO, 2006. Grifos meus).**

Laura, através de seu duplo, da luta consigo mesma, acaba por aceitar suas raízes indígenas e escolhe manter essa identidade, quando decide seguir seu primo-marido. Com isso, o conto discute o cruzamento racial do mexicano que levou à valorização do elemento espanhol e ao menosprezo pelo elemento indígena, culminando com a subjugação e, inclusive a perda, da identidade indígena pela cultura hegemônica mexicana: “- ¡Señora!... ¡Ya llegó por usted... — le susurró en una voz tan baja que sólo Laura pudo oírla [...] ya Laura se había ido para siempre con él” (GARRO, 2006). No conto, tanto Laura como Nacha, os dois seres oprimidos por pertencerem às culturas dominadas, vão ao encontro de suas raízes e renegam o atrativo, mas falso universo dos mestiços que pregam a superioridade da identidade do conquistador: “Ya no me hallo en la casa de los Aldama. Voy a buscarme otro destino, le confió a Josefina. — Y en un descuido de la recamarera, Nacha se fue hasta sin cobrar su sueldo.” (GARRO, 2006). Dessa forma, instaura-se na narração o ponto de vista dos vencidos que renegam os índios traidores do passado e os mestiços do presente. Os primeiros por se aliaram aos conquistadores e iniciarem a traição ao povo asteca; o segundo por renegar suas raízes indígenas, aceitar a derrota da Conquista e aliar-se à cultura estrangeira: “Yo no tengo la culpa de que [Pablo] aceptara la derrota” (GARRO, 2006).

Sob essa óptica, a narrativa relê a história da formação do povo mexicano, deslocando o olhar sobre os elementos históricos e culturais androcêntricos que superestimam a cultura do conquistador e desvalorizam a cultura indígena. Esse deslocamento também se apresenta na outra categoria de duplo utilizado na narrativa: a figura do Outro masculino, o primo-marido indígena do passado e o mestiço Pablo do presente. Eles

**representam os que resistiram à dominação e os que se assimilaram. Pablo, o marido mexicano, configura imposição do poder falocêntrico que se instaura no continente após a chegada dos conquistadores e perpetua o modelo cultural da subjugação feminina que incita a mulher à obediência masculina, à pureza, à docilidade e à submissão: “[Pablo] sólo repetía los gestos de todos los hombres de la ciudad de México” (GARRO, 2006). Esse modelo, na cultura mexicana do presente, encoraja os homens a baterem nas mulheres se elas forem desobedientes ou rebeldes: “... el señor golpeó la cómoda con el puño cerrado. Luego se acercó a la señora y le dio una santa bofetada” (GARRO, 2006). Ele submete Laura ao silêncio, tolhendo sua liberdade e limitando o seu espaço ao espaço do privado, do lar: “Cuando se enoja, me prohíbe salir”. (GARRO, 2006).**

**Pablo se opõe ao primo-marido indígena que, por pertencer a uma cultura indígena, respeita a mulher, trata-a como igual e reconhece seu papel social, por isso não a menospreza: “En cambio mi primo marido, nunca, pero nunca se enoja con la mujer” (GARRO, 2006). O reencontro com o primo-marido faz reviver sua identidade de mulher livre, não subjulgada, que trata como igual o masculino: “Antes nunca me hubiera atrevido a besarlo, pero ahora he aprendido a no tenerle respeto al hombre. Y me abracé a su cuello y lo besé en la boca” e “... pero ahora, como ya te dije, he aprendido a no respetar los ojos del hombre” (GARRO, 2006). O encontro dos dois, reestabelece a relação harmônica entre os gêneros, interrompida com a chegada dos conquistadores europeus. Se pelo marido mestiço, Laura sente apenas medo; pelo marido indígena, o amor é o sentimento mais forte. A través do primo-marido indígena, recupera sua identidade original, passa daquela que trai, que leva em seu ser a marca original da traição – alusão à figura da índia Malinche ou da primeira mulher na cultura ocidental, Eva? - a que se incorpora a um mundo de igualdade entre os gêneros que só pode ser encontrado**

**na cultura indígena do passado. Assim, recupera sua identidade étnica e rejeita à imposta pelo conquistador.**

**Através do fantástico feminino, a narrativa reconta a história da dominação do México - e por sua vez a da própria dominação dos índios e da mulher - sob outra ótica, a feminina. Com isso, o insólito traz** à cena contemporânea as reflexões sobre a escrita feminina, o papel social da mulher e as questões de gênero-etnia na América Latina.

#### **REFERÊNCIAS:**

BARRENECHEA, Ana María. Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. *Revista Iberoamericana*. Pittsburg: Universidad de Pittsburg, vol XXXVIII (80), 391-404, julio-septiembre, 1972.

CHANTER, Tina. *Gênero: conceitos-chaves em filosofia*. Trad. de Vinicius Figueira. Porto Alegre: Artmed, 2010.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

FIGUEIREDO Eurídice e NORONHA, Jovita Maria. Identidade nacional e identidade cultural. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005. p. 189 -205.

GARRO, Elena. La culpa es de los tlaxcaltecas. In: ---. *La semana de colores*. México. Porrúa, 2006. Disponível em < <http://teecuento.wordpress.com/2009/09/07/la-culpa-es-de-los-tlaxcaltecas-elena-garro/>>. Acesso em: 05/01/2013.

NEGRONI, María. En la literatura fantástica, lo femenino es casi lo único que importa. *Eñe Revista de Cultura*: Argentina: Clarín, 01/08/2010. Disponível em <<http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/01/08/-02115427.htm>>. Acesso em 02/02/2013.

PAULA JUNIOR, Francisco Vicente. *O fantástico feminino nos contos de três escritoras brasileiras*. Tese (Doutorado em Letras), UFBB, Paraíba, 2011.

RODRIGUES, Selma Calazans. *O fantástico*. São Paulo, Ática, 1988.

SORJ, Bila. O feminismo na encruzilhada da modernidade e pós-modernidade. In: COSTA, Albertina, BRUSCHINI, Cristina (org). *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992. p. 08-20.

## **O FANTÁSTICO NOS NARRADORES-PERSONAGENS DE ALÉM-TÚMULO: MACHADO, FUENTES E GARCÍA MARQUEZ**

Fátima Barros<sup>1</sup>

A modernidade presente na obra de Machado de Assis remete, segundo Carlos Fuentes, à tradição cervantina assim como constitui suficiente argumento para considerá-lo precursor do fantástico na literatura hispano-americana. O objetivo deste trabalho é apresentar uma análise comparativa do autor-defunto de Machado de Assis, Brás Cubas, e dos narradores-personagens que voltam do túmulo para contar suas histórias, através da literatura, nos contos “Alguien desordena esas rosas” de Gabriel García Márquez, e “Las dos orillas” de Carlos Fuentes, relacionando o fantástico nas literaturas brasileira e hispano-americana com o contexto histórico e social de seus respectivos países. Nesta análise comparativa estabelecemos pontos em comum entre eles que remetem à tradição de La Mancha, conforme definição de Carlos Fuentes em conferência proferida na Academia Brasileira de Letras, no Rio de Janeiro, em agosto de 1977, cujo texto somente foi publicado no Brasil em 01/10/2000 sob o título “O milagre de Machado de Assis”. Fuentes cunhou os termos “tradição de La Mancha” e “tradição de Waterloo” e os definiu através da oposição entre eles. O primeiro alude ao modo cervantino de narrar, a toda inovação que trouxe o personagem mais conhecido e citado na literatura mundial, Don Quixote, o célebre ponto de interrogação. Cervantes, possivelmente influenciado pelo contexto em que vivia, o da Contra-Reforma da Igreja Católica que aplicava, de forma cruel e implacável, os seus preceitos através da Inquisição, exercendo ampla vigilância em todos os reinos católicos, buscou a imaginação como forma de fuga e crítica a essa realidade. Ao invés de descrever o que via, preferiu abrir a porta do sonho e do jogo de pensamento lúdico: nas aventuras do engenhoso fidalgo que, “celebra sua gênese fictícia” (FUENTES: 1977, p. 6), cria um personagem que vive apenas como invenção da palavra, não pretende ter vida fora do texto; sua literatura descende, copia e reinventa as novelas de cavalaria; não pretende mostrar o mundo e sim construir seu próprio mundo a partir da sua imaginação; traz o picaresco e o ridículo para a luz e mostra que os sonhos são reais para quem neles crê, podendo até mesmo contagiar o mundo; é reflexiva e não ativa. Essa nova literatura coloca o leitor como parte ativa do processo narrativo, além de ser ele mesmo um personagem, já que lhe faculta a decisão de embarcar no sonho

---

1 Pesquisadora voluntária do Programa Institucional de Iniciação Científica (PIBIC) da UERJ, sob a orientação da Profa Dra Rita Diogo.

de Quixote ou na razão de Sancho ou, mais tarde, de permitir a Quixote que abandone seu sonho deixando Sancho desamparado.

A chamada tradição de Waterloo situa-se, em oposição à de La Mancha, no outro lado da fantasia: quer-se séria e pretende ser tomada como realidade; narra pedaços de vida buscando maior semelhança com a realidade; está compromissada com o contexto social e busca na literatura a sua forma de denúncia e crítica; baseia-se na realidade e na experiência e quer seus personagens os mais reais possíveis; narra a vida como crê que ela é.

Carlos Fuentes considera Machado de Assis um milagre, já que no século XIX, quando a corrente literária dominante era o Realismo, “foi o único escritor ibero-americano a resgatar o “Dom Quixote” de Cervantes e prenunciar a imaginação e a mestiçagem da literatura latino-americana”, que seria retomada cem anos depois com o advento do Realismo Mágico na literatura hispano-americana. O século XIX foi marcado pelas lutas de independência dos povos colonizados na América e em decorrência desses movimentos, no hemisfério sul, a literatura tomou para si o compromisso de fixar a história pátria e, assim, estabelecer a identidade nacional. Proliferaram os historiadores e uma nova prosa que buscava estabelecer e divulgar uma identidade nacional e registrar a história de forma analítica, descritiva e novelesca se desenvolveu.

No período pós-independência, os escritores passaram naturalmente a rejeitar o passado colonial e a tradição, e, numa atitude, de certa forma ingênua, agiram como se isso resultasse numa modernidade instantânea. Neste período os latinos percebiam-se como bárbaros, rejeitavam os espanhóis por reacionários e desejavam ser ianques, ingleses ou franceses, os verdadeiros modernos. Fuentes, em sua conferência, chamou esse período de “Civilização Nescafé” (FUENTES, 2000, p.4).

Ao final do século XIX, com o surgimento do movimento modernista, a América espanhola assiste à renovação da lírica que, entretanto, não tem correspondente imediato na prosa. A ciência de base positivista influencia a literatura e ao Romantismo sucede o Realismo e o Naturalismo como expressão da busca pela objetividade e fuga da subjetividade.

A industrialização da Europa, antes, e, mais tarde, das Américas muda a maneira que o homem vê a si mesmo e ao mundo trazendo uma percepção de caos aliado à perplexidade que acompanha a Primeira Grande Guerra. Nesse contexto surgem as vanguardas europeias cujos ecos são percebidos na literatura hispano-americana. O Creacionismo, o Ultraísmo e o Estridentismo são apenas alguns exemplos dos ventos de mudança que varreram nosso



continente. O ideal de arte deixa de ser a representação mimética para ser a estética da ruptura e da criação.

O Realismo Mágico hispano-americano surge em reação à prosa realista do início do século XX, cujo traço principal era um “simbolismo estereotipado” (CHIAMPI, 1991, p.13), que tinha como foco principal a relação entre exploradores e explorados, bons e maus, em que sua simplicidade maniqueísta não expressava a complexidade da realidade latino-americana.

Assim, técnicas inovadoras foram incorporadas à narrativa hispano-americana. Tornou-se frequente o abandono da estrutura tradicional de tempo/espço com a adoção de formas mais livres, sem necessária relação de causalidade e nem referências geográficas precisas – passado-presente-futuro que aparecem numa simultaneidade impensada, e também o cultivo de um novo tipo de leitor capaz de criar em conjunto com o autor e montar o quebra-cabeças que passa a constituir a nova novela hispano-americana. Adicionalmente, o narrador aproxima-se dos personagens, confunde-se com eles e engana o leitor tornando difusos os limites entre natural e sobrenatural, maravilhoso e o concreto, real e imaginário. Esta nova prosa é ainda capaz de auto referenciar-se e de questionar-se. Na verdade, muito do que foi antecipado por Cervantes e Machado de Assis.

## **ANÁLISE DO CORPUS**

### **BRÁS CUBAS**

*Memórias Póstumas de Brás Cubas* foi escrito em 1881 no período pós-romantismo, em que os intelectuais buscavam uma nova forma de narrativa mais positiva e objetiva, que retratasse a realidade circundante e os fatos observáveis à luz da razão. Nada mais afastado dessa descrição que um livro de memórias narrado por um defunto, sob um ponto de vista totalmente subjetivo (primeira pessoa), além de mesquinho e irrelevante. Brás Cubas, o famoso autointitulado defunto-autor, escreve suas memórias do túmulo. Narra de forma irônica, “com a pena da galhofa e a tinta da melancolia” (ASSIS, 2005, p.13), os fatos cotidianos de sua vida medíocre, em pequenos e breves capítulos. Sua biografia inclui as peripécias com a amante, mulher do presidente, os encontros com o filósofo Quincas Borba e o sonho futurista que antecipa o “Aleph” de Borges, criado um século depois no capítulo “O delírio” (ASSIS, 2005, p.23). Cubas, por sua própria sobrenaturalidade, exacerba sua condição de personagem ficcional, não tem intenção de simular a realidade, sua condição anunciada na primeira página, “não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor para

quem a campa foi outro berço” (ASSIS, 2005, p.17), enfatizando que escreveu suas memórias após sua morte, levando-o ao terreno dos acontecimentos maravilhosos, possíveis apenas na ficção. Assim, não só, notifica o leitor como se reconhece ficção. Machado convoca mais fantasmas para contar a história desse solteirão egoísta, personagens de seus romances anteriores como Bentinho e Quincas Borba. Nada mais coerente com a tradição de La Mancha que criar uma descendência para seus personagens passados. Literatura feita a partir de literatura que se questiona e julga:

“Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual; ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião.” (ASSIS, 2005, p.13).

O autor sabe que está entregando ao leitor uma obra que não será facilmente classificada, nem compreendida pela forma inovadora que tem. Critica o romantismo, alertando que este não será um romance “puro” avançando alertando que não será de fácil leitura e antecipando sua inspiração na forma: Sterne com seu “jogo temporal e a poética da digressão” (FUENTES, 1977, p.6): “Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti rabugens de pessimismo.” (FUENTES, 1977, p.13). Neste fragmento, o Bruxo do Cosme Velho já enuncia sua filiação à tradição de La Mancha descrevendo seu livro como “filosófico”, ou seja, reflexivo, brincalhão, ou seja, jogo que celebra também o humor e o ridículo, “mais do que um passatempo e menos do que um apostolado”, isto é, apenas uma obra de ficção que tem consciência de sua condição:

“Todavia, importa dizer que esse livro é escrito com pachorra, com pachorra de um homem já desafrontado da brevidade do século, obra supinamente filosófica, de uma filosofia desigual, agora austera, logo brincalhona, coisa que não edifica nem destrói, não inflama nem regela, e é todavia mais do que um passatempo e menos do que um apostolado.” (ASSIS, 2005, p.20).

A própria condição anunciada de uma obra filosófica se confirma nas muitas digressões a que dá lugar: “Creiam-me, o menos mau é recordar; ninguém se fie da felicidade presente; há nela uma gota de baba de Caim” (ASSIS, 2005, p.22). Através do relato irônico e da crítica ácida, Cubas remonta sua vida pequena, solitária, ridícula e frequentemente inescrupulosa, traçando um impiedoso retrato da aristocracia da época e de sua própria personalidade

mesquinha, orgulhosa e egocêntrica. Machado traz o leitor para a trama e com ele dialoga de forma agressiva, chegando a chamá-lo “leitor obtuso” (ASSIS, 2005, p.74), numa clara tentativa de acordar o leitor passivo e convidá-lo a participar da construção do sentido da obra. Esta é uma característica que será retomada pela pós-moderna literatura fantástica hispano-americana.

## **O MENINO MORTO E AS ROSAS**

Gabriel García Márquez, 71 anos após Machado ter publicado o seu Memórias, publicou, em 1952 um conto bem curto, apenas 2 páginas, em que dá vida a mais um narrador-personagem-defunto: “Alguien desordena estas rosas”. Os fantasmas não são presença rara na literatura hispano-americana do século XX, já que o real maravilhoso tem como traço fundamental a falta de limite entre real e imaginário, fantástico ou mágico, seja como queiramos denominar aquilo que escapa às explicações e comprovações científicas, mas que, de alguma forma, faz parte do patrimônio imaginário da América Latina. Neste conto, o narrador é um menino que volta do túmulo para contar sua história e de sua amiga de infância. A história do menino morto em um acidente ao cair de uma escada é contada por ele mesmo em retrospectiva. O narrador é agora um fantasma que habita uma velha poltrona abandonada de sua antiga casa, igualmente abandonada. Sua amiga de infância, a mesma que o acompanhava no dia do acidente fatal e a quem se encontra ligado espiritualmente, volta após vinte anos para viver só, na mesma casa, agora arruinada, onde cultiva rosas. Sua chegada traz novo alento ao fantasma que passa a alimentar o desejo, sempre frustrado, de roubar as rosas que sua companheira dedica aos santos no altar de seu quarto para enfeitar sua sepultura no cemitério. Não obtém sucesso, entretanto, conseguindo apenas desordenar as rosas, fato que intriga a solitária moradora. A vida transcorre nesse ritmo, fantasma na poltrona e mulher cultivando rosas e rezando no altar. O morto segue sua rotina e aguarda apenas que ela morra para que venha a descobrir que quem desordena suas rosas não é o vento.

O conto se desenrola em uma atmosfera de melancolia, marcada constantemente por vocábulos deste campo semântico: “manhã entristecida”, “inverno taciturno”, “abandona seus mortos”, “sua solidão”. A trama do conto é construída hábil e lentamente. O menino-espectro vai revelando, sem compromisso com linearidade temporal ou relações causais, as circunstâncias de sua morte e de sua rotina pós-morte na casa abandonada. Garcia Marquez utiliza como estratégia, d a inclusão do leitor a criação de lacunas narrativas que convidam os “leitores ideais” (FUENTES, 1997, p.5) ao seu preenchimento. Apesar de não

dirigir-se diretamente a ele, conta com sua perícia e o instiga a uma leitura criativa e participativa numa coautoria. Apenas dois personagens dividem a cena na casa arruinada, identificados pelos pronomes pessoais “eu” e “ela”. O narrador em primeira pessoa estabelece a subjetividade do ponto de vista e a característica de conhecimento parcial. O narrador-personagem assinala a passagem do tempo de forma diferenciada para o espectro e para a amiga:

“Assim tem estado na cadeira de balanço durante vinte anos, cerzindo suas coisinhas, balançando-se, olhando para a cadeira, como se agora não cuidasse do menino que dividiu com ela as tardes da infância, mas do neto inválido que está aqui sentado no canto deste quarto desde quando a avó tinha cinco anos.” (MARQUEZ, 2013, p.2).

Aqui, como em *Memórias Póstumas*, o narrador identifica seu estado de morto: “poderia chegar até o túmulo em cujo fundo repousa meu corpo de menino, agora confundido, despedaçado entre caracóis e raízes” (MARQUEZ, 2013, P.2). E, por conseguinte, fixa sua característica de fantástico, ficção sem pretensão à realidade, construto da linguagem, filho da tradição de La Mancha.

## **JERÔNIMO DE AGUILLAR**

Carlos Fuentes, cujo texto “O milagre de Machado de Assis” estamos analisando, escreveu em 1999, vinte e dois anos, portanto, após sua conferência na Academia Brasileira de Letras, o conto longo “Las dos orillas”. Trata-se de uma metaficção historiográfica, segundo definição de Linda Hutcheon, em que o autor oferece uma perspectiva alternativa à versão histórica oficial, do cronista Bernal Dias de Castillo, em sua “Historia Verdadeira da Conquista da Nova Espanha”, da participação do espanhol Jerônimo de Aguillar na conquista do México. Ele cria mais um narrador-personagem-defunto, o já citado Jerônimo, cujo papel principal era de intérprete nas negociações do conquistador espanhol Hernán Cortês com Moctezuma e outros caciques maias e astecas durante a conquista do México. Ele identifica sua condição de defunto já nas primeiras linhas: “Em realidade, eu sei. Acabo de morrer de bubas” (FUENTES, 1999, p.1). Assim como nas demais obras analisadas, o tempo é não linear. Utiliza o tempo presente para narrar sua morte para em seguida descrever o que seria um passeio pela cidade do México, claramente dois momentos históricos diferentes reunidos no conto fantástico: “Me maravilha ver, da noite à manhã, esta cidade do México povoada de rostos esburacados, marcados pela varíola, tão devastados como as calçadas da cidade conquistada.” (FUENTES, 1999, p.1). O tom do conto é

melancólico, de arrependimento de não ter conseguido alcançar seu objetivo de favorecer os indígenas nas negociações com os espanhóis liderados por Cortês, levando estes últimos os primeiros à derrota: “Por tudo isso não durmo em paz.” (FUENTES, 1999, p.4). É um narrador em conflito por sua posição, que necessita camuflar, e sua disputa com a amante de Cortês, “La Malinche” (a traidora), pela posição estratégica de intérprete. Decidiu entre dois mundos, o novo e o velho, as duas margens do título. Neste conto um dos personagens é a palavra e seu poder, numa clara alusão à própria literatura e seu poder. A auto reflexão e a autocrítica são características presentes neste conto, que através do narrador ligam-no à tradição de La Mancha:

“Tais são, sem dúvida, os poderes do sonho e do engano, da maldade e da sorte quando não casam bem, mas que se confiam das palavras para existir, que a história do último rei Guatemuz se resolveu, não por causa do poder prometido por Cortês, nem na honra que rendeu ao índio mas em uma comédia cruel, a mesma que eu inventei e tornei fatal com minhas mentiras.” (FUENTES, 1999, p.4).

Dirige-se diretamente ao leitor, característica da ficção que se sabe ficção: “Vejam assim, leitores, auditores, penitentes, ou o que sejam, ao se acercarem da minha tumba, como se toma decisões quando o tempo urge e a história ruge” (FUENTES, 1999, p.2). Jerônimo morre antes do fim da conquista e, do além, reinventa a história, criando uma invasão da Espanha pelos índios americanos o que, por fim, gera uma sociedade igualitária e multicultural em território europeu.

A “tradição de La Mancha” de Fuentes é a tradição cervantina da literatura que tanto se aproxima das vanguardas modernas por sua fundamental característica de, ostensivamente, afirmar-se construto discursivo sem nenhuma pretensão a realidade. O lugar é frequentemente incerto ou, propositalmente, ignorado; frequentemente há humor que utiliza o ridículo como matéria; como obra de ficção, não tem compromisso com a realidade e torna os limites entre o real e o ficcional bastante fluidos; faz sua crítica ao mundo através da crítica a si mesma (obra literária e personagens); guarda ao leitor um papel ativo de coautor, valorizando a recepção como parte fundamental da criação; é sempre subjetiva porque não se pretende fato, ao contrário, sempre versão.

Brás Cubas, Jerônimo e o menino morto de García Marquez são protagonistas defuntos, voltam da eternidade para escrever suas memórias ou simplesmente compartilhar suas dores. Defuntos falantes são, por si, a afirmação da natureza ficcional do que é narrado. Ao leitor não é permitido esquecer que o que leem não é, e nem pretende ser, real. Nos dois contos e no romance os

limites entre realidade e ficção são claramente apagados, cada um à sua maneira. Essa característica é percebida de forma bastante sutil em “Alguien desordena esas rosas” a partir da capacidade que tem o fantasma de desordenar as rosas, penetrando o sobrenatural no mundo real. Jerônimo de Aguillar, por sua vez, apresenta uma simultaneidade temporal, passado-presente-futuro, que aporta ao conto uma qualidade fantástica ao descrever o México atual, os acontecimentos presenciados na conquista do continente e um novo futuro inventado que pretende unir as duas margens, Europa e América, centro e periferia, civilização e barbárie. Brás Cubas, ao descrever seu delírio ou a busca do milagroso emplastro, expõe a fragilidade da linha divisória entre realidade e ficção na obra.

As três obras apresentam caráter revelador e reflexivo, o que as afasta das fontes do realismo: pretendem trazer informações que o leitor desconhece, novos fatos, novas versões e novas perspectivas. Versam sobre uma visão mais particular e nova do mundo, não pretendem reforçar um conhecimento existente e sim revelar “verdades” insuspeitas e pessoais. Não se pretendem universais.

O diálogo com o leitor é uma marca decisiva do narrador Brás Cubas e de Jerônimo, o que por si só, é um recurso que traz para o mundo do leitor a ficção lida. Isso faz a ficção cervantina, machadiana e hispano-americana provocativa, participante, reflexiva e vibrante. Obras que se multiplicam a partir das infinitas recepções possíveis. Gabriel Marquez, embora não utilize esse recurso, captura o leitor de forma semelhante através dos “buracos de narrativa”: o que omite é quase tão importante quanto aquilo que narra. No anexo 1, com o objetivo de melhor visualização, apresentamos um quadro comparativo das três obras em referência à obra de Cervantes.

Embora guardem significativas diferenças entre si e, na prática, os limites teóricos sejam menos rígidos no que se refere a uma possível classificação de obras literárias segundo sua filiação à “tradição de La Mancha” e à “tradição de Waterloo”, fica claro que os narradores-personagens das três obras estudadas guardam importantes semelhanças entre si e remetem, sem dúvida, à tradição cervantina focalizada por Carlos Fuentes em seu artigo “O milagre de Machado de Assis”. Desta forma, nossa investigação confirma a proposição de que este romancista brasileiro do século XIX, numa inequívoca demonstração de seu espírito de vanguarda das vanguardas, de sua modernidade, foi precursor da Nova Novela Hispano-Americana, consolidada pelos grandes expoentes literários de língua espanhola de nosso continente um século mais tarde.



## REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

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

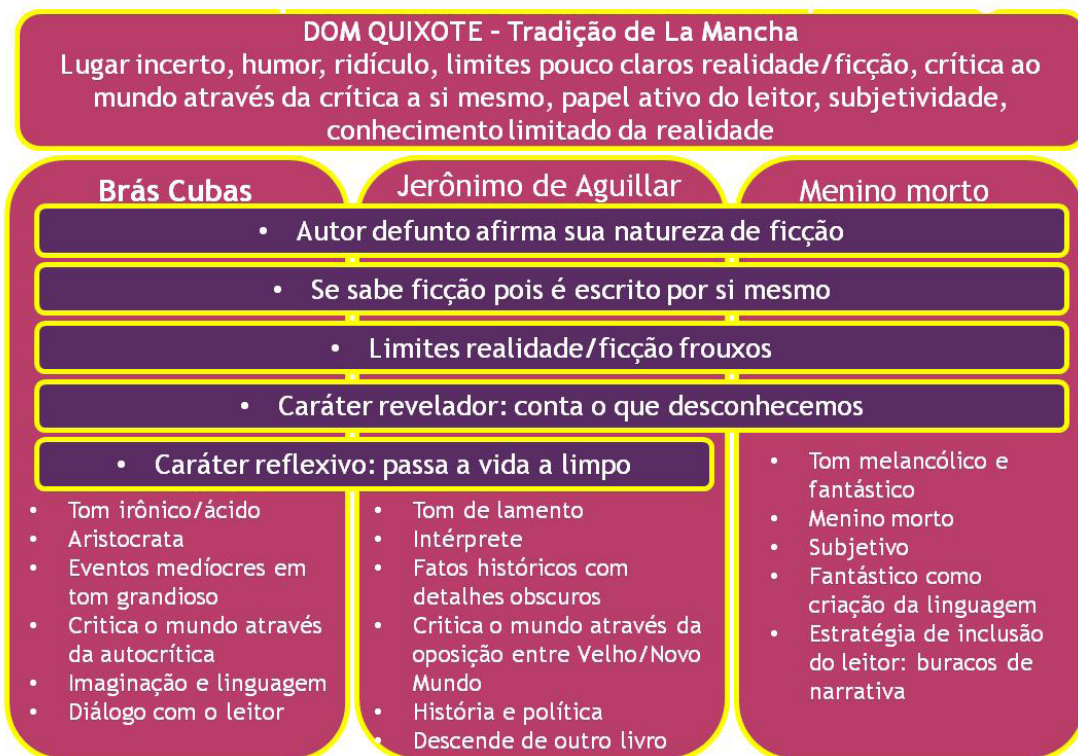
FUENTES, Carlos. Las dos orillas. In: FUENTES, C. *El Naranjo*. México, 1999.

FUENTES, Carlos. *O milagre de Machado de Assis*. In: Revista Quimera (reproduzido na Folha de São Paulo, Caderno Mais, 1º de outubro de 2000, p.4).

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: História, teoria e ficção*. Trad. De Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MARQUEZ, Gabriel Garcia. *Alguem desordena estas rosas*. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/19374587/Garcia-Marquez-Alguem-Desordena-Estas-Rosas>. Acessado em: 27/04/2013.

## ANEXO 1





## DIANTE D' O ESPELHO: UM OLHAR PARA O DUPLO EM MACHADO DE ASSIS

Ana Paula Rocha da Cunha<sup>1</sup>

*Era um impulso inconsciente, um receio de achar-me um e dois, ao mesmo tempo.  
Machado de Assis, O Espelho*

O tema do duplo remonta à Grécia Antiga tendo lugar de destaque nas obras de escritores representativos como Plauto, Ovídio, Eurípedes, Sófocles. Também na tradição judaico-cristã, através da Bíblia, encontramos inúmeras narrativas, em que a temática do duplo se faz presente: a história da criação do mundo, a de Caim e Abel, Esaú e Jacó são alguns exemplos.

Desde então, esse tema tem sido revisitado por diversas manifestações artísticas. Na literatura, a inquietante figura do duplo tornou-se frequente, sobretudo, a partir de E.T.A. Hoffmann (1776-1822), cuja preocupação com o desdobramento do eu e com a angústia do indivíduo que se encontra cindido o levou a tratar o tema em quase todas as suas obras.

Em seu artigo *O Estranho*, Freud destaca o trabalho de Otto Rank (1914), *Der Doppelgänger*, pela forma completa com que aborda o assunto. Rank estudou, entre outras questões, a relação do duplo com o medo da morte. Para ele, “originalmente, o ‘duplo’ era uma segurança contra a destruição do ego, uma ‘enérgica negação do poder da morte (...) e provavelmente, a alma ‘imortal’ foi o primeiro ‘duplo’ do corpo” (FREUD, 1996, p. 252).

O termo *Doppelgänger*, consagrado pelo Romantismo alemão, surgiu, segundo Nicole Fernandez Bravo, em 1796 com Jean-Paul Richter na novela *Siebenkäs*, e “se traduz por ‘duplo’, ‘segundo eu’. Significa literalmente ‘aquele que caminha do lado’, ‘companheiro de estrada’. Na definição do próprio Richter, ‘são as pessoas que veem a si mesmas’” (BRAVO, 2002, p. 261). São variados os motivos, através dos quais esse tema tem se manifestado nos textos literários: sócias, gêmeos, a sombra, o eco, a imagem captada no retrato, o reflexo no espelho. Esse último aparece ilustrado no conto de Machado de Assis, *O Espelho*.

Escrito em 1882 para a Gazeta de Notícias e reunido na coletânea *Papéis Avulsos* no mesmo ano, essa obra, publicada dois anos depois de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, reúne os textos que, junto com o referido romance, inauguram a virada no estilo machadiano. Com uma escrita inovadora, entretecida na ironia, Machado parece ter encontrado a partir daí sua própria

---

1 Mestranda em Literatura Portuguesa da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

voz, “astuta e cáustica”, à semelhança de Jacobina, narrador de “O espelho”.

O conto em estudo, que tem como subtítulo “Esboço de uma nova teoria da alma humana”, permite um diálogo com o texto de Freud, *Sobre o narcisismo: uma introdução* (1914), no qual resume suas primeiras discussões sobre o assunto e aborda os problemas das relações entre o Eu e os objetos externos, e com o de Lacan, *O estádio do espelho como formador da função do eu*, apresentado ao XVI Congresso Internacional de Psicanálise em Zurique (1949).

A história se passa numa casa no morro de Santa Tereza. Era noite. Cinco cavalheiros, reunidos numa sala pequena iluminada apenas pela luz das velas e do luar que vinha de fora, discutiam “questões de alta transcendência”. A pouca iluminação criava uma atmosfera misteriosa bem propícia ao tipo de debate. Um narrador observador descreve a cena, recriando, com ironia e bom humor, a célebre frase de Shakespeare em Hamlet, “há mais coisas entre o céu e a terra, Horácio, do que sonha tua filosofia”:

Entre a cidade, com suas agitações e aventuras, e o céu, em que as estrelas pestanejavam, através de uma atmosfera límpida e sossegada, estavam os nossos quatro ou cinco investigadores de coisas metafísicas, resolvendo amigavelmente os mais árduos problemas do universo. (ASSIS, 2011, p. 208).

A imprecisão quanto ao número de presentes, deve-se ao fato de que apenas quatro participavam das discussões, o quinto personagem, Jacobina, permanecia “calado, pensando, cochilando, cuja espórtula no debate não passava de um ou outro resmungo de aprovação” (ASSIS, 2011, p. 208). Ele é assim descrito:

Esse homem tinha a mesma idade dos companheiros, entre quarenta e cinquenta anos, era provinciano, capitalista, inteligente, não sem instrução, e, ao que parece, astuto e cáustico. Não discutia nunca; e defendia-se da abstenção com um paradoxo, dizendo que a discussão é a forma polida do instinto batalhador, que jaz no homem, como uma herança bestial; e acrescentava que os serafins e os querubins não controvertiam nada, e, aliás, eram a perfeição espiritual e eterna. (ASSIS, 2011, 208).

No meio da noite, a conversa se envereda para a natureza da alma e, como não conseguissem chegar a um acordo, um dos participantes pede a Jacobina que dê sua opinião sobre o assunto. Avesso a discussões, propõe relatar um caso de sua vida que demonstraria a matéria em questão. Com isso, a voz narrativa central se desloca para a primeira pessoa.

Ele inicia seu relato afirmando que, “em primeiro lugar, não há uma só

alma, há duas... (...) Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro” (ASSIS, 2011, p. 209). Essa relação especular aponta para o estágio do espelho, momento inaugural de constituição do eu. Segundo Lacan, a constituição do eu se dá de fora para dentro, por meio da imagem do outro. “O *infans*, aquele que ainda não fala, prefigura uma totalidade corporal por meio da percepção da própria imagem no espelho, percepção que é acompanhada do assentimento do outro que a reconhece como verdadeira” (JORGE, 2011, p. 45).

As primeiras apreensões da imagem do próprio corpo são a de um organismo fragmentado, despedaçado. Só aos seis ou oito meses, aproximadamente, que o corpo passa a ser apreendido como unidade. Essa imagem que a criança tem de si mesma, no entanto, é fictícia, como descreve Nadiá Paulo Ferreira:

Inicialmente essa captura não é vista como imagem do próprio corpo, mas como imagem de outro corpo semelhante. É preciso que haja a intervenção da palavra (simbólico) a fim de que a imagem do próprio corpo seja reconhecida como tal. Representantes do Outro, que seguram a criança no colo, dizem e repetem que aquela imagem é sua própria imagem: “Olha lá o Pedro. – Aquele ali é o Pedro”. Até que, em determinado momento, a criança conclui: “Aquela imagem é do Pedro. A imagem do Pedro sou eu”. Se ele sou eu, logo o eu é o outro (FERREIRA, 2009, 113).

A imagem que se tem do corpo é, então, a especular, a ideal, não corresponde às limitações próprias dessa faixa etária, por isso a criança se angustia ao cair, por exemplo. Embora ainda não tenha o controle motor, ela pensa ter total domínio sobre o corpo. À assunção jubilatória (apreensão da própria imagem) segue o conflito entre o corpo real e a imagem ideal do corpo.

É, portanto, o outro como imagem que permite, por um processo de identificação, que se constitua a unidade subjetiva. Assim sendo, a identificação imaginária é sempre alienante, pois o eu para se constituir faz uso de uma imagem que não é a de si mesmo, mas a de um outro. “O eu é um outro” (Lacan, 2010, p. 17) formulou Lacan a exemplo do poeta francês Rimbaud. Retornando ao conto, poderíamos reestruturar a tese de Jacobina da seguinte maneira: a alma que “olha de dentro para fora” é o eu ideal e a que “olha de fora para dentro” é o ideal-do-eu.

O narrador continua sua exposição, esclarecendo a natureza da alma exterior:

A alma exterior pode ser um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação. Há casos, por exemplo, em que

um simples botão de camisa é a alma exterior de uma pessoa; (...) o ofício dessa segunda alma é transmitir a vida, como a primeira; as duas completam o homem, que é, metafisicamente falando, uma laranja. Quem perde uma das metades, perde naturalmente metade da existência; e casos há, não raros, em que a perda da alma exterior implica a da existência inteira. (...) A alma exterior não é sempre a mesma... muda de natureza e de estado (ASSIS, 2011, p.209-210).

Essa teoria se aproxima das descobertas de Freud sobre o narcisismo. Para ele, “originalmente o Eu é investido de libido e uma parte dessa libido é depois repassada aos objetos” (FREUD, 2004, p. 99). Esses investimentos objetais podem ser recolhidos de novo, mas é preciso dizer sobre a libido objetal e a do Eu que, “quanto mais uma consome, mais a outra se esvazia” (FREUD, 2004, p. 99). É como se houvesse uma quantidade fixa de libido, a parte investida no Eu é subtraída do investimento objetal e vice-versa. Isso explica a sensação de Shylock, personagem de “O mercador de Veneza”, de Shakespeare, citado por Jacobina, para quem perder o ouro era o mesmo que perder a vida. A enorme quantidade libidinal investida no ouro fez com que seu Eu sofresse um empobrecimento. De acordo com Freud, algo semelhante ocorre na paixão:

Nesse sentido, a mais avançada fase de desenvolvimento que a libido objetal parece ser capaz de atingir é o estado de apaixonamento, que se apresenta como uma desistência da própria personalidade a favor do investimento no objeto. (...) A dependência do objeto amado tem o efeito de reduzir o autoconceito; aquele que está apaixonado fica numa postura humilde. Quem ama já sacrificou, por assim dizer, uma parcela de seu narcisismo, e o único modo pelo qual o indivíduo agora pode substituí-la é sendo amado (FREUD, 2004, p. 116).

Para exemplificar o fato de a alma exterior não ser sempre a mesma, o narrador, ironicamente, fala de uma senhora parente do diabo, a quem denomina Legião, numa referência à história bíblica de um homem possuído por muitos demônios, que trocava sua “alma exterior” várias vezes por ano: ópera, concerto, baile e afins. Ele mesmo teria experimentado dessas trocas, mas por conta do tempo, restringe-se a contar um episódio de sua juventude.

Jacobina tinha 25 anos quando foi nomeado alferes da Guarda Nacional (antiga denominação para segundo-tenente). Do hebraico, Jacob, o nome do protagonista não foi uma escolha aleatória. Ele nos remete tanto à história (bíblica) de Esaú e Jacó, irmãos gêmeos, em que o menor quer suplantar o maior pela bênção da primogenitura, quanto para a relação conflituosa entre a alma exterior e interior.

Moço pobre, tornou-se o acontecimento entre familiares e amigos. Os

sentimentos variaram entre alegria sincera e “choro e ranger de dentes” dos despeitados. D. Marcolina, tia do alferes, viúva do capitão Peçanha, morava “num sítio escuso e solitário” afastado da cidade. Ao saber da nomeação, pediu que Jacobina fosse visitá-la e levasse a farda. O sítio passa a ser a partir daí o espaço da narrativa, onde se dará a manifestação do “estranho”.

O estranho, segundo Freud, “é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, velho, e há muito familiar” (FREUD, 1996, p. 238). Ou como definiu Schelling, “é tudo que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz” (FREUD, 1996, p. 242). A palavra alemã para estranho é “unheimlich”, formada pelo prefixo de negação *un-* e o adjetivo *heimlich*, familiar, pertencente à casa (*Heim*). Nesse sentido, o estranho seria algo de familiar que foi reprimido, recalçado, e que veio à luz, que retornou. Nas palavras de Freud, “esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que se alienou desta através do processo de recalque” (FREUD, 1996, p. 258). Voltaremos a isso mais adiante.

Uma vez no sítio, Marcolina não deixa o sobrinho ir embora e começa a investi-lo libidinalmente: chamava-o de meu alferes, abraçava, elogiava sua beleza, ele tinha o melhor lugar à mesa e era o primeiro a ser servido. Jacobina insistia para ser chamado de Joãozinho, como sempre fora, mas a tia recusava. Ele era agora o “Senhor alferes”. Um cunhado dela e os escravos se referiam a ele com a mesma deferência. O diminutivo de afeto dá lugar à patente e, aos poucos, o posto vai se sobrepondo à pessoa. Conforme Marta Cavalcante de Barros, “a ‘voz’ do outro complementa e condensa o ‘olhar’ desse outro, ocupando um papel de relevo na constituição da imagem do corpo e da imagem que Jacobina irá construir de si mesmo” (BARROS, 2004, p. 65).

No auge do entusiasmo, a tia faz algo inusitado: transfere da sala para o quarto do sobrinho o objeto mais precioso da casa, um grande espelho. A peça é descrita em detalhes marcando sua importância para a narrativa.

Obra rica e magnífica, que destoava do resto da casa, cuja mobília era modesta e simples... Era um espelho que lhe dera a madrinha, e que esta herdara da mãe, que o comprara a uma das fidalgas vindas em 1808 com a corte de D. João VI. (...), via-se-lhe ainda o ouro, comido em parte pelo tempo, uns delfins esculpidos nos ângulos superiores da moldura, uns enfeites de madrepérola e outros caprichos do artista (ASSIS, 2011, 213-214).

Essa mudança dentro da casa movimenta também o conto, que ganha em intensidade, preparando o leitor para a revelação a seguir:

O certo é que todas essas coisas, carinhos, atenções, obséquios, fizeram em mim uma transformação (...). O alferes eliminou o homem (...) ficou-me uma parte mínima de humanidade. (...) A única parte do cidadão que ficou comigo foi aquela que entendia com o exercício da patente; a outra dispersou-se no ar e no passado. (...) No fim de três semanas, era outro, totalmente outro. Era exclusivamente alferes (ASSIS, 2011, p. 214).

Jacobina assume como sua a imagem supervalorizada de si e o “si mesmo” acaba se transformando em um “outro”.

Contudo, uma notícia grave retira do sítio Dona Marcolina e o cunhado: a filha estava à beira da morte. O sobrinho permanece sozinho para tomar conta da propriedade. A ausência da tia desencadeia uma grande angústia em Jacobina, “alguma coisa semelhante ao efeito de quatro paredes de um cárcere” (ASSIS, 2011, p. 215), erguidas, de repente, em torno dele. Como ele diz, sua alma exterior se reduzia, se limitando aos poucos escravos da casa. Esses, percebendo a ocasião propícia, decidem fugir, o que fez aumentar terrivelmente a sensação de desamparo:

Minha solidão tomou proporções enormes. Nunca os dias foram mais compridos, nunca o sol abrasou a terra com uma obstinação mais cansativa. As horas batiam de século a século, no velho relógio da sala, cuja pêndula, tic-tac, tic-tac, feria-me a alma interior, como um piparote contínuo da eternidade. (...) Não eram golpes de pêndula, era um diálogo do abismo, um cochicho do nada. E então de noite! Não que a noite fosse mais silenciosa. O silêncio era o mesmo que de dia. Mas a noite era a sombra, era a solidão ainda mais estreita ou mais larga (ASSIS, 2011, p. 216-217).

O entrelaçamento entre o tempo “objetivo” e o “subjetivo” intensifica a tensão dialética exterior/interior que perpassa todo o conto. O tempo linear e sucessivo parece se reduzir, tal qual a alma exterior, e o personagem passa a experimentar uma espécie de tempo expandido. Durante o dia, sentia-se como um autômato, um sonâmbulo. Apenas durante o sono o narrador encontrava alívio, pois este estado eliminava a necessidade de uma alma exterior, deixando a alma interior atuar. A explicação para isso, segundo Freud, é que, “o estado de sono implica um recolhimento narcísico da libido, esta sai das posições antes ocupadas e realoca-se agora para a própria pessoa” (FREUD, 1996, p. 104).

Todo dia, Jacobina percorria o sítio de um lado a outro à espera de algum sinal do retorno da tia, mas sem sucesso. A situação lembrou-o da frase do conto “O Barba Azul”, de Charles Perrault: “Soeur Anne, soeur Anne, ne vois-tu rien venir? (ASSIS, 2011, p.217)”. Nele, a heroína, ameaçada de morte pelo marido

Barba Azul, pergunta à irmã se vê alguém vindo salvá-la, ao que recebe uma resposta negativa. Num martelar contínuo, a pergunta intensificava a sensação de desamparo do alferes, e esse retornava ao interior da casa ainda mais angustiante.

Passar o tempo tornou-se tarefa quase impossível. As atividades que realizava: passear, escrever, recitar versos, fazer ginástica só provocavam certo cansaço, nada mais. “Tudo silêncio, um silêncio vasto, enorme, infinito, apenas sublinhado pelo eterno tic-tac da pêndula” (ASSIS, 2011, p. 218). Tempo e espaço se condensam no mundo interior do personagem.

Desde que a tia deixara o sítio, ainda não tinha tido coragem de se olhar no espelho com receio de se ver duplicado. Somente ao final de oito dias, o temor cede espaço à curiosidade e ele fica diante do espelho. O que ele vê surpreende-o, bem como o leitor:

Olhei e recuei. O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo; não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra. (...) Receei ficar mais tempo, e enlouquecer. – Vou-me embora, disse comigo. E levantei o braço com gesto de mau humor, e ao mesmo tempo de decisão, olhando para o vidro; o gesto lá estava, mas disperso, esgarçado, mutilado (ASSIS, 2011, p. 219).

Clément Rosset, na obra *O real e seu duplo*, explica que, “a angústia de ver desaparecer o seu reflexo está então ligada à angústia de saber que se é incapaz de demonstrar a sua existência por si mesmo” (ROSSET, 2008, p. 113). Como dito anteriormente, o Eu se constitui num lugar excêntrico a ele e toda configuração de unidade é ilusória. É interessante notar que Jacobina, nesse momento, parece vivenciar o estágio do espelho ao inverso: De posse de uma completude constituída imaginariamente, ele se olha no espelho e tem a visão de um corpo “mutilado”.

A vivência de um corpo despedaçado é familiar ao bebê. Para o alferes, entretanto, a experiência surge como algo totalmente novo e estranho. É o que Freud explicou em seu estudo: o estranho é o familiar que se alienou pelo recalque. Talvez por ser um estado muito angustiante, a vivência de um corpo sem imagem, sem sentido, aos pedaços, foi reprimida, recalcada. Mas como não há recalque sem retorno do recalcado, isso acabou vindo à luz.

A travessia da angústia tem início quando Jacobina se lembra de vestir a farda de alferes e se olhar novamente. Em vez da figura vaga, dispersa, mutilada, o que o espelho reproduziu foi a figura integral:

Nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim, a alma exterior. Essa alma ausente com a dona do sítio, dispersa e fugida com os escravos, ei-la recolhida



no espelho. (...) Não era mais um autômato, era um ente animado. Daí em diante, fui outro. Cada dia, a uma certa hora, vestia-me de alferes, e sentava-me diante do espelho, lendo, olhando, meditando; no fim de duas, três horas, despia-me outra vez. Com este regime pude atravessar mais seis dias de solidão, sem os sentir... (ASSIS, 2011, p. 220).

A farda encobre o que há de real no corpo e, como insígnia de poder, dá ancoragem simbólica para sustentar a imagem. Ampliando essa idEia, Alfredo Bosi em *Machado de Assis: o enigma do olhar* diz que:

Não basta vestir a farda. É preciso que os outros a vejam e a reconheçam como farda. Que haja olhos para mirá-la e admirá-la. *O olhar dos outros: primeiro espelho*. Quando esse olhar faltou a Jacobina, quando se viu só na fazenda da tia de onde até os escravos desertaram, ele procurou o seu próprio olhar. O olhar que não sente a aura doce do olhar do semelhante vai à procura do espelho. O espelho dirá o que o eu *parece* ser. (...) O espelho, suprindo o olhar do outro, reproduz com fidelidade o sentido desse olhar. O que Jacobina quer ver quando se olha no espelho? A imagem de si tal qual a vê o olho do outro; do outro que a reconhece por alferes (BOSI, 2007, p. 99-100).

Na ficção machadiana, somos confrontados com uma ruptura do cotidiano e instigados a interrogar sobre esses encontros com o real. Cortázar, escrevendo sobre alguns aspectos do conto, faz uma interessante observação: “o conto tem de nascer ponte, tem de nascer passagem, tem de dar o salto que projete a significação inicial, descoberta pelo autor, a esse extremo mais passivo e menos vigilante e, muitas vezes, até indiferente, que chamamos leitor” (CORTÁZAR, 2011, p. 157). Assim é “O Espelho”. Narrativa intensa, tensa e penetrante, cuja trama nos envolve da mesma forma que os quatro cavalheiros, que quando “voltaram a si, o narrador tinha descido as escadas” (ASSIS, 2011, p. 220).

## REFERÊNCIAS:

ASSIS, Machado de. "O espelho". In: *Papéis Avulsos*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

BARROS, Marta Cavalcante. *O Espelho: entre o si mesmo e um outro*. São Paulo: Psyché, vol. VIII, número 13. P. 61-70.

BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

BRAVO, Nicole Fernandes. "Duplo" in BRUNEL, Pierre. et al. *Dicionários de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perpectiva, 2011.

FERREIRA, Nadiá Paulo. "O insólito é o estranho". In GARCIA, Flavio e MOTTA, Marcus (org.). *O insólito e seu duplo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

FREUD, Sigmund. "À guisa de introdução ao narcisismo", in *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2004. Vol.1.

\_\_\_\_\_. "O estranho", in *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996. Vol. XVII.

JORGE, Marco Antônio Coutinho. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan, vol.1: as bases conceituais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 2. O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

## O “TRÁGICO” E O LÚDICO EM PONTES DE KÖNIGSBERG

Marcella de Paula Carvalho<sup>1</sup>

Este trabalho analisa o romance “Pontes de Königsberg” (2012) do escritor mexicano David Toscana a partir dos conceitos de “dionisíaco” e “apolíneo”, de Nietzsche (2007). Pretende-se observar a dinâmica lúdica existente entre construção e desconstrução de representações /ficções com o intuito e desfrutar da potência criadora e do fluxo do devir. Realiza-se também uma analogia entre tal duplicidade e as concepções de “produtividade” e “verossimilhança” (KRISTEVA *apud* BRAVO, 1987, p.29).

Königsberg em plena segunda guerra mundial é escolhida por mexicanos da pequena Monterrey como mote para um jogo de teatralização. Arauto do Iluminismo, onde Kant passou toda sua vida. A antiga capital da Prússia Oriental estava à beira da sua dissolução, já que estava prestes a ser tomada pelo exército russo. No entanto, é esse abismo, o palco desterritorializado, escolhido pelos protagonistas do romance, que os leva a experienciar – à sua maneira- ao Velho Mundo por meio da dramatização daquilo que lá era vivenciado. Essa impossível ponte criada pelo Novo Mundo, está conectada ao problema matemático das pontes de Königsberg, o qual questionava a possibilidade de atravessar a cidade passando somente uma vez por cada uma delas. Euler comprovou-o inviável. Todavia, simbolicamente, por meio da via fictícia, aquilo que é matematicamente impossível pôde ser concretizado. Assim, o título da obra em questão se torna uma emblemática metáfora para aquilo somente realizável através da fantasia. Europa e México se confundem cada vez mais conforme vão sendo desvelados componentes de barbárie e civilização em ambas regiões. As duas são vítimas de situações trágicas que evidenciam traços de uma sociedade brutal. Em Monterrey, há a vã esperança de se recuperar meninas desaparecidas, provavelmente sequestradas. Na Segunda Guerra Mundial, cenário no qual mulheres das nações vencidas foram estupradas. Esse drama colapsa a dicotomia barbárie/civilização e Europa/América, unindo-as. Partindo de uma veemente crítica irônica, essa temática delicada é abordada com humor e sem moralismo, aproximando-se da postura trágica nietzschiana de aceitação da vida, mesmo com seus componentes mais dilaceradores.

David Toscana denominou sua literatura como um “realismo desquiciado”,

---

<sup>1</sup> Graduanda em Letras Português-Espanhol da UERJ, estagiária voluntária no Projeto de Iniciação Científica “O discurso Ibero-americano e a dinâmica do lembrar: a literatura e o cinema a partir dos anos 80”, sob a orientação da professora Doutora em Literaturas Hispânicas Rita C. M. DIOGO.

ou seja, enlouquecido, decomposto, transtornado (RAE, 2013). Se analisássemos a relação lúdica entre o apolíneo e o dionisíaco de Nietzsche (2012), poderíamos considerar que o primeiro conceito do filósofo estaria a cargo de seu viés mais representativo, atento à realidade histórica externa ao romance. Pode-se dizer que estaria mais próximo da “verossimilhança” (KRISTEVA apud BRAVO, 1987, p.29). Além disso, consideramos neste trabalho a dimensão inspirada no deus Apolo como responsável por dar forma aos seres, garantindo o *princípio de individuação*. Esta seria capaz de plasmar todas as representações, arrancando o homem do caos inicial de onde veio, de modo a organizar sua vida e torná-la mais suportável, bela e dotada de sentido (NIETZSCHE, 2007, p.25). Por isso, essa força criadora seria responsável também pela formação dos sonhos, que segundo a filosofia budista e hinduísta, corresponderia ao projetado pelo véu de Maia, sendo, no fundo, uma ilusão.

Da mesma maneira, o realismo extremamente atento à mimese também possui, por trás de toda sua claridade racional, um brilho de engano. Ocorre que as situações mais dramáticas da vida nos põem diante de nossa fragilidade e impotência ante a realidade. Não conseguimos apreendê-la, decifrá-la como gostaríamos. Rachaduras começam a ser abertas nas bordas das representações forjadas, sendo que muitas delas fazem parte de nossas crenças, do nosso senso comum, da nossa identidade, da nossa maneira de estar no mundo. No entanto, para Nietzsche, uma visão trágica da vida seria “o grande sim”, a corajosa posição de abraçá-la em todos seus aspectos, incluindo os mais obscuros e dolorosos, assim como os mais alegres e bonitos (WOTLING, 2011, p. 32). Assim, uma concepção de vida que só englobasse a perspectiva apolínea estaria incompleta, insuficiente, alienada, acovardada.

É com Sileno, que Nietzsche percebe como a “serenojovialidade” da esplendorosa cultura grega ocultou seus temores diante da existência. O rei Midas, quando sai em busca desse sujeito, companheiro de Dionísio, para perguntar o que seria preferível para o homem, ouve de sua boca, depois de muita resistência: “O melhor de tudo é para ti inatingível: não ter nascido, não ser, nada ser. Depois disso, porém o melhor para ti é logo morrer” (NIETZSCHE, 2007, p.33). A criação da glória dos deuses olímpicos serviu como refúgio a esse impactante sentimento. O homem homérico passou a guiar sua vida sonhando alcançar tal ideal, com isso, a lógica de Sileno pôde ser invertida e “seu lamento se converte em hino de louvor à vida” (NIETZSCHE, 2007, p.34).

Contudo, o aspecto passional, o gosto pelo sofrimento está também presente na *Teogonia* e nas tragédias gregas. O dionisíaco entra, então, como

uma força complementar, tão essencial quanto seu aparente oposto. Se o mundo grego preserva “a medida”, a individualização, o dionisíaco é responsável por destruí-lo em prol da volta ao uno primordial, união não somente com outros homens, em uma espécie de comunhão mística, mas também uma reconciliação com a própria natureza (NIETZSCHE, 2007, p. 28). O homem, então, reintegrado ao seu estado originário, é capaz de exaltar-se, de elevar-se e tornar-se ele mesmo uma obra de arte:

Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. De seus gestos fala o encantamento. (...) do interior do homem também soa algo de sobrenatural: ele se sente com um deus, ele próprio caminha agora tão extasiado e enlevado, como vira em sonho os deuses caminharem. O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do Uno-primordial, revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez. (NIETZSCHE, 2007, p. 28).

É essa potência de vida que vemos nos personagens do romance de Toscana, em *“Pontes de Königsberg”* (2012). Essa abertura e flexibilidade geradas pela ruptura do princípio de individuação, permitem os personagens romperem com as barreiras de suas identidades: são mexicanos sem nenhuma importância para a sociedade, fadados a um cotidiano medíocre, entretanto, a partir da encenação do que ocorria na cidade de Königsberg, se tornam livres para a alteridade e para o devir. Transformam-se no personagem que acharem pertinentes, independente da submissão a um roteiro ou a um diretor. Estão coerentes com Wotling (2011, p.31) em sua definição de dionisíaco nietzschiano, quando explica que ela está relacionada a “uma potência irresistível de metamorfose” por ser solidário à construção e desconstrução, conforme se manifeste a vontade de poder.

O autoesquecimento dionisíaco (NIETZSCHE, 2007, p. 28), que permite a comunicação com uma “comunidade superior”, proporciona, então, uma intensa experimentação do que poderia estar ocorrendo na cidade europeia. Combinam, assim, a estranha missão de participar, ainda que virtualmente, de uma guerra que já estava fadada ao fracasso, pois o exército russo dominaria a cidade alemã, abandonada por falta de recursos materiais e humanos. Ironicamente, Königsberg, a cidade considerada o berço do Iluminismo, perde sua identidade, língua e cultura, e se transforma em Kaliningrado. Vemos assim, personagens que se colocam no limite da esperança, seu heroísmo consiste em persistir, acreditando na realização que sentem enquanto lutam, ainda que visando a uma realidade imaginada.

Podemos ampliar essa alegoria de uma luta inútil para a própria vida, pois não possuímos identidades completamente definidas, estão sempre abertas ao devir, ainda que ao fim esse seja contemplado com a morte. Como em Sísifo, nos deparamos com o absurdo da existência batalhando diariamente por uma guerra, aparentemente perdida. Todavia, o que nos propõem Nietzsche e Toscana é justamente a alegria e a coragem de aceitar essa ausência de sentido, pois esse pode ser recriado constantemente através da energia apolínea e desconstruído pela dionisíaca para que o devir seja constantemente renovado e percamos a concepção essencialista da realidade e das identidades.

Retomando os efeitos da guerra na cidade das pontes, são os mexicanos (latino-americanos em geral), considerados pela visão eurocêntrica como bárbaros, aqueles que ironizam e jogam o tempo todo com a barbárie europeia, teatralizando-a. Qualquer maniqueísmo referente às ideias de barbárie/civilização é controverso, vazio, já que ambas estão imbricadas, complementando-se, como aponta Morin (2009, p.17) no seguinte fragmento: “A barbárie não é apenas um elemento que acompanha a civilização, ela é uma de suas partes integrantes. A civilização produz barbárie, e, principalmente, conquista e dominação. (...) A barbárie, assim, produz civilização”. A “*hybris*”, denominação que os gregos davam para a desmedida geradora do delírio, do ódio, do desprezo, (MORIN, 2009, p.12) presente no romance do escritor mexicano, pode ser considerada, por isso, uma ironia contundente à ideia de que possuímos o controle, de que somos racionais e civilizados.

Como dito anteriormente, Europa e América se aproximam a partir de suas barbáries - “uma ponte dionisíaca” é criada. As meninas sequestradas de Monterrey e as mulheres violentadas de Königsberg a simbolizam. Na cidade mexicana, os pais colocavam o nome e a descrição de suas filhas nas chamadas “pesquisas”, anúncios em jornais. No entanto, essa atitude desesperada, como a batalha contra os russos, é inócua, elas nunca seriam encontradas desta forma. Compreendemos, então, que nessas tragédias encenadas nas duas cidades, as mulheres e crianças são vítimas que permanecem “imortalizadas” em um “limbo” do impossível, do irresolvível, do inalcançável, como a ilha chamada “Utopia” de Thomas More, formada a partir da palavra grega *topos* (lugar) e do prefixo *ou*, significando “nenhum lugar” ou “lugar inexistente” (SOCA, 2013).

Sabendo-se que há um jogo de palavras entre Monterrey e Königsberg (que em alemão, significa “monte do rei”), compreendemos como a dissolução de ambas identidades para a criação de uma alteridade gera uma verdadeira ponte ultramarina. Outras pontes que não podem deixar de serem mencionadas, são as próprias vítimas dos incidentes supracitados.

---

---

Segundo a problemática das pontes de Königsberg (GLOBOCIÊNCIA, 2013), há muito se questionava se era possível atravessar a cidade passando somente uma vez por cada uma das sete pontes. Euler comprovou ser impossível. Toscana, por sua vez, nos propõe outro dilema tão inalcançável como esse: se as pontes físicas, seguindo o desafio de Königsberg, estariam permanentemente vetadas à realização da passagem, uma ligação (uma ponte), aparentemente improvável torna-se ficcionalmente viável neste romance: entre a antiga Königsberg e Monterrey.

É curioso explicitar que, se fossem em número par, segundo a teoria dos Grafos, criada pelo referido matemático suíço, seria possível percorrer as pontes de Königsberg regressando ao mesmo ponto inicial. Associando esta volta ao princípio como uma metáfora para o infinito, para a alteridade, para o sublime. Podemos entender, então, porque no romance se diz que foram seis meninas que sumiram, que “seis é um bom número” (2012, p.14). Na verdade, Floro conta a Blasco e Polaco histórias sobre o sumiço, mas agem como se elas estivessem com eles. Ao invés das meninas, contudo, eles têm às mãos garrafas de bebidas que, como em um ritual ou um jogo de faz de contas, simbolizam-nas, substituem-nas.

Esse é um jogo de sublimação do que existe de mais trágico e até mais perverso, já que se pode dizer que os personagens sentem alguma atração sexual por elas, entusiasmando-se pelo fato de serem juvenis, passa a ter não só a possibilidade de ser lido e minimamente liberado de seu tabu, mas também consolado de sua barbárie. Há, assim, uma defesa agressiva do espaço imoral (ou amoral) da arte, que rompe com nossas convenções sociais, nossa concepção sobre o que é o real, para buscar sua autonomia, apesar de esta ser utópica. Essa liberdade do espaço ficcional para criar uma outra realidade corresponderia, em Kristeva, à “produtividade”, mesmo que a “verossimilhança”, sua fidelidade ao mundo externo, seja inexorável a qualquer texto (KRISTEVA *apud* BRAVO, 1987, p.29). Como máscaras monstruosas que apontam para a alteridade, aquilo que é “estranho” e deveria ser abafado (FOUCAULT *apud* BRAVO, 1987, p.17) pode ser encarnado em personagens, ainda que, se fizessem parte do mundo empírico, seriam punidos.

No que concerne ao desaparecimento das meninas de Monterrey, elas se relacionam com a “Canção das crianças mortas” (RÜCKERT, 2013) de Mahler. Toscana estabelece uma intertextualidade evidente ao chamar o coro daquelas como “canção das meninas mortas” (2012, p.9). Podemos perceber como o desespero, o arrependimento, o medo das estrofes iniciais da música do compositor germânico são transmutadas para uma esperança sublime: “(...) protegidos por las manos de Dios/Están esperando como se estuvieran en la casa de su madre.”



Con este tiempo, con este tumulto,  
no debería haber enviado fuera a los niños;  
alguien les llevó fuera,  
y yo no he dicho nada.  
(...)  
vanos son ahora los pensamientos.  
Con este tiempo, con este horror,  
no debería haber enviado fuera a los niños;  
Fueron raptados,  
no podría decir una palabra contra eso.  
Con este tiempo, con esta tormenta, con este tumulto,  
descansan como si en la casa de su madre,  
no se asustaran por ninguna tempestad,  
protegidos por la mano de Dios.  
Están esperando como si estuvieran  
En la casa de su madre.  
(RÜCKERT, 2013)

Outro conceito nietzschiano que podemos aplicar a este trabalho é o de “herói trágico” (NIETZSCHE, 2007, p.66). O filósofo alemão entendia que a tragédia consistia na obra de arte mais completa, por possuir com maior expressividade os dois fatores de criação: apolíneo e dionisíaco. Assim, enquanto o primeiro ficaria responsável pela feitura das representações da peça, que por si só nos traz beleza, mas não atinge nosso interior mais primitivo e comunitário, o segundo seria gerado pelo sacrifício do herói trágico. Seu esfacelamento, assim como nos rituais de sacrifício de animais em memória ao dilaceramento de Dionísio pelos Titãs, é a porta de entrada para esse caos originário, que nos assusta e ao mesmo tempo nos alimenta de uma alegria renovadora. Em “Pontes de Königsberg” as heroínas seriam as próprias mulheres e meninas vítimas de possíveis sequestros e da pós-guerra. Tal entendimento é bem explicitado no seguinte fragmento:

Quando apresenta o mundo aparente sob a imagem do herói sofredor, a tragédia não intenciona transfigurar a realidade do mundo fenomenal, mas mostrar que há uma existência maior que a realidade empírica que é só aparência. Por meio da tragédia, o homem tinha acesso ao conhecimento vivencial da realidade que o cercava e a aceitava, pois entendia que tudo não passava de aparências, de imagens criadas pelo Uno-Primordial (...) um jogo inocente de construir e destruir. (BENVENHO, 2008, p.320).

A potência dionisíaca que dissolve o mundo referencial criado pela apolínea é perceptível na estética “desquiciada” de Toscana. Não é por um simples acaso, que, justamente na primeira página, já há uma referência implícita à ópera de Mahler, “Canção das crianças mortas”. Se o apolíneo é responsável pela arte figurativa, seu complementar tem o papel de produzir a arte sem forma, como a música. Nela (pensando somente na melodia), não há signos que possamos reconhecer, interpretar e rechaçar. A música se sente de corpo inteiro. Podemos relacioná-la ao conceito de “produtividade” de Kristeva, explicitado por Bravo (1987, p.22): “la productividad, al poner en escena la ‘máquina textual’, los mecanismos discursivos que hacen posible el hecho estético, hace del referente un elemento propio del universo literario y se aparta de la verosimilitud.”

A partir da metaficção, ou seja, ao mostrar ao leitor a falsidade do procedimento artístico, por meio dos artifícios engendradores da obra, questiona-se sua capacidade de refletir a realidade. Se essa é percebida como inapreensível, todo o aparato formador de nossa percepção de mundo também o é. Toscana, ao gerar diferentes teatralizações (da Segunda Grande Guerra, das diversas versões de “Carta para lady Waller”, de “O bacharel de Salamanca”, “O rei Lombardo” e outras) e várias conotações de histórias ao sabor de seus personagens, desconcerta a fragilidade de fronteiras entre o que é real e o que é inventado. Expondo o esqueleto impotente da arte em seu fluxo bruto de criação, ao invés de um ilusionismo sedutor, é estabelecido um jogo de desconstrução do caráter mimético, que perturba o leitor. Todo humor, a linguagem afetada e o ridículo de se imitar uma Königsberg paródica nos aludem a uma influência quixotesca, com a exposição da precariedade da narrativa como apresentado na seguinte citação:

Mais importante ainda é o fato do próprio artista, por extensão, revelar a precariedade relativa e fortuita do mundo mágico de sua arte. Cervantes, como que por procuração faz cessar aquele espetáculo de marionetes puramente verbal que encerra o próprio mundo de Dom Quixote, suspendendo sua narrativa para nos mostrar, abruptamente, a sua artificialidade de *papier-mâché*. (STAM, 1981, p.18).

Buscamos apresentar como o jogo entre apolíneo e dionisíaco é trabalhado no romance de David Toscana, dando preferência a este último por ser a verdadeira e mais potente fonte de alegria, ainda que sejamos surpreendidos negativamente pelo destino. No final do livro, o personagem que está constantemente embriagado é o motorista do ônibus-limbo, ônibus este onde estão as heroínas trágicas. É como um sátiro pertencente ao coro dionisíaco, capaz de preservar um lugar

para a fantasia, para o inexistente, tendo em conta que essa entidade grega foi responsável pelo estabelecimento do que podemos chamar, nas palavras de Kristeva, de “produtividade”, ou seja, pela liberdade poética da arte em relação ao mundo referencial, pois segundo Nietzsche:

Trata-se por certo de um terreno “ideal” sobre o qual, e segundo a justa compreensão de Schiller, o coro satírico grego, o coro da tragédia primitiva, costumava perambular – um terreno que se elevava muito acima das sendas reais do perambular dos mortais. O grego constituiu para esse coro a armação suspensa de um fingido *estado natural* e colocou nela fingidos *seres naturais*. Sobre tais fundamentos, a tragédia cresceu muito, e na verdade, por causa disso, ficou desde o começo desobrigada de efetuar uma penosa retratação servil da realidade (NIETZSCHE, 2007, p.51).

## REFERÊNCIAS

BENVENHO, Célia Machado. *O Trágico como afirmação da vida*. Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche. vol. 1 ,no 2,pp 18-36.2º semestre de 2008. < <http://tragica.org/artigos/02/02-celia.pdf>>. Acesso em 14 /02/2013.

GOBOCIÊNCIA. *Entenda o enigma das pontes de Königsberg que instigou a geometria*.

Disponível em <<http://redeglobo.globo.com/globociencia/noticia/2011/12/entenda-o-enigma-das-pontes-de-konigsberg-que-instigou-geometria.html>> Acesso em 25/5/2013.

MORIN, Edgar. *Cultura e barbáries européias*. Trad. Daniela Cerdeira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

RAE. *Desquiciado*. Disponível em <<http://lema.rae.es/drae/?val=DESQUICIADO>>. Acesso em 20/05/2013.

RÜCKERT, Friedrich. *Canciones a los niños muertos*. Disponível em <<http://www.kareol.info/obras/cancionesmahler/kinder/texto.htm>>. Acesso em 14 /02/2013.

SOCA, Ricardo. *Utopía*. Disponível em <<http://www.elcastellano.org/palabra.php?q=utop%EDa>> Acesso em 25/05/2013.

STAM, Robert. *O espetáculo Interrompido: Literatura e cinema de desmitificação*. Trad. J. E. Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

TOSCANA, David. *As Pontes de Königsberg*. Trad.M. Strzoda. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

WOTLING, Patrick. *Vocabulário de Friedrich Nietzsche*. Trad. C. Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

## SANTA MARIA DO CIRCO E A ENCENAÇÃO DO “DUPLO” NA NARRATIVA FANTÁSTICA

Renata da Cruz Paula<sup>1</sup>

### INTRODUÇÃO

O presente artigo pretende analisar o romance *Santa Maria do Circo* (2006), de David Toscana, cujo enredo gira ao redor da relação do homem com a realidade que vive, evidenciando casos em que esse relacionamento procede de maneira não satisfatória, ou seja, o indivíduo por não aceitar sua realidade, não reconhece o “Outro” que existe em seu próprio “Eu”. Dessa maneira, inicia-se um jogo de representação, cujo objetivo é a fuga não somente íntima, mas também daqueles que fazem parte de sua convivência. Diante desse quadro, o indivíduo pode transitar entre os polos de si mesmo e, não raro, apresentar conflitos no que tange à sua personalidade, já que adota uma postura indefinida.

A fim de abordar esse conflito, nos utilizaremos do conceito de “Duplo”, em que o sujeito é desdobrado em um “Outro”, o qual “representa a realidade em seu aspecto mais perplexo e sinistro” (ROSSET, 1939), uma vez que retrata o caráter dúbio inerente ao ser humano.

Considerando que o teatro oferece visibilidade às entidades que, de uma forma geral, são retiradas de foco pela sociedade, ele atua de maneira análoga a perspectiva “Eu” *versus* “Outro”, já que nomeia, oferece voz, vez, coloca em cena o “Outro” que se mantém oculto nas relações identitárias. É, então, nesse contexto que o teatro possibilita o uso de diferentes máscaras de um mesmo “Eu” e explicita a espessura artística, priorizando a produtividade sobre a verossimilhança (KRISTEVA. apud BRAVO, 1987).

Além disso, estudaremos o romance do escritor mexicano David Toscana, a partir da ideia de que “o teatro foi feito para permitir que nossos recalques adquiram vida”, segundo Antonin Artaud (1985). Dessa maneira, ganham destaque os personagens Angélica, Natanael e seus respectivos duplos, Barbarela e Anão caolho, pois evidenciam a relação que mantêm com o seu “Outro” e como a possibilidade da vida no circo, que, por sua vez, está diretamente relacionada ao ambiente teatral, permitindo que esse duplo, que faz parte de um mesmo “Eu”, seja valorizado e, de fato, esteja despido de recalques, adquirindo vida.

---

<sup>1</sup> Graduanda do Curso Português-Espanhol do Instituto de Letras da UERJ; bolsista de Iniciação Científica junto ao projeto “O discurso Ibero-americano e a dinâmica do lembrar: a literatura e o cinema a partir dos anos 80”, sob a orientação da professora Doutora em Literaturas Hispânicas Rita C. M. DIOGO.

## RESUMO DA OBRA

*Santa Maria do Circo* aborda a história de Dom Alejo e Dom Ernesto, que são dois irmãos que mantêm uma companhia de circo chamada Mantecón. Irmãos, mas após uma de suas discussões, decidem romper a sociedade e, então, dividem entre si os membros do circo. Dom Ernesto parte com o monumentalismo, com os personagens de mais notoriedade no espaço do circo, de mais fama, enquanto que Dom Alejo fica com a parte considerada pobre, parte esta que revela a verdadeira humanidade.

Sendo assim, Dom Alejo segue com o porco e os principais personagens da obra – Mágala, Hércules, Barbarela, Balo, Mandrake, Fléxor, Narcisa e Natanael – a caminho de Sierra Vieja, pois pretendem montar a lona circense nesse local, mas quando percebem que o local está abandonado, ficam decepcionados. Cansados da caminhada, resolvem fixar-se em Sierra Vieja, rebatizando-a de Santa Maria do Circo, onde buscam, então, sossego, descanso, enfim, uma sociedade perfeita.

Cabe ressaltar que, de início, embora a obra envolva os irmãos Mantecón e seu circo como um todo, ao longo da obra, percebemos que o enfoque principal é para Dom Alejo e a trupe que segue com ele, ou seja, a obra enfatiza e valoriza os membros do circo que são menos privilegiados, que estão distante dos holofotes, que estão à margem da sociedade, pois, como compara Antônio Pedro, para o Segundo Caderno de O Globo, “Dom Ernesto é o Cirque du Soleil, a estética oficial, o bonito. Dom Alejo pegou os miseráveis, os mambembes”<sup>2</sup>.

Mas são esses miseráveis, esses anti-heróis que carregam a verdadeira humanidade, pois a obra revela, ainda que envolvida por uma atmosfera fantástica, pessoas comuns com suas fragilidades, seus medos, suas vitórias, e sobretudo, suas derrotas.

## APRESENTAÇÃO DOS PERSONAGENS

Os personagens que servirão como estudo são Angélica e Natanael, mais conhecidos como Barbarela e Anão caolho, respectivamente. Ambos sofrem retaliação, não somente por parte da sociedade, mas também por parte da própria família, uma vez que são considerados aberrações. Em virtude disso, sentem-se insatisfeitos com a vida e procuram abafar a imagem obscura que carregam.

No caso de Angélica, nasceu com certo excesso de pelos pelo corpo.

---

<sup>2</sup> <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:hDoQt6OwrYwJ:www.casadapalavra.com.br/noticia/231/Em%2Bcena,%2Bo%2Bcirco%2Bda%2Bvida%3FPHPSESSID%3D40c13f6f2fe6ae03c8ade0feef2177af+&cd=1&hl=pt&ct=clnk&gl=br>. Acesso em mai. de 2013.

De início, parecia um quadro que se poderia reverter, porém, mais tarde, uma surpresa. Quando os pelos começaram a nascer no seu corpo, não deu muita importância; muitas mulheres passariam pela mesma coisa; e ao fim, tudo era questão de deslizar a navalha do irmão ou puxar a mistura de resina e xarope de melado que a tia lhe passava por toda a pele. Com o tempo, a fina pelugem se foi transformando numa pelagem grossa como espinhos de nopal, muito dolorosa para depilar e muito evidente para esconder barbeando-se. Sua tia confiou-lhe um pressentimento: o correto era não resistir mais à natureza e deixar crescer a barba e o bigode. Barbarela ainda se chamava Angélica e permaneceu encerrada por mais de um mês, vendo com desespero a investida dos pelos tomando posse da sua pele como erva daninha num terreno abandonado. (TOSCANA, 2006, p.44).

Cansada de buscar uma vida que seguia de encontro com sua natureza, Angélica não mais procura livrar-se dos pelos e deixa que cresçam a barba e o bigode. Diante disso, sua tia a incentiva a ganhar dinheiro dos ignorantes da cidade. Elas aproveitam a chegada da Sexta-Feira Santa, improvisam uma túnica, uma coroa de arame farpado e uma cruz, a fim de que Angélica saísse às ruas representando o retorno do Cristo em corpo de mulher.

Durante a apresentação da falsa profetisa, Dom Alejo, caminhando pela rua, avista e testemunha o ocorrido. Sua visão de empresário circense vem à tona e imagina o sucesso que Angélica poderia fazer em seu circo. Então, ele se aproxima de Angélica, livrando-a do vexame que passava na festa religiosa e, assim, um novo nome surge para a nossa personagem: Barbarela – a mulher barbada.

Quanto a Natanael, este também não foi contemplado com a beleza e, segundo seu próprio pai, ele era considerado uma maldição e, inclusive, o padre relata que sua condição era devido a grande quantidade de pecados no mundo. De acordo com o médico, a estimativa de casos como o de Natanael era em torno de um para cada cem mil. Estava nítido que era considerado uma aberração por toda a sociedade. Certa vez seu pai disse:

Não apenas é baixo, também é feio, sobretudo depois que lhe arranquei um pedaço do olho. Ele pretende ser uma pessoa comum; fala e faz planos como se de fato alguém fosse lhe dar trabalho e às vezes se penteia e escolhe sua roupa com muito cuidado como para atrair alguma mulher. [...] andando pela rua como se fosse um animal a mais entre os cachorros, vacas, cabras e galinhas, só podemos ver nele uma aberração. [...] deveria assumir seu papel de fenômeno, de besta, de erro na fórmula, de que sem dúvida é e será o mais desgraçado dos Porcayo. (TOSCANA, 2006, p. 27).



É no ambiente do circo que Natanael, assim como Angélica, encontram oportunidade de viver uma vida mais próxima do que pode-se chamar de comum, sem serem apontados pela sociedade ou por seus familiares e, sobretudo, podem também resgatar a face de suas vidas que, a todo tempo, estava oculta.

A temática fantástica da obra dialoga com nossa própria realidade, uma vez que a imagem da mulher barbada ou do anão caolho representam a face obscura que todos mantemos atrás de máscaras das quais nos apropriamos de acordo com a necessidade do momento. Afinal, “nós temos as monstruosidades que essas pessoas têm. Somos a mulher barbada, o anão caolho, Hécules. Nunca nenhum de nós compactuou com o oficial”<sup>3</sup>, segundo Amir Haddad, que foi supervisor da peça *Santa Maria do Circo*, para o Segundo Caderno de O Globo.

## O TEATRO E SEU DUPLO

O teatro, por ser um modelo de arte por meio da qual pode-se representar uma história, foi escolhido a fim de retratar a maneira com que permite que a encenação do “Outro”, que, em geral se mantém oculto nas relações identitárias, possa ganhar vida.

Considerando que não assume compromisso no que tange à construção da verossimilhança, o teatro permite o uso de diferentes máscaras de um mesmo “Eu”. Ou seja, a duplicação do “Eu”, que, em geral, se mantém oculta no tablado da vida, permite-se revelar quando a produtividade é priorizada, pois “para o teatro assim como para a cultura, a questão continua sendo nomear e dirigir sombras” (ARTAUD, 1985, p. 05).

A necessidade de manutenção da ordem social, fazem com que os indivíduos não se permitam dar voz ao seu verdadeiro “Eu”, recusando o real. Dessa maneira, sem aceitar seus “desvios” de comportamento, muitos optam pela simulação, pela representação, uma vez que a verdadeira realidade fere a moral cidadã. Essa representação, no caso dos personagens Angélica e Natanael, na obra *Santa Maria do Circo*, é apresentada não pelo viés psicológico, uma vez que seus recalques são de ordem física. Ou seja, tanto a mulher barbada, quanto o anão caolho são apontados devido à efígie, à imagem que apresentam para a sociedade e, assim sendo, buscam maneiras de aproximarem-se do suposto padrão social, seja na tentativa de raspar os pelos ou na de arrumar-se a fim de encontrar uma namorada.

Assim, podemos perceber o quanto que são abalados pela imagem que apresentam e o quanto desejam viver uma vida diferente daquela que vivem.

---

<sup>3</sup> <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:hDoQt6OwrYwJ:www.casadapalavra.com.br/noticia/231/Em%2Bcena,%2Bo%2Bcirco%2Bda%2Bvida%3FHPSESSID%3D40c13f6f2fe6ae03c8ade0feef2177af+&cd=1&hl=pt&ct=clnk&gl=br>. Acesso em mai. de 2013.

O circo, riquíssimo em teatralidade, nos possibilita atrelar sua realidade à realidade do teatro e, nessa perspectiva, utilizamos o conceito de que “o teatro é feito para permitir que nossos recalques adquiram vida” (ARTAUD, 1985, p. 03), já que a possibilidade de trabalhar com Dom Alejo traz novo significado para a vida de Angélica e Natanael.

Ainda que tenham sido conduzidos à vida circense devido às monstruosidade que eram, foi o circo que possibilitou o nascimento, figurativamente falando, de “Barbarela” e do “Anão caolho”, pois, uma vez que iniciaram essa trajetória, se permitiram dar voz à verdadeira essência que traziam, por mais dolorosa que ela pudesse aparentar ser. E o recalque adquire vida.

- Todos vamos fazer isso – disse Mandrake -, depois de que saibamos quem somos. Barbarela bocejou. Já tinha se aborrecido com o assunto da fundação da cidade, pela qual perdeu todo o interesse quando soube que não a chamariam São Timoteo, e não estava com humor para as filosofias do Mandrake sobre questões de identidade depois de andar dez anos perambulando de lugar em lugar, com um apresentador sempre preparado para lembrá-la a cada número de que não era mais Angélica, como a chamaram seus pais, mas Barbarela, a mulher-barbada. - Sei perfeitamente quem sou – disse alisando a barba. (TOSCANA, 2006, p. 68).

Verifica-se, então, que o teatro renovou a vida desses personagens, haja vista que suas monstruosidades ganharam notoriedade e foram objeto de aplausos na vida circense.

É preciso acreditar num sentido da vida renovado pelo teatro, onde o homem impavidamente torna-se o senhor daquilo que ainda não é, e o faz nascer. E tudo o que não nasceu pode vir a nascer, contanto que não nos contentemos em permanecer simples órgãos de registro. (ARTAUD, 1985, p. 05).

É com o teatro que podemos ser quem verdadeiramente somos, sem medo de nós mesmos e da sociedade, sem receio de assumirmos o “Duplo” que está latente em cada um de nós, assumindo, então, o controle de nossa própria vida.

## **CONCLUSÃO**

A partir desse estudo, percebemos uma espécie de ciclo de comportamento estimulado pelo mau relacionamento do homem com ele mesmo.

Assim que identifica algum matiz da personalidade com o qual não lida bem, o homem decide, então, ainda que sem perceber, fugir dessa realidade, assumindo novos papéis diante de si mesmo e da sociedade em que vive. Uma

vez que não há um bom relacionamento do “Eu” com a realidade, o indivíduo, a fim de omitir o real, busca por um “Eu” ideal, apropriando-se de diferentes máscaras. Ou seja, recusa o real e não se permite ser o que é.

Neste estudo, verificamos que as dificuldades giram em torno da imagem que os personagens apresentam e, uma vez que a mesma surge como instrumento de identificação do “Eu”, se apresenta como causadora e também transformadora. Ou seja, ao mesmo tempo em que a imagem é o motivo pelo qual os personagens fogem de sua realidade, também é a responsável por oferecer a oportunidade de mudança de vida para Angélica e Natanael; é ela que permite a transformação do recalque em vida e, dessa forma, esses personagens podem figurar nos palcos de maneira completa com suas duas metades, o “Eu” e o “Outro”, os quais são de extrema importância para a existência, como nos sugere nosso Mestre Machado de Assis:

Está claro que o ofício dessa segunda alma é transmitir a vida, como a primeira; as duas completam o homem que é, metafisicamente falando, uma laranja. Quem perde uma das metades, perde naturalmente metade da existência; e casos há, não raros, em que a perda da alma exterior implica a da existência inteira. (ASSIS, 1959, p. 342).

Será Angélica ou será mulher barbada? Será Natanael ou Anão caolho? Não reconhecer uma das metades implica não reconhecer parte de um mesmo todo, parte esta que, em geral, é a que revela o que somos em essência.

## REFERÊNCIAS:

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e Seu Duplo*. 1985. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/52610860/Livro-O-Teatro-e-seu-Duplo-Antonin-Artaud>> Acesso em 23 de mar. de 2013.

ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar LTDA, 1959.

BRAVO, Victor. *Los Poderes de la Ficción*. Caracas: Monte Avila Editores, 1987.

ROSSET, Clément. *O Real e seu Duplo: ensaio sobre a ilusão*. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1939.

TOSCANA, David. *Santa Maria do Circo*. Trad. Maria Alzira Brum Lemos. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.

VENTURA, Mauro. *Em Cena, O Circo da Vida*. O Globo – Segundo Caderno. Disponível em: <<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:hDoQt6OwrYwJ:www.casadapalavra.com.br/noticia/231/Em%2Bcena,%2Bo%2Bcirco%2Bda%2Bvida%3FHPSESSID%3D40c13f6f2fe6ae03c8ade0feef2177af+&cd=1&hl=pt&ct=clnk&gl=br>>. Acesso em 26 de maio de 2013.

## **IMAGENS DO MEDO EM LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA**

**Coordenação:**

**Flavio García, Eloísa Porto Corrêa  
e Luciana Morais da Silva**

A construção de imagens do medo, nas narrativas do insólito ficcional, é fator decisivo para sua consumação como vertente literária própria de determinado conjunto de obras que o estudioso português Filipe Furtado denominou de “literatura do metaempírico” ou “discursos do metaempírico” ([http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=188&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=188&Itemid=2) e [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=187&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=187&Itemid=2)). Furtado entende que essa seja uma categoria mais ampla, dando conta da aparição, no universo ficcional, de lobisomens, fadas, deuses, fenômenos mesmo que possíveis ainda não conhecidos, enfim, segundo ele, “o conceito expresso pelo termo (...) não só as manifestações (...) denominadas sobrenaturais, mas, ainda, outras que, não o sendo, também podem parecer insólitas e, eventualmente, assustadoras”. Nesse amplo universo literário, Furtado inclui “as narrativas de quase todos os tempos em que elementos (...) circunscritos [aos fenômenos metaempíricos] assumem uma função central no desenvolvimento da narrativa (...) (desde a epopeia de Gilgamesh às modernas histórias fantásticas).” Se a irrupção do insólito na narrativa a conduz para o seio da “literatura do metaempírico”, constituindo-a como representante dos “discursos do metaempírico”, tem-se, em seu nível diegético, manifestado em uma ou mais categorias da narrativa – personagem, tempo, espaço e/ou ação –, traços que corroem, corrompem, fragilizam a norma prática, ancorada no senso comum; que desorganizam, desestruturam, desarticulam a rotina quotidiana, como se a vivencia; que ultrapassam, transcendem, violentam a experiência humana conhecida, como até aquele momento se a experiencia. Logo, daí vem medo – de forma diversa e variada –, que gera dúvida, insegurança, incerteza, ambiguidade, dificuldade vivenciada por personagens e transmitida ao leitor. É em torno dessa vertente literária, produzida em língua portuguesa, nos países que a têm por idioma oficial, que se pretende discutir, neste simpósio, as arquiteturas do medo e o insólito ficcional.

## **ENTRE O EU E OS OUTROS: POR UMA INSÓLITA LEITURA DO MEDO EM VINTE E ZINCO, DE MIA COUTO**

João Olinto Trindade Junior<sup>1</sup>

*O homem nunca é cruel e injusto com impunidade: a ansiedade que cresce naqueles que abusam do poder frequentemente toma a forma de terrores imaginários e obsessões dementes. Nas plantações de cana-de-açúcar, o senhor maltratava o escravo, mas receava o ódio deste. Ele tratava-o como besta de carga, mas temia os ocultos poderes que lhe eram imputados. Quanto maior era a subjugação dos negros, mais eles lhe inspiravam medo. [...] Talvez alguns escravos se tenham realmente vingado sobre os seus tiranos – mas o medo que reinava nas plantações tinha origem em mais profundas camadas da alma – era a feitiçaria e o mistério de África que perturbavam o sono dos senhores da “casa grande”. (COUTO, 2004, p. 11)*

Nas narrativas contemporâneas onde o espaço se manifesta como denuncia contra-hegemônica, é frequente o confronto com as manifestações do insólito ficcional frente ao improvável, o estranho, o incomum e o irreal. Em sua construção, não apenas completa o sentido como também o confunde, gerando uma situação de concordância e discordância em relação aos seus atos e consequências. Como já afirma David Roas em “Teorías de lo fantástico”,

Y lo sobrenatural es aquello que transgrede las leyes que organizan el mundo real, aquello que no es explicable, que no existe, según dichas leyes. Así, para que la historia narrada sea considerada fantástica, debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que trastornará sua estabilidad. Es por eso que lo sobrenatural va a suponer siempre una amenaza para nuestra realidad, que hasta esse momento creíamos gobernada por leyes rigurosas e inmutables. El relato fantástico pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real.(ROAS, 2001, p. 8)

Sendo assim, em Vinte e zinco, Mia Couto, recorrendo ao universo telúrico moçambicano, resgata, ficcionalmente, um período que perpassa dias imediatamente anteriores e posteriores à Revolução dos Cravos em Portugal – iniciando, no dia 19 de abril e terminando no dia 30 –, quando se deu a queda do regime salazarista, em 25 de Abril de 1974. Na narrativa Vinte e Zinco, o escritor moçambicano Mia Couto ficcionaliza a história dos dias anteriores e posteriores a Revolução dos Cravos e suas repercussões nos moradores de

---

<sup>1</sup> Mestre pelo programa de pós-graduação em Letras – Literatura Portuguesa – da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Vila Moebase, composta por negros e brancos – estes últimos ocupando um espaço no qual, mesmo após tanto tempo, não assumiram como seu. A vila tanto age como elemento da construção do medo no texto, como atende parte do requisito de instauração do fantástico ao evocar um espaço indefinido que aparenta representar o mundo real num ambiente cotidiano e familiar, contendo indícios da própria subversão deste e deixando insinuar-se aos poucos. Dessa forma Vila Moebase localiza-se em um lugar distante e isolado, “em pleno mato africano, lá onde o pé de branco nunca assentou”(COUTO, 2004, p. 13). Entre os vários personagens que permeiam a obra, temos a família Castro, formada por Lourenço de Castro, Margarida – mãe de Lourenço –, Irene – tia de Lourenço e irmã de Margarida – e pelo pintor, um agregado da família, o negro cego Andaré Tchuisco, ocupando um espaço que, mesmo depois de tanto tempo, lhes é estranho. Segundo Sigmund Freud,

O tema do estranho(...) relaciona-se indubitavelmente com o que é assustador - com o que provoca medo e horror; certamente, também, a palavra nem sempre é usada num sentido claramente definível, de modo que tende a coincidir com aquilo que desperta o medo em geral.(...). Fica-se curioso para saber que núcleo comum é esse que nos permite distinguir como “estranhas” determinadas coisas que estão dentro do campo do que é amedrontador. Podemos descobrir que significado veio a ligar-se à palavra “estranho” no decorrer da sua história; ou podemos reunir todas aquelas propriedades de pessoas, coisas, impressões sensórias, experiências e situações que despertam em nós o sentimento de estranheza, e inferir, então, a natureza desconhecida do estranho a partir de tudo o que esses exemplos têm em comum. Direi, de imediato, que ambos os rumos conduzem ao mesmo resultado: o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar. (FREUD, 2006, P.233 - 234)

Como agente da PIDE, Lourenço segue os passos de seu pai, Joaquim de Castro, também agente da PIDE, que, ao empurrar alguns presos, em um helicóptero em voo, para a morte certa em alto mar, é arrastado por eles, morrendo. A morte é suposta, uma vez que não houve corpo para ser enterrado, tampouco o som do choque do corpo contra o mar diante dos olhos do filho, que a tudo assiste, impassível, sem conseguir fazer nada para socorrer o pai. O acontecimento é emblemático para toda a vida de Lourenço, como se percebe:

Referia-se, todos sabiam, à morte de seu pai, Joaquim de Castro. Ele assistira a tudo no helicóptero. O pai estava fardado e mantinha-se de pé, lutando contra o balanço. Seus gritos, ásperos, sobrepunham-se ao ruído do motor. Mandava que os presos, de mãos atadas, se



chegassem à porta aberta do aparelho. Depois, com um pontapé ele os fazia despenhar sobre o oceano.

Daquela vez, o pai decidira que Lourenço o devia acompanhar para ver esse espetáculo. Dizia: experiências daquelas é que endurecem o verdadeiro homem.

- Você vai ver, filho: os cabrões esbracejam no ar como se quisessem ganhar asas.

Anichado no canto do aparelho, Lourenço sofria de enjoo. Mas ele não podia confessar essa fraqueza quase feminina. Passava-se ali prova tão macha e ele esverdeava, na iminência do vômito? Forte, ser forte que os fracos não gozam a História. Palavras do velho Castro esconjurando os mimos de Margarida. Mariquices, isso é que dá cabo de um homem. Lourenço ansiava comprovar suas habilidades para bravizas. Por isso, ali no helicóptero, ele se esforçava por não dar parte do frouxo.

De repente, um emaranhado de pernas se cruzou em redor de Joaquim de Castro. Como tesouras de carne os membros inferiores dos presos enredaram o corpo do português. Os prisioneiros lutavam, arrumados em prévia combinação. Cairiam eles, mas o Castro iria junto. O português gritou, pediu ajuda ao filho. Mas este nem se mexeu. Olhos esbugalhados, viu o pai ser ejetado do helicóptero. Súbito, lhe parece eclodir um pássaro, composto em asas e plumas. Mas nada tombara sobre o mar. Flutuavam penas dispersas como saídas de um buraco de nuvem. Essas plumas embaladas em hesitante brisa eram a única memória que lhe restara daquele momento. (COUTO, 2004, p. 20-22)

Nesse voo, o pai tinha o intuito de dar-lhe “experiências que endurecem o verdadeiro homem” (COUTO, 2004, p. 21), que se transformariam nos alicerces, pilares, símbolos e referenciais da vida que Lourenço seguiria. Se, antes, nas palavras do pai, o filho estava à mercê dos mimos de Margarida, após esse episódio, ele assume a representação do velho Castro, encarnando-a daí para diante.

Às vésperas da Revolução dos Cravos, golpe que derrubaria, em 25 de Abril de 1974, o regime salazarista, as personagens de Vila Moebase presenciam o período de transição entre dois momentos, entre a exposição da fragilidade do estado lusitano e a possibilidade de surgimento de outro, aos moldes do povo da terra. É nesse espaço que o escritor – que se define como um ser entre margens e fronteiras, pertencente a múltiplas identidades em meio a um mosaico cultural – expõe a mestiçagem cultural e a impossibilidade de uma identidade pura.

De acordo com Zygmunt Bauman, uma vez que a consciência de pertencimento e identidade a/com algo não é uma coisa garantida para a vida toda, podendo ser inclusive negociável a sua mudança, são as decisões, os caminhos e a maneira como um indivíduo age que são os “fatores cruciais

tanto para o pertencimento quanto para a identidade” (2005, p. 17). As atitudes de Lourenço o definirão como o típico português que defende as glórias da pátria lusitana no além mar, assumindo para si os valores identitários de seu pai que, por extensão, eram os do Estado salazarista, imagem de uma identidade nacional construída por um Estado que exigia adesão inequívoca e fidelidade exclusiva, não admitindo competidores, muito menos opositores (BAUMAN, 2005, p. 28). Segundo Homi Bhabha, o Estado atua “no ‘tempo vazio homogêneo’ do Povo-come-Um que finalmente priva as minorias daqueles espaços marginais, liminares, a partir dos quais ele pode intervir nos mitos fundadores e totalizadores da cultura nacional” (1998, p. 344).

A narrativa nos permite realizar uma – dentre várias – leitura de um dos confrontos mais significativos para a identidade nacional: o choque com o outro. Quando confrontado por eventos insólitos, em espaços de lógica animista e contra-hegemônica, o homem moderno se dá conta de sua vulnerabilidade, tendo o estranhamento – e o medo – como reação primária frente ao desconhecido. É na Contemporaneidade que, diante de mudanças e desconstruções, o homem se vê confrontado diariamente com os medos produzidos por uma modernidade líquida, na qual “a frustração das esperanças acrescenta ao dano da insegurança o insulto da impotência” (BAUMAN, 2008, p. 170), de maneira que eventos ditos normais têm a capacidade de resgatar um sentimento de angústia e desespero.

É através de Lourenço que conhecemos a PIDE e a visão que seus agentes têm de máximos defensores da pátria. O chefe dos Castros glorifica um Portugal que não existe, crédulo em uma realidade alheia à que habita. Semioticamente, tanto Joaquim, em um primeiro momento, quanto Lourenço, como sua consequência e continuidade, são a representação dos últimos dias do regime salazarista. As personagens desse gênero – ou modo discursivo –, segundo Flavio García, “raramente são personagens indivíduo [...] elas costumam ser construídas como personagens tipo, sendo, também, comumente, personagens planas [...] representando um estrato sociocultural pré-definido” (2009, p. 4).

Como afirma José Hermano Saraiva, os Castros são uma tradicional e antiga família portuguesa, que resgata seu nome de antigas construções fortificadas por muralhas, com casas de pedra situadas em pontos altos escolhidos com preocupações defensivas. É essa imagem de rigidez, dureza e implacabilidade que Lourenço encarna seu velho pai, defendendo a pátria portuguesa no além-mar – ao reafirmar seus valores identitários – e castigando a “pretalhada”, a qual odeia, mas, paradoxalmente, teme.

Curiosa – talvez – é a relação que Mia Couto, ao transitar pelas categorias da narrativa, mais especificamente, a da personagem, impõe a Lourenço. O autor apresenta, em sua construção, elementos que a colocam na fronteira entre o sólito e o insólito, o real e o maravilhoso. Seu sobrenome resgata uma construção atribuível tipicamente a fortalezas remanescentes do período medieval, que dá origem ao nome de uma família oriunda dos primórdios do nascimento de Portugal – em suma, traz à tona um sentimento de raiz da nacionalidade, o que, por sinal, é representado várias vezes pela personagem em seu amor pela pátria (COUTO, 2004, p. 98). Seu nome remete diretamente à Lourenço Marques, antigo topônimo da capital de Moçambique, agora, Maputo. Essa combinação que o autor incrementa em sua escrita – como já abordado em Umberto Eco acerca do significado das palavras (2007, p. 51) – e os sentidos que ele lhes emprega, tornam-se uma marca da literatura miacoutiana. Fernanda Cavacas desenvolve um extenso estudo sobre a temática, *Mia Couto: brincadeira vocabular* (1999).

Insolitamente, a figura de Lourenço é carregada de uma ambiguidade feroz e grotesca. Ora, é um rígido e pavoroso Castro na rua; ora, uma ridícula criança que usa de panos e cavalinhos dentro de casa, chorando por achar que há sangue nas mãos (COUTO, 2004, p. 14). Procura demonstrar uma macheza que seu próprio pai procurou estimular, objetivando expurgar uma feminilidade causada, na opinião do falecido, por Margarida (2004, p. 21). Recrimina as atitudes da tia, acusando-a de manchar o nome da família (2004, p. 15), e nutre, por ela, tanto raiva (2004, p. 22), quanto é tomado por desejo (2004, p. 69). Odeia e, ao mesmo tempo, teme os pretos – como a eles se refere –, reconhecendo seus poderes.

Edmund Burke, filósofo anglo-irlandês, ao analisar as ideias do belo e do sublime, observa que a diferença entre a dor e o terror reside no fato de que uma afeta o espírito através do corpo, e a outra, o corpo através do espírito, de maneira que ambas, de um jeito ou de outro, produzem uma tensão, contração e/ou excitação violenta dos nervos (BURKE, 1993, p. 138). O temor dos negros, sentido por Lourenço, exemplifica essa observação, construída com esse propósito:

- A mãe pode espreitar-me?
- Outra vez o umbigo, Lourencinho?
- Está-me a crescer, mãe. A sério, desta vez é a sério. Até já estou a sentir o cordão umbilical a sair-me [...] Isto só pode ser feitiço da pretalhada. (COUTO, 2004, p. 16-17)

Para Lourenço de Castro, um “branco-ocidental” em terras africanas, a construção do negro como figura que inspira temor – que tem poderes – não é recente, pois resgata toda uma tradição sobre o assunto. De acordo

---

---

com Jeffrey Cohen, “o processo pelo qual a exageração da diferença cultural se transforma em aberração monstruosa é bastante familiar” (2000, p. 4). A exemplo das navegações por novas terras no período colonial, “representar uma cultura prévia como monstruosa justifica seu deslocamento ou extermínio, fazendo com que o ato de extermínio apareça como heroico” (COHEN, 2000, p. 4). Uma vez que a raça é um elemento recorrente para a criação de monstros – tanto quanto a cultura, o gênero e a sexualidade –, a África não tarda a ser vista como o Outro do Ocidente. Entre o mito grego de Phaeton, sobre sua pele ter sido queimada pelo sol, e a retórica de Paulinos de Nota, sobre a pele ter sido queimada pelo pecado e pelo vício (Friedman apud COHEN, 2000, p. 6), o caráter negativo – em suma, sobrenatural – da pele negra perpassa o imaginário cristão. Segundo Cohen, não por menos,

A pele negra estava associada com o fogo do inferno, significando, assim, na mitologia cristã, uma proveniência demoníaca. O perverso e exagerado apetite sexual dos monstros era, em geral, rapidamente atribuído ao etíope; esse vínculo era apenas reforçado por uma reação xenófoba à medida que as pessoas de pele escura eram levadas, de forma forçada, para a Europa, no início da Renascença. Narrativas de miscigenação surgiam e circulavam para sancionar políticas oficiais de exclusão; a Rainha Elizabeth é famosa por sua ansiedade relativamente aos “mouros negros” e sua suposta ameaça ao “progresso do povo de nossa própria nação”. (2000, p. 6-7)

Se, antigamente, estar sozinho era perigoso, de maneira que obrigava as pessoas a formarem vilas ou comunidades, visando à sua sobrevivência; morar em uma vila isolada, povoada por uma maioria negra e por uma minoria branca (COUTO, 2004, p. 13), que se odeiam, torna-se algo igualmente perigoso. Mia Couto, ao citar Alfred Metraux, na epígrafe da novela, acerca do fato de que “o Homem nunca é cruel e injusto com impunidade: a ansiedade que cresce naqueles que abusam do poder frequentemente toma a forma de terrores imaginários e obsessões dementes” (COUTO, 2004, p. 9), dialoga diretamente tanto com os temores de Lourenço, quanto com sua resposta frente ao pedido de sua mãe para soltar os presos, achando que assim eles o perdoariam. Lourenço não tarda a afirmar que “essa gente nunca vai esquecer. Nunca” (COUTO, 2004, p. 76).

A conflituosa relação ódio/temor de Lourenço com a “pretalhada” perpassa toda a obra, na qual o constante contato com esse universo diferente – segundo Margarida, estavam há 20 anos em África, mas, diferentemente do filho, não tivera contato com essa cultura (COUTO, 2004, p. 48) – promove as diferenciações e o choque com o outro; as tensões geradas desse encontro entre

o eu e o outro, em um espaço de lógica animista. O ápice desses confrontos se dá com Andaré Tchuisco, negro supostamente cego, que pintava as paredes da cadeia e fazia esculturas na areia, e Irene, branca “assimilada” que adere as crenças da terra, invadindo sua casa.

Essa tensão vai sendo construída, paulatinamente, a partir da personagem Lourenço, mesmo em relação a pequenas coisas. Para Burke, o que é terrível à visão independe de suas dimensões, pois “é impossível considerar algo que possa ser perigoso como insignificante ou desprezível” (1993, p. 65-66). Um exemplo significativo disso é a aversão de Lourenço – por mais calor que faça – ao ventilador, fruto do trauma gerado quando da morte do pai, pois, em meio a um corpo que supostamente não tombara sobre o mar, vê surgir um pássaro de “plumas embaladas em hesitante brisa [...] para além do barulho das hélices, sobre a cabeça. Nunca mais haveria de suportar ventoinha. Fizesse calor de torrar, a ventoinha estava interdita” (COUTO, 2004, p. 23-24).

Ao atentarmos para as observações de Filipe Furtado sobre o sobrenatural negativo (1980, p. 22), fica-nos claro sua importância para a construção do Fantástico em *Vinte e zinco*. É, justamente, devido à interação do negativo, que se realiza a interação entre um mundo aceitável e outro conflituoso. Trata-se de um mundo de lógica animista, no qual até mesmo os Castros começam a reconhecer a existência de poderes ocultos – mas não completamente, a exemplo da dúvida de Lourenço acerca da cegueira de Tchuisco (COUTO, 2004, p. 32), ou da hesitação de Margarida frente à doença ou possessão de seu filho (2004, p. 52) –, no qual o espírito de Joaquim age como um contraventor da ordem “natural”.

Como afirmara Claire Williams, essa obra é pouco estudada pelos críticos devido ao teor que enfoca e aos temas que aborda (2003, p. 168): como um espírito rancoroso dos últimos momentos de um império que se recusa a assumir sua falência, Joaquim vai afetar diretamente – e indiretamente – a vida das pessoas ao seu redor, a ponto de Irene se referir a ele como monstro (COUTO, 2004, p. 24). Jessumina, a nyanga – espécie de sacerdotisa – avisa que “Lourenço fora possuído pela sua própria vida. Sem nunca chegar a ser ele próprio” (2004, p. 50-51). Devemos, entretanto, atentar para o que aponta Irleomar Chiampi, acerca dessa relação proposta pelo Fantástico como um embate entre o Bem e o Mal:

A problematização do real no fantástico assume, neste sentido, o caráter de uma luta primordial entre forças antagônicas, da qual saem vitoriosos os valores que o pensamento logocêntrico aceita como positivos [...]. Como em contrapartida, o realismo maravilhoso

propõe um “reconhecimento inquietante”, pois o papel da mitologia, das crenças religiosas, da magia e tradições populares consiste em trazer de volta o “Heimliche”, o familiar coletivo, oculto e dissimulado pela repressão da racionalidade. (1980, p. 67-69)

Em Vinte e zinco, o espírito de Joaquim, fugindo de uma visão maniqueísta – mas abraçando uma percepção cristã-animista da realidade – se, por um lado, interfere negativamente na vida das demais personagens, por outro, também o faz como parte da construção desse cenário, em processo de harmonização, pois é justamente através do reconhecimento e aceitação dos poderes desse “monstro”, que os Castros trazem à tona, suas crenças religiosas, seu “familiar coletivo”. O lugar de Joaquim na mesa ainda é guardado e, mantém-se pronto como se ele fosse chegar a qualquer momento (COUTO, 2004, p. 24); seu lado da cama, perfumado; e a crença de Lourenço acerca de o pai não ter tombado no céu, mas continuar pairando por aí (2004, p. 52).

É Andaré Tchuisco - negro supostamente cego, que pinta as paredes da cadeia e faz esculturas na areia – quem guarda terríveis segredos sobre o passado de Joaquim. Agregado da família, Tchuisco é uma personagem emblemática, que perpassa a obra como figura ambígua, perpetuando a dúvida acerca de sua cegueira, pelo fato de fazer desenhos no chão. Oriundo de Vila Pebane, de onde viera com os Castros (COUTO, 2004, p. 29), local no qual, na versão deles, o moço simplesmente adoeceu das vistas, e conhecedor do passado da família Castro. Com acesso aos espaços frequentados por Lourenço, é temido – e desconfiado pelo PIDE –, não apenas por sua suposta cegueira, mas por ser considerado a causa de todos os infortúnios de sua vida: os pesadelos que tem, seus brinquedos quebrados e o umbigo que parece crescer continuamente. Segundo Bauman,

O medo é mais assustador quando difuso, disperso, indistinto, desvinculado, desancorado, flutuante, sem endereço nem motivo claros; quando nos assombra sem que haja uma explicação visível, quando a ameaça que devemos temer pode ser vislumbrada em toda parte, mas em lugar algum se puder vê-la. Medo é o nome que damos a nossa *incerteza*: nossa *ignorância* da ameaça e do que deve ser feito – do que pode e do que não pode – para *fazê-la parar* ou *enfrentá-la*, se cessá-la estiver além do nosso alcance. (2008, p. 8)

Lourenço, devido ao medo irracional que tem de Tchuisco e à crença na responsabilidade a este atribuída por tudo que lhe acontece, não tarda a acusá-lo:

- É esse cego, eu ainda vou dar cabo desse gajo.
- O cego Tchuisco? Deus ainda o castiga. Que mal pode fazer esse

pobre diabo?

- Esse gajo é que faz isto tudo, mãe.

- Disparate, filho.

- Acredite em mim, eu conheço essa gente. (COUTO, 2004, p. 16)

Margarida não consegue se decidir se o medo do filho é um caso de doença ou – por sinal, a mesma opinião que mantém acerca dos modos de sua irmã Irene, portuguesa de família tradicional, que se torna uma branca da terra que até dança, em casa, uma dança de ritmo africano (COUTO, 2004, p. 22), o que causa um estranhamento dentro da família – se fora realmente possuído pelo espírito do falecido marido.

Em uma modernidade líquida, cada sociedade cria seus próprios monstros, que, por sua vez, são um convite para o entendimento dessa sociedade. As motivações da monstruosidade parecem habitar dentro de cada um (BAUMAN, 2008, p. 90), como uma linha/fronteira a se manter distante ou ser evitada. Na mesma medida em que Lourenço corporifica seus maiores medos na imagem dos negros, aproxima-se, cada vez mais, de um outro tipo de monstro, o nascido da necessidade que um regime militar atuante tem nas ações coloniais (COHEN, 2000, p. 9).

Joaquim e Lourenço encarnam a violência do sistema colonial. Toda narrativa de monstro – no sentido que vimos dando à imagem – enfoca como ele é e qual sua utilidade. O velho Castro assumiu esse papel, que viria a ser herdado por Lourenço. Uma vez que esse monstro é “transgressivo, demasiadamente sexual, perversamente erótico, um fora-da-lei: o monstro e tudo o que ele corporifica devem ser exilados ou destruídos” (COHEN, 2000, p. 11).

Mia Couto resgata esse monstro na figura do patriarca morto dos Castros, Joaquim, agente da PIDE, que, em sua época, torturava e matava os presos, além de abusar sexualmente deles (COUTO, 2004, p. 84), motivo da cegueira de Tchuvisco, que pegou Joaquim cometendo ato libidinoso, de natureza homossexual, com os negros presos. Essa figura autoritária, depois de morta – ou “borrada” na narrativa – terá sua função assumida por seu filho, Lourenço – que, até quase o final da história, desconhecia os “desvios sexuais” do pai.

Dessa maneira, supostamente possuído pelo espírito do pai (2004, p. 50-51), Lourenço age como um duplo, e seu maior medo era “ser pai e acabar sendo como seu pai fora” (2004, p. 94). Se as personagens, ao seu modo, agem como um duplo de Joaquim, na medida em que ele é responsável pela realização delas como semioses de si mesmo e deles próprios, Lourenço se torna, ele também, um duplo de todas as personagens principais da trama, espécie de semiose-mosaico.



Filipe Furtado, ao apontar a função da personagem – uma das categorias da narrativa – como “importante elemento de orientação na floresta dos sinais erguidos ao longo do texto” (1980, p. 85), aponta para os papéis que essa assume, de monstro, vítima e exterminador. Respectivamente, o primeiro desenvolve e orienta o curso geral da ação, o segundo suporta o peso dos acontecimentos e, o terceiro, age de maneira contrária ao curso da ação. (1980, p. 89). Ocupando, dicotomicamente – e, até, insolitamente, já que, em tese, atua em papéis, sendo alguns, conceitualmente, antagônicos –, a posição de monstro – como representante dos atos mais grotescos imputáveis ao fim do regime, qual seja, a tortura –, vítima – suposta, dos poderes dos pretos – e de exterminador – poderíamos, inclusive, aqui, utilizar o termo “caçador” –, daqueles que ameaçam destruir seu modo de vida, contaminados por uma doença chamada “pátria Moçambicana” (COUTO, 2004, p. 56), Lourenço, ao mesmo tempo em que se apavora, representa o pavor de tantos outros. Conforme Mia Couto observa, em epígrafe, citando Alfred Metraux, “o homem nunca é cruel e injusto com impunidade” (2004, p. 9).

Como consequência direta de seus “excessos”, ao final de cada dia de trabalho, mesmo após lavar o sangue de suas mãos. Lourenço vê, constantemente, sangue em seus braços, como se estes nunca estivessem totalmente limpos (COUTO, 2004, p. 15), enxergando, até mesmo, sangue em seus brinquedos e no pano que usa para dormir (2004, p. 47). Esse sangue, presente muito mais no nível do imaginário do que no do real – falamos aqui do real representado na ficção, não, naturalmente, do real verificado na realidade empírica da qual o construto ficcional é parasita –, remete-nos ao que Todorov relaciona a um ato estranho:

O estranho realiza, como se vê, uma só das condições do fantástico: a descrição de certas reações, em particular do medo; está ligado unicamente aos sentimentos das personagens e não a um acontecimento material que desafie a razão (o maravilhoso, ao contrário, se caracterizará pela existência exclusiva de fatos sobrenaturais, sem implicar a reação que provoquem nas personagens). (1992, p. 53)

Após os eventos do 25 de Abril, as crenças de Lourenço seguem até o final da narrativa, sendo confrontadas. No mesmo momento em que recebe a notícia de que a tia está grávida, também recebe o da queda do regime, o que implicaria a dessignificação de seu eu, medo máximo. A suposta gravidez de Irene representa não apenas a entrada definitiva em África, para além do quintal da casa, eliminando os degraus da varanda – logo, pondo fim às fronteiras entre os dois universos

distintos: colonos e colonizados, brancos e negros, portugueses e africanos, senhores e subjugados –, mas, ainda, a perpetuação de algo diferente do que, em sua opinião, deveria ser a ordem natural das coisas – ou seja, a segregação, antes representada pelos degraus que separavam a varanda, onde terminava a casa senhorial (metáfora da metrópole), e o quintal, onde começa África.

Essa relação opositiva entre a casa, da qual a varanda é parte, e o quintal reflete, no plano ficcional, as tensões entre fronteira/país, queda do regime/gravidez de Irene, permitindo que se proponha um diálogo com o conceito proposto por Stuart Hall, ao resgatar Edward Said, a respeito das geográficas imaginárias (1990). São pontos delimitados como seus – no sentido de posse do sujeito sobre algo, até mesmo sobre si –, pessoais e intransponíveis, mas em constante movimentação. Essa geografia/fronteira violada, ruptura brusca entre o eu e o outro – no caso, invasão do eu pelo outro –, demonstra o cume das relações de construção do espaço do medo dessa mestiçagem/hibridez ao longo da narrativa. Medo esse que, segundo Bauman,

social e culturalmente reciclado [...] orienta seu comportamento [...] quer haja ou não uma ameaça imediatamente presente [...] visto como um rastro de uma experiência passada de enfrentamento da ameaça direta – um resquício que sobrevive ao encontro e se torna um fator importante na modelagem da conduta humana mesmo que não haja mais uma ameaça direta à vida ou à integridade. (BAUMAN, 2008, p. 9)

A personagem Lourenço, que em sua construção carrega um trauma, fruto de assistir à morte do pai, constrói sua vida seguindo os passos do velho Castro, perpetuando a perseguição e a tortura, mas, ao mesmo tempo, temendo a “pretalhada”, que acusa ser responsável por todos os males e pela destruição de seu modo de vida ou pela invasão de sua casa – representação do estado português decadente – pelas “coisas dos pretos”, através de Irene.

O velho Castro, imagem que molda as demais personagens, acaba, gradualmente, superada ou resignificada. A figura de Joaquim de Castro, traz essas representações dos símbolos que guiam a vida das personagens em um período de transição, às vésperas do 25 de Abril de 1974. A imagem do Castro, idealizadamente como imutável e incorruptível, representa a transformação do indivíduo e da hibridez das culturas na narrativa. Como sinônimo de multiculturalismo, é uma realidade, com as similaridades sincretizadas e as diferenças mescladas, especialmente em sociedades compostas por grupos diversos.

Os sistemas de valores insólitos, um frente ao outro, relativizam-se, questionam-se e, até, sobrepõem-se, de tal forma que a duplicidade e a

---

---

ambiguidade sejam fortes características da mestiçagem. Esses espaços híbridos (FURTADO, 1980, p. 119) promovem a mistura entre um espaço natural com um sobrenatural, ampliando o leque de possibilidades de se interpretar a realidade. Lourenço, por sua vez, exemplifica a perturbação do homem branco-cristão frente à gama de possibilidades que a terra moçambicana lhe oferece. Podemos observar como, para ele, irritava era esse sim e não dos assuntos em África. O medo que Lourenço tem das ventoinhas é uma não-aceitação de um primeiro sinal dessa mestiçagem, uma vez que elas lembram a suposta morte/pré-mestiçagem do pai com os negros que o derrubaram no ar.

Quando Andaré Tchuisco lança sua bengala ao alto e essa se transforma no Napolo, que esse processo de hibridez, sofrido pelo “desmorto”, torna-se inegável. Ao ver a bengala transformada no pássaro em que supunha que o pai houvesse se transformado quando lançado no ar pelos negros, no momento de sua morte, Lourenço se choca diante da figura indissociável – duplo de Napolo e Joaquim, misto de culturas, imagem híbrida (COUTO, 2004, p. 63-64)

Mesmo após presenciar o aparecimento da figura híbrida de seu pai, Lourenço ainda sente dificuldades e se mantém em defesa contra as culturas da terra – de fora, segundo o lugar de onde as vê (BHABHA, 1998, p. 61). A insólita visão de um Castro/Napolo/Basilisco, não mais em sua rigidez, mas mesclado com a terra – indistinguível como Irene –, representado como figura não imutável, somada à revelação do passado de Joaquim – ideia de um referencial uno e incorruptível –, caiu como um raio sobre Lourenço, deixando o português sujo e quase totalmente imerso em meio ao pântano, como se lhe fora partida a alma (COUTO, 2004, p. 87).

A metamorfose de Joaquim e Lourenço – tanto física quanto psicológica –, é um dos temas da manifestação do sobrenatural na narrativa fantástica, já que ela “é a ruptura do limite entre matéria e espírito” (TODOROV, 1992, p. 61). Dessa maneira, o “exorcismo” de Joaquim, primeiramente “dês-morto” e em seguida metamorfoseando-se da bengala de Tchuisco para a forma do Napolo, permite que seu espírito venha a romper com os limites do que havia sido e possa tornar-se algo além, mesclado com a terra. Conforme já nos diz Stuart Hall,

Todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólicos. Elas tem aquilo que Edward Said chama de suas “geografias imaginárias”(Said, 1990): suas paisagens características, seu senso de “lugar”, de “casa/lar”[...] bem como suas localizações no tempo – nas tradições inventadas que ligam passado e presente, em mitos de origem que projetam o presente de volta ao passado, em narrativas de nação que conectam o individuo a eventos históricos nacionais mais amplos, mais importantes (HALL apud SAID, 2004, p 71-72).

O sentimento de perda da pátria – e o medo de que isso se agrave – segue gradualmente, mas não sem resistência. Em sua incapacidade de aceitar a mudança/perda gradual de seus referenciais, Lourenço procura se colocar longe de tudo, buscando a distância idealizada para evitar a corrupção:

Uma rádio transmite noticiário de Portugal... a casa colonial parece desatenta à efervescência que está ocorrendo a milhares de quilômetros de distância. O corredor está morto, os cortinados corridos. Lá fora se apura a intensa luz. Mas as cortinas impedem que o dia invada a casa. Aquela luminosidade, como pele de áfrica, está impedida de atravessar o cinzento mundo dos Castros. As cortinas cumprem sua missão vital: fronteira entre o fora e o dentro(COUTO, 2004, p. 73).

Lourenço se recusa a soltar os presos e aceitar que tudo acabou – paralelo a incapacidade de aceitação frente ao rompimento da fronteira identitária -, a ponto de recolocar no lugar o cadeirão do pai e os talheres que sua mãe guardou. Mas é quando Tchuisco lhe conta sobre a verdade sobre sua cegueira e revelando como o velho Castro abusava sexualmente dos presos, é que Lourenço perde seus referenciais. Sua reação é uma representação poética de alguém que perdeu todos os seus alicerces. Citando,

O português se afasta, rumo aos pântanos. Suas pernas se afundam no falso chão, areias movedoras. O pede se deixa engolir pelas trevas... Mas o português já não escuta. Está encostado num tronco de mangal, naufragado no meio do matope. Ele devia ter raiva, querer morder, matar. Mas, agora, ele quer ser nada, simples migalha de nenhuma coisa. É como se uma nuvem se esfarrapasse e o céu todo se desmanchasse. E ele já não tivesse nem pensamentos nem vontades. Todo o seu querer ficou nesse outro que ele foi. Agora, Lourenço é um búzio que ensurdeceu (COUTO, 2004, p. 86).

Os referenciais seguidos por Lourenço – diretamente contrários aos seus medos, gerados pelo choque com o outro – perdem o significado de forma dupla, através do que representam e para quem representam. Quando o desolado Lourenço afirma que “tinha essa grande crença [...]. Quase eu não precisava de ter um pai. Havia Salazar, a pátria, a ordem” (2004, p. 98), refere-se à sua situação de não ter mais uma ideia de pátria, tampouco ser capaz de ser representado por ela.

Como afirma Bauman, sobre a percepção das coisas, quando elas fracassam, comportam-se estranhamente ou decepcionam de alguma forma (2005, p. 26). O eu lusitano, que outrora convivía apenas com uma intrusa – Irene –, revela a fragilidade de suas estruturas idealizadas e não perceptíveis até o momento em que falham, ou seja, “quando a identidade perde as

âncoras sociais que a faziam parecer 'natural', predeterminada e inegociável, a 'identificação' se torna cada vez mais importante para os indivíduos que buscam desesperadamente um 'nós' a que possam pedir acesso" (BAUMAN, 2005, p. 30). De acordo com Stuart Hall, "as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado" (HALL, 2004, p. 7). Lourenço, sem um referencial para se espelhar, incapaz de aceitar as mudanças sociais correntes – que transformam, modificam e ressignificam seus símbolos identitários –, impossibilitado de se sentir pertencente a outros referenciais, não encontra outra alternativa, a não ser se entregar ao completo desespero. É Tchuisco que, ao amanhecer, o encontra morto na cadeia, tendo os presos sido libertados (COUTO, 2004, p. 100). Instaura-se, assim, uma das grandes dúvidas da novela: quem teria matado o branco? Questionados pelo cego, os ex-prisioneiros não tardam a revelar que mataram o PIDE preto e que "cada qual mata o da sua raça" (COUTO, 2004, p. 101). Se cada qual mata o de sua raça, quem, enfim, matara Lourenço?

Embora permaneça a dúvida, o perfume de Irene, que recende pela parte da cadeia reservada às torturas, parece um indício do culpado. Entretanto, essa dúvida permanecerá não resolvida – como se espera, segundo toda a tradição crítica do Fantástico, para a instauração e manutenção do gênero ou, mesmo, do modo.

A narrativa não explica o motivo da morte de Lourenço, informa apenas que Tchuisco o encontra morto. Poderíamos nos delongar dentre várias possibilidades que nos levassem a respostas, mas preferimos, dentre essas possibilidades, a de ele ter, simplesmente, morrido por puro medo ao diferente, ao insólito que se instaurava. A causa, talvez, tenha sido sua total incapacidade de se posicionar, por fim, como um eu ou um outro, fruto, finalmente, dos poderes dos pretos que tanto temia, incapaz de conviver em uma terra onde realia e mirabilia convivem harmoniosamente.

O próprio nome da personagem evidencia elementos dessa confusão, desse "estar aqui e ali", uma vez que, se seu sobrenome remete à Portugal, seu primeiro nome, Lourenço, remete ao antigo nome da capital Moçambicana que, anteriormente, chamara-se Lourenço Marquês. Diferentemente da cidade de Lourenço, antigo nome da capital moçambicana, Maputo, que se "adapta" aos novos tempos, assumindo novo nome, a personagem Lourenço de Castro não consegue se adaptar à sua nova realidade. Não nos é possível desvendar esse mistério, ficando a nosso cargo, apenas, apreciá-lo como uma das tantas estratégias textuais adotadas pelo escritor. Optamos, assim, por nos prender à indignação

do próprio defunto, sobre “esse sim e não dos assuntos em África. Esse pode ser e não ser, [...] como se a verdade, nos trópicos, se tornasse em coisa fluída, escorregadia” (COUTO, 2004, p. 95), conforme já nos referimos anteriormente.

Em seu projeto de manifestação do sobrenatural, na Literatura Africana de Língua Portuguesa, Mia Couto adota duas lógicas, a natural e a sobrenatural, que coexistem sem provocar perplexidades. Como manifestação de um mundo onde tudo é possível, entre margens e fronteiras, exhibe faces insólitas, característica de um espaço onde mirabilia se manifestam livremente, como maneira de representar uma realidade, por si só, maravilhosa. Do começo ao fim da história, o caráter insólito da narrativa é estruturado em um ambiente ambíguo, pois não é comum cegos desenharem no chão, tampouco mortos serem tratados como vivos. O insólito – em um viés Real-Naturalista – deixa de ser o outro, o estranho, incorporando-se ao natural. Como afirma Chiampi:

a maravilha é(está) (n)a realidade. Os objetos, seres ou eventos que no fantástico exigem a projeção lúdica de suas probabilidades externas e inatingíveis de explicação, são no realismo maravilhoso destituídos de mistério, não duvidosos quanto ao universo de sentido a que pertencem. Isto é, possuem probabilidade interna, têm causalidade no próprio âmbito da diégese e não apelam, portanto, à atividade de deciframento do leitor. (1980, p. 59)

É nesse mesmo espaço que o medo, como confronto entre o eu e o outro, vai sendo paulatinamente construído. Nas palavras de Maria Fernando Afonso, as personagens de Mia Couto parecem seres extraordinários que deambulam nos limites da vida, num espaço onde o sonho se confunde com a realidade (2004, p. 374), personagens essas que em seu tempo e lugar contribuem para a formação de um espaço de regras próprias. É nesse momento quando, com uma lata de tinta branca e seu pincel, “Andaré Tchuisco espalha largas demãos sobre as paredes (...) e sente que a prisão, a cada pincelada, se vai dissolvendo, a ponto de total inexistência” (COUTO, 2004, p. 101), permeando a dúvida se Tchuisco pinta ou se apaga, a cada pincelada, a cadeia – incluindo sua sala de tortura -, última face do monstro que fora a da ditadura salazarista em terras africanas e da dureza dos Castros. Da mesma forma que o 25 não poderia ser apenas por obra dos portugueses mas, nas palavras de Jessumina, “Hão de vir outros vinte e cinco, mais nossos”(COUTO, 2004, p. 88), a desconstrução do eu lusitano não é feita apenas pelos portugueses mas – também -, na figura de Tchuisco, pelas pessoas daquela terra ao resgatarem e reconstruírem um novo eu mesclado a um outro aos moldes daquela terra.

## REFERÊNCIAS:

AFONSO, Maria Fernanda. *O Conto Moçambicano: escritas pós-coloniais*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

\_\_\_\_\_. *Medo Líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Tradução, apresentação, notas: Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus – Editora Universidade de Campinas, 1993.

CAVACAS, Fernanda. *Mia Couto: brincadeira vocabular*. Lisboa: Mar Além/ Instituto Camões, 1999.

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

COHEN, Jeffrey Jerome et al. *Pedagogia dos monstros; os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

COUTO, Mia. *Vinte e Zinco*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa: experiências de tradução*. São Paulo: Record, 2007.

FREUD, Sigmund. *O estranho*. In: \_\_\_\_\_. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud; edição standard brasileira*. V. XVII. Tradução de Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

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

GARCÍA, Flavio. *A construção do insólito ficcional e sua leitura literária: procedimentos instrucionais da narrativa – I Congresso Nacional de Linguagem e Representações: Linguagens e leituras / III Encontro Nacional da Cátedra UNESCO de Leitura / VII Encontro Local do Proler*. UESC – ILHÉUS – BA/ 14 a 17 de outubro de 2009

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. São Paulo: DP&A Editora, 2004.

SARAIVA, José Hermano. *História Concisa de Portugal – Coleção Saber*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1996.

ROAS, David. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arcos/Libros, S.L., 2001.

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

WILLIAMS, Claire. *Amnésia, anestesia e sinestesia em Vinte e Zinco de Mia Couto*. In: LARANJEIRA, P.; SIMÕES, M. J.; XAVIER, L. (org.). *Cinco Povos Cinco Nações*. Estudos de Literaturas Africanas. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2006. p. 167-173.



## A FANTÁSTICA PRESENÇA DO MEDO: LEITURA D' "O ASSALTO", DE MIA COUTO

Luciana Morais Da Silva<sup>1</sup>

### APONTAMENTOS INICIAIS

*Aprofundando-se criticamente na proporção do grau de consciência da crise da arte, o escritor contemporâneo, testemunha e conhecedor de um mundo, exprime, através da sua visão cósmica, o caos, a angústia, o desespero do homem de nossos dias, seres autômatos, sem identidade, frustrados e alienados.*  
(JOSEF, 2006, p. 167 – *negritos nossos*).

A estratégia discursiva encontrada em algumas narrativas contemporâneas, é tecida a partir das rupturas impostas pela sociedade contraditória que cerca as relações humanas na atualidade. Frente a isso, o artista, munindo-se do mundo à sua volta, ao interpelá-lo, consegue observar profundos transtornos que influem em seu cotidiano. Diante de uma realidade caótica, as personagens, representantes de seres do mundo contemporâneo, revelam "o desespero do homem de nossos dias", o qual, perdido entre temor e apatia, se perde desprovido de respeito ou, mesmo, amor próprio, como se pode observar nos noticiários e mesmo nas ficções que tratam de temas atuais.

Em relações interpessoais, insólitas, incomuns, "personagens do mundo contemporâneo" têm sido confrontadas pelo desconhecimento daquilo que as cerca, que lhes parece normal, corriqueiro, mas as deixa incapazes de negar a presença do insólito. Nas palavras de Lenira Marques Covizzi, em *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*, o caos instalado na realidade evocaria a noção de que o insólito não seria:

um novo atributo da arte contemporânea, pois ele é uma característica que está na própria condição do ser fictício. Apenas ele passou a ser o elemento determinante de que nos utilizamos para ressaltar a transformação que a ficção vem sofrendo ao longo do século. [...] no nosso século a ficção é mais ficção, ela reivindica e afirma a sua própria condição. Trata-se de uma literatura que não se quer comentário ou simples expressão da realidade mas que se quer, também ela, realidade, reivindicando a sua própria. (1978, p. 29)

A construção de uma realidade que se quer como parte do mundo real, vivenciável, denuncia a estruturação de uma narrativa atrelada aos preceitos do

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), sob a orientação do Prof. Dr. Flavio Garcia. O trabalho é resultado de pesquisas sobre a obra do escritor moçambicano Mia Couto e orientada pelas teorias a respeito da constituição do fantástico.

mundo contemporâneo, marcada, principalmente, por uma tendência de revolucionar os critérios mais tradicionais de padronização e normalidade. A condição de incômodo, sentida por meio da leitura de uma obra, demonstra, segundo Covizzi, que “não somos lançados ao caos mas a uma especial ordenação do caos, que é a do autor” (1978, p. 31). As sensações derivadas da leitura de muitas narrativas contemporâneas, que se nutrem dos matizes citadinos e, prioritariamente, vinculados à vida diária, corroboram o entrelaçamento do leitor com a personagem, tornando os dilemas quotidianos mais próximos e, poder-se-ia dizer, mais violentadores, no que tange às sensações despertadas pela configuração narrativa.

É evidente que o prazer estético individual não é passível de medida sem uma pesquisa de campo formal ou regras que estabeleçam parâmetros de leitura. Todavia, a composição do insólito em meio à vida moderna torna perceptível uma característica contemporânea ressaltada por Covizzi, em que:

A obra é considerada como um campo de possibilidades, onde técnica combinatória, acaso, indeterminação, probabilidade, e desordem têm vigência, emprestando-lhe maior plurivocidade, ambiguidade, universalidade.

Como se pode perceber, a suspensão das convenções é total, conferindo à arte uma tendência formal para conter o caos, determinando novos limites entre a realidade e a irrealidade na ficção. (COVIZZI, 1978, p. 42)

Assim, pode-se inferir a construção de narrativas, nas quais a irrupção do insólito ocorreria como resposta à inadaptação do homem aos inconvenientes de sua vida quotidiana, ambiente em que personagens configuram-se como seres expropriados da racionalidade, demonstrando perceberem, no fato insólito, uma saída para o caos de suas vidas. Joel Birman, em sua Introdução a *O sujeito na contemporaneidade: espaço, dor e desalento na atualidade*, quando aborda as relações entre o homem e o mundo que o cerca, afirma que:

A *contemporaneidade* se revela como uma fonte permanente de surpresas para o sujeito, que não consegue se regular nem se antecipar aos acontecimentos, que como turbilhões jorram de maneira disseminada ao seu redor. Onde quase tudo se revela de maneira imprevisível e intempestiva, o efeito mais evidente disso, no sujeito, é a vertigem e a ameaça do abismo. (2012, p. 7 – grifo do original)

A percepção dessa realidade caótica amenizada, por vezes, pela manifestação do insólito, deriva da constituição de mundos que se querem como real, mas com ele se confrontam ao transcenderem limites, estabelecendo novos horizontes para a ficção e, mesmo, para a vida. O artista, envolvido com a

representação do quotidiano, atribuiria, dessa maneira, sentidos ao que destoa da normalidade, focalizando, em geral, pela ótica da personagem central ou do narrador, as consequências da manifestação insólita. No âmbito da ficção, a irrupção de um evento insólito sobressai frente ao mundo caótico de seu interior, exatamente pela condição do ser contemporâneo que se surpreende diante do que desconhece. Tomado por seu questionamento do mundo, o artista acaba consciente de seu desamparo, amenizado, por vezes, pelo inesperado, pelo improvável. Assim, a realidade seria enriquecida a partir da ficção (JOSEF, 2006, p. 214).

Com base nessa perspectiva sobre a composição narrativa que recorre à irrupção do insólito, observa-se a assunção do fantástico como representante expressivo daquilo que, sobre a realidade e a completa interioridade do ser humano, escapa ao homem (ROAS, 2011, p. 294). A manifestação do insólito, nesse sentido, seria uma marca contínua e ativa da constituição da narrativa fantástica, tomando como traço centralizador a ruptura da realidade ficcional, que seria posta em dúvida por acontecimentos incomuns, que se manteriam sem explicação até o desfecho narrativo.

De acordo com David Roas (2011), o fantástico se renova agora em meio a um público mais formado, com escritores que conservam em si os aprendizados derivados da leitura dos grandes mestres do fantástico. Construído em uma nova configuração artística e, ainda, em novos contextos sociais, o fantástico também contribui para o olhar crítico sobre a realidade. Para ele, “lo fantástico ofrece inquietantes metáforas sobre la condición del individuo contemporáneo, a la vez que indaga en las zonas oscuras que se ocultan trás lo cotidiano” (ROAS, 2011, p. 294).

A partir da percepção desses universos de sentidos em torno do fantástico e da plurivocidade que inunda o imaginário do artista contemporâneo, debruçar-se-á sobre a narrativa “O assalto”, do moçambicano Mia Couto, de *Na berma de nenhuma estrada e outros contos* (2002, p. 129-132). Nesse conto, o escritor, pouco a pouco, conduz seu leitor a um recorte do quotidiano, mostrando seres fragmentados, interessados em encontrar instantes de atenção, que, porém, advêm do confronto e do medo da própria sobrevivência.

Mia Couto é filho de portugueses, nascido na Beira, em Moçambique, e formado em Biologia, tendo encontrado os caminhos da escrita em seu lar, com seu pai. Sua literatura explora o olhar para a terra, atento aos movimentos sociopolíticos que inundam a pátria, continuamente abordada e revivida, seja pelo encontro com a história, seja pelo mergulho na maravilha, que anima seu narrar.

Vale ressaltar que *O assalto*, inicialmente publicado no volume *Na berma de nenhuma estrada e outros contos*, voltou, anos depois, a ser republicado em versão

juvenil, isoladamente na Coleção Textos Extraordinários (nº 26), com diálogos e cenas ilustradas (2009), demonstrando o apuro literário miacoutiano em tecer narrações que alcançam desde os mais jovens até os mais senis dos seres humanos.

O autor entrelaça o ontem e o hoje em uma narrativa que trata de um tempo no qual o homem clama por um instante de atenção. A história, que mescla cenas comuns, diárias, ainda que insólitas, também brinca com sentimentos e sensações oriundas da vivência social dos grandes centros, passíveis de serem entendidos, na atualidade, devido aos conflitos do homem citadino, como os assaltos e o desejo reprimido de ser ouvido.

Da mesma forma, as narrativas contemporâneas que têm como temática central a irrupção do insólito, ou seja, essa categoria como sendo fator essencial à estruturação do fantástico, constituir-se-iam pela ruptura dos limites quotidianos. Assim, nas palavras de Vítor Bravo,

Lo fantástico se genera justamente como una de las más extremas formas de la complejidad entre los dos ámbitos y el límite que los separa e interrelaciona.

Podríamos decir (...) que *lo fantástico se produce cuando uno de los ámbitos, transgrediendo el límite, invade al otro para perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilalo*. (1987, p. 40 – grifos do original)

Nota-se que o fantástico – em sentido lato – constitui-se como o discurso mais fortuito para a produção narrativa deste e do século anterior, conjugando, na estética do real, elementos destoantes, os quais permitem a percepção da ruptura, ao serem movidos pelo inesperado, pelo inquietante da surpresa. O fantástico, instalado no decorrer do tempo, na prosaica e simples vida quotidiana, segundo David Roas:

tiene que ver con los miedos colectivos que atenazan a los seres humanos, con todo aquello que escapa a los límites de la razón.

Pero, por otro lado, no hay que olvidar que los recursos para *objetivar lo imposible*, y – con ello – provocar el miedo del receptor, han ido variando con el tiempo. (2011a, p. 92 – grifos do original)

Logo, o texto fantástico é marcado pelo incomum, pela assunção do insólito em meio à realidade, possibilitando pôr em xeque o espaço familiar. Percebe-se, assim, que as manifestações do insólito transformam o seio da narrativa, causando desconforto nas personagens que, em geral, apresentam, ao longo do texto, traços do medo que as acomete diante daquilo que estranham.

## **A CONSTITUIÇÃO DO FANTÁSTICO CONTEMPORÂNEO: O MEDO COMO MOTE**

*O medo é um sentimento conhecido de toda criatura viva.  
(BAUMAN, 2008, p. 9)*

A perspectiva do sociólogo polonês Zigmunt Bauman torna perceptível a condição primeira do homem, que é temer o desconhecido. O mundo contemporâneo – conforme revelam Covizzi (1978) e Berman (1986) – questiona-se a si mesmo, e mais uma vez o homem é guiado a enfrentar seus medos, ainda que estes, hoje, já não estejam apenas escondidos nas sombras.

Ao tomarem-se chave de comparação narrativas fantásticas de ontem e de hoje, observa-se a retomada do medo, presente em cada uma delas, seja disfarçado, seja avassalador, levando as personagens a se exporem através de gritos de horror. H. P. Lovecraft afirma que “a emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o medo do desconhecido” (LOVECRAFT, 2007, p. 11). Tal premissa permite que se reflita o modo como o medo fixa-se no cotidiano, transbordando por meio de visões incomuns, que afetam cada personagem.

Assim, o insólito inserir-se-ia na ruptura dos limites, transformando o familiar e cotidiano. Ao fazer isso, instaurar-se-ia, também, o medo, possibilitando que se vislumbre a inconformidade da personagem com a situação incômoda, a qual, por sua vez, é denunciada no nível narrativo. De acordo com Bauman, “o que não somos capazes de administrar nos é ‘desconhecido’, o ‘desconhecido’ é assustador. Medo é outro nome que damos à nossa indefensabilidade” (2008, p. 125).

As personagens de narrativas fantásticas demonstram gradativamente essa “indefensabilidade”, sendo ou não capazes de reagir contra seus medos, fato é que se surpreendem, indicando sinal de temeridade pelo futuro. Afinal, conforme Roas, ao questionar a obra de Stevenson *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, não é apenas o aspecto mais ou menos monstruoso que provoca medo, mas a consciência de que o monstruoso (irracional, desconhecido) habita cada ser humano (ROAS, 2011a, p. 91).

Seguindo-se Roas, pode-se considerar que o monstruoso, o amedrontador, mais temido e temível na composição contemporânea é o homem comum, o ser racional e acima de qualquer suspeita. É normal perceber nos críticos mais atuais, que tratam das literaturas fantásticas, essa noção a respeito do homem, pois, como ressalta Roas, o discurso fantástico evoluiu e novos tempos acabaram por tecer novas tensões, fornecendo, aos homens, outros temores. Jean-Paul Sartre afirma que, “para o homem contemporâneo, o fantástico tornou-se apenas uma maneira entre cem de fazer refletir sua própria imagem” (2005, p. 139).

Ao estudar sobre o medo, Bauman imiscui-se nas configurações acerca do sujeito e discorre sobre as marcas sobreviventes em cada ser humano, devido aos pequenos desejos reprimidos, fornecendo elementos para se pensar a literatura fantástica com toda sua criticidade, em uma época de ruídos fortes para esconder os soluços. Para Bauman, os medos são múltiplos e se acumulam, gradativamente, na vida quotidiana, com seres que temem o esquecimento, a exclusão, os crimes urbanos. O homem contemporâneo seria um ser em constante demanda, lutando para não ceder a seus medos.

A partir disso, pode-se inferir que as narrativas fantásticas abordariam os temas quotidianos, não apenas com seu legado sobrenatural, mas com facetas cidadinas, discutindo o homem comum e suas mazelas, o modo como o real pode ser influenciado pelo insólito, rompendo com os caminhos instituídos e culminando em uma leitura crítica dos signos presentes nos universos de sentido do homem. Conforme Roas, o medo seria uma condição necessária para a criação do fantástico, posto que seja fruto da transgressão do real, revelando, como se pode dizer com o auxílio de Josef, “as fissuras que corroem o real, ideologicamente estabelecido” (2006, p. 219).

Como observa Mia Couto, “há muros que separam nações, há muros que dividem pobres e ricos mas não há hoje no mundo um muro que separe os que têm medo dos que não têm medo” (COUTO, 2011 – grifos do original). Por fim, o medo comum a cada ser humano se projetaria na composição narrativa e, assim, a transgressão do instituído exacerbaria seus descontroles, rompendo com o equilíbrio e, portanto, fomentando o medo do desconhecido. Ao ser constituído pelo medo, o fantástico institui o confronto com a realidade posta, sem se esquecer de provocar e manipular criticamente o que não está claro.

Ao se observar, como eixo central de reflexão, a constituição do fantástico a partir das relações humanas, pode-se perceber a irrupção do insólito como desencadeadora de críticas ao mundo contemporâneo. As forças que movimentam as narrativas advêm das engrenagens de um tecido permeado por dilemas quotidianos, os quais são reavivados a cada página. Depois dessa concentração no ambiente familiar instituído pelo senso comum, as narrativas do fantástico centrar-se-iam na condição das personagens diante daquilo que as assusta, fazendo-as interrogar o mundo à sua volta. Logo, depreende-se que, em tais narrativas, apesar de pertencentes ao plano do real, com ele colidem, ao produzirem discussões em torno dos eventos insólitos, sendo capazes de apontar diversas direções. Essas imagens distintas, derivadas dos caminhos narrativos, estabelecem um apagamento ou duplicação da identidade.

Para Roas:

Personajes que, perdidos en ese mar de signos indescifrables que es la realidad, tratan infructuosamente de acomodarla a sus ideas y deseos, de instaurar una apariencia de orden donde poder habitar con cierta tranquilidad. Por eso, en casos extremos, se llega a plantear incluso la total disolución del yo, tanto mediante la transformación en otro ser, como mediante la pérdida de su entidad física, la desaparición. (2011, p. 301)

Identidades borradas e esfacelamento das relações humanas são marcas presentes em “O assalto”, cabendo observar que as personagens, tanto “algoz”, quanto “vítima”, sofrem de medos, constituídos da afinidade despertada por uma ação insólita. A manifestação do insólito ocorre, aparentemente, devido à desapareição social de um homem, porém, a interação do quotidiano oferece reações e escolhas ainda mais incomuns.

As personagens dessa narrativa de Mia Couto cruzam-se por acaso e convivem casualmente, guiando o narratário – constructo ficcional habilmente elaborado como receptor narrativo, paralelamente ao narrador, enunciador do discurso (1980, p. 37) – à dúvida. Nesse sentido, pode-se depreender que a narrativa miacoutiana, formulada com base em um discurso fantástico, desenvolveria o debate apontado por Filipe Furtado, quando este observa que a razão trava consigo mesma um debate acerca do real e a possibilidade de sua subversão.

Tomando-se como referência a concepção de um mundo em desarmonia, percebe-se que o artista configura uma realidade parasita do mundo real (ECO, 1994, p. 91), não ficando, contudo, estagnada; ao contrário, move-se em direção à ruptura e motiva as personagens a sonharem e encontrarem, com base na manifestação do insólito, os caminhos para prosseguirem seus percalços quotidianos. Dessa forma, “procura-se, experimenta-se, em todas as direções, através dos instrumentos narrativos que são assim também renovados a partir de suas virtualidades, até então, na sua grande maioria, só imaginadas” (COVIZZI, 1978, p. 29). O insólito surge, portanto, como veredas que se entrecruzam pelos caminhos da ficção, provando que a arte compõe-se de reflexão e subversão.

Furtado, tratando da assunção do fantástico e distinguindo-o pela presença de ocorrências insólitas, quer (sobre)naturais, quer (extra)ordinárias, observa que, em meio à manifestação do incomum, não há fuga da natureza, mas uma incapacidade de explicação dentro do contexto da lógica universalmente válida em determinada época. Diz ele:

Assim, o conceito expresso pelo termo aqui proposto recobre não só as manifestações de há muito denominadas sobrenaturais, mas,



ainda, outras que, não o sendo, também podem parecer insólitas e, eventualmente, assustadoras. Todas elas, com efeito, partilham um traço comum: o de se manterem inexplicáveis na época de produção do texto devido a insuficiência de meios de percepção, a desconhecimento dos seus princípios ordenadores ou a não terem, afinal, existência objectiva. (2010)

A narrativa de Mia Couto exemplifica essa ordenação dos discursos fantásticos, concentrando o seu foco apenas sobre duas personagens, com mergulhos nos sentidos despertados por uma integração insólita, derivada da também incomum violência do mundo contemporâneo. Nota-se que a manutenção do efeito derivado da irrupção do insólito e a ausência de explicações plausíveis para sua ocorrência promovem a permanência da situação incomum e, em sendo um fato quotidiano, portanto, próximo a qualquer leitor, gestam um adensamento da situação desconfortável e possibilitam que se percebam os melindres do discurso fantástico. Nas palavras de Josef, “é o discurso que nos mostra a nós mesmos. Mostra ao real que ele é o fantástico que não se deseja ver” (2006, p. 219).

As perspectivas de Furtado e Roas, tal qual a de alguns outros pesquisadores do fantástico, permitem que se percebam os novos caminhos trilhados, embasados por um olhar crítico, tanto sobre a literatura, quanto sobre a história humana. “Lo fantástico, por tanto, está inscrito permanentemente en la realidad, pero a la vez se presenta como un atentado contra esa misma realidad que lo circunscribe” (ROAS, 2001, p. 25).

Retomando a concepção de Todorov, no que tange à estruturação do fantástico, apesar da crença na estagnação e fixação do mesmo no século XIX, pode-se, a partir de seus interstícios, perceber a incógnita derivada da virada do século e discutida por Furtado (1980). Ainda que sem afirmação efetiva, Todorov, em suas pesquisas, deixa transparecer a observação referente às inovações na literatura do século XX (2010, p. 176-177). Atualizando seu antecessor, Furtado afirma ser esse o período, a virada do século XIX para o XX, o de fecundidade impar para o fantástico (1980, p. 137).

Com base nesse enfoque, percebe-se que, mesmo em constante conflito, o fantástico mantém-se não como fuga, mas como um discurso orientado pelos signos da realidade física, empírica, na mesma proporção que com eles colide. É evidente que, com o decorrer do tempo, a distinção entre o lógico e o ilógico se modificam, de acordo com o senso comum e as variáveis envolvidas em cada época, e, por essa razão, promovem uma constante movimentação no modo de estruturação das obras fantásticas.

É importante observar que, mesmo o conto caminhando pelo âmbito do

insólito, não traz, em si, representações do sobrenatural. Há, em “O assalto”, uma história bastante corriqueira, que permite a qualquer leitor sentir-se caminhando por ruas, refletindo sobre um assalto capaz de acometer qualquer morador de grandes cidades. No entanto, a surpresa do discurso fantástico está na constituição da história, que caminha para um dia infeliz, em que alguém poderia ser assaltado e, de repente, causa enorme espanto ao mostrar o assaltante solicitando uma conversa, com medo da exclusão, e o assaltado, com medo da morte.

## **MOLDES INSÓLITOS DE SITUAÇÕES CONTEMPORÂNEAS: O ASSALTO**

*O medo é uma faca que corta com o cabo e não com a lâmina. A gente empunha a faca e, quanto maior o pulso, mais nos cortamos.*  
(COUTO, 2002, p. 129)

“O assalto” constitui-se de um recorte comum, corriqueiro, oferecendo, logo em sua abertura, queixas do assaltado, que questiona a situação incômoda em que se encontra. Ao referir-se à relação do homem com o medo, o narrador sente-se como empunhando uma faca que o fere, já que “somos tomados por temores que emanam do grande vácuo entre a grandiosidade do desafio e a escassez e fragilidade de nossas ferramentas e recursos” (BAUMAN, 2008, p.124).

O narrador é autodiegético – que relata suas próprias experiências, contando-as como personagem central da narrativa, uma vez que este estrutura o tempo, a distância e a própria constituição da diégese (REIS e LOPES, 2000, p. 259) – e experiência, gradativamente, o crime, sem esquecer-se de elucubrar, a todo o momento, reflexões e dúvidas sobre o instante que está vivendo.

Mia Couto constrói um cenário citadino e desafiador, ao revelar que “uns desses dias fui assaltado. Foi num virar de esquina, num desses becos onde o escuro se aferrolha com chave preta” (COUTO, 2002, p. 129). O ambiente avivado pelo olhar desse narrador-personagem remete aos cenários sombrios das narrativas fantásticas, conforme vistas por Todorov (2010) e, Bravo (1987), assim como por tantos outros. A esquina, localizada “num desses becos”, revela a indeterminação do lugar. Em seguida, tem-se o escuro, configurado a partir de uma imagem forte, em que a escuridão se fecha e por uma chave, também preta, demonstrando a impossibilidade da fuga.

A indeterminação da data em que o homem fora assaltado permite que se deduza certa ausência de certeza, a qual norteou toda a construção narrativa. O narrador, ao situar o assalto em “uns desses dias”, vincula a informação a um grande leque de possibilidades, apresentando, desde o início, dados incógnitos. Não se sabe ao certo onde e quando o crime aconteceu, pois

pode ter sucedido em qualquer esquina e momento, tornando a ocorrência, a princípio, mais corriqueira ainda. Todavia, a atitude da personagem, diante da arma apontada para seu peito, é também suspeita, como se pode observar: “Já eu pensava fora do pensamento: eis-me! A pistola foi-me justaposta no peito, a mostrar-me que a morte é um cão que obedece antes mesmo de se lhe ter assobiado” (COUTO, 2002, p. 129).

Nesse sentido, o texto é engendrado, pouco a pouco, para gestar medo e dúvida. A personagem, quando se refere a si mesma, como sem domínio sobre seus pensamentos, também revela perceber a morte à espreita, mostrando o medo e a inconstância de suas reações, além de, ainda reflexões sobre o ocorrido demonstrarem lucidez. O discurso insurge-se, ele mesmo, como articulador do efeito fantástico, posto que o narrador seja incapaz de defender-se de si. De tal modo, em meio a um beco qualquer, em algum dia, o narrador-personagem sofre um assalto, cercado por incongruências, que acontece em um cenário típico das narrativas clássicas do fantástico. Preso àquele beco, o homem deixa transparecer sua fragilidade, tal qual o “individuo contemporâneo” de Roas (2011, p. 301), que, presente em narrativas atuais, é como o retrato de “un ser perdido, aislado, desarraigado, incapaz de adaptar-se a su mundo, tan descentrado como la realidad en la que le ha tocado vivir” (2011, p. 301).

O narrador, ainda remetendo às observações de Roas, seria a personagem que, perdida em um mar de signos indecifráveis, que é a realidade, trata de se acomodar a suas ideias e desejos (2011, p. 301). O homem simples é o protagonista de sua história. Entre o medo e a reação, ele narra um dia, tornando perceptível que “o gelo endovenoso, o coração em cristal” (COUTO, 2002, p. 129), seja marca do fim derradeiro e assustador para um assaltado.

No entanto, o destino dessa personagem, apesar de indicialmente traçado, é modificado à medida que ela narra seu aparente envolvimento com o assaltante. A relação entre assaltante e assaltado ocorre de maneira progressiva: o segundo, amedrontado, cumpre todos os ditames do primeiro, sem questionar, apenas resignando-se ao medo. Suas primeiras perguntas se referem às consequências do assalto, colocando em evidência sentimentos e sensações comuns, banais. Repentinamente, o criminoso começa a conversar:

— Diga qualquer coisa.

— Qualquer coisa?

— Me conte quem é. Você quem é?

Medi as palavras. (COUTO, 2002, p. 130 – grifos do original)

A conversa apresenta indícios de inconformidade, pois não é só o que um assaltante esteja interessado na vida de suas vítimas, mas, nesse caso, ele demonstra uma preocupação com o assaltado. Em seguida, busca novo diálogo:

— Vá falando.

— Falando?

— Sim, conte lá coisas. Depois, sou eu. A seguir é a minha vez.

Depois era a vez dele? Mas para fazer o quê? (COUTO, 2002, p. 130 – grifos do original)

O assalto sofrido pelo narrador-personagem oferece, evidentemente, um ponto de vista unilateral, já que é ele quem participa como protagonista das ações que conta. Sua narração, a princípio, fica circunscrita a um pequeno espaço escuro, porém, essa tentativa de conversa empreendida por seu “alcoz” desperta outra relação. O narrador, ainda que com medo de morrer, consegue questionar, dando sinais de sua racionalidade, instaurando a dúvida. Finalmente, quando questiona as ações do assaltante, tece uma crítica à sua situação, buscando saídas para o evento incomum a que está submetido.

Desse modo, tomado pelo medo, começa a formular conjecturas, deixando transparecer, em meio ao insólito assalto, a lúcida percepção do mundo à sua volta. Seu entendimento do que estava ocorrendo é marcado pela consciência da “indefensabilidade”, que, segundo Bauman, seria a grande motivação para o medo, uma vez que o assustador estaria no desconhecido. Nesse caso, o assustador estaria diante do narrador, personificado no medo do assaltante desconhecido, irreconhecível na escuridão, por onde só circulou “um furtivo raio de luz, coisa pouca” (COUTO, 2002, p. 130).

É evidente que o medo transforma os caminhos da narrativa, fazendo com que o assaltado se torne um ser em agonia, temendo que a pistola fosse usada para matá-lo a “sangue esfriado” (COUTO, 2002, p. 130). Assim, ele revela:

Quanto mais falasse e menos dissesse melhor seria. O mautrapilho estava ali para tirar o nabo e a púcará. **Melhor receita seria o cauteloso silêncio.** Temos medo do que não entendemos. Isso todos sabemos. Mas, no caso, o meu medo era pior: **eu temia por entender. O serviço do terror é esse: tornar irracional aquilo que não podemos subjugar.** (COUTO, 2002, p. 130 – negritos nossos)

Observa-se que o narrador, racionalmente, tem medo, porém, apesar da constatação de seu temor, sabe-se incapaz de confrontar o que o torna irracional, ou seja, o homem que lhe aponta a arma. Em seguida, revela um momento de distração do assaltante:

Uma tosse de gruta lhe tomou a voz. Baixou, numa fracção, a arma enquanto se desvencilhava do catarro. Por momento, ele surgiu-me indefeso, tão frágil que seria deselegância minha me aproveitar do momento. Notei que tirava um lenço e se compunha, quase ignorando minha presença. (COUTO, 2002, p. 130)

Apesar da tosse e da arma não mais apontada diretamente para si, o narrador opta por não reagir ou mesmo correr. Segundo seu relato, seria “deselegante aproveitar-se do momento”. A partir dessa atitude, a narração do contato entre os dois desconhecidos começa a reestruturá-los, permitindo que o medo vá deixando o centro da relação, sendo substituído pela “inquietação” (COUTO, 2002, p. 130). A inquietação de que trata, ao trazer à cena indagações sobre esse estranho ladrão, possibilita que se retornem às reflexões de Roas sobre o fantástico, quando este afirma que “el discurso del narrador de un texto fantástico (...) [é] profundamente realista en la evocación del mundo en el que se desarrolla su historia” (2001, p. 28).

O discurso do narrador miacoutiano é fantástico, promovendo, por meio dos conflitos que se abatem sobre ele, o encontro com o horror, derivado do assombro da morte. Como sugere Bravo, o horror, em literatura fantástica, se produziria diante da presença perturbadora do mal (BRAVO, 1987, p. 50) – pode-se aproveitar e remeter, aqui, à crueldade, que está cada vez mais presente nos crimes na contemporaneidade (BIRMAN, 2012, p. 84). Mas, em “O assalto”, o horror não se mantém, e o ladrão começa a se humanizar, com o narrador deixando de perceber só a arma e sentir medo, chegando a citar a fragilidade de um homem velho, ao dizer que “Era um da quarta idade, cabelo todo branco” (COUTO, 2002, p. 131), o que o leva a sair da escuridão, tanto no campo simbólico, quanto no das tessituras narrativas. Essa viragem no percurso da história fica evidente no momento em que o narrador revela que “fomos caminhando para os arredores de uma iluminação” (COUTO, 2002, p. 131).

O ladrão começa, então, a estabelecer outras relações com o narrador, pois, aquele que despertava medo começa a ser digno de pena. Em uma reviravolta impressionante, o narrador começa a formular hipóteses sobre a aparência e a origem daquele homem, tornando-o alguém familiar, talvez um pobre, mas sabidamente um velho. Neste momento, já cansado, o narrador busca nova conversa e, a partir dela, volta a refletir, como se observa:

- O que quer de mim?
- Eu quero conversar.
- Conversar?
- Sim, apenas isso, conversar. É que, agora, com esta minha idade, já ninguém me conversa.

Então, isso? Simplesmente um palavreado? Sim, era só esse o móbil do crime. O homem recorria ao assalto de arma de fogo para **roubar instantes, uma frestinha de atenção**. Se ninguém lhe dava a cortesia de um reparo ele obteria esse direito nem que fosse a tiro de pistola. (COUTO, 2002, p. 131 – grifos do original e negritos nossos)

Percebe-se, assim, que o motivo para o crime foi a ausência de atenção, sendo maior o medo do velho, que estava, agora, diante do narrador, uma vez que temia ser excluído, tinha “o medo de ser deixado para trás” (BAUMAN, 2008, p. 29). O assaltante queria roubar instantes, ou seja, voltar a ser ouvido ou mesmo visto. Fato é que o objetivo do ladrão é alcançado e, aparentemente, o mistério em torno do assalto acabaria sanado. No entanto, durante o conto, o discurso do narrador plantou questionamentos que, apesar da explicação para o crime, se mantêm. Afinal, o homem velho, assaltante, frente ao narrador, precisa dispor de minutos, valendo-se do inesperado, enquanto o outro oscila entre reflexão e realidade, sem entender bem o que lhe acomete, mas, ali permanecendo, de modo incompreensível. É, ainda, no objetivo do crime, roubar instante e obter uma frestinha de atenção, que há a retomada da aura insólita que circunda aquela personagem.

Nesse sentido, percebe-se que Mia Couto caminha engenhosamente pelas sendas do fantástico, ao elaborar um narrador que utiliza um discurso gerador de inquietação e, por sua vez, irrequieto. O insólito cruza o caminho do narrador, do assaltado, do velho e do assaltante, ambos em busca de continuar a percorrer suas estradas. O conto é permeado pelo medo, não o terror de feição sobrenatural, mas o medo do apagamento social. A história converte o próprio homem em um ser insólito, rompendo com a lógica do real estabelecido pelo senso-comum, ao agir em prol de seu bem estar. Com isso, nota-se que o medo está presente nesse sujeito contemporâneo, sobre o qual a narrativa fantástica de Mia Couto se debruça.

## REFERÊNCIAS:

- BAUMAN, Zygmunt. *Medo Líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar – a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BIRMAN, Joel. *O sujeito na contemporaneidade: espaço, dor e desalento na atualidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- BRAVO, Victor. *Los poderes de la ficción: Para una interpretación de la literatura fantástica*. Caracas, Venezuela: Monte Avila Editores, C.A., 1987.
- COUTO, Mia. “O assalto”. In: Na berma de nenhuma estrada e outros contos. 2.ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2002. p. 129-132.
- \_\_\_\_\_. *O assalto*. Coleção Textos Extraordinários. Lisboa: Padrões Culturais, 2009.
- \_\_\_\_\_. *O gato e o escuro*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2008.
- \_\_\_\_\_. “Transcrição da intervenção de Mia Couto na Conferência do Estoril 2011”. In: Conferência do Estoril. Portugal, 2011. Disponível em: <https://docs.google.com/document/d/1aXX8ZEekztqzOTIhY5sEilBbg2YF5NRbvCYt3-cCTk8/edit>. Acessado em: 28/02/2013.
- COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FURTADO, Filipe, s.v. “O fantástico (modo)”, E-Dicionário de Termos Literários, coord. de Carlos Ceia, 2010. ISBN: 989-20-0088-9, Disponível em: [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=188&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=188&Itemid=2). Acessado em: 06/02/2013.
- \_\_\_\_\_. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- JOZEF, Bella. *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006.
- LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. Almedina, 2000.
- ROAS, David. “Exploradores de lo (ir)real. Nuevas vocês de lo fantástico en la narrativa española actual”. In: Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVII, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*. Espanha: Páginas de Espuma, 2011a.
- \_\_\_\_\_. *La amenaza de lo fantástico*. In: \_\_\_\_\_ (intr., comp.y bibl.). Teorías de lo fantástico. Madrid: Arco: Libros, 2001.
- SARTRE, Jean-Paul. “Aminadab, ou o fantástico considerado como linguagem”. In: Situações I. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.



## MAR ME QUER E O INSÓLITO FICCIONAL: TEMOR OU PRAZER

Nanci do Carmo Alves

Discutir sobre o que é o insólito, quais as suas marcas, e suas irrupções na narrativa, é importante questionamento desse trabalho. Sabendo que uma das marcas do insólito é o medo. Trataremos também de episódios onde o temor aparece na narrativa *Mar me quer* de Mia Couto. Rompendo com a expectativa do senso comum, o insólito ficcional traz para o texto acontecimentos diferentes, que podem causar estranhamento ao leitor. Em uma realidade comum, fatos além do ordinário acontecem, subvertendo a realidade.

No mundo ficcional, muito semelhante ao nosso, onde vivem Zeca Perpétuo e Luarmina, uma aldeia de pescadores. ele conta a sua vizinha histórias inventadas e também sobre a sua vida, a de seu pai Aqualberto Salvo-Erro e seu avô Celestiano. Um mundo ficcional, parecido com a nossa realidade, pescador, Zeca vive seus dias de “aposentado do mar”, junto a Luarmina, a mulher que ele deseja para si. Vários acontecimentos insólitos permeiam a narrativa, uma bailarina que se queima viva, dançando sem parar, envolvida nessa dança na qual se entrega por inteira, que quando é tocada vira pó. Ao convidar sua amada para dançar e ajudar a passar o tempo que, preguiçoso corre, lento, na aldeia de pescadores após sua “aposentadoria”, Zeca faz suas reflexões: “Reformado das pescas, nem no presente tenho cabimento. Enquanto andava no mar, embalado em meu barco, eu não sofria o tempo. [...] E a dança , já disse , é a melhor maneira de fugir ao tempo” (COUTO, 2000, p. 15). Com desejo de tê-la em seus braços, ele convida à vizinha:

- Venha dançar, doninha...

-Dançar, eu? Com este corpo?

Ela ri, envergonhada. Mas Luarmina não sabe: os que dançam ficam sem corpo. Esperta é a árvore que não mexe e dança a sombradela no planeta inteiro.

- Dona Luarmina não se lembra a Maria bailarina?

E recordei essa moça do bairro, uma ajunta-brasas. Dançava que dava tontura no mundo, a homenzoada ficava zarolha do miolo. Os pés dela, todos descalços, machucavam o chão, eram pés de pilão mas nem poeira levantavam: a terra comovida parecia aprazida desse batimento. Maria Bailarina dançava a pedido e a moeda. Lhe atiravam os dinheiros e ela, de imediato, deflagava seu corpo. Mesmo padre Jacinto Nunes comentava baixinho para sua batina:

- Até Arquimedes haveria de flutuar, Santo Deus me valha!

Aconteceu que, uma noite, ao roçar junto da fogueira, a capulana da dançarina se fez em chama. Maria Bailarina não parou de dançar. O povo começou a gritar, em aviso. O fogo em redor das vestes se adensou e ela não se detinha nem deixava que ninguém se achegasse. Estava possuída pela vertigem, dançava já com a própria morte. Até que estancou, semelhando estar intacta e inteira. Quando a primeira mão lhe tocou ela se desfez em cinza, poeirinha esvoando na brisa. (COUTO, 2000, p. 15)

Outro acontecimento tão esperado e desejado por Zeca Perpétuo, que é de se aproximar da sua amada, a mulata, mas quando ele chega bem perto, o medo e a dúvida tomam conta dos dois, vejamos:

E explicou: havia uns caracóis que lhe lambiam as pernas, pastando nessas gorduras dela. Os bichos desqualificavam viscosas salivas sobre a vizinha e eu só pensava: mal empregadas as minhas próprias babas, com o devido respeito. E salvo seja.

- Dá licença eu entrar?

- Entrar onde?

- Nessa água que a senhora está a ser banhada.

Entreí, fui-me achegando perto da vizinha. Me entornei na água e fechei os olhos igual como ela. Minhas mãos fingiram ser caracóis, lesmas babadoiras lavrando nas coxas de Luarmina. Para meu espanto, a mulata não me repeliu. Meus dedos prosseguiram, cumprindo seu dever, pescando entre roupa e corpo. Espreitei pela esquina dos olhos: a gorda Luarmina estava flutuando, embevecida, parecia um navio repousando em desenho de criança.

De repente, porém ela soltou um grito. Emendei minha malandrice, mãos atrás das costas.

- Susto dona! O que foi?

Luarmina apontou qualquer coisa sobre as águas. Eram peixes mortos boiando.

-Veja, Zeca, são peixes sem olhos!

Um arrepió me atravessou. Aquilo era um sinal. Alguém da outra margem do mundo, me estava vigiando. Mania dos mortos é teimarem em ser humanos. E ali, entre mim e Luarmina, se vertia a mensagem dos divinos. A mulata estava mais aterrorizada que eu. (COUTO, 2000 p. 35-36)

Para Rosa Gens, estudiosa da literatura infantil e juvenil,

Coração acelerado. Respiração entrecortada. Um calafrio. Um tremer de pernas. Uma gota de suor que chega e cai. São muitas as reações físicas a situações de medo que aparecem no cotidiano e se espriam. Por vezes, transformam-se em narrativas, vindo a se

constituir em um circuito de textos que vai sendo acionado oralmente e reafirma as reações de susto. No entanto, o estímulo que deflagra o medo pode ser uma narrativa escrita, capaz de manter o leitor em estado de alerta e lançar adrenalina em seu corpo (2002, s/n)

Logo, o medo faz parte do universo de algumas narrativas, principalmente das narrativas estudadas como pertencentes à do insólito. Na narrativa o temor continua, autor e leitor constroem em uma relação íntima, um pacto de leitura que permite cumprir a interlocução plena para narrador e narratário. O leitor é forjado pelo tipo de texto que ele lê, e aceita os acontecimentos sobrenaturais.

Assim como seu pai, ficou sem olhos, porque perdeu a visão, os peixes também surgem mortos e sem olhos. Logo, ele pensa que seria alguém do outro mundo, que os observa e, no momento em que tenta se aproximar fisicamente de Luarmina, ocorre mais um evento insólito, que gera medo, incertezas às personagens, como diz Todorov: “O fantástico ocupa o tempo dessa incerteza; (...). O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de um acontecimento que a razão não pode explicar” (TODOROV, 2003 p. 148). Sempre presente nas narrativas, essa hesitação seria “denunciada” pela voz das personagens, principalmente da personagem-narrador. Ela é a marca principal do fantástico.

Rosa Gens, em seu artigo sobre o medo, esclarece algumas diferenças para termos uma idéia mais clara das palavras horror e terror e a forma que seu efeito chega até o leitor,

Trabalhemos um pouco com as palavras “horror” e “terror”. O horror deriva do latim horrere: fazer o cabelo se arrepiar. Ou seja, horripilar: horrorizar, eriçar os cabelos, arrepiar. Vem do latim eclesiástico horripilare. O que causa o eriçamento dos cabelos. Já terror viria do latim terrorem, do tema de terrere, espaventar, causar grande medo. Assim, numa abordagem etimológica superficial, poderíamos aventar a hipótese de que o horror é uma reação física, enquanto o terror seria uma reação provocada pelo sobrenatural, pelo desconhecido, a ameaça desconhecida. De qualquer forma, as narrativas de horror de terror (ou horror) parecem surgir com a tentativa de encontrar adequados símbolos e descrições para forças, medos e energias primitivas relacionadas à morte, à vida após a morte, punição, mal, violência e destruição.(2002, s/n)

Victor Bravo em seu livro *Los poderes de la ficcion* observa:

En relato, ante el hecho fantástico que persiste, hay dos posibles actitudes: el asombro, que se trueca en el horror o en la risa; o la falta de asombro, que produce la puesta em escena del absurdo.

El horror y el absurdo, em la literatura fantástica, se producen ante la presencia perturbadora, fatalmente aniquiladora, del mal. (1987, p. 49-50)

Vários acontecimentos fantásticos da narrativa, que nos apresentam as personagens e seus conflitos no universo do insólito, além do eu, vemos acima em muitos outros momentos o medo toma conta das personagens e, quando Zeca põe fogo nas gaiotas que Luarmina cria, em gaiolas no seu quintal, para ser perdoado, relata a sua amada qual o motivo de sua implicância com essa ave, e conta de que forma, insólita, pois fim a vida de sua esposa Henriquinha, relata mais uma de suas histórias, tentando por fim a tristeza da mulata pela morte dos animais e ao mesmo tempo procura se justificar por ter dado fim às gaiotas. Sobre o acontecido o pescador conta:

(...) Aos domingos, em fecho de tarde, ela saía pelos atalhos rumo à Igreja de nossa Senhora das Almas. Levava seu vestido preto, se afastava com passos de viúva. (...)

(...) Até que um dia me disseram que, afinal, ela não se dirigia a nenhuma missa. Ia sim, ao cimo da Duna vermelha e se despia aos olhos público, posta toda fora das roupas. O povo se juntava para tirar proveito daquela visão. (...)

(...) - Vai sair?

- Esqueceu que nos domingos eu sempre obrigação de Deus?

(...) Àquela hora não havia ninguém. Talvez porque não era domingo, ninguém esperava o espectáculo dela àquele dia. Henriquinha então começou-se a ondear parecia uma dança, em baixo de uma música que só ela escutava. De costas para mim, ela rebolinava-se de prazer, como se uma invisível chuvinha tombasse sobre ela. (...)

Me veio então uma raiva, um baboso desejo daquela mulher. Como se nunca lhe tivesse visto nem tocado, como se ela fosse mulher inatingível. Ainda pensei: vou lá, me despenteio com ela, desato um namoro de afiar a carne. E fui, pé e ante-pé, até ficar por detrás de Henriquinha, até sentir o ofegar dela. Aquele suspirar me criava a ilusão que ela havia se cansado comigo, seu corpo aquecido em fogo de meu sangue. Precisava afastar, num súbito, aquela vertigem.

Empurrei-a. Não escutei nem grito nem baque do tombo, vindo das rochas em baixo. Apenas a estridência de gaiota roçando no barranco. Henriquinha tombou? Morreu? Foi engolida pelo mar? (Couto p 51- 52, 2000.)

O marido de Henriquinha relata, ainda, que não tinha corpo para ser enterrado, ou para que se fizesse cerimônia, o que lhe dava uma sensação mais dóida do que a morte, não poder enterrar, prestar homenagens. Confidencia a sua vizinha seus sentimentos:

É como o futuro: existe, mas não há. (...) Única coisa, Dona Luarmina: é esse grito de gaivota, no exacto despenho de Henriquinha. Me persegue essa aguda piaçã, me rasga as cicatrizes de uma ferida que nunca senti.(COUTO, 2000, p. 54)

Sobre isso também nos fala o estudioso do insólito o professor doutor Flavio García:

Assim, eventos insólitos presentes nas narrativas do Fantástico são questionados pelos seres de papel sem que se encontrem respostas aceitáveis para o questionamento. Com isso, acabam prisioneiros da razão, diante, por um lado, de explicações lógicas, ou seja, com verossimilhança narrativa interna, porém inaceitáveis por serem irracionais em relação à realidade quotidiana exterior, ou, por outro lado, de explicações racionais, mas também inaceitáveis por serem ilógicas no plano da racionalidade humana. (GARCÍA, 2007, p. 5)

A estrutura do texto fantástico precisa ser crível, obedecer a uma lógica e as ações devem ser anteriores ao tempo da narração, como já dissemos sempre verossímil, e o leitor já reconhece que está lendo um texto fantástico, insólito.

Ainda sobre o amor de Agualberto Salvo-Erro e a mulata, o pescador conta: “Não sei por que Dona Luarmina chorou, quando lhe contei a história de meu velho. Se foi ela que me pediu!” (COUTO, 2000, p. 27). Ele estranha a reação de tristeza da mulata e continua: “Ele tinha olhos de tubarão” (COUTO, 2000, p. 27) E Luarmina chora quando Zeca lhe conta a história de seu pai. “Meu pai se chamava Agualberto Salvo-Erro. Em tudo ele seria pessoa. Só um senão atrapalhava sua humanidade: meu velho tinha olhos de tubarão” (Couto, 2000, p.27). Com essa afirmação ele começa a relatar a história de seu pai, homem cheio de mistérios, muitos dos quais estarão guardados com ele para sempre. Zeca descobrira que seu pai levava uma mulher todos os dias ao sair para a pescaria.

Aconteceu-se quando, certa vez, ele saltou do barco para salvar sua amada. Era uma moça muito nova que ele encontrara em outras terras. Trazia-a sempre no barco, em companhia das pescas. Fim do dia, antes de trazer o peixe à praia, meu pai encaminhava o barco para além do horizonte a ir deixar a moça. Quem seria a tal rapariga, de onde era? Mistério que ficou e há-de ficar com Agualberto. (Couto, 2000, p.27)

Zeca se recorda que, enquanto ele tentava descobrir a verdadeira face da mulher que acompanhava seu pai, a mãe virava as costas para não tomar conhecimento e se ocupava a preparar o jantar.

Minha mãe virava as costas ao oceano. [...] Fiquei assim na berma da praia, olhando o concho (pequeno barco) alternando-se com o mar, visão e desaparência. Até que, de repente, notei um vulto tombando no mar. Era a moça. Meu pai, em aflição, saltou em socorro dela. Mergulhou na fundura das águas e ficou dentro do mar mais tempo que o peito autoriza. (Couto, 2000, p.27-28)

Com os olhos brancos como os de um tubarão, o pai de Zeca fica impedido de pescar e volta pra dentro de si, e nesse olhar de busca, redescobre antigos conhecimentos, que faziam parte da cultura de seu povo. Depois de cego, Agualberto, se torna um “abençoador dos anzóis” (COUTO, 2000, p.41), uma espécie de reencontro com a cultura do seu povo e, na hora da sua morte vai reconhecer a importância dos saberes do seu povo e rejeita a religião dos brancos.

Abençoar os anzóis, e os barcos que seriam usados na pesca que era um costumes de seus antepassados. Zeca relata: “Aquilo parecia aplicação de um presságio, um mapa de seu pensamento: perder as vistas como perdera seu amor”. O pai de Zeca, mesmo depois do incidente, “todas as tardes [ele] levava para dentro do mar cestos com comida e rações de água doce”. (Couto, 2000, p.30). Ele faz isso para matar sua saudade, mas, sua visão chega ao fim. “E assim aconteceu: Agualberto ficou de olhos deslavados e nunca mais visitou as profundezas das águas” (Couto, 2000, p.30). Algum tempo depois o pai abandona a casa, esposa e filho e sua mãe mais uma vez faz de conta que está tudo bem:

A saída de meu velho foi a primeira crença de que certas coisas, nessa vida, não tem reparo. No mesmo tempo tive que atender também o desjuízo de minha mãe. Ela não se conformou com aquele abandono. [...] como se a partida dele fosse simples atraso de pescaria. Faz parte dos mandos: nunca se diz a um menino que ele é órfão. Assim a minha mãe vestia a ausência dele com mentiras. (Couto, 2000, p.30)

Ao adoecer, Zeca tem de sua amada uma confissão, após dizer que ele estava em dívida com seu pai, pois nunca cuidara da mulher que havia caído ao mar, ela confessa:

- Essa mulher que seu pai levava no barco, essa mulher nunca morreu.
- Como nunca morreu?
- Ela foi arrastada, salvou-se agarrada em madeira...
- Como sabe?
- Porque eu sou essa mulher. (COUTO, 2000, p. 7)

Seria verdade essa confissão? Estaria ela apenas tentando consolá-lo antes de sua morte? Mas e os peixes mortos e sem olhos que Zeca tocara dentro do mar, poderia ser alguém de outro mundo tentando evitar que os dois se aproximassem.

Zeca afirma ainda sobre si mesmo: “De igual maneira que meu pai morreu em porções, agora eu caía no sono às partes, uma de cada vez.” (COUTO, 2000, p. 68)

Ao cuidar de Zeca em seu leito, Luarmina promete que volta e ele adormece:

Escutando o mar adormeci. Mas não era eu todo que adormecia. De igual maneira meu pai morreu em porções, agora eu caía em sono às partes, uma de cada vez. Primeiro foi a memória que tombou em abismo, inexistindo. Como se o mar ensinasse, por fim, minhas lembranças a adormecer. Como se a minha vida aceitasse o supremo convite e fosse saindo de mim em eterna dança com o mar. (COUTO, 2000 p.68,)

Na leitura de *Mar me quer* temos as marcas do fantástico, como podemos ver tanto em Todorov quanto em Felipe Furtado, marcas essas, que trazem para a narrativa encantamento. Onde também o narrador convoca os narratários e conta as histórias de personagens que vivem situações diversas e promovem reflexões.



## REFERÊNCIAS:

BRAVO, Victor. *Los poderes de la ficcion*. Monte Ávila Editores, Venezuela, 1987

COUTO, MIA. *Mar me quer*. Lisboa: Caminho, 2000.

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

GARCÍA, Flavio. "A questão do insólito nas narrativas curtas de X. L. Méndez Ferrín: um problema de gênero literário". In: VIII Congresso Internacional de Estudos Galegos – Galicia do outro lado do Atlântico: voces reunidas na Bahia, AIEG, Salvador/ BA. Disponível em: <http://www.flaviogarcia.pro.br/>.

GENS, rosa sob o domínio do medo in leituras compartilhadas fascículo 6 / outubro de 2002. Disponível em [http://www.leiabrasil.org.br/pdf/revista\\_Medo.pdf](http://www.leiabrasil.org.br/pdf/revista_Medo.pdf)

ROAS, David. Exploradores de lo (ir)real. *Nuevas voces de lo fantástico em lá narrativa española actual*. Boletín de La Biblioteca de Menéndes Pelayo. LXXXVII, 2011, 293-313

TODOROV, Tzvetan. "A narrativa fantástica". In: *As estruturas narrativas*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

\_\_\_\_\_. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

## **A CONSTRUÇÃO DO MEDO EM “UM CERTO TOM DE PRETO”, DE RUBENS FIGUEIREDO**

Alexandra Britto Da Silva Velásquez<sup>1</sup>

*A mais antiga e forte emoção da humanidade é o medo, e o mais antigo e mais forte tipo de medo é o medo do desconhecido. Poucos psicólogos negarão esse fato e a verdade dessa premissa estabelece para sempre a genuinidade e a dignidade do conto inquietante de terror como forma literária (H.P.LOVECRAFT).*

Ainda que não possamos classificar o conto “Um certo tom de preto”, de Rubens Figueiredo, como uma narrativa de terror, alguns aspectos encontrados no conto contribuem para a passagem do limite do cotidiano para o sobrenatural e para a construção do medo na contemporaneidade, diante da presença de um intruso.

“Um certo tom de preto” conta a história de uma mulher que na infância passa a conviver com irmãos adotivos e, aos poucos, percebe que eles querem substituí-la. Ao longo da infância a narradora, cujo nome não é revelado, relembra várias situações nas quais os irmãos demonstram seu caráter persuasivo e nocivo. Enquanto os irmãos Custódio e Isabel exercem poder sobre os professores e sobre os pais, a narradora recebe a culpa por atos que não cometeu, perde suas roupas para a irmã, seus brinquedos para os vizinhos, e percebe que sua identidade se dilui com o tempo. Na fase adulta, no entanto, se dá o acontecimento fantástico – a troca de corpos entre a narradora e a irmã adotiva. Tudo isso acontece à noite, durante um apagão. À noite, na escuridão, o real dá lugar ao sobrenatural. “A noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo. A ambientação preferida pelo fantástico é aquela que remete ao mundo noturno” (CESERANI, 2006, p.77). Depois da troca, a narradora passa a ser chamada pelo nome de Isabel, e ao perder tal identidade, é internada num manicômio.

Vários momentos na narrativa indicam a substituição de um sujeito pelo outro, um deles se dá ainda na infância quando a menina e os irmãos passam uma noite na casa da avó, sem os pais, e resolvem ficar acordados até tarde por causa de uma superstição. Segundo a avó, se uma moça em noite de Santo Antônio olhasse para o espelho à meia-noite com uma vela acesa, veria o futuro marido. No entanto, quando a narradora segue a superstição, ao se olhar no espelho, não vê o seu reflexo, mas, sim, o de Isabel.

Quando fomos deitar resolvi ficar acordada até meia-noite. Custódio dormia no quarto com minha avó, eu e Isabel ficávamos na sala, que era comprida e tinha um espelho na extremidade. Eu sabia onde a

---

1 Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro/ UERJ.

avó guardava as velas, os fósforos. Acendi uma vela e me pus diante do espelho, de camisola. Aproximei a chama do vidro como se assim pudesse iluminar o fundo da sala, refletido no espelho. Uma esfera frouxa de luz se desprendia da vela, resvalava no vidro, desenhava meu rosto cortado ao meio pela sombra. Se o espelho duplicava a luz do fogo, dobrava também a escuridão da sala. A chama tremulava no seu fôlego curto e eu entrevia ondas de sombras nos desvãos fundos do espelho e da sala. Meu futuro marido devia estar ali, tentava aparecer para mim, contente em me ver, à minha espera. Meus olhos sonolentos caçavam alguma forma um pouco mais nítida que desejasse emergir, mas que só o faria puxada pelo meu olhar. Intuindo algum movimento, escolhi um ponto e fixei nele minha atenção. Algo de fato se mexia, estava mesmo acontecendo. Muito vaga ainda, uma forma se recompunha no centro da escuridão, com movimentos suaves, a sugestão de uma linha ereta, um fluido que desliza transparente no espelho: uma pessoa, eu via melhor agora. Fixei os olhos com toda a força naquele ponto. Queria ajudar aquele homem a nascer. Mais que medo, tinha curiosidade e muita vontade de acreditar na loucura de minha avó. No entanto a figura não era meu marido: não era de homem, e sim de mulher. Não de mulher, mas de menina. Era eu mesma, pelo menos era a minha roupa que flutuava no fundo da sala. Pior, vi ali um rosto parecido com o meu. Nervosa, cheguei a vela tão perto do espelho que o calor e a fumaça formaram uma mancha negra sobre o rosto da menina, no mesmo instante em que compreendi que era Isabel. E me virei depressa para trás e vi Isabel vestida com as minhas roupas, o cabelo penteado como o meu. Com um grito cortado, acho que desmaiei (FIGUEIREDO, 2009, p. 95-96).

Para Todorov (2008, p.29): “o espelho está presente em todos os momentos em que as personagens do conto devem dar um passo decisivo em direção ao sobrenatural.

São muitos os exemplos na literatura nos quais o personagem perde o reflexo no espelho, ou o elemento espelho é utilizado para revelar o sobrenatural. Para citar alguns, temos: “O Espelho”, de Machado de Assis, no qual a personagem só se vê ao espelho quando veste a farda de alferes; “O Espelho”, de Guimarães Rosa, que faz referência ao conto machadiano, no qual o narrador experimenta o estranhamento diante do espelho e num certo momento não vê a própria imagem; “A história do reflexo perdido”, de E.T.A. Hoffmann, em que um homem faz um pacto demoníaco por amor a uma mulher e perde o seu reflexo no espelho. Para Clément Rosset em O real e o seu duplo:

O destino do vampiro, cujo espelho não reflete nenhuma imagem, nem mesmo invertida, simboliza aqui o destino de qualquer pessoa e de qualquer coisa: não poder provar a sua existência por

meio de um desdobramento real do único e, portanto, só existir problemáticamente. A verdadeira infelicidade, no desdobramento da personalidade, é no fundo jamais poder de fato desdobrar-se: o duplo falta para aquele que o duplo persegue (ROSSET, 2008, p.91).

Diante do espelho, do reflexo do outro, para Rosset, aparece o problema do duplo e da impossibilidade do sujeito em provar sua unicidade, em provar quem é a cópia e quem é o original. Na narrativa de Rubens Figueiredo não é diferente, pois diante da troca, a narradora não consegue provar a sua verdadeira identidade.

Notamos no conto aqui investigado, que o episódio do espelho constitui um sinal da iminente troca de identidade. Depois da noite na casa da avó, os irmãos passam a esconder os olhos sob as lentes dos óculos escuros, e a narradora percebe, em pequenos atos da irmã, como se dá o roubo da identidade.

Assim me recordo de ter visto, um dia, que o chaveiro de Isabel não tinha a letra I, e sim a inicial do meu nome. E tempos depois, ao abrir sua gaveta para xeretar – desesperada, eu vivia atrás de alguma desforra -, descobri que na nova carteirinha do clube que Isabel mandara fazer vinha escrito o meu nome e não o dela. Que sensação de fraqueza me deu, ao ver meu nome e não o dela. Que sensação de fraqueza me deu, ao ver meu nome preso na plastificação, retido à forma ao lado do retrato de Isabel. De repente, ela veio por trás, tomou a carteira da minha mão e explicou que o clube tinha se enganado e que ela já havia pedido outra carteira. Verdade ou não – é claro que não -, eu entendi, com um susto, que bastava um engano para fazer o rosto e o nome virarem duas coisas independentes, coisas que aceitam ser recombinadas por um acaso (FIGUEIREDO, 2008, p. 98).

Na noite da troca de corpos há um apagão que atinge a casa da narradora e toda vizinhança, televisores e outros aparelhos param de funcionar e em trinta segundos tudo se transforma, escurece. É nesse momento que Isabel tira os óculos escuros e olha para a narradora, e num simples olhar dá-se a troca de corpos. “Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar” (TODOROV, 2008, p. 30).

Observamos que a construção de um espaço de aparência realista é fundamental para o fantástico, pois é num ambiente de aparência normal, familiar, cotidiano, que o evento sobrenatural acontece. Filipe Furtado explica:

(...) qualquer narrativa fantástica encena invariavelmente fenómenos ou seres inexplicáveis e, na aparência, sobrenaturais. Por outro lado, tais manifestações não irrompem de forma arbitrária num mundo já de si completamente transfigurado. Ao contrário, surgem a dado

momento no contexto de uma acção e de um enquadramento espacial até então supostamente normais (FURTADO, 1980, p.19).

Vale ressaltar que durante o evento insólito, a narradora percebe um certo tom de preto que, destoa do preto em geral e conduz o leitor a enxergar este tom, a observar em câmara lenta a transformação de um ser em outro, o que ocorre em segundos, como num efeito cinematográfico ou mágico.

Ouvi meu pai soltar um muxoxo de desânimo e colocar na mesa os pratos que tinha na mão. Distante, o assvio de um garoto quis protestar ou irritar o escuro. Em seguida, um movimento de sombra sobre sombra chamou minha atenção. Vinha do lado onde estava Isabel. Um certo tom de preto. Uma camada de preto queria ressaltar do preto geral, e se reconcentrava, se depurava, se desembaraçava de empecilhos e disfarces. Isabel tinha tirado os óculos e olhava para mim. Longo, cilíndrico, sinuoso. Uma espécie de braço imaterial se estendeu através da escuridão, feito da própria escuridão, e entrou livre pelos meus olhos. Com o gesto de quem enfia a mão num balde cheio de água para apanhar um anel que caiu no fundo. Lá no fundo, o anel era eu mesma, o centro em que eu tentava me resumir e resguardar o que restava. Senti o braço correr para dentro de mim num deslizamento frio. Senti a mão apalpar os espaços que eu abandonara, até encontrar o anel, pesá-lo um pouco com a argúcia de um conhecedor de jóias, e se recolher, em rápida fuga. Senti também que tinha deixado no lugar outro anel, mais leve e vistoso. A jóia falsa. Vi meu próprio corpo parado na escuridão enquanto eu me afastava dele. Compreendi que por alguns instantes eu pude enxergar a mim mesma, como se meus olhos estivessem no anel, desprendido do meu corpo. Assim, me voltando para trás, avistei no espaço, no centro de um negro mais difuso e poroso, o denso ponto preto para onde eu estava sendo puxada. O olho de Isabel. Vi aquilo crescer com o vulto de um portão monumental, circular, a brancura de dois triângulos leitosos nas extremidades laterais, a fila de grades pontudas e curvadas para trás, em cima e embaixo, na linha de uma elipse. Antes de eu perder contato com a o anel que me foi roubado e ser lançada de volta ao que havia restado de mim – esta fachada sem credibilidade –, antes disso, por um instante, quando imergi naquela espessura de carnes e tecidos alheios, pude sentir a infinidade de vida e a força de expansão que se irradiava dentro daquele mundo escuro, em fios, em linhas e palpitações. Houve uma explosão de alegria com a minha chegada, que era na verdade a minha partida. (FIGUEIREDO, 2009, p.100-101).

Depois da troca de corpos entre a narradora e Isabel, cada uma assume a forma da outra. Isabel toma a forma da filha verdadeira, que passa a ter a imagem de Isabel.

Quando a luz reacendeu, não percebi nada de alarmante, até que

minha mãe me chamou de Isabel. Olhei em volta. Custódio voltara a cuidar do trabalho da faculdade. Meu pai levava talheres para a cozinha. A televisão roncava no mesmo canal. Minha mãe podia ter se enganado, trocado o nome na pressa e na distração normal de falar. Mas em seguida meu pai, da cozinha chamou Isabel para ajudar com a louça e, dirigindo-se a ela, usou o meu nome. (FIGUEIREDO, 2009, p. 101).

Enquanto a narrativa parece obedecer às leis naturais, o leitor se envolve com o testemunho da narradora, mas quando ocorre o evento sobrenatural, resta a dúvida entre acreditar na narradora, ou crer que tudo não passa de uma invenção e que ela de fato é Isabel.

“Cheguei quase a acreditar” eis a fórmula que resume o espírito do fantástico. A fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida. (...) a hesitação do leitor é a primeira condição do fantástico (TODOROV, 2008, p.36-37).

O papel do narrador, enquanto testemunha presencial, é muito importante para envolver o leitor e depois conduzi-lo à dúvida. De acordo com Furtado, o narrador que participa da ação é mais persuasivo, está influenciado pelo evento inexplicável e transmite melhor a incerteza da narrativa para o destinatário. (FURTADO, 1980, p.111).

O estranho é outro elemento relevante na construção do medo. No conto de Figueiredo, é clara a interferência do estranho no ambiente familiar, pois, depois que os irmãos Custódio e Isabel se mudam para a casa da menina, há uma mudança significativa na vida da mesma e no espaço cotidiano. Quando ocorre o evento sobrenatural e a narradora tem seu corpo e identidade trocados, dá-se então a passagem do limite entre o conhecido para o acontecimento inexplicável.

Várias vezes encontramos, nos contos fantásticos que lemos, exemplos de passagem da dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para a do inexplicável e do perturbador: passagem de limite, por exemplo da dimensão da realidade para a do sonho, do pesadelo, ou da loucura. O personagem protagonista se encontra repentinamente como se estivesse dentro de duas dimensões diversas, com códigos diversos à sua disposição para orientar-se e compreender (CESERANI, 2006, p. 73).

Segundo Todorov, o estranho, além de ser uma categoria modal vizinha ao fantástico, pode ser visto de outra forma, como um efeito necessário à narrativa fantástica, capaz de provocar medo e contribuir para a hesitação. De acordo

com Ceserani (2006, p.50), Todorov incorporou em sua definição o *unheimlich* de Freud, “como experiência de uma presença perturbadora no cotidiano e de retorno, na idade adulta, de um trauma e de uma angústia infantil deslocada.”

Na narrativa de Figueiredo, é possível observar que a protagonista sofre um trauma de infância provocado pelos irmãos intrusos, que ameaçam e desestabilizam o ambiente familiar.

A súbita intrusão de um personagem que possui as características culturais de um estrangeiro, dentro do espaço reservado e protegido que pertence a uma família e a uma comunidade restrita, torna-se plena de aspectos inquietantes, suscita reações de profunda perturbação psicológica [...] Há uma forte interiorização da experiência, o eu profundo é agredido por uma súbita irrupção. E, por consequência a imagem do estrangeiro se complica e se transforma. Isso ocorre seguidamente com a figura do diabo que chama para a conclusão do pacto, o fantasma que vem perturbar os sonhos tranquilos e a felicidade doméstica, o ser monstruoso que coloca em crise o equilíbrio da razão (CESERANI, 2006, p. 85).

No conto, os irmãos são pessoas das quais não se conhece bem a origem, e que interferem e alteram para sempre a vida da narradora. Os irmãos são ameaçadores, têm poder sobre os pais e os professores, mentem, roubam objetos e roupas da narradora, matam um pardal de propósito, e, por fim, roubam a narradora de sua vida, de seus pais, do seu corpo e da sua própria identidade. O aspecto maligno dos irmãos contribui para a explicação de Filipe Furtado acerca do sobrenatural negativo, que se relaciona com o mal, em oposição ao sobrenatural positivo, que se relaciona com o bem. Para Furtado, o sobrenatural negativo é fundamental à construção do gênero fantástico, pois:

(...)este encena uma luta, quase sempre perdida pelas forças da natureza ou pelos seres humanos (em regra conotados com os valores positivos), contra as manifestações extranaturais, exclusiva ou predominantemente associadas ao Mal. Daí que estas últimas, além de constituírem enigmas intrigantes e insondáveis para quem as testemunha, se devam em geral revelar ameaçadoras e tremendamente maléficas com o desenrolar da acção. Por isso, também, são atitudes obrigatórias da personagem humana confrontada com a fenomenologia meta-empírica a perplexidade angustiada quanto à sua índole, a inanição perante ela e, até, o temor daí resultante. Assim só o sobrenatural negativo convém à construção do fantástico pois só através dele se realiza inteiramente o mundo alucinante cuja confrontação com um sistema de natureza de aparência normal a narrativa do gênero tem de encenar (FURTADO, 1980, p.22).



No entanto, resta-nos duvidar, se a narradora teve de fato a sua identidade e o seu corpo roubados por Isabel, ou se perdeu o juízo e inventou toda a história. Vale lembrar que a narrativa é contada de memória e que a própria narradora, única testemunha, afirma recordar a história várias vezes e aprimorá-la:

Nada me dá tanto gosto quanto recompor e explicar de novo o que houve comigo. O melhor é que, a cada vez, alguma coisa nova aparece. Certos detalhes se aprimoram a cada reconstituição que experimento. É o que acontece com os filhos, as gerações sucessivas. Ao mesmo tempo que recebem os traços dos pais, ganham linhas novas, que nascem do ambiente, ou vêm de alguma origem indeterminada (FIGUEIREDO, 2009, p.102).

Diante do sobrenatural que irrompe o espaço cotidiano e do testemunho da narradora, o leitor permanece na incerteza, no limite entre a razão e desrazão, entre acreditar na troca de corpos ou crer que tudo não passa de uma loucura, de uma história inventada pela narradora, e assim, o conto mantém sua ambiguidade. Para Furtado:

A narrativa fantástica deverá propiciar através do discurso a instalação e a permanência da *ambiguidade* de que vive o gênero, nunca evidenciando uma decisão plena entre o que é apresentado como resultante das leis da natureza e o que surge em contradição frontal com elas (FURTADO, 1980, p.132).

De acordo com Furtado, a narrativa fantástica deve utilizar todos os recursos para manter a ambiguidade. Para ele:

De facto, a essência do fantástico reside na sua capacidade de expressar o sobrenatural de uma forma convincente e de manter uma constante e nunca resolvida dialéctica entre ele e o mundo natural em que irrompe, sem que o texto alguma vez explicita se aceita ou exclui inteiramente a existência de qualquer deles. Em consequência, a primeira condição para que o fantástico seja construído é a de o discurso evocar a fenomenologia meta-empírica de uma forma ambígua e manter até o fim uma total indefinição perante ela (FURTADO, 1980, p.36)

Por fim, concluímos que a narrativa de Rubens Figueiredo, além de manter a dúvida permanente necessária ao fantástico, ao tratar do medo do desconhecido e do medo da substituição de um indivíduo por outro, traz à tona fantasmas e monstros que ameaçam o sujeito na contemporaneidade.

## REFERÊNCIAS:

ASSIS, Machado de. “*O espelho*”, in: Machado de Assis: Obra completa. Vol. 2. 1ªed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. O fantástico. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. 1ª ed. Curitiba: UFPR, 2006.

FIGUEIREDO, Rubens. *O livro dos lobos*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras: 2009.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. 1ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

ROSA, João Guimarães. “*O espelho*” In: Primeiras estórias. 12aed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*. Trad. José Thomaz Brum. 2ª ed. Porto Alegre: L&PM, 1998.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

## **A CANÇÃO DE TERROR “SLAVES MASS” OU HERMETO PASCOAL E AS CANTIGAS INFANTIS DE HORROR**

Lucas de Freitas<sup>1</sup>

O aclamado músico alagoano, conhecido por sua excentricidade e seu modo genial de encarar a criação a partir do som, Hermeto Pascoal, passeia pelo universo sonoro e suas interfaces com diversos campos artístico sempre buscando gestos estéticos pouco usuais. Sua ampla trajetória como experimentador de possibilidades musicais, sem querer reduzi-las ao conceito tradicional de música – enclausurado num olhar míope que aposta na autonomia dessa arte, ignorando tantos vazamentos com outras saliências a que chamamos saberes específicos – impossibilita de classificá-lo num segmento cultural como o “Tropicalismo”, a “Bossa Nova” ou o “Manguebit”, por exemplo. O albino Hermeto, com seu jeitão lindamente matuto, transforma tudo em música, seu corpo, ruídos da cidade, a conversa dos sapos, o zunido das abelhas, narrações de futebol; busca todo tipo de sensação, da calma das melodias modais atemporalizadas pelo anacronismo do trazer a memória da sua infância para a criação mais sofisticada e contemporânea, como em “Igrejinha”, gravado por Miles Davis em 1970, até o estranhamento ácido das tensões atonais da “Suíte Paulista”. O disco que lançou internacionalmente o artista em questão, Slaves Mass (HERMETO PASCHOAL, 1977), é um ótimo exemplo para pensarmos os diversos tipos de sensações e experimentos estéticos que partem da materialidade do som. Portanto, para uma reflexão mais atenta e concentrada, escolhi escrever este texto sobre a faixa-título do disco, não por ela levar em seu nome a responsabilidade de metonimizá-lo, nem por ser mais representativa dentre os inúmeros caminhos do rizoma hermetiano, mas por vasculhar através de suas soluções sonoras um mundo pouco explorado no campo da música popular: o terror.

Quando escutei pela primeira vez a faixa “Slaves Mass” fui atravessado por um medo tão forte quanto inesperado. Algo se mexia ou se acordava dentro de mim, sem que eu sequer refletisse sobre isso. Fui jogado para um tempo em que o sentido não passava pelo cérebro de forma racional e analítica, mas de raspão pelo sentir do sistema nervoso. O medo do desconhecido.

Desde as cantigas infantis de horror, chegadas a mim meio sem melodias e em farrapos verbais, cantadas pela minha vó à minha mãe e meus tios, não me lembro de ter ouvido falar de música popular que evocasse o terror antes

---

1 Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pelo departamento de Letras da Puc-Rio, interessado em assuntos ligados à música gravada e suas interfaces com a crítica cultural, estudos de mídia e áreas afins.

da música em questão. Curiosamente uma das histórias que aterrorizaram a infância da minha mãe é referida em “Slaves Mass”, ou pelo menos a proximidade morfológica do único trecho claramente verbal cantado nela, “Chama Zabalê pra poder de te conhecer!”, a liga com “Zabelinha, Zabelôa”<sup>2</sup>. Dos trechos originais (cantados por minha avó) só me chegaram: “Zabelinha, Zabelôa mata tua cachorrinha que hoje eu vou te visitar!”.

A cantiga conta a história de uma jovem viúva que tem por única companhia uma cadela. Imersa na solidão, sem filhos e sem o convívio de parentes, persegue-a o desejo de uma nova chance de construir uma vida mais populada, com marido, herdeiros e calor humano. A partir de certa noite, Zabé escuta uma voz que diz para ela matar sua cachorrinha para poder ser visitada. Essa era uma voz de homem. O medo inicial sentido pela protagonista, passado o susto, transforma-se em curiosidade e depois em vontade. Imagina ser um pretendente, e o desejo de se casar de novo a conduz para essa espécie de certeza de que se trata de um futuro amante. Noite após noite repete-se o mesmo pedido; a mesma voz passa num rallentando de assustadora para sedutora.

Decide-se, portanto, em matar sua cadela, que ao afastar seu futuro amado é um impecílio para uma nova vida que aponta à sua frente. Entretanto, mesmo depois de assassinada a cachorrinha, os ossos dela ainda batem. A voz se queixa disso, não é possível se aproximar. A dona mói os restos mortais da cachorrinha, que insistem em se esfregarem e não deixam o dono da voz se apresentar. Por fim, Zabé joga os restos mortais do seu falecido animal de estimação no rio, que os leva para longe. Sem a presença de qualquer vestígio da cadela, a voz se revela em demônio e entra na casa de Zabé, que, antes de ser brutalmente assinada, descobre que a sua cachorrinha era na verdade seu anjo da guarda. O fim da história é brusco, sem maiores detalhes da violência, só o staccato junto com a vida ceifada da protagonista.

Inexistem explicações ou argumentos racionais nessa espécie de sedução que leva a dona a matar sua cachorrinha e a se matar por tabela, apenas a repetição insistente do demônio. O hipnotismo que a leva exterminar seu único ente querido surge de um obstinado que não obedece à lógica racionalista, mas à supressão da faculdade analítica de pesar o perigo.

Apesar da evidente semelhança entre a música de Hermeto e a cantiga de horror infantil, não posso afirmar que o compositor tenha elaborado “Slaves Mass” a partir de “Zabelinha, Zabelôa”, sobretudo por esta não se tratar de

---

<sup>2</sup> Há várias versões dessa cantiga, que por ser da tradição oral e anterior ou praticada fora da tradição da gravação, varia de região para região e até de família para família. Como não pretendo fazer um levantamento histórico das diversas versões nem buscar a origem dessas cantigas, escolhi a “Zabelinha, Zabelôa” lembrada pela minha mãe.

música midiaticizada – fixa numa materialidade fonográfica. Tampouco busco aqui apontar influências ou dados originais da construção da música em questão ou do seu autor. As diversas características em comum me instiga a pensar como cantiga e canção se ligam pelo caminho do terror pela sugestão, pelo insólito e que tipo de sensação elas conseguem produzir no ouvinte. O medo escondido no não dito, no não sólido em imagens claras ou ameaças declaradas.

O terror urbano se desenvolve a partir do caráter expressionista da agressão explícita, do medo do conhecido, do latrocínio, do sequestro, do assalto. Talvez o excesso de luminosidade dos centros urbanos modernos, no qual a luz elétrica remodela os hábitos noturnos e quase transforma as 24 horas em dia, expulsa muitos dos anseios do desconhecido na experiência do medo. Por outro lado, o medo não-urbano, principalmente se pensamos nas figuras que amedrontavam nossos avós, quando crianças, era geralmente fruto de rascunhos esboçados nas penumbras visuais e auditivas completados pelo exercício da imaginação coletiva. Alguém viu uma coisa no mato se mexer, ouviu vozes, passos e risos. Cumade Fulozinha, Saci Pererê e Mula sem Cabeça, com a chegada da tropa de postes de iluminação pública parecem ter sido enclausurados no mundo mítico do folclore, lembradas e domesticada sem algumas datas festivas. No posto das figuras amedrontadoras entram o “Homem do Saco”, as diversas lendas urbanas das vans pretas que sequestram crianças nas saídas das escolas e os traficantes que vendem balas com alucinógenos para nossos filhos.

Diferente dessa tapa na cara que é de modo geral o terror urbano, a sensibilidade buscada nessas cantigas de horror infantis parecem destoar muito em sua não-urbanidade. O escuro que a noite clareia, com a pouca luz da lua, abre muito mais margem para o medo imaginativo, o terror pelo desconhecido e pela sugestão da agressão ou, simplesmente, pela sugestão de algo que não sabemos. O assassinato de Zabelinha só vem no fim, sem muitos detalhes. O que importa é a suspensão do pedido, que seduz a dona a matar sua cachorrinha para poder receber uma visita que se anuncia todas as noites. O que não se apresenta, o que está na penumbra é que amedronta, que nos faz sentir no inesperado, no oculto, a sensação do horror.

No clássico texto de Freud, “O estranho” ([1919] 1976), passagem quase obrigatória para pensar sobre as estratégias estéticas de promoção do medo e como a partir da arte se manifesta em nós a sensação do “estranho”, o autor observa que, dentre os recursos mais bem-sucedidos de causar estranheza, é manter no leitor a incerteza de que algum personagem seja homem ou um autômato, explorando o incerto como periférico, sem que leve quem está lendo a buscar explicações ou especular sobre isso.

Tanto na história de “Zabelinha, Zabelôa” quanto em “Slaves Mass” há esse recurso. Na primeira o “estranho” é reforçado na curiosidade/receio do ouvinte e do desejo da mulher de encontrar um marido, sendo ela nova viúva. Apesar de não se tratar da dúvida humano/máquina, a voz que clama pelo assassinato da cachorrinha se esconde para nós na linha tênue humano/demoníaco. O mal é só sonoridade, não tem chifres, cheiro de enxofre ou pele escamada. Sabemos que é uma voz masculina, mas não se uma simulação, habilidade satânica de burlar nossas sensibilidades visuais, auditivas etc.

Na música de Hermeto Pascoal, após um momento inicial em que as melodias são alongadas, com notas de maior duração e dinâmica de pouco volume sonoro – sensação de calmaria –, torna-se de súbito tensa e com células rítmicas mais rápidas e intensas. Acelera, as repetições insistentes, multitimbrizadas em vozes masculinas e femininas, que sugerem quase em ordem, para que quem ouve chame Zabelê para poder o conhecer – “Chama Zabelê pra poder te conhecer!” –, além de ser um susto acompanhado de um desequilíbrio angustiante, mantém a dúvida de quem ou o que seria Zabelê. A incerteza é intensificada pela sugestão de que o chamemos, e no ato de apresentar o pretendente a ser conhecido sem mais do que a proposta. Sem nome de batismo, sem referências. Apenas a simultaneidade de vozes que se adensam em meio a percussões, flauta e violão, e formam uma massa sonora que por vezes lembra uma multidão desconexa como em algumas valas do inferno dantesco, noutras como num hospício com sons de choro, gemidos e ruídos guturais. Devido aos inúmeros tipos de vozes, é fácil se identificar com o que ouve, como se nossa própria voz estivesse no meio das outras. A gente mesmo querendo Zabelê, chamando-o, abrindo para ele as portas do nosso convívio com o convite. Não há que se perguntar quem ele é, apenas espreitá-lo na sombra de nós mesmos. A dúvida não espera por digestão mental que implicaria num questionar de longe, num levantar de possibilidades. O demônio, um ladrão, um malfeitor, um amor, Deus?

O medo parece surgir da impossibilidade de entender o que é Zabelê, assim como na cantiga do pedido para Zabé matar sua cachorrinha. Todo material não verbal, em “Slaves Mass” potencializa isso, os gritos, os grunhidos de porcos, os instrumentos de melodias despedaçadas, sem a firmeza de instrumentos solistas (linhas melódicas claras e protagonistas). Ao minar a linguagem, ao implodir o centro racional do logos verbal com as repetições da mesma frase, retorno minimalista que vai martelando a semântica até a poeira de verbo, a sonoridade é quem vibra as sensações que nos chega pelos ouvidos.

Voltando a Freud, o autor diz que a compulsão à repetição é poderosa

o suficiente para “prevalecer sobre o princípio de prazer, emprestando a determinados aspectos da mente seu caráter demoníaco” (FREUD, 1976, p. 15) O escuro da linguagem que permeia boa parte de “Zabelinha, Zabelôa”, talvez advinda da escuridão dos lares após o sol se pôr, e do obscuro da própria natureza humana habitada por tanta experiência esfumaçada no subconsciente, também é o incompreensível hermetiano. Ambos compartilham da compulsiva repetição, não pelo viés da forma comum na música popular de refrão e estrofes, no qual a repetição do primeiro garante a pregnância mnemônica cancional, mas pelo da insistência em uma proposta insólita ou de uma narrativa esvaziada. Por outro lado, a ideia de compulsão da repetição, complementa Freud “muito claramente expressa nos impulsos das crianças pequenas”.

Por ser uma cantiga infantil, cantada pelas mães e avós com intuitos ora pedagógicos ora sádicos, “Zabelinha, Zabelôa” se constrói obviamente nos meandros do terror dos menores. Não sei em que medida esse tipo de cantiga arquitetou o constructo do qual herdamos os modos de temer ou foi construída no terreno dos anseios coletivos. Difícil especular sobre isso, mas o que podemos afirmar é que em boa parte essas narrativas se fundam na pedagogia do medo. Temer a Deus, temer os pais, temer os lugares onde os olhos dos pais não alcançam. Reter a inocência de Pinóquio, a teimosia de Chapeuzinho Vermelho – que nas versões anteriores a dos irmãos Grimms era estuprada e esquartejada pelo lobo-mal (Cashdan, 2000, p. 20) – ou os passeios não autorizados de João e Maria. O terrível Homem do Saco, que só aparece e leva as crianças quando estão longe dos pais. É a lição não pela moral, mas pelo terror, diferente do que observo na atualidade, em que a moderação promovida por muitas escolas do ensino infantil investem contra o “atirei o pau no gato”, por exemplo, com sua versão “não atire o pau no gato”. A tentativa de desvincular a violência do aprendizado é a tendência de reelaborar as tradições cancionais que ainda guardam em si o não pudor do violento e do aterrorizador em suas letras, quando se direcionam às crianças.

Na música de Hermeto, não voltada especificamente para os “baixinhos”, a palavra cantada que geralmente tece narrativas (como nas cantigas) se isola numa frase, que pela insistência da repetição perde a força semântica e se potencializa sonoramente na busca do amedrontar infantil, como se vasculhasse nossas ânsias de criança do medo do escuro, do desconhecido e do inexplicável. Se não pode ser categorizada como uma canção infanto-juvenil, tampouco exclui o infantil em suas estratégias estéticas. Acredito que o medo urbano é mais intenso pelo teor adulto, geralmente calcado em experiências visualizáveis de violência vividas por pessoas conhecidas por pessoas que



conhecemos. As lendas urbanas se baseiam nessa lógica de alguém que contou a alguém, e por mais que muitas vezes sejam situações insólitas, no mais, são materialmente possíveis e montadas a partir de um repertório que se explica de alguma maneira racional.

Não é esse tipo de experiência que “Slaves Mass” fabula sonoramente. Zabelê é ninguém, mas tem a força mítica, não da violência explícita da agressão física das lendas urbanas, mas do que não se explica pela lógica do isso “igual aquilo”. Está mais para o universo do pesadelo das crianças que escutam histórias de terror antes de dormir, e que correm para cama dos seus pais de madrugada – hora predileta dos monstros. A sonoridade é sombria, e ao explorar as regiões graves do espectro sonoro, com melodias que se alongam trazendo para o ouvinte a expectativa do que se arrasta e da espera, se esconde na penumbra do som. As ondas graves são a de maior dimensão (física), daí seu impacto tátil ser mais intenso e a batida da música eletrônica movimentar nossos corpos em meio às festas. O grave possibilita um vibraroceânico, mas com menos intensidade é um barco oscilando no alto-mar.

O chamado que nem se realiza necessariamente por ser uma sugestão, nem precisa se revelar para provocar o medo sutil, diferente de “Zabelinha, Zabelôa”, no qual o fim é Zabé, trucidada pelo demônio. Está longe das estratégias de horror de “Freddy Krueger” e “Sexta Feira 13”, não só por não ser declarado o mal e não haver requintes de crueldade, mas por explorar o não dito pelas camadas mais finas da linguagem, a pele sonora, primeiro contato nosso com o mundo verbal.

Hermeto vasculhando a latência guardada do medo do escuro. Os anseios adormidos em nós: o medo do desconhecido.

## **REFERÊNCIAS:**

FREUD, Sigmund. *O estranho / Das Unheimliche (1919)*. Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v.17.

CASHDAN, Sheldon. *Os sete pecados capitais dos contos de fadas: como os contos de fadas influenciam nossas vidas*. Trad. Maurette Brandt. Rio de Janeiro: Campos, 2000.

HERMETO, Paschoal. *Slaves Mass*. São Paulo: WEA/Warner, 1977. 1 CD

## **EXPERIÊNCIA DOS LIMITES: RESTOS DE SONHO E FRAGMENTOS DA REALIDADE NO CONTO “O BLOQUEIO”, DE MURILO RUBIÃO**

Rita De Cássia Silva Dionísio<sup>1</sup>

*“Eis que despertarei sobre eles os medos [...]”  
Isaías, 13: 17*

Iniciamos este artigo, também, como o escritor objeto de análise deste texto, com uma epígrafe, extraída, propositadamente, do mesmo livro bíblico do qual Rubião retirou a epígrafe do conto “O bloqueio”, tentando – como, em um jogo de linguagem – articular aqui a nossa própria fala à do autor mineiro e, claro, como uma proposta de ligar estas conversações ao grande tema: “As arquiteturas do medo...O escritor mineiro Murilo Rubião (1916 – 1991), foi jornalista, ocupou cargos políticos e fundou, no ano de 1966, o Suplemento Literário de Minas Gerais. Considerado pela crítica o precursor do gênero fantástico no Brasil, a produção literária do escritor, iniciada durante a sua juventude e que se prolongou por toda a sua vida – apresenta, entre outros aspectos, uma composição que agrupa fenômenos reais e fantásticos, causando, já no início das narrativas, uma estranha experiência de leitura. Segundo Jorge Schwartz, em seu livro *Murilo Rubião: a poética do uroboro*(1981), o escritor mineiro inaugura, nas letras brasileiras, um gênero narrativo cuja temática encontraria filiação em Machado de Assis e em Franz Kafka, morto em 1916 – oito anos antes do nascimento de Rubião. Para Schwartz, Rubião seria um quase contemporâneo de Kafka na cronologia, mas um contemporâneo na ficção, ele somente teria tomado conhecimento do nome do escritor tcheco em 1943, através de sua correspondência com Mario de Andrade. Entretanto, seriam evidentes o simultaneísmo temático e a intertextualidade de ambos os autores: insólita seria a “existência da obra de Murilo Rubião, assim como os temas nela tratados”.<sup>2</sup>

O conto “O bloqueio”<sup>3</sup> (que integrou, inicialmente, a coletânea *O convidado*, de (1974), apresenta-nos um personagem que, em sua tentativa de distanciar-se de uma esposa insuportável, isola-se em um apartamento de um prédio recém-construído, cujos pavimentos vão sendo, misteriosamente,

---

1 Professora da Graduação em Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES; doutora em Literatura pela Universidade de Brasília – UnB. Pesquisadora membro do GT Vertentes do Insólito Ficcional da ANPOLL.

2 SCHWARTZ, 1981, p. 1

3 Para este trabalho, baseamo-nos no conto publicado na *Obra completa* de Murilo Rubião (Companhia das Letras, 2010, p. 139-144).

reduzidos a fino pó por uma misteriosa e destruidora máquina. Na terceira noite em que dormia no apartamento alugado, Gérion acordou com o barulho de uma estrondosa máquina. Após algum tempo, tendo conseguido dormir novamente, sonhou que estava sendo serrado na altura do tórax. Desnortado pelo medo e sob o abalo de grandes sustos provocados pelos ruídos das paredes que se estilhaçavam, Gérion percebe, em determinado momento, que o apartamento em que mora pode, também instantaneamente, tornar-se poeira. A narrativa, que não obstante a sua brevidade está dividida em sete partes, apresenta um elenco de componentes que convergem para a construção do insólito ficcional: uma britadeira que, por noites seguidas, destrói andares inteiros de um prédio recém-construído; as máquinas – que serram vigas, vergalhões e trituram lajes – são invisíveis; de acordo com o síndico do prédio, os barulhos ocorriam em função das obras “de rotina”; Gérion era o único inquilino do prédio; apesar de ter alugado o apartamento usando um nome fictício, Margarebe, mulher de Gérion, descobrira o seu número e o chantageava em nome da filha pequena, Seateia. Há dias emparedado naquele limitado espaço, o personagem consumia apenas alimentos enlatados e fumava incessantemente, “imerso na desesperança” e lamentando o insucesso de sua fuga. Considerava a possibilidade de sacrificar-se e, pela filha, voltar a viver com a presunçosa e soberba esposa, cujo “corpo ocupava dois terços da cama”, a tolerar os seus roncos e flatos. Neste ponto da narrativa, o narrador afirma terem cessado completamente os ruídos da tal máquina destruidora. O personagem, decidido a voltar para casa, empreende, então, a viagem de volta. No entanto, conforme o fragmento que se segue:

Oito andares abaixo, a escada terminou abruptamente. Um pé solto no espaço, retrocedeu transido de medo, caindo para trás. Transpirava, as pernas tremiam. Não conseguia levantar-se, pregado ao degrau. [...] uma corrente luminosa destruiu o fio telefônico. No ar pairou durante segundos uma poeira colorida. Fechava-se o bloqueio. (RUBIÃO, 2011, p. 142-143).

Depois de algumas horas, o silêncio completo e absoluto rompeu-se com o retorno da máquina: “ruidosa, mansamente, surda, suave, estridente, monocórdia, dissonante, polifônica, ritmadamente, melodiosa, quase música” (RUBIÃO, 2011, p. 143).

Gérion sentiu-se desafiado a enfrentar a máquina, a descobrir os segredos “que a tornavam tão poderosa”, mas temia o encontro. Contudo, afirma o narrador, o personagem enredava-se no fascínio daquele conjunto de mecanismos infernais, “apurando o ouvido para captar os sons que àquela hora

se agrupavam em escala cromática no corredor, enquanto na sala penetravam os primeiros focos de luz” (RUBIÃO, 2011, p. 144).

Passa-se, então, a descrever um movimento – quase lúdico – de Gérion em querer defrontar-se com a máquina, e desta que se esconde, não permitindo que se desnude o seu mistério.

Para pensar nos desdobramentos que o texto propõe, é-nos necessário construir uma rede semântica entre os paratextos com próprio conteúdo narrativo. Para isso, começemos pelo título: “O bloqueio”.

Concernente ao título, Gérard Genette, em seu livro *Paratextos editoriais* (Ateliê Editorial, 2009), elabora um histórico sobre a titulologia (ciência que estuda os títulos) e, entre outros aspectos, argumenta que as funções do título – conforme Charles Grivel – seriam: 1) identificar a obra; 2) indicar seu conteúdo; 3) valorizá-lo. (GENETTE, 2009, p.73). Para o autor, o título é o “nome” do livro e, assim, serve para nomeá-lo, ou seja, designá-lo de forma tão precisa quanto possível e sem riscos demasiados de confusão. Segundo Umberto Eco – citado por Genette – o título seria uma chave interpretativa para a leitura de um texto. (GENETTE, 2009, p. 87.)

Nesta perspectiva, apresentamos alguns sinônimos para o título da narrativa de Rubião – o bloqueio: primeiramente, pensamos nos obstáculos à tentativa de Gérion de fugir da mulher à qual era submisso; pode-se considerar, também, que bloqueio aponte para os impedimentos, entraves, embaraços que constituíram as barreiras aos propósitos do personagem em realizar-se distante do que lhe oprimia. Assim, a presença dos elementos insólitos, por um lado, obstruíram o retorno de Gérion à sua casa, mas, por outro, em sua ambiência de terror e medo, colaboraram para que ele se voltasse a si mesmo, como experiência subjetiva jamais vivenciada.

A epígrafe do texto, ao que nos parece, apresenta-se como outro aspecto digno de nota para as possibilidades de interpretação da narrativa. O conto “O bloqueio”, de Rubião, inicia-se com a epígrafe: “O seu tempo está próximo a vir, e os seus dias não se alongarão.” A frase, extraída do livro de Isaías (capítulo 13, versículo 22), da Bíblia Sagrada, pelo seu tom profético – evidenciado pelo tempo verbal utilizado – anuncia um desfecho, um ponto final para um objeto que, no caso da narrativa, veremos ser o seu personagem principal, Gérion.

Interessante notar que, como estratégia de coerência e coesão textuais, o autor busca esse texto exatamente no livro do profeta Isaías, cujo conteúdo pode resumir-se, a uma mensagem do juízo de Deus às nações, o anúncio da chegada de um futuro rei, semelhante a Davi, e a promessa de um tempo de

paz e tranquilidade para Israel.<sup>4</sup>

O capítulo 13 do livro de Isaías é, deveras, pavoroso, pois é o relato da visão do profeta contra a Babilônia, que denuncia os horrores que o Senhor de Israel enviaria àquela terra, em sua indignação. O elenco das palavras e expressões utilizadas pelo profeta inclui, por exemplo: “coração se desanimará”, “assombros”, “dores”, “ais”, “cairá à espada”, “estremecer os céus”, “a terra se moverá do seu lugar” – entre outros que provocam pavor, inclusive a frase utilizada por nós como epígrafe: “Eis que despertarei sobre eles os medos [...]” (Isaías, 13: 17.)

O fragmento utilizado por Murilo Rubião faz parte do último versículo do texto, o qual passamos a citar integralmente: “E as feras que uivam gritarão umas às outras nos seus palácios vazios, como também os chacais, nos seus palácios de prazer, pois bem perto já vem o seu tempo, e os seus dias não se prolongarão.”

Na produção ficcional de Murilo Rubião, citar – especialmente com epígrafes – os textos bíblicos tornou-se uma opção do autor e isso deve ser considerado na análise do conjunto de sua obra – e dos seus contos, em particular.

A propósito da importância das epígrafes – como especial forma de citação – para a constituição do sentido do texto, recorreremos a Antoine Compagnon<sup>5</sup>, em especial, ao livro *O trabalho da citação* (1996). Conforme o autor, o mais inegável sucesso do texto [contemporâneo] são as citações que o leitor faz no texto, as paradas, as reticências, os obstáculos de sua leitura. Entregando-se à leitura, ele aceitaria todas as citações que lhe queiram impor, sejam elas provenientes ou não de sua própria leitura, de sua própria competência. Assim, o texto concederia ao leitor uma única liberdade: a da acomodação. Ele deve acomodar o texto e nele se acomodar, encontrando o lugar de onde o texto lhe seja legível, aceitável. Não se pode exigir do leitor que esse lugar lhe seja inteiramente desconhecido no momento em que abre um livro: um livro que não ofereça nenhum ponto de acomodação, que subverta todos os nossos hábitos de leitura, que não exija nenhuma competência especial, mas as ultrapasse todas, é-nos completamente inaceitável. Toda citação, nesse sentido em que é apresentada pelo autor<sup>6</sup>, seria, primeiro, uma leitura – assim, como toda leitura, enquanto grifo, é citação – mesmo quando a consideramos no sentido mais trivial: já lemos, outrora, a citação que fazemos, antes de ela ser citação.

Dessa forma, a citação constituir-se-ia um elemento privilegiado da acomodação, pois ela seria um lugar de reconhecimento, uma marca de leitura – como é o caso das epígrafes nos contos de Murilo Rubião. Seria, sem dúvida,

---

4 BIBLIA SAGRADA, 2003, p. 1232.

5 COMPAGNON, 1996, p. 18-9

6 COMPAGNON, 1996, p. 17

---

---

a razão pela qual nenhum texto, por mais subversivo que fosse, renunciaria a uma forma de citação. A subversão desloca as competências, confunde sua tipologia, mas não as suprime em princípio, o que significaria privar-se de toda leitura. A citação seria, assim, um lugar de acomodação previamente situado no texto. Ela o integraria em um conjunto ou em uma rede de textos, em uma tipologia das competências requeridas para a leitura; ela seria reconhecida e não compreendida. Nesse sentido, o papel da citação seria inicialmente fático, de acordo com a definição de Jacobson: “Estabelecer, prolongar ou interromper a comunicação, [...] verificar se o circuito funciona”.<sup>7</sup>

A citação – afirma Compagnon – seria, simultaneamente, leitura e escrita. Unindo o ato de leitura ao da escrita, a ela representa a prática do texto, o fundamento da leitura e da escrita: citar seria repetir o “gesto arcaico do repetir-colar, a experiência original do papel, antes que ele seja a superfície de inscrição da letra, o suporte do texto manuscrito ou impresso”<sup>8</sup>. Segundo essa proposição de Compagnon, escrever seria, pois, reescrever, não diferindo do ato de citar. Dessa forma, se a citação está na base de toda prática com o papel, e se a ela se atribui seu sentido pleno, considerando tudo que ela põe em movimento na leitura e na escrita, não é mais possível falar da citação por si mesma, mas somente de seu trabalho, “o trabalho da citação”, pois a

citação trabalha o texto, o texto trabalha a citação. A citação não tem sentido em si, porque ela só se realiza em um trabalho, que a desloca e que a faz agir. [...] ela não tem sentido fora da força que a move, que se apodera dela, a explora e a incorpora. [...] A questão “O que ela quer?” parece ser a única que convém à citação: ela supõe, na verdade, que uma pessoa se apodere da palavra e a aplique a outra coisa, porque deseje dizer alguma coisa diferente. O mesmo objeto, a mesma palavra muda de sentido segundo a força que se apropria dela: ela tem tanto sentido quantas são as forças susceptíveis de se apoderar dela. O sentido da citação seria, pois, a relação instantânea da coisa com a força real que a impulsiona. (COMPAGNON, 1996, p. 31).

No caso específico da epígrafe– desencadeadora de todo o texto que a sucede – tratar-se-ia de um tipo de citação que, aparecendo na abertura de um texto, logo após o título, serve-lhe como moldura ou comentário introdutório, com o propósito de reafirmar o ponto de vista do texto que introduz ou apresentando-se como uma síntese do tema desenvolvido. Para Compagnon<sup>9</sup>, a epígrafe “é a

---

7 JACOBSON, 1970, p. 217 apud COMPAGNON, 1996, p. 19.

8 COMPAGNON, 1996, p. 31.

9 COMPAGNON, 1996, p. 79.



citação por excelência, a quintessência da citação, a que está gravada na pedra para a eternidade, no frontão dos arcos do triunfo ou no pedestal das estátuas”. Na borda do livro, a epígrafe seria um sinal de valor complexo, um índice, mas, sobretudo, um ícone, no sentido de uma entrada privilegiada na enunciação. Mais que isso, ela seria uma imagem, uma insígnia ou uma decoração ostensiva no peito do autor. A epígrafe seria, ainda, uma condensação do prefácio, cuja forma teria sido definitivamente dada por Descartes. Na epígrafe, o autor mostra as cartas. Sozinha, no meio da página, a epígrafe representa o livro (ou o texto, em se tratando da obra de Murilo Rubião) – apresenta-se como seu senso ou seu contra-senso – infere-o, resume-o. Mas, antes de tudo, ela apresenta-se como um grito, uma palavra inicial, um “limpar de garganta” antes de se começar, realmente, a falar, um prelúdio ou uma confissão de fé: “eis aqui a única proposição que mantereí como premissa, não preciso de mais nada para me lançar”<sup>10</sup>. Base sobre a qual repousaria o livro (ou o texto), a epígrafe seria uma extremidade, uma rampa, um trampolim, no extremo oposto do primeiro texto, plataforma sobre a qual o comentário ergue seus pilares.

Jorge Schwartz, no livro anteriormente citado, estuda “As epígrafes como programa textual” da obra muriliana. Schwartz considera as epígrafes como aspectos desvendadores de um universo de significação, necessário para o entendimento da obra de Murilo Rubião. Deslocadas do seu texto original, as epígrafes sofrem uma refuncionalização ao serem interpeladas em um novo contexto, ao resgatarem a carga semântica do seu passado e, também, ao estabelecerem um novo diálogo com o texto novo. Em Rubião, conforme Schwartz:

O tom profético das epígrafes [...] não se apresenta, como acontece na s tragédia grega, como um desafio oral que exige desvendamento posterior através das ações das personagens. Não há, pois, o jogo da comprovação da profecia, nem esta se concretiza *a posteriori*, mas, sim, na *durée* da escrita, no nível da própria linguagem. O perpétuo acontecer, repetitivo e circular, reduz a um eterno presente o tom pretensamente futuro da voz profética. Esta passa a ser máscara do futuro, encobridora de acontecimentos presentes. É neste jogo de convergências temporais que se instaura o *chronos* muriliano, e que define a relação estipulada *a priori* pelas epígrafes em cada um dos seus contos. (SCHWARTZ, 1981, p. 11).

Para o pesquisador Audemaro Taranto Goulart, em *As mágicas de um mago: o conto de Murilo Rubião* (1985), no capítulo em que estuda as relações entre epígrafe/tragicidade/texto,

---

<sup>10</sup> COMPAGNON, p. 79-80.

A importância da inscrição do trágico como elemento mediador reside no fato de que a narrativa de Murilo Rubião está inteiramente estruturada no universo fantástico. Isso faz que o leitor, ao percorrer os contos, seja continuamente envolvido por uma cadeia de sugestões, uma vez que haverá sempre uma multiplicidade de significados para preencher os significantes do texto. Longe, portanto, dos acontecimentos diários, que compõem suas experiências vivenciais, o leitor busca, na epígrafe, uma possibilidade de explicação ou, por outras palavras, uma possibilidade de preencher os hiatos que se estabeleceram na sua tentativa de explicação dos elementos estranhos, ocorridos na narrativa. Então, passa-se algo curioso: a primeira impressão é de que as epígrafes contribuem muito pouco para precisar os significados flutuantes, mas fica no leitor uma sensação de impotência que nada mais é senão a reduplicação do sentido trágico que envolve as personagens. E é a partir dessa percepção que começa a nascer uma explicação para os acontecimentos da narrativa, a ponto de se poder alinhar uma interpretação razoável, que ilumina o que antes se supunha irreal. (TARANTO, 1985, p. 121).

Como pode-se notar, a partir do conceito de epígrafe apresentado por Compagnon e dos estudos de Schwartz e Taranto – especialmente sobre as epígrafes nos contos de Rubião – nas narrativas do escritor mineiro, as epígrafes são um importante recurso de estrutura composicional e nelas consiste parte da chave de leitura dos textos do autor.

Assim, considerando os acontecimentos inexplicáveis do conto acima referidos e, ainda, as acepções e os sentidos da epígrafe empregada por Murilo Rubião na constituição deste conjunto, percebe-se que esses aspectos convergem para uma ambientação de terror – que têm como principal efeito o medo da personagem, a qual parece confundir, a todo instante, “restos de sonho com fragmentos da realidade” – produzindo, portanto, um resultado insólito e absurdo na narrativa, ao diluir os limites da experiência do real e do sobrenatural.

## REFERÊNCIAS:

BÍBLIA SAGRADA. *Revista e corrigida*. Sociedade Bíblica do Brasil, SP/Casa Publicadora das Assembléias de Deus, RJ, 2003.

COMPAGNON, Antoine. *O Trabalho da Citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GOULART, Audemaro Taranto. *As mágicas de um mago: o conto de Murilo Rubião*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1985. (Dissertação de Mestrado.)

JACOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*. Paris: Éditions du Seuil, 1970. Apud COMPAGNON, Antoine. *O Trabalho da Citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

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

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

## **ARQUITETURAS DO MEDO EM A MORTE DO PALHAÇO E O MISTÉRIO DA ÁRVORE DE RAUL BRANDÃO**

Eloísa Porto Corrêa (UERJ/USS)<sup>1</sup>

A Morte do Palhaço e O Mistério da Árvore, livro do escritor finissecular e pintor fortemente influenciado pelo Expressionismo, Raul Brandão consiste em “notas, projetos, um diário, um esboço de novela – ou “romance incompleto” (KM, p. 12) – e certas páginas singulares” (KM, p. 7), como afirma o próprio narrador das primeiras páginas da obra. Nota-se que a indefinição genológica ou a interpenetração de gêneros é proposital nesse livro, aliás, em toda sua obra.

K. é descrito pelo narrador como uma figura esguia, grotesca, alienada, presa a quimeras e avessa a objetos materiais, que “titubeava como um ébrio”, “com um velho penante e um casaco no fio, mas fosforescente como um visionário”, “que passou fome e frio – mas nunca ninguém, nem ele deu por isso”, “encolhido, gestos desajeitado, ar de quem não sabia onde meter as pernas nem as mãos enormes”, mas que o narrador “nunca ouviu queixar-se” (KM, p. 7-10). É tão abúlico “que, aos vinte e sete anos, se sentia em imaginação capaz de tudo, mas na verdade era incapaz, o miserável, dum esforço que não caísse logo num desânimo de dias. A mais leve contrariedade bastava para o desalentar” (KM, p. 14). É tão alienando que “matou-se por um fantasma”, “com um tiro na cabeça” (KM, p. 7). Seus temores transparecem nos seus “olhos espantados” diante da realidade tão assustadora e frustrante: “(K.) não pode contentar-se com mulheres de viela”, com “a realidade (que) é a mulher que se vende, que lhe fazia medo e o desvairava”. Por isso, ele opta pelas “quimeras” e “mulheres imaginárias”, enfim passa a viver uma “vida ideal” na imaginação, abandonando a realidade, fechado “por dentro para sonhar”, apesar de “o sonho dia a dia o consumir e o devorar” (KM, p. 7): “o pior é que quem se fartou de quimeras e de noites escarlates não pode habituar-se à existência banal”, onde “tudo eram ângulos e asperezas que o feriam” (KM, p. 8).

O primeiro texto de A Morte do Palhaço e O Mistério da Árvore é K. Maurício (KM, p. 5-19), apresentação da personagem-título como o “homem do violino”, que “desdenhou da vida pelo sonho” e que, por isso, “nos últimos tempos parecia mais uma sombra aureolada que um homem” (KM, p. 7). K. Maurício é o autor da “barafunda das notas”, em que se “destaca A Morte do Palhaço, romance incompleto, e quase autobiográfico”, segundo o narrador, que se intitula

---

<sup>1</sup> eloisaporto@gmail.com

organizador da obra de K. Maurício, afirmando que “por isso lho publico (AMP), juntando-lhe o que nos seus papeis encontrei com o título de Diário” (KM, p. 12). Com isso, o narrador justifica a sequência das obras no livro: K. Maurício; A Morte do Palhaço (AMP, p. 20-62); e, por fim, o restante do Diário (p. 63-114).

A Morte do Palhaço se subdivide em cinco capítulos, que podem ser lidos também isoladamente como contos: I- A casa de hóspedes, que apresenta o Palhaço, suas péssimas condições de vida e seu medo de se expressar e de viver a realidade, que o deprime, como deprime também K.; II- Halwain, sobre um colega de trabalho do Palhaço, um solitário Clown; III- Camélia, outra artista do circo, amada e idealizada pelo Palhaço; IV- Sonho e Realidade, sobre o amor incorrespondido do Palhaço, vivido apenas em sonhos; e V- A última farsa, que narra o suicídio do Palhaço.

Os “papeis com o título de Diário” se subdividem em Diário de K. Maurício (p. 63-92), que retoma a abordagem sobre a personagem título, apresentada em K. Maurício; Os seus papeis, em que o narrador comenta os “papeis inúteis, rabiscos, notas, caricaturas” e “os contos que a seguir publica, pois de alguma forma completam a sua curiosa fisionomia intelectual” (OSP, p. 93-94); A Luz não se extingue, sobre “luz e dor” que “andam ligadas” e nunca se extinguem (ALNSE, p. 95-97); O Mistério da Árvore (OMA, p. 99-102), sobre um rei vampiresco que devasta seu reino e aterroriza seus súditos, para tentar fugir de seus próprios medos; Primavera Abortada, sobre o ciclo da vida que se alimenta de morte, numa “floresta enorme e silenciosa” (PA, p. 103-108); e Santa Eponina (SE, p. 109-114), sobre uma princesa inocente que abdica de sua riqueza para viver a desgraça entre os miseráveis.

Para analisarmos no conto brandoniano algumas representações do medo, peça fundamental nas obras de Brandão e em toda arte expressionista, abordaremos, primeiramente, suas concepções no universo ficcional.

A partir de estudos de Júlio França (2011), podemos afirmar que o medo é um sentimento de sofrimento ou prazer diante de situações reais, como a violência urbana ou como um passeio de roda gigante; ou diante de situações ficcionais em que não estamos enfrentando de fato um perigo, como durante a leitura de um conto. Neste último caso, é a imaginação que faz o leitor sentir o medo que uma personagem sente diante de uma situação assustadora, mesmo que esta dependa de um pacto de verossimilhança. Trata-se do “medo artístico”, uma fascinante e prazerosa “emoção estética”, ou seja, uma sensação peculiar produzida por criações ficcionais, em que experimentamos emoções dolorosas relativas à busca de autopreservação diante de um perigo, sem que estejamos de

fato sujeitos a riscos, porque a fonte do medo não é um risco real, mas ficcional para quem o experimenta. Esse “efeito de recepção” é o “resultado produzido por um artefato”: a obra criada pelo artista para “suscitar essa emoção específica” (FRANÇA, 2011, p. 66): o prazer e o fascínio pelo medo.

O “medo artístico”, ainda para França (2011, p. 58), pode ser encontrado, então, em narrativas que têm a “intenção ou a capacidade de produzir, como efeito de leitura, a emoção do medo”. Essa “literatura do medo” ou, no dizer de Felipe Furtado (1980), a “literatura do metaempírico”, inclui obras de variadas épocas, comumente rotuladas como suspense, horror, terror ou como obras góticas, fantásticas ou expressionistas, entre as quais incluímos as narrativas de Raul Brandão no corpus desse artigo.

A construção das imagens assustadoras que suscitam o medo pode ocorrer em uma ou mais categorias da narrativa: personagem, tempo, espaço ou enredo. Segundo Furtado (1980), através de seres, manifestações sobrenaturais, fenômenos desconhecidos ou ameaçadores de toda ordem, que corrompem ou ameaçam o senso comum, é gerado o medo em personagens, narradores ou no leitor, por causa da dúvida, da insegurança, da incerteza, da ambiguidade...

Na obra de Raul Brandão, o medo e o horror aparecem em todas as categorias da narrativa, são experimentados por personagens e narradores humildes, que se deparam com situações de violência e miséria, coloridas com tintas fortes e contrastantes, como em pinturas expressionistas. É o que se nota no fragmento de K. Maurício, no qual o narrador afirma que a personagem título “exagerava tudo, com a mania de acarvoar os mais miúdos pormenores da existência, e abria olhares espantados, se se sentia ferido pela vida, como quem acorda de um sonho para a realidade agressiva” (KM, p. 10).

Diante dessas telas, o narrador, K. Maurício e outras figuras das narrativas brandonianas, lembram à figura destacada no quadro O Grito, de Munch, marco da pintura expressionista, um sujeito com a boca aberta, a expressão de horror e as mãos pressionando os ouvidos, para não escutar o próprio grito incontrolado. A figura humana é reduzida a uma aparência ondulante, deformada, parte duma paisagem coloridas com tintas destoantes, pinceladas rápidas, cores fortes, como num pesadelo. Todos os elementos da tela endossam e ressaltam a expressão de pavor e deformação do sujeito, como ocorre com narradores e personagens nas narrativas de Brandão. O que sucede também no fragmento a seguir, em que a música do violino de K. Maurício parece compor uma pintura na qual miseráveis e sombras se misturam num cenário de cores destoantes, para pintar imagens contrastantes, que perturbam narrador e público. Este

cenário, ao mesmo tempo, aterroriza a plateia e projeta os horrores do artista que toca/narra/pinta. Desta forma, K. Maurício e narrador tornam-se arquitetos do medo em suas composições:

Sob a claridade vaga, a paisagem parecia criá-la a música, **outra paisagem estranha**, escaldado e soturno lugar de sabat: oliveiras torcidas e cinzentas, convulsos no ar os braços (...) Era um mundo de fantasmas o que enchia a noite... Os sons entranhavam-se na multidão e **faziam estremecer as sombras** até que ele parava de tocar e o silêncio caía como a tampa de uma cova... Outra vez a música começava num gorgolejo, arrepiada de dor, vaga, dúbia claridade misturando-se ao luar entre nuvens, e **perturbava-nos** como um crepúsculo sobre águas mortas: pouco a pouco alastrava-se pela paisagem, sinfonia de almas a errar numa névoa lilás. (KM, p. 14-15, grifos nossos)

No fragmento, imagens atemorizantes, como “fantasmas”, “almas a errar”, sombras, a escuridão da noite, “o soturno lugar”, “a paisagem estranha”, a música “arrepiada de dor”, o silêncio que “caía como a tampa de uma cova” e a morte sempre a rondar nas “águas morta”..., são a materialização dos medos expressos por K. na música e pelo narrador em sua descrição/pintura, perturbações do emissor que amedrontam também a plateia e, nela, o leitor. As cores berrantes (oiro, lilás, sombra, claridade...) e destoantes parecem duplicar os gritos do artista e as perturbações que refletem e que buscam causar no leitor/ouvinte. A arte de K. Maurício (música e literatura) serve para expressar a dor e o horror, assim como a arte do narrador abismado que o descreve. Entretanto, essa arte não reproduz, produz, ou seja, recria a paisagem, de forma que arte e paisagem se refletem e se transformam uma à outra.

A miséria e a aflição dessa multidão animalizada, “como um rebanho nessa claridade de agonia”, com seus “olhares de desespero”, tremores e medos, em errância penitente, contrastam com a suntuosidade da “Catedral duma imobilidade acusadora” (KM, p.15), que contraditoriamente não socorre (como prega) e nem acalenta as almas que a adoram e que esperam dela conforto.

Em suas representações do medo (temor, pavor ou horror), os narradores brandonianos sempre exploram contrastes: claro-escuro, sonho-pesadelo, aparência-intimidade, mentira-verdade, sanidade-loucura, morte-vida, amor-ódio, pureza-malícia, santidade-perversidade, pobreza-riqueza, horror-afetividade... Seja na cores, em críticas a uma sociedade opressora ou na composição de personagens hediondas, em relações interpessoais violentas, ou em cenas e cenários apavorantes; o narrador revela certa estética do horror na descrição das paisagens, em oposição a uma poética da afetividade em relação aos humildes,



---

---

artistas, loucos, sonhadores e desesperados em geral, como marca o trecho a seguir sobre K. Maurício: “com que sorriso de piedade se desesperava por ter acreditado na arte e na virtude, quando só existe, hirto, o oiro. Aqueles que nascidos sem ilusão, ou que cedo a tinham arrancado, triunfaram” (KM, p. 10).

O horror e a piedade do narrador por K. Maurício se duplicam, e K. Maurício passa a expressá-los pelo próximo, ato que faz o artista observa de forma horrorizada e comovida, como afirma: “gostava de tocar para os desgraçados”, “só para eles (os grotescos) fazia vibrar até à dor o violino” (KM, p. 14): “certo é que (K.) às vezes irrita-me, e outras comove-me” (KM, p. 13). Aliás, seu horror e piedade pelo próximo são efeitos de sua autopiedade e de seu horror ao mundo, como afirma em seu Diário: “A piedade é afinal por nós e não pelos outros...” (DKM, p. 65). Para K., o homem, incluindo ele próprio, é egoísta e vaidoso: “Tenho pena por egoísmo, começo a ver aquela doença em mim. E é por um raciocínio idêntico que dou esmola. Egoísmo e vaidade” (DKM, p. 65).

Para K. Maurício, essas são outra marca do ser humano em geral, além do egoísmo e da vaidade, a perversidade: “É como quando sei que estou a fazer uma coisa má e continuo; (...) Há uma parte do meu ser que se revolta, mas não sei que fatalidade me impele e me faz ainda, para me esquecer, fazer pior...” (DKM, p. 65). Por isso K. é perverso em certos momentos da obra, e também teme e espera a perversidade alheia. Por outro lado, para o narrador, os humildes, ou “pobres ridículos (que) sonham” (KM, p. 11), têm menos oportunidades de agredir. Dessa forma, são mais agredidos ou são severamente punidos pelas agressões que cometem e, às vezes, são aproximados de Cristo, como na já citada paisagem onde “o borbulhar de multidão esparsa se imobilizara petrificada” diante das imagens de “calvário” e das “três cruzes com três forcas no alto” (KM, p. 14-15). Como os humildes das narrativas de Brandão, Cristo teria sido um dos “pobres ridículos (que) sonham”, vitimados pelo semelhante.

Sendo assim, nota-se que K. Maurício espelha muitas contradições, como constatam ele mesmo e o narrador ao longo da obra: “tudo nele é contraditório” (KM, p. 9), “Como eu sou contraditório!” (DKM, p. 65). Uma delas é o fato de que levava uma existência infeliz, mas “era feliz quando se refugiava no sonho, só era feliz quando se calafetava por dentro, construindo à sua vontade um mundo quimérico onde era rei ou palhaço” (KM, p. 11). Aliás, rei e palhaço são duas personagens de contos da obra marcados pelo medo e pelo horror, como espelhos do medo e do horror de seu criador.

Por isso, em seu Diário, K. Maurício revela que, por medo de ser humilhado e de sofrer, não vive e não fala, nem presta atenção ao mundo real,

que o agride e irrita, mostra-se antissocial e pessimista: “fujo de conversar”, “também nunca ouço o que os outros dizem, e, enquanto finjo escutar atento, penso em ti (a amada idealizada do sonho) – vivo para ti... Assim o que digo são restos de frases, palavras que trago na cabeça. E da conversa saio sempre humilhado e irritado” (DKM, p. 74). Só no sonho não sente medo, nada o ameaça.

Essa contradição, aliás, é bastante marcada no conto de Brandão, e na obra como um todo: sonho-realidade, mentira-verdade, que se embaralham nas concepções de K. Maurício, para quem a temida realidade espantosamente é mais mentirosa que o sonho, sua realidade, sua verdade, como se nota no fragmento a seguir:

Mentira!... É que nós todos não vivemos de máscaras e não representamos como velhos atores? Quem há aí que seja a sós o mesmo que é cá fora e quem foi que em certas horas não representou até consigo mesmo?... A vida endurece e ai daqueles que persistem em perseguir a quimera, sem quererem ver as duras pedras do caminho! (KM, p. 11)

O narrador se identifica com os mais sonhadores, mas afirma que, mesmo esses mais realistas, para quem “sonhar é um crime”, em algum momento sonham: “Creio que todos nascem com um quinhão de sonho e que, mesmo nos que conseguem aniquilá-lo, há horas em que fixam o olhar num ponto dourado; em que voltam a cabeça com saudade... Mas é tarde; a labareda está reduzida a cinzas...” (KM, p. 11). O ser humano vive as contradições da sua humanidade a todo instante, entre realidade e sonho, verdade e mentira, vida e morte...

Entretanto, o que mais o assusta não é a vida, segundo o narrador, é “a desigualdade entre o mundo exterior e a quimérica imagem que na sua alma construíra” (KM, p.9). Por isso, ele se recusa a “matar o sonho e adquirir o hábito das pequenas coisas” (KM, p. 11), a mediocridade, o convencionalismo ou a massificação da maior parte das personagens. Ele prefere a morte ou o suicídio ao hábito:

“habituar-me à vida (...) Encher a alma de palavras, de frases aprendidas, de sentimentos falsos, de crenças usadas e banais. Ser toda a gente. Sorrir ao que os outros sorriem, admirar o que eles admiram... E no entanto se me vejo assim, se me visiono daqui a anos assim – recuo de pavor... Ali está sobre a mesa a pistola aperrada. É melhor morrer, estoirar o cérebro, onde resta ainda um vestígio de sonho (DKM, p. 91)

O narrador, apesar de, no início do Diário, criticar e acusar K. Maurício

de se iludir “com notas para livros”, “duma decifração difícil”; depois se identifica com a personagem na indagação: “não é bem uma vida, bem uma alma? Quantas vezes, ao lê-lo, me parece que escuto uma voz que me conta toda a minha mocidade, com cansaços, desesperos e este amanhã! amanhã! que sem cessar me repito.” (DKM, p. 64) Além disso, nem sempre há marcas que separem a narração em terceira pessoa e as anotações de K. Maurício, de forma que não raro as vozes se fundem e, às vezes, não se distinguem.

Além de K. Maurício, outras figuras também se espantam e desvairam, como “todas estas mulheres mais ou menos doidas, de olhares espantados e uma linha que se quebra”, que “conhecem todas as repugnâncias e todas as perversões e da humanidade deve formar-se-lhes no crânio uma ideia de pavor e de loucura” (KM, p. 9). Pasmam-se também “os homens práticos”, que “pouco a pouco caem no sorvedouro que os traga e leva como sombras inúteis, enquanto a caravana dos desgraçados lá segue o seu rumo à parte, de olhar extático, desprezada e secretamente invejada, sob os gritos de maldição” (KM, p. 11). Mas, mais assombrado ainda parece o narrador brandoniano diante de tais figuras, cenas e cenários que descreve e das desventuras que narra.

Outra contradição de K. Maurício é o medo da morte, que faz par com o desejo da morte, visível não apenas em *Os seus papeis*, como mostra o fragmento a seguir: “(K. ia) temendo a morte e desejando-a com a mesma sinceridade, contraditório e lógico” (OSP, p. 94). Por isso, em K. Maurício, “(K.) procura (a morte) não para se aniquilar, mas como quem busca um sonho maior, um sonho sem contrariedade e de que se possa fartar” (KM, p. 7). Por outro lado, em *Diário de K. Maurício*, ele afirma: “Tenho medo de morrer. Por quê? Pelo desconhecido: e muito mais me aterra outra vida, consciente, do que o repouso, ser couve, árvore, macieira do meu quintal. Tivesse eu certeza de que a morte era apenas a transformação e nada de pior, e, morto” (DKM, p. 75). Entretanto, mostra-se atraído pelo que o amedronta: “O que me aterra é encontrar-me depois com não sei o quê de espantoso, de cova... – O que me aterra e o que me atrai” (DKM, p. 75). Medo e atração pela morte são encontrados em várias passagens da obra de Brandão.

O medo e o desejo de morrer de K. Maurício passam pelo medo e pelo desejo de perder “a personalidade, a consciência e o raciocínio” e até o sofrimento, aos quais se apegou ou se habituou. Aliás, para ele “a desgraça provém não do sofrimento em si, mas da razão” (DKM, p. 79), como menciona em seu *Diário*:

O que me custa afinal é a perda da minha personalidade: habituei-

me, de tal maneira, ao sofrimento que me custa a deixá-lo e a ser feliz. E vale realmente a pena? Vejamos: o que faz a minha desgraça, e a nossa desgraça, é a consciência e o raciocínio. E é isto exatamente o que me custa a perder. Por ventura um bicho se põe a pensar: Fiz mal ou fiz bem?... (DKM, p. 78)

Juntamente com o medo dessas perdas, está o desejo de não ter mais consciência, e ter, no lugar dela, a ingênua satisfação, a felicidade dos bichos, que não pensam. Mas, como não pode se libertar de sua consciência e de seu raciocínio, teme o mistério da morte: “buraco escuro onde a poalha dos mundos nasce, envolvida no mesmo mistério que este abril salpica de floração de macieiras?” (DKM, p. 79) A vida, que se gera na primavera das florações, e a morte, que alimenta essas novas vidas, sobre as quais reflete, são ambas misteriosas, assustadoras, aliás, etapas de um mesmo ciclo: “a morte tudo cobre de vida”, “Toda a terra ferve em decomposição de cadáver: brotam as árvores, que por seu turno se enchem de floração e mais tarde morrem: ela própria é um vasto cemitério”, “no entanto o que eu tenho é um medo enorme da morte...” (DKM, p. 79). Esta passagem lembra muitas passagens do *Húmus*, onde o solo é responsável pela química sinistra da vida, recebendo os mortos, seus sonhos e pesadelos, desgraças e desejos, que se decompõem e se recompõem em novas vidas e novas misérias e novos sonhos, originados dos mortos. Aliás, maior do que seu medo da morte é o seu medo de cemitério: “o cemitério ainda me desvaira mais do que a morte”. (DKM, p. 80). Isso ocorre porque o cemitério é onde se dá a maior parte dessa química sinistra, onde a morte se torna inexistência, apagamento e recomposição de novas vidas. Mas, no cemitério vidas humanas dão origem e alimentam novas vidas, possivelmente vegetais ou animais, que não terão nenhuma consciência ou memória das experiências vividas pelos mortos que os originaram.

Além do medo da velhice, da doença e da morte, ou seja, da passagem do tempo que mata, K. tem raiva ou inveja da juventude, da alegria, da ingenuidade: “A mocidade dos outros espantava-o: a forma como os mais se abriam em risos, tão naturalmente como árvores se enchem de flores, deixava-o amargo” (KM, p. 9) Não gosta da alegria nem da juventude pois não as têm mais. É por isso também que o rei as aniquila e K. as quer afastar de si.

K. Maurício, portanto, é contraditório como a própria condição humana de ser para morrer e deixar de ser, que o assusta. Ao mesmo tempo em que teme a vida e foge dela (“se saio do sonho, não sei viver”, DKM, p. 82), lamenta o que não viveu, imobilizado pelo medo: “Tenho pena do que não vivi, do que não gozei, da luz e das árvores que não vi...” (DKM, p. 82). Deseja a vida e renega o pensamento: “Confesso-o, tudo é vão, filosofias, palavras, sistemas!... Só existe uma única coisa

---

---

boa: viver! Viver!” (DKM, p. 79). Renega a filosofia e a ciência: “A ciência é vã como os berros daquele bêbado” (DKM, p. 83). Mas, logo depois volta a filosofar e a renegar a vida: “O sonho é o único refúgio que me resta. A amizade é uma mentira, a vida fere-me? Reentro no sonho. O amor é grosseiro? Tenho Hélia, que criei, à minha espera...” (DKM, p. 81) Entre tantas desilusões e ilusões que teme perder, está a sua humanidade. Tem, a um tempo, pavor e necessidade de ser humano, de ser “homem, uma quimera com ânsia na alma” (DKM, p. 81).

K. Maurício parece uma vítima de um medo ininterrupto e exagerado, vítima do que ele chama de “terror contínuo, a inquietação do que é vago, o aflitivo do nada” (DKM, p. 82), que o imobilizam e angustiam continuamente: “sobressalto-me com o menor ruído imprevisto: a porta que se fecha é para mim uma angústia. Compreendes isto? Antes a catástrofe sobre mim” (DKM, p. 82). Muitos outros medos são detectáveis no seu Diário, como o temor da mudança: “parece que uma parte do meu ser morre nesse instante, irremediavelmente na luz que se extingue. Amanhã já não serei o mesmo.” (DKM, p. 82) e há o medo do desaparecimento, do apagamento ou do esquecimento definitivo após a morte, como se viu, ou dos pequenos apagamentos e esquecimentos das mortes diárias, que geram saudade, mas também o “enchem de nostalgia e (o) enervam” (DKM, p. 83): “é como se eu fosse composto de diferentes seres (...) e por cada tarde que finda, na luz que serra os olhos, um desaparecesse para sempre, levando-me uma parte de ventura e de tristeza...” (DKM, p. 82-83). Há também o medo do escuro que convida à introspecção, que faz sofrer, angustia, imobiliza e faz pensar em suicídio: “Aí vem a desesperada hora do crepúsculo...”, “Bem sei, é a desesperada hora do crepúsculo (...) com os teus berros de amargura que põe os cabelos em pé (...) que me degradam e me fazem pensar no suicídio” (DKM, p. 83). Além desse medo de cometer o suicídio (e atração por ele), K. sente medo dos mortos, dos fantasmas, dos sonhos..., que são os restos dos mortos, que perderam a consciência e serviram de adubo para novas vidas: “Aí vem os mortos, aí vem Hélia, de mãos estendidas para mim, aí vem a noite, os fantasmas, a cova, bem sei...” (DKM, p. 83)

Contraditoriamente, o que assusta K. também o fascina e atrai, por isso acaba desejando muito do que teme nas narrativas, como o suicídio, que comete, depois de “por duas vezes” (DKM, p. 91) tentar, de acordo com o Diário. É o prazer e o fascínio do medo de que nos fala França (2011). O narrador sente prazer em ler e ouvir o medo de K., em suas narrativas e em seu violino. K. sente prazer em tocar e escrever o seu medo e os medos que observa. Ambos sentem fascínio e prazer em contemplar e pensar a dor e o medo alheios e em

senti-los como emoção estética e, no caso de K., também há um prazer pelo medo e pela dor que não são só sensações estéticas: “há dias em que tenho pena de não sofrer como outrora”. (DKM, p. 81). Às vezes teme a dor, mas, às vezes, teme perdê-la, como teme perder sua idealizada Hélia.

Em *A Morte do Palhaço*, encontramos a Camélia, sonhada, idealizada pelo Palhaço, que só existe na imaginação do amator, distinta da Camélia concreta, que “despreza” o Palhaço, à semelhança do que ocorre entre Hélia e K. Maurício, que aliás, assim como K., o Palhaço também se mata de forma patética, depois de sofrer por um amor não correspondido: “Viu-se então um trapo negro, bordado a cores escarlates, vir de cima, lá do alto do circo, e com todo o ruído das bexigas de porco, que pendia na túnica, o Palhaço estourou na arena, grotesco até na morte”, no capítulo *A Última Farsa de A Morte do Palhaço* (AMP, p. 62).

Por causa do suicídio e do sonho, entre outros pontos de semelhança, o narrador de K. Maurício considera a história do palhaço como a história do próprio K. Maurício: “Essa história de um palhaço sempre agarrado à sua quimera não é afinal toda a sua história?” (KM, p. 12).

O Palhaço de Brandão, lembra, em muitos aspectos, o quadro *Arlequim de Cezanne*, ambos opostos à imagem do senso comum para um palhaço. São figuras de palhaço melancólicas, com olhar perdido, expressão triste, o que contrasta com a roupa em cores fortes, comumente associada ao riso, à piada e à alegria das festas e ambientes circenses. Como o *Arlequim de Cezanne*, o Palhaço de Brandão também se veste de negro e escarlate: “todo negro, com flores escarlate na túnica” (AMP, p. 62). O Ele morre sem revelar seu amor à Camélia, com medo de viver, de amar e de se declarar à amada, o que lembra a boca diminuta do *Arlequim de Cezanne* e do calado K.: “Pôs-se o Palhaço a amar Camélia” (AMP, p. 40); “o Palhaço não falava... Quase sempre fugia” (AMP, p. 23). Segundo o seu amigo Clown, o Palhaço “vive como um cão escorraçado”: “Ela despreza-te”(AMP, p. 41). Assim como o *Arlequim*, o Palhaço é “torto, anguloso”, “no quadrilongo da face, olhos furados a verruma” (AMP, p. 40), e pelo olhar também transmite seus sentimentos de frustração: “(O colega clown) encontrava-o (o Palhaço) sempre deitado à porta do camarim de Camélia e nos olhares do louco surpreendera por ventura um mundo de amor. Era decerto como ele um infeliz.” (AMP, p. 40). Como K., o Palhaço tem mais medo da vida que da morte, do dia que da noite, é abúlico, miserável, humilhado, pensativo, por isso foge para o sonho e idealiza a amada: “Só saía de noite. De dia ficava no covil do 4º andar, ruminando pedaços de sonho gastos e esquecidos” (AMP, p. 30). Assim como K. e o Palhaço, o Clown também é “escorraçado e azedo”

e suicida (AMP, p. 31). São duplos uns dos outros, os narradores, palhaços, K...

Todos esses dramas e gritos sufocados nas gargantas dos suicidas ecoam nas narrativas de Brandão e nos gritos do seu narrador horrorizado, como se nota no capítulo Halwain de *A Morte do Palhaço*: “Um grito, um grito na noite, um grito fundo que me interessa como se fosse eu próprio que gritasse” (AMP, p. 31).

Aliás, também como K., em *A Morte do Palhaço* há uma cena pintada como uma tela expressionista em que música e cores berrantes e destoantes e risos e berros da plateia se misturam, em contraste com o grito contido, preso na garganta do palhaço mudo e morto, mesmo antes de se matar:

A música, **desvairada e hílare**, rompeu numa marcha de triunfo, e a multidão, entendendo que tudo aquilo era uma farsa de gênio, sacudiu-se na **tempestade estrondosa do riso**, enquanto a poeira do bailado, **borboletas de fogo, luz, verdes, escarlates, roxas**, sob o **jorro dos refletores**, desaparecia num **terror pânico**. (AMP, p. 62, grifos nossos)

Há contrastes e duplicações na cena final do conto, no plano da expressão e no plano do conteúdo. São cores berrantes (“fogo, luz, verdes, escarlates, roxas, jorro dos refletores”) e berros (“tempestade estrondosa do riso”) da plateia, duplicando-se. São gritos e berros da plateia e da música (“desvairada e hílare, numa marcha de triunfo”). Contrastam os risos da plateia e a cena trágica de morte de uma personagem, que também contrasta com o traje de comédia da personagem, o qual leva a plateia a pensar na morte como uma farsa, parte do espetáculo circense.

Assim como o Palhaço e K., o rei de *O Mistério da Árvore* demonstra horror à vida carnal. Mas, diferentemente deles, o rei é abastado e tem poder, que usa para reprimir tudo o que tem relação com a natureza: a jovialidade, a alegria, a felicidade, o amor, a vida dos súditos e a luz em seu reino. Para afastar de si o que o horroriza, ele se torna um arquiteto do medo, destruindo e incendiando suas terras, perseguindo e matando os amantes, proibindo o amor e o riso. Essas arquiteturas do medo revelam os próprios medos desse rei, que teme o amor ou tem medo de amar e não ser amado; teme a penumbra da solidão ou a sombra da infelicidade, que ele impõe a todos, quase que para não ser o único infeliz solitário. Espalha e impõe o medo e o desamor para não ser somente ele o amedrontado solitário: “Não podia amar. Nem a voluptuosidade, nem o ideal, nem o amor, nem a carne láctea das mulheres” (OMA, p. 102).

O rei é um misto de dândi e vampiro decadentista, que se alimenta e eterniza da extinção de toda a vida que circunda seu castelo, levando existência estéril e destrutiva, como a morte em vida: “No silêncio tumular do Palácio os



passos do Rei ecoavam pelos corredores desertos” (OMA, p. 99-102). Como o vampiro mantém seu poder “há séculos”, tirando a vida alheia e, uma vez morto-vivo ou morto em vida, melancólico, não espera nada além de sustento.

A morte, que ora horroriza ora deleita, foi um tema largamente abordado pelos expressionistas, como se pode observar nas telas Pirâmide de crânios (1898-1900), de Cézanne, e Natureza morta com flores, de Van Gogh, nas quais se amontoam objetos que simbolizam a morte de entes humanos e naturais, como caveiras ou flores cortadas sobre fundos vermelhos ou negros, contrastando com tons claros e luminosos.

O Castelo desse Rei é uma cripta, uma tumba escura de mármore, que guarda a solidão estéril e morta ou mórbida daquele que se alimenta das vidas alheias: “o Palácio Real, construído num bloco de pedra escura, e só o Rei, de alma igual à sua alma, nua e trágica, se pusera a amar a árvore triste que havia séculos servia de forca” (OMA, p. 99).

A árvore que o rei vampiriza é vítima e instrumento de tortura do rei, usada para vitimar e vampirizar os súditos, entre eles os mendigos, que têm sua energia vital sugada pelo rei, através da árvore, que depois entra em floração: “Súbito ficou imóvel de espanto. Aquecida, com o amor de dois mendigos, tinha o galho em que pendiam enforcados cheinho de flor (OMA, 99-102)”. A ação do homem (o rei no conto) é muitas vezes a causadora da desordem e do caos entre os entes naturais. Mas, a natureza, símbolo do “sobrenatural” (BENJAMIN, 1989, p. 57) ou “cósmico”, no dizer de Seixo (2000), recupera-se, na medida do possível, através de seus ciclos e mecanismos de regeneração, aos quais o homem não pode se furtar. Desta forma, “a natureza defende seus direitos” (BENJAMIN, 1989, p. 57), em detrimento da ação e da obra humana, como se vê em Húmus, em que a terra se alimenta de morte e origina a vida; ou como em Os Pobres, em que o “enxurro” arrasta e arruína obras e homens; e na natureza que se regenera após a ação do Rei devastador no conto O mistério da árvore: “O que havia ocorrido nessa rua não teria surpreendido uma floresta; os altos fustes e a vegetação rasteira, as ervas e os galhos inextricavelmente enredados uns nos outros e o capim alto (OMA, p. 99-102)”. É o que se nota também em A Luz não se extingue, em que “luz e dor, ligadas” (ALNSE, p. 95-97), sempre se renovam nos ciclos da natureza.

A natureza e a “árvore trágica” do conto, “maldita que desde séculos servia de forca” também guardam os segredos da vida e da morte, da existência carnal e pós-morte, da primavera e do outono/inverno, das estações do ano e da vida, como já indicam o título do conto e o trecho que se segue: “Assistira

a transformações do solo, a tempestades, a cataclismos e a guerras, sempre petrificada como a morte – e, naquela noite, trespassada pelo amor dos dois mendigos, desentranhara-se em ternura, como se nela se encontrasse toda a paixão, a primavera e o noivado da terra” (OMA, p. 99-102). Como A Amoreira, de Van Gogh, que resiste em sobreviver mesmo num ambiente hostil e frio, a vida brota dos galhos da “árvore que servia de forca”, quando o rei menos espera, comprovando que, na natureza, a vida sempre brota da morte ou que, como disse Dalila Costa sobre o Húmus, “o amor como força cósmica, unificante, triunfa da morte e do desgaste do tempo” e que “o fim lógico não é morrer é viver sempre” (COSTA, 2000, p. 347, 351).

Assim, a árvore é, a um tempo, vítima, instrumento e testemunha da perversidade do rei, como também representante da ação revitalizadora do húmus. É, ao mesmo tempo, “esgalhada e seca” por causa da devastação promovida pelo rei, usada como instrumento de destruição (forca), testemunha do martírio dos enforcados e dos demais entes naturais sacrificados, mas também é ela que se mantém viva, alimentada pelo húmus gerado da matéria morta, além de exibir o galho florido, após o enforcamento dos mendigos.

Segundo Barros Júnior (2007), o vampiro decadentista demonstra “repulsa ao sexo” e a tudo o que for “por demais natural”, bem como manifesta um desejo ou “perversão decadentista” de deslocar “o foco erótico dos corpos para os objetos estéticos (capas e caixões)”, num “gozo dos simulacros fetichizados”. É o que ocorre com o rei do conto de Brandão, que sente repulsa por tudo o que é natural, incluindo o sexo. Por isso, aniquila a natureza e os mendigos amantes, e se tranca no seu frio castelo marmóreo (abrigo sinistro como as “capas e caixões”), duplo de sua frieza e impassibilidade. Além disso, o rei deleita-se com o cenário devastado ao redor de sua tumba e da “árvore que servia de forca”, “simulacros fetichizados” do rei, criados e cultuados por ele em substituição à natureza e ao amor, que despreza e destrói.

Mas, ao mesmo tempo em que o narrador se comove e se identifica com a personagem decadentista que é o rei, ele também a despreza e ironiza. Num misto de prazer e horror, narrador e rei se misturam na apreciação da paisagem devastada: “Em vão reduzira tudo a cinzas – por baixo das cinzas latejava a vida. (...) Por que não ia também ser macieira, mendigos, húmus? Transformar a dor em felicidade? Beber o sol arrastado na aluvião da vida? Oh como odiava a mocidade, a ternura, os lábios moços que se beijam”. No discurso indireto livre, o horror da personagem é compartilhado pelo narrador, que aprecia a paisagem com os olhos da personagem, ironicamente identificando-se com o

mesmo rei que lhe repugna em outras passagens.

O narrador observa, de forma horrorizada e comovida, a situação dos miseráveis “mendigos” e até a do solitário rei, sensibilizado com a felicidade pateticamente ingênua dos mendigos e com a infelicidade, a solidão e a danação perpétua do rei, preso à morte em vida. Mas, estarrecido com a perversidade, a crueldade, a covardia e a incapacidade do rei de buscar para si o amor que inveja, julgando mais fácil destruí-lo. A inveja leva o poderoso rei a ostentar uma máscara de impassibilidade e desprezo, contrária à máscara de momo do Palhaço, do Clown ou da miserável Candidinha, de A Farsa (BRANDÃO,1984) , por exemplo, que também inveja e odeia o íntimo, mas não pode destruir e se vingar como o rei do conto.

As arquiteturas do medo e da dor do rei causam medo e sofrimento ao seu povo. Mas, os mendigos não sentem medo, são ingênuos. Mesmo capturados e vitimados, ameaçam o poder do rei e representam diante dele os seus maiores temores: ignorância, pobreza e, ainda assim, amor e felicidade. Isso porque as figuras sublimes dos dois mendigos representam, além da alegria, pureza e afetividade, o que Geremek (1995, p.7) chama de “negação do sistema de normas e comportamentos vigentes”, já que “ignoram o que se passa em volta – olhos nos olhos, mãos nas mãos” (OMA, p. 99-102). Na sua ignorância, não se mostram dispostos a cumprir ou sequer a tomar conhecimento dos paradigmas sociais e padrões de comportamento do reino sombrio por onde passam. Eles são o polo oposto do rei, duplicado no cenário tenebroso que constrói.

O rei se sente ameaçado pelo fascínio que a mendiga exerce sobre ele e pelo perigo que ela representa, ao romper o tédio e ameaçar a mesmice e o hábito que se instauraram em sua vida. Ela é para o rei o que Mucci chamaria de “a figura do desejo, da volúpia, do amor” (1994, p. 71) que gera frustração, já que proporciona felicidade ao outro, mas nunca ao Rei, ele mesmo que é incapaz de ser feliz, sequer de se alegrar, sobretudo se a felicidade advém de cotidianas banalidades comestíveis: “Por que não ia ele também ser macieira, mendigo, húmus? Transformar a dor em felicidade? Beber o sol arrastado na aluvião da vida? Oh como odiava a mocidade, a ternura, os lábios moços que se beijam.” (OMA, p. 99-102)

O amor dos dois mendigos de O Mistério da Árvore não é como a luxúria transgressora, perversa e cerebrina do decadentista, segundo Mucci: “toda artifício, engano, engodo”, que se desvia da consumação sexual natural. A relação dos mendigos não é pautada na luxúria, muito menos no fingimento; é afetuosa, infantil, primaveril, sincera, desinteressada e natural, já que se compraz com a consumação física, diferentemente do fetiche decadentista. A morte dos mendigos não é causada pelo seu amor, nem por um parceiro perverso, mas

por um terceiro, o rei incomodado, perverso, juntamente com seus carrascos. No entanto, em algumas obras de Raul Brandão, o amor se parece com aquele “sonho que se transforma em pesadelo” (MUCCI, 1994, p. 71), já que, em *Os Pobres*, cada prostituta tem uma história de amor frustrado que as destina à prostituição; cada prostituta sofreu um tipo de perversidade praticada por um parceiro; e em *Húmus* o individualismo parece ter quase suplantado o amor. Mas, assim como no conto, não é exatamente o amor decadentista que se observa nessas narrativas, já que as prostitutas e os ladrões não são sempre perversos, oscilam entre momentos de deleite e prazer diante do medo alheio, ao cometerem atos cruéis contra os outros pobres, e momentos de piedade e caridade. Esse é o caso do *Morto*, que violenta e depois ampara a Luísa em *Os Pobres*.

Assim como em *Primavera Abortada*, no romance *Húmus* e em toda obra de Brandão, o amor e a vida se tornam morte e húmus ou cinza, adubo para novas vidas, que já vibram no frêmito e na luz que originará a breve floração na “árvore que seria de força”: “ignorando o que se passava em volta – olhos nos olhos, mãos nas mãos... (...) A árvore onde os dois haviam sido enforcados, mal se distinguia no escuro; mas de lá vinha um frêmito, a sua agonia talvez, e uma claridade, os seus corpos decerto. Em vão reduzira tudo a cinzas.” (OMA, p.99-102) Enquanto o desejo dos mendigos é materializado no amor sensual e natural, que experimentam na narrativa; o desejo do rei é esterilizar-se e esterilizar seu reino, tornando-o um pesadelo.

Em *Primavera Abortada*, um dos papéis de K., aparecem mais uma vez o medo e o horror, desta vez impostos e sentidos por um Deus sombrio, “construído” pelos homens ou constituído de sentimentos e anseios humanos: “Ao pé não se via senão o horror, mas quem o espreitava de longe ficava surpreso diante do seu aspecto de ferocidade e lascívia”. Como em *O Mistério da Árvore*, o cenário é “um país aterrorizado”, com “uma floresta enorme e silenciosa”, onde “nada bulia”, “esqueletos de árvores pareciam (há) século petrificados” e “um Deus sinistro aparecia – vaga realização de espanto”. Esse Deus é definido como “disforme, sinistro, quieto e hirtó”, “solitário e incompleto, assombroso de imobilidade”, “misterioso e assustador como todas as coisas de que não se sabe o princípio” e “com a caverna da boca prestes a triturar os homens e as coisas”, parte perdido “na sombra” e parte “construída com restos de pesadelos, pedaços de sonho e de ânsias dispersas”, “reclamando sempre sofrimento, gritos, lágrimas”, pois “sustentava-se de dor” (PA, p.103-104), assim como o rei de *O Mistério da Árvore*. Responsável pelos ciclos da natureza, pela morte e pela “floração de dor”, esse “Deus-dor inalterável”, “feito de velho

granito”, aparece enterrando “as patas monstruosas no húmus e continua(ndo sempre) a exigir mais vítimas...” num “charco de sangue” (PA, p. 107-108).

Como as vítimas de Primavera Abortada, a personagem título de Santa Eponina parece predestinada à miséria, à dor e à perversão, mesmo sendo “filha de reis”, “criada entre mulheres de brocado” e “não sabendo nada do mundo, nem da desgraça” (p. 109-110)., diferentemente do que ocorre com a maioria das personagens, Eponina não teme a miséria, a dor e a perversão, ela as deseja porque lhes proporcionam prazer.

Assim, o pobre, aquele que se furtou ao materialismo ou ao qual foi negado o material, na obra brandoniana, é investigado para se buscar algo que está para além das convenções sociais e da matéria, “um conhecimento universal da verdade sobre a existência humana, esquecida por todos”, um saber que não é só histórico e cultural e que, por isso, é buscado no “desprovido dos laços materiais e comprometimentos da propriedade” (GEREMEK, 1995, p.7). Por outro lado, o humilde, “portador da imagem e da voz de baixo, dos níveis inferiores da sociedade e da cultura populares” (GEREMEK, 1995, p.7), “também parece refletir, como num espelho côncavo, os problemas da [chamada] sociedade dos homens de bem”, com suas complicações materiais, sociais e culturais.

Por causa dessa dupla articulação: crítica-social e expressão da universal condição humana, a figura humilde suscita interesse ao narrador expressionista. Também por isso, há uma divisão ou oscilação do narrador brandoniano entre certa poética da afetividade ao olhar o pobre, e uma estética do horror expressa nas telas de miséria da sua obra, em que contrastam também claro-escuro, pobre-rico, natureza-civilização... mendigos amorosos e rei perverso.

Mesmo predominando a dor, o horror, o medo, as sombras, a perversidade e a trapaça, há personagens luminosas, destemidas, ingênuas e caridosas, ainda que em menor número. E mesmo capturados e vitimados, ameaçam a tradição e o poder (dos reis de OMA e SE) e rompem com a mesmice e o hábito que se instauram em seus reinos. Ainda que não sejam suficientes suas iniciativas para acabar com a dor, a miséria e a mesmice, são lenitivos.

Todas as categorias da narrativa são marcadas pelo medo de algum modo: espaços, narradores, personagens, tempo... O tempo meteorológico amedronta, causando a erosão em espaços e personagens. O tempo cronológico conduz personagens e espaços à degradação, ao adoecimento, à morte e ao apagamento. O tempo psicológico assusta, seja imobilizando personagens e narradores em sonhos intermináveis, ou aterrorizando-os em reflexões angustiantes, ou aprisionando-os em utopias.

Assim, nas narrativas curtas de A Morte do Palhaço e O Mistério da

Árvore, os cenários são, a um tempo, consequência e causa dos medos dos narradores e personagens, vítimas do medo e algozes, arquitetando perversidades e aterrorizando outros em/com suas obras: seja o narrador ou K., com suas obras de arte musical, literária ou plástica; seja o rei com suas artimanhas e obras de transformação/devastação de espaços. Poucas são as personagens destemidas nessas narrativas, podemos citar somente os mendigos de O Mistério da Árvore e Santa Eponina.

## REFERÊNCIAS:

BARROS JUNIOR, F. M. “*Decadentismo e Vampirismo: O Conde Eric Stenbock*”. In: Anais do IV CLUERJ-SG. Rio de Janeiro: <http://www.filologia.org.br/ivcluerj-sg/anais/iv/completos>, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do Capitalismo*. [Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Martins] São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 67-101.

BRANDÃO, Raul. *A Farsa*. Lisboa: Ulmeiro, 1984.

\_\_\_\_\_. *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*. Porto: Publicações Anagrama, 1981.

\_\_\_\_\_. *Húmus*. Edição crítica de Maria João Reynaud. Coleção Obras Clássicas da Literatura Portuguesa. Século XX. Vol. 60. Porto: Campos das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. *Os Pobres*. Porto: Publicações Anagrama, [s/d.].

COSTA, Dalila Pereira da. “*Húmus – Homo*”. In: Ao Encontro de Raul Brandão (Atas do Colóquio de 1999). [org. por Maria João Reynaud.] Porto: CRP/UCP - Lello Editores, 2000, p. 345-352.

FRANÇA, Júlio. “*Fontes e Sentidos do Medo como Prazer Estético*”. In: Anais do II Encontro Regional Insólito como Questão na Narrativa Ficcional. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011.

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

MUCCI, Latuf Isaias. *Ruína e Simulacro Decadentista*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994, p. 32-33.

SEIXO, Maria Alzira. “*Raul Brandão e os sentidos do modernismo português*”. In: Ao Encontro de Raul Brandão (Atas do Colóquio). [org. Maria João Reynaud.] Porto: CRP/UCP - Lello Editores, 2000, p. 15-26.



## **GROTESCO, BIZARRO, ESTRANHO E ABSURDO: ALGUMAS REPRESENTAÇÕES DO INSÓLITO FICCIONAL**

### **Coordenação:**

**Maria Fernanda Garbero de Aragão  
e Eduardo Guerreiro Brito Losso**

Se os espaços da contemporaneidade parecem desenhados por uma perene imprecisão afetiva e identitária, algumas personagens parecem evidenciar seu descentramento e sua perda de referenciais viáveis às mediações afetivas pelo viés do insólito, inscrevendo-se, assim, numa linhagem literária que religa o grotesco ao bizarro, ao absurdo e, por não, ao que Freud considera em sua proposta sobre o “Estranho”.

Logo, há cenários narrativos capazes de traduzirem sentidos a esse incômodo, uma vez que o impasse se torna intratável e conduz o leitor ao encontro de uma narrativa que, ao estilhaçar com a realidade como pano de fundo, recria-se em imagens capazes de transformar o riso e o medo em seus melhores – e quiçá maiores – veículos de crítica. Assim, um destino trágico das personagens passa a desvelar questionamentos a respeito do espaço legado aos que habitam às margens em nossos dias. E, se estar à margem já corresponde a uma situação de conflito, suas personagens são “despejadas”, “desabrigadas”, da borda, despencando de forma letal e imperdoável, amedrontadora e insólita. As relações construídas com o texto fantástico, com efeito, acarretam perspectivas de distância e de recriações ainda maiores, pois é preciso crer que é pelo viés de uma construção insólita, impossível, que as significações se projetam. O encontro com o fantástico retira o leitor de suas certezas, forçando-o a, continuamente, reelaborar seus pressupostos acerca das correspondências com o que se crê como viável, verossímil.

É na tentativa de compor uma cartografia imago-literária que este simpósio é proposto. Pretendemos discutir tais inserções nas cenas narrativas e pensar nas maneiras como as personagens que experienciam o grotesco, o bizarro, o absurdo e o estranho ratificam uma importante mirada à conformação de algumas características recorrentes no cenário literário brasileiro contemporâneo, bem como

ainda traduzem imagens de consagrada envergadura teórico-literária. E, como na perspectiva de enclave entre o Teatro do Absurdo e as narrativas de terror, é onde o cômico se faz trágico que o sentido se realiza, onde o arrepio aparece que o medo se traduz em algo que nos pertence, em sua forma plural, múltipla, diferente, dilacerante.

## **RACIONALISMO E LOUCURA EM “O HOMEM DE AREIA” DE E.T.A. HOFFMANN**

Mariana Belize Santos de Figueiredo<sup>1</sup>

E.T.A. Hoffmann é um escritor alemão de literatura fantástica, que escreveu o conto “O homem de areia”, o qual será trabalhado neste artigo. O conto é dividido pelo narrador em duas partes: na primeira parte, os fatos chegam ao leitor por meio de cartas trocadas entre os personagens, na segunda, é o narrador que conta a história ao leitor.

A primeira carta é de um jovem estudante chamado Natanael e é endereçada a seu amigo Lotar. Porém, Clara, noiva de Natanael, a recebe por engano e envia-lhe uma resposta. A terceira carta é de Natanael a Lotar.

Este artigo não se destina a análise do personagem Natanael, observado o fato de que ele já é muito trabalhado em diversos artigos. Entende-se que a aproximação da crítica é louvável, partindo do ponto de vista que Natanael reflete muito bem a questão do fantástico na literatura de Hoffmann, porém, temos muitas ressalvas a serem feitas. E esse é o objetivo deste artigo, além de discutir a posição e refletir sobre outro personagem chave do conto – Clara –, cujo papel normatizador é pouquíssimo discutido em artigos com a abordagem que será dada aqui.

A questão fundamental é que a personagem Clara não é apenas racionalista ao extremo, “There are an equal number of pointers to Clara’s shortcomings, which largely reflect her overrationalistic and unimaginative side.” (RÖDER, 2003, p.63), assim como Natanael não é simplesmente o portador de uma “imaginação excessiva”, como citado em Röder, “that conceding to Nathanael’s “übermäßige Phantasie,” the term she uses to describe the figments of his imagination” (RÖDER, 2003, p.63).

“As três cartas apresentadas pelo narrador contêm os dois olhares centrais sobre os acontecimentos: a visão extática de Natanael, bem como a perspectiva racional de Clara, oferecendo ao leitor, assim, duas lentes divergentes sobre as ações, mas sem que se possa fixar em uma destas como a ‘verdadeira’” (KORFMANN, 2006, p. 8) - Clara carrega o marcante porém, rígido racionalismo de “uma mente vivaz” (HOFFMANN, 2013) e Natanael, segundo ele próprio, um “estado de espírito tão dilacerado, que vem me confundindo todos os pensamentos!”(HOFFMANN, 2013).

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras/Literaturas na UFRRJ – Campus Nova Iguaçu. Participa dos grupos de pesquisa “Poéticas contemporâneas: exílio, afeto e margem” e “Literatura, música e mística na modernidade: arte e indústria cultural” pertencentes a linha de pesquisa “Mística, afeto e modos de viver” do professor Eduardo Guerreiro Brito Losso.

Temos acima um dos exemplos da análise dualista dos personagens, divididos entre razão (Clara) e loucura (Natanael), não querendo dizer que compartilhar desta visão é incorreto, mas já existem outros caminhos e possibilidades de teorizar a partir deles sem ter que repetir o que já foi dito apenas por enfoques diferentes. Temos outros exemplos desse tipo de abordagem em:

Sua percepção é irônica, em nuances de claro-escuro, que conduzem o leitor ao universo do estranho, do insólito; por outro lado, transparece a dualidade do mundo intrínsecos a sua estética contista (SANTOS, 2009, p. 3).

Natanael, que oscila entre o espaço escuro em torno de Coppélius e o mundo claro - como o nome bem indica - de Clara, acaba por lançar-se à morte, pulando de uma torre. Contudo, até no fim, paira a dúvida sobre a natureza dos acontecimentos: sofreria Natanael de acessos de loucura ou seria vítima de Coppélius/Coppola que, com seus truques engenhosos, vai conduzi-lo ao suicídio? (HEISE, 2006, p.165).

Assim o fantástico hoffmanneano se coloca sob a égide da ambivalência, do desdobramento da personalidade, da dupla vocação do homem, ou as duas “postulações simultaneas, uma em direção a Deus, a outra em direção a Satã, formuladas por Baudelaire em seu famoso texto *Mon coeur mis à nu.*” (BATALHA, 2008, p.2).

Percebe-se vivamente que os autores se limitam a uma perspectiva dual e limitada, a do maniqueísmos: Bem X Mal, Luz X Sombras, Deus X Satã, Razão X Loucura, Ciência X Religião.

Na segunda carta, que é a resposta de Clara a Natanael, é apresentada uma série de argumentos racionais e, de certa forma, científicos, para combater o medo, dito irracional, e o desespero exagerado de Natanael. Clara, descrita como super-racionalista, busca analisar os “fantasmas” de Natanael para mostrar que todo seu temor está calcado em traumas sobrevividos da infância, procurando explicações e razões para mostrar que Coppélius não era “monstro” algum.

Essa monstruosidade está ligada, rigorosamente, segundo ela, a temores infantis. Sua carta é um documento de análise da personalidade de Natanael calcada num pensamento cartesiano, dividindo ato a ato, sensação a sensação cada aspecto da mente de Natanael em compartimentos cercados de medo e agonia. A dissecação de Natanael traz para Clara respostas e explicações para aspectos emocionais e traumáticos pelos quais o noivo sofre enquanto está longe dela. Ela afirma que Natanael ainda não superou o trauma sofrido, e explica isso, dividindo o trauma e classificando-o em partes discriminadas meticulosamente por cada expressão da desesperada agonia do noivo.

Ela busca mil formas de dissuadi-lo racionalmente: “Com toda a

franqueza, quero confessar-lhe que, a meu ver, tudo de terrível e assustador de que você fala aconteceu apenas na sua imaginação e que o mundo exterior, real, teve pouca participação nisso tudo.” (HOFFMANN). E, daí para frente, na carta, Clara explica cada ponto das fantasias de Natanael como quem separa as partes de uma cobaia.

Clara e seu pensamento cientificista procuram brechas e possíveis falhas no discurso de Natanael que possam confirmar suas conclusões pautadas, não só em sua própria opinião e visão dos fatos, mas ela também busca a opinião esclarecida de pessoas de autoridade como, por exemplo, um farmacêutico. O farmacêutico explica a ela com “a sua maneira, detalhada e morosa, como isso poderia ocorrer, citando nomes que de tão estranhos não fui capaz de guardar.” Já que sua opinião de “moça tola” talvez não seja aceita, ela busca, num discurso de autoridade, a explicação da qual necessita para convencer Natanael.

Assim temos, segundo a professora Marcia Romero:

“O sobrenatural, o ocultismo, a magia, o pensamento mágico e religioso são relegados à marginalidade e são negados sistematicamente por uma ideologia burguesa racionalista que identifica tais temas e formas de concepção de mundo com uma cultura primitiva e “devidamente dominada” pela superioridade da sua civilização. O conto maravilhoso foi apropriado pelo mundo burguês como anti-modelo instrutivo daquilo em que não se pode crer, porque sua estrutura inverossímil e hermética não abala as coordenadas racionais sobre as quais se apoia a dicotomia excludente entre o real e o irreal.” (ROMERO, 2009, p. 4).

Segundo o pensamento racional-burguês de Clara, Natanael imergiu e perdeu o controle, afogando-se nas marés revoltas de sua própria mente, entre emoções desordenadas e traumáticas, ela se presta ao serviço cuidadoso de analisa-lo e trazê-lo para a superfície de explicações. Natanael, para justificar tamanho horror e perturbação que sente ao ver um vendedor, conta na carta a Clara o acontecimento que tanto o perturbou na infância. Segundo a análise de Clara diante disso, o principal elemento da perturbação de Natanael é a extrema semelhança entre um vendedor e Coppelius.

Natanael conta que, na infância, “Depois do jantar, que segundo o velho costume era servido às sete horas, íamos todos, mamãe conosco, ao gabinete de papai e nos sentávamos em torno de uma mesa redonda.” (HOFFMANN, 2013).

A figura do pai é carismática, protetora, emblemática, como o que vela pela família e salvaguarda, principalmente, Natanael. Ele recorda que muitas vezes o pai narrava histórias maravilhosas, e aquelas narrativas o entusiasmava.

Porém, o bom momento familiar sempre tem fim numa tensão que perpassa os pais e se impele, marcando fortemente o caráter do pequeno Natanael.

A tensão é fundamentalmente causada pela chegada de Coppélius, sempre de maneira súbita e atemorizadora: “De fato, todas as vezes eu ouvia passadas pesadas e lentas subindo a escada; devia ser o Homem da Areia. Certa vez, aquele andar abafado causou-me uma impressão particularmente aterradora.”(HOFFMANN, 2013). O homem de areia que ele cita é Coppélius, devido a uma relação que Natanael, quando criança, formulou entre aquele e o terror que assombrava os pais.

A mãe de Natanael, quando o punha para dormir, contava sobre o Homem de Areia que, segundo a lenda, jogava areia nos olhos das crianças para que estas dormissem e tivessem sonhos, como em, “Perguntei a mamãe”, enquanto ela nos levava: “Mamãe! Quem é mesmo o malvado Homem da Areia que sempre nos separa de papai? Como é ele?” “Não existe nenhum Homem da Areia, meu filho”, respondeu minha mãe. “Quando digo que o Homem da Areia está chegando, isso quer dizer apenas que vocês estão com sono e não conseguem manter os olhos abertos, como se alguém tivesse jogado areia neles.” (HOFFMANN, 2013). Porém, a mãe de Natanael conta-lhe outra versão da história: o Homem de Areia era, na verdade, um monstro assustador de aparência terrível que sequestrava crianças.

A história da mãe funde-se à presença terrível que Coppélius imprime nos habitantes da casa e, principalmente, a Natanael, transformando a figura assustadora de Coppélius em algo não somente físico mas lhe dando um encargo lendário: “e não pude me acostumar à sinistra assombração — a figura aterrorizante do Homem da Areia não saía da minha cabeça. Suas relações com meu pai passaram a ocupar cada vez mais a minha imaginação (...)”. E isso quem nos conta é o próprio Natanael.

Clara não nega que toda a fantasia soturna de Natanael a assuste, porém, reconhece e dilata a racionalidade advinda dos fatos, das teorias científicas e de provas substanciais que ela busca e obtém. Quando todo processo mental de Natanael é desvendado e explicado sob a vertente dos fatos científicos que ela encontra, a calma se sobrepõe à agonia do inexplicável e Clara pode sossegar-se, finalmente, no pacífico conforto do mundo burguês. No entanto, numa abordagem mais teórica, a personagem Clara representa não só o aspecto científico da ideologia burguesa, mas também, pode ser descrita como representando a posição da crítica diante do conto de Hoffmann.

Assim temos, segundo Adorno, que

“A cultura burguesa só permanece fiel aos homens quando subtrai a si própria, e assim aos homens, da práxis que se converteu em seu oposto, da sempre renovada produção da mesmice, da prestação de serviços ao cliente como serviço ao manipulador.” (ADORNO, 1998, p.4).

Quando a crítica analisa Natanael, como personagem em permanente caos mental, depreendendo seu discurso por partes, analisando seus questionamentos e traumas de maneira retilínea e calculada, demonstra a forte tendência a tentar encontrar um método em sua loucura. Porém, é esta mesma crítica que Clara julga como superracionalista por buscar pressupostos que expliquem as fantasias de Natanael: “So much for the warm, caring side of her personality. There are an equal number of pointers to Clara’s shortcomings, which largely reflect her overrationalistic and unimaginative side.” (RÖDER, 2003, p. 63).

É esta posição ambígua da crítica que lhe confere caráter cientificista e superracionalista, do mesmo modo como define Clara. Ou seja, como uma crítica que se constrói de argumentos ditos imparciais, se faz sobre um alicerce de um racionalismo profundamente comprometido com a ideologia burguesa?

Na verdade, a crítica está mais como Clara, superracional e dada a exageros, do que tentando inutilmente valorizar a figura de Natanael e trazer aspecto favorável às suas fantasias. A crítica que se propõe a dissecar e analisar Natanael, é a mesma que condena o racionalismo de Clara, julgando-o extremado, fanaticamente buscando argumentos científicos e explicações calcadas em lógica, razão e métodos.

O que se pensa ser um fundamento da crítica, na realidade, é o que a torna objeto das próprias ilusões dos críticos. Segundo Adorno, “Quando a crítica cultural (...) alia-se ao conservadorismo, deixa-se conduzir secretamente por um conceito de cultura que aspira, na era do capitalismo tardio, a uma forma segura de propriedade, que não seja afetada pelas oscilações da conjuntura.” A busca por uma imparcialidade perfeita e suprema, deste modo, é improfícua e, além disso, não leva ao objetivo maior de expandir significações. Mas sim, esgota conceitos, serve de estorvo, seca a fonte da crítica verdadeiramente comprometida com o fomento de ideias, e não o mero julgamento formal de teorias ou personagens que, porventura, não as prevaleçam.

Com isso, percebemos que:

— Ou a crítica tem certo temor em se embrenhar na loucura do personagem, e ela própria deixar de lado seu aspecto “científico”, pois assim passaria a lidar com termos intuitivos do ser. A crítica deixa de ser científica desse modo? O papel da crítica é ser feita nos padrões normatizadores? Quando ela foge disso, o que está sendo? Ela deixa de ser “crítica”?



— Ou a questão fundamental é que com tantas explicações e citações, teorias, a ciência possa, em sua análise, explicar e esgotar a loucura do personagem, calcando-o num alicerce teórico seguro, sem correr riscos que é exatamente o que Clara faz, no conto.

Enfim, na realidade, a crítica anda em círculos. De acordo com Adorno

“A crítica é um elemento inalienável da cultura, repleta de contradições e, apesar de toda sua inverdade, ainda é tão verdadeira quanto não-verdadeira é a cultura. A crítica não é injusta quando destrói — esta ainda seria sua melhor qualidade —, mas quando, ao desobedecer, obedece.”

Quando um escritor cria um personagem, na realidade, ali está contido um universo de escolhas. E assim, como para o pintor a paleta de cores é de infinitas combinações, será também o escritor infinito em suas escolhas no que tange a construção de seus personagens. Na realidade, nesta construção o que vemos é o escritor como criador de armadilhas nas quais a crítica nada mais faz que cair nelas. Assim, tendo em vista o papel da crítica e sua noção equivocada de esgotamento de personagens como Natanael, vê-se que esta postura será inócua.

“A leitura aqui procede por identificar e desmantelar diferenças por meio de outras diferenças, que não podem ser plenamente identificadas ou desmanteladas. O ponto de partida é com freqüência uma diferença binária que, subsequente, se mostra como uma ilusão criada pela ação de diferenças muito mais difíceis de apontar. As diferenças *entre* entidades (prosa e poesia, homem e mulher, literatura e teoria, culpa e inocência) mostram-se baseadas em uma repressão de diferenças *internas* às entidades, os modos pelos quais uma entidade difere de si mesma. Mas o modo como o texto assim difere de si mesmo nunca é simples: tem uma certa lógica rigorosa e contraditória, cujos efeitos podem, até certo ponto, ser lidos. A ‘desconstrução’ de uma oposição binária, portanto, não é uma aniquilação de todos os valores ou diferenças, mas sim uma tentativa de seguir os sutis e poderosos efeitos das diferenças que já agem dentro da ilusão de uma oposição binária” [pp. x-xi]. “Se a crítica desconstrutiva é uma busca de diferenças — diferenças cuja supressão é a condição de qualquer entidade ou posição particular —, então ela nunca pode alcançar conclusões definitivas, mas pára quando não pode mais identificar e desmantelar as diferenças que agem para desmantelar outras diferenças.” (CULLER, 1997, pp. 276, 277).

“Quanto mais bitolado é um sistema, tanto mais agradecerá aos homens do mundo” (NOVALIS, 1988.p.92), ou seja, esgotar a loucura de Natanael é, de certa

maneira, encontrar respostas bem orquestradas para explicar qualquer delírio, alucinação, entre outros aspectos de personagens como ele. Assim, a própria crítica se protege da de loucura, transformando-a numa pseudociência e, retirando do território formal e racional do que seria seu “lugar” entre todas as outras ciências.

Desse modo, essa retirada seria fatal para a crítica, pois perderia seu status: seus cientistas perderiam sua aura de perfeitos decifreadores de textos literários, já que pra qualquer um haveria uma explicação muito bem construída e calcada em alicerces firmes e científicos. E os textos se tornariam labirintos sem fim de significados indecifráveis ou, se decifráveis, ilimitados em significações.

É nesse momento que nos deparamos com a cegueira da crítica: esgotar um texto literário em seus significados não seria torná-lo comum, vulgar? Não seria acabar com a riqueza inerente a um texto literário, que é a capacidade que o autor teve de preenchê-lo de tantos significados quanto possível e impossível? Não seria, inclusive, para a crítica, sua própria destruição, já que seu trabalho consiste em decifrar os meandros do texto literário em consonância não só com o tempo do autor, mas também com a contemporaneidade do crítico?

Principalmente, no que tange a um escritor de caracteres eminentemente fantásticos em que seus personagens são caleidoscópios muito bem pensados. Quando a crítica se dispõe a analisar Natanael apenas pelo enfoque de sua loucura e Clara apenas como superracionalista, não é o autor que perde significado. Assim, quando a crítica se dispõe a analisar um determinado personagem, como faz com Natanael, o que esta vê é apenas uma das “facetas ficcionais” criadas pelo autor. O texto literário continuará existindo em todo seu universo de significados.

Quando uma crítica ensimesmada se define como reveladora de paradigmas e limita os significados que personagens e textos podem assumir, é ela que se autolimita, ela mesma que empobrece. Seu trabalho se torna vão quando a crítica se restringe a racionalizar e deixa o que há de mais enriquecedor do texto literário, que é a dúvida, o mistério, o inexplicável.

O sonho, a loucura, a morte – serão parâmetros? Serão limites? Ou serão apenas frações da existência humana? O papel da crítica não é responder a essas e outras perguntas.

Mas sim fomentá-las e renová-las com a brisa suave de novas indagações, levando embora o hálito podre do racionalismo que, com suas certezas implacáveis, poda e mata qualquer broto de novidade que possa surgir.

Este é o objetivo deste artigo, apresentar ETA Hoffmann e seu conto *O homem de areia*.

## REFERÊNCIAS:

- ADORNO, Theodor. *Prismas*. Primeira edição. São Paulo: Editora Ática, 2001.
- BATALHA, Maria Cristina. Tributo a E.T.A. Hoffmann, Caminho para a fixação do gênero fantástico. *Literatura e Cultura*. Rio de Janeiro. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Ano VII, Número 1, 2008.
- CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução*. Primeira edição. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos tempos, 1997.
- HEISE, Eloá Di Pierro. Hoffmann: o irromper do mal. *Itinerários*. Araraquara, n. 24, 163-177, 2006.
- HOFFMANN, E.T.A. *O homem de areia*. Disponível em: <<http://riesemberg.blogspot.com.br/2009/11/o-homem-da-areia-eta-hoffman.html>>. Acesso em 27 de maio de 2013, às 19:38 h.
- KORFMANN, Michael. E.T.A. Hoffmann e a questão óptica. *Revista Contingentia*. São Paulo, Vol. 1, novembro 2006, 01-10.
- NOVALIS. *Pólen*. Primeira edição. São Paulo: Editora Iluminuras, 1988.
- RÖDER, Birgit. *A study of major novellas of E.T.A Hoffmann*. Primeira edição. Londres: Camden House, 2003.
- ROMERO, Marcia. A tensão entre o fantástico e maravilhoso. *Revista Fronteiras*. São Paulo. Volume III, Número 3, Setembro, 2009.
- SANTOS, Ana Beatriz Germano. E.T.A. Hoffmann e o conto fantástico “O homem de areia”: Uma breve elucidação. *Pesquisa em Foco*. São Paulo, v. 17, n.1, p. 52-59, 2009.

## O ESTRANHO EM “UNA FLOR AMARILLA” DE JULIO CORTÁZAR

Anderson Silva Rodrigues<sup>1</sup>

“Parece uma piada, porém somos imortais.” Com esta afirmação o personagem narrador do conto “Una flor amarilla” de Julio Cortázar, inicia sua história. O narrador cortaziano procura explicar a maneira como chegou a tal conclusão sobre este tema de cunho ontológico (a eternidade da vida). Estando ele sentado em um “bistrô” de Paris, situado na “rue Cambronne”, entre algumas taças de vinho, conhece um homem bêbado que busca convencê-lo através de sua história sobre a imortalidade:

Eu sei pela negativa, eu sei porque eu conheço o único mortal. Me contou a sua história em um bistrô na rue Cambronne, tão bêbado que para ele custava nada dizer a verdade, mas o patrão e antigos clientes riam até que o vinho lhes saía pelos olhos. Devia ter visto algum interesse pintado na cara, porque se apegou a mim e acabamos nos dando luxo o de uma mesa de esquina onde se podia beber e conversar em paz. (CORTÁZAR. 2011, p. 455).

O cronista do bistrô francês diz que, tal revelação chegou a seu companheiro de mesa em um ônibus da linha 95, onde conheceu Luc, um menino de 13 anos que se parecia tanto com ele ao ponto de estar convencido de que Luc era a lembrança de sua infância:

Pouco a pouco foi admitindo que parecia com ele em tudo, o rosto e as mãos, a franja de cabelo caindo na testa, os olhos muito separados, e mais ainda na timidez, a forma em que se escondia atrás de uma revista em quadrinhos, o gesto de jogar o cabelo para trás, a lerdeza inconfundível dos movimentos.

Aqui podemos fazer nossa primeira reflexão sobre o tema do ensaio de Freud, o conceito “unheimlich”, para quem o sentimento de estranheza provém diretamente do contato com aquilo que lhe é familiar, no caso do protagonista, com o seu duplo:

O que havia iniciado como uma revelação organizava-se geometricamente, tomava esse perfil demonstrativo que as pessoas gostam de chamar de fatalidade. Inclusive, era possível formular

---

<sup>1</sup> Graduando de Letras/UFRRJ/CAPEs; Linha de pesquisa: Poéticas contemporâneas: exílio, afeto e margem; Orientado pelo professor Eduardo Guerreiro Brito Losso no grupo de iniciação científica “Poéticas contemporâneas: exílio, afeto e margem”, dentro da linha de pesquisa: “mística, afeto e modos de viver”

isso com palavras todos os dias: Luc era outra vez ele, não havia mortalidade, éramos todos imortais. (CORTÁZAR, 2011, P.456).

Para Freud, a relação entre o eu e o seu duplo surgem através de processos mentais que “saltam de um para o outro destes personagens – pelo que chamaríamos de telepatia, de modo que um possui conhecimento, sentimento e experiência em comum com o outro” (FREUD, 1976, p. 293). No conto, o personagem está tão convencido de ter encontrado o seu duplo, que afirma: “Luc era outra vez ele, não havia mortalidade, éramos imortais.” (CORTÁZAR, 2011, P.456). O convencimento de que Luc, na verdade era ele próprio, se dá pelo “[...] fato de que o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu (self), ou substitui o seu próprio eu (self) por um estranho.” (FREUD, 1976. p. 458).

Com tamanha inquietude, por haver encontrado seu duplo (Luc), o protagonista do conto decide conhecer mais sobre a vida do menino, a fim de comprovar sua tese. Vai com o menino até sua casa, onde “Ele encontrou uma miséria decente, uma mãe idosa, tio aposentado, dois gatos.” (CORTÁZAR, 2011, p. 456). Ao tornar-se amigo da família, mantém uma rotina de visitas e, assim, vai conhecendo toda história de Luc e se surpreende como o fato de que ambas as infâncias, tanto a dele, quanto a de Luc continham acontecimentos, que, se não rigorosamente, são ao menos proporcionalmente iguais: seja nas enfermidades que ambos tiveram em suas infâncias ou nos amores de juvenis.

[...] aos sete anos eu havia deslocado o pulso e Luc a cravícula, e aos nove havíamos tido respectivamente o sarampo e a escarlatina, (...) em mim o sarampo havia durado quinze dias enquanto em Luc o haviam curado em quatro dias, os progressos da medicina e coisas do tipo.[...] (CORTÁZAR, 2011, p. 457).

Para o protagonista, o encontro com Luc não foi uma fatalidade e sim um erro na temporalidade da vida, uma espécie de “avatar simultâneo em vez de consecutivo”. Ou seja, na verdade era para Luc ter nascido após sua morte e não durante sua vida. Em consequência disto, *presente* (representado pelo protagonista) e *futuro* (representado pelo Luc) se encontram produzindo no protagonista em uma espécie de evocação do seu *passado* (estampado na infância de Luc), em contrapartida, o futuro do jovem Luc seria marcado por uma “imbecil vida fracassada”, ilustrada pela atual situação do protagonista: abandonado pela mulher, vivendo uma mediocridade cotidiana e em plena ruína de sua vida, aos 50 anos de idade. Poder-se-ia dizer que o conto está dividido em dois momentos fundamentais. O primeiro, seria o encontro entre o narrador e

o protagonista, e a tentativa de provar sua tese sobre a imortalidade através dos fatos já apresentados (encontro com o seu eu duplo/Luc e as infâncias análogas, o que geraria o sentimento de *unheimlich*), já o segundo momento, está marcado por uma perspectiva negativa através do encontro entre o protagonista e a morte. Como trataremos a seguir. Para Otto Rank (1914), originalmente, o duplo seria uma segurança contra a destruição do “ego” (a energia de negação contra o poder da morte), a alma “imortalizada” seria o primeiro “duplo” do corpo em uma espécie de narcisismo primário. Porém, após superar essa etapa, o duplo inverteria o seu primeiro aspecto (a garantia de imortalidade do ego) para um estranho anunciador da morte, podemos verificar isso, por exemplo, em relatos de experiências metafísicas de pessoas que encontraram os “fantasmas/almas” de pessoas mortas, sempre apresentando a mesma forma do corpo que outrora estava vivo, porém agora configurando a imagem assustadora do mundo dos mortos. O protagonista também passa por uma experiência ao deparar-se com realidade da morte, como veremos a seguir. O “duplo” se apresenta ao protagonista cortaziano como o “estranho” anunciador da morte no momento em que Luc morre, exato, Luc morre acometido de uma enfermidade (bronquite), na mesma idade em que ele fora acometido por uma infecção hepática. Fato que não quebra sua tese sobre a imortalidade, apenas a confirma, visto que a morte de Luc (seu duplo) representaria a sua própria morte, ou melhor, a sua não existência futura, já que Luc seria o seu “eu” futuro. Levando a conclusão de que ele agora é o único mortal existente, a saber, todos estariam repetindo suas vidas através de representações futuras, o que na visão filosófica de *Nietzsche* se configura como o “eterno retorno”, que pode ser encontrada na obra que leva o título de “Vontade de Poder”<sup>21</sup>. Entretanto, a realidade cortaziana rompe com a realidade Nietzscheana, já que, para o protagonista, agora, não haveria um “eterno retorno”, visto que aquele que seria o seu eu futuro, ou seja o seu retorno(Luc) estava morto. Logo após seu encontro com a realidade da morte através da morte de seu duplo, o personagem do conto de Cortázar encontra pela primeira vez algo que, em suas próprias palavras “poderia se parecer com a felicidade”, a felicidade de ser o único mortal. Todos estariam repetindo suas miseráveis vidas um após outro, porém, ele não, ele não passaria por

21 Se o mundo pode ser pensado como grandeza determinada de força e como número determinado de centros de força e toda outra representação parece indeterminada e, conseqüentemente, inutilizável, segue-se disso que ele há de perfazer um número de combinações computáveis no grande jogo de dados da sua existência. Em um tempo infinito, cada combinação possível haveria de ser alcançada em qualquer altura por uma vez; mais ainda: ela haveria de ser alcançada infinitas vezes. E então, entre cada „combinação” e seu próximo „retorno”, todas as combinações possíveis haveriam de ter decorrido, e cada uma dessas combinações condiciona toda a seqüência das combinações na mesma série, e assim seria, com isso, provado um circuito de séries absolutamente idênticas: o mundo como circuito que já se repetiu com infinita freqüência e que joga seu jogo in infinitum”. (NIETZSCHE, Friedrich. A Vontade de Poder. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008, p. 512.)

tamanha miséria, já que o ciclo havia se quebrado com a morte de Luc. Aqui podemos fazer uma reflexão sobre a relação dialógica entre morte e vida, bem como o processo de superação desta para com a morte. Seria como se a própria vida sofresse o processo de “pulsão de morte” contínua, através do que Freud chamaria de “compulsão a repetição”, ou seja, a vida caminharia continuamente ao encontro com a morte, (se pensarmos que cada dia a mais, também representa um dia a menos de vida) a fim de superá-la. Ao encontrar-se com a morte, a vida a superaria através da repetição consecutiva de si mesma, nesta perspectiva, pulsão pela morte e o encontro dela, não representaria o fim, e sim uma espécie de renovação/renascimento. O evangelho segundo João, no Capítulo 12, oferece uma boa metáfora a respeito disto, “(...) se o grão de trigo, caindo na terra, não morrer, fica ele só, mas se morrer dá muito fruto.” O grão de trigo ao desprender-se do trigo (fonte de vida) e caindo em terra depara-se com a morte, a fim de superá-la para renascer como o próprio trigo (repetição de si), podendo assim dar mais frutos, etc.

Outro ponto curioso que podemos notar é o diálogo do protagonista cortaziano com a figura mitológica de Narciso, visto que, é no exato momento em que ambos encontram com suas imagens/duplo, também encontram a morte, o que para o nosso protagonista, representa a finitude plena.

Freud em sua obra aqui tratada, afirma que:

A biologia não conseguiu ainda responder se a morte é o destino inevitável de todo ser vivo ou se é apenas um evento regular, mas ainda assim talvez evitável, da vida.

A proposta ficcional de Cortázar, ao que parece, se aproxima das duas questões levantadas, ao passo que, para o protagonista, a morte agora é o seu destino inevitável, já para o restante da humanidade seria um evento regular, porém talvez evitável, da vida, através da repetição de si mesma.

A partir deste momento, o conto se encaminha para o fim. Enquanto o protagonista se gloriava de sua medíocre vida, sua ruína em meio a doses diárias de vinho e seguro de seu irremediável fim, algo acontece com o protagonista:

Uma tarde, atravessando Luxemburgo, viu uma flor. Estava à beira de um canteiro, uma flor amarela qualquer. Eu tinha parado para acender um cigarro e me distraí olhando para ela. Foi como se ela também me olhasse, esses contatos, às vezes... Você sabe, o que as pessoas sentem, isso que elas chamam de beleza. Exactamente isso, a flor era linda, era uma flor lindíssima. E eu estava condenado, eu ia morrer um dia para sempre. A flor era bonita, sempre haveria flores para homens futuros. De repente, eu entendia o



nada, isso que eu acreditava ser a paz, o fim da cadeia. Eu ia morrer e Luc estava morto, não haveria nunca uma flor para alguém como nós, não haveria nada, não haveria absolutamente nada, e o nada era isso, que não haveria nunca mais uma flor. O fósforo acendido queimou os meus dedos. (CORTÁZAR, 2011, p. 461).

Ao deparar-se com a flor, o personagem tem uma experiência que muda toda sua percepção, algo que transcende sua realidade, que, segundo ele próprio, definida como “miserável”, ele acabara de deparar-se com o “belo”, quem sabe esquecido e/ou recalcado junto as inúmeras experiências traumáticas vividas durante anos (uma miserável vida fracassada) ou, simplesmente, por nunca haver experimentado a beleza. O encontro com Luc, e a morte deste, significaria a não existência do seu outro/eu futuro, conseqüentemente, não haveria mais o belo (representado pela flor amarela) para ele, haveria apenas o nada. É no momento em que encontra o “belo” que o protagonista também encontra com a realidade do “nada” ou a consciência deste. Entretanto, a pergunta que se faz é: por que o protagonista tem a consciência sobre o “nada” apenas quando se depara com o belo, visto que o “nada” já se configurava a partir do momento em que seu duplo morre? Uma possível resposta seria que a ideia do “nada” se relaciona antagonicamente com a ideia de “algo”, já que para o protagonista cortaziano sua “miserável” vida não representaria “algo”, também sua morte (inexistência futura) não poderia representar o “nada”. É ao encontrar-se com a “flor amarela” que o personagem finalmente se encontra com “algo” que dá sentido a sua existência, “o belo”, em conseqüente, o “nada”, visto que sempre existiriam flores amarelas para todos os próximos homens que viriam, mas não para ele, não haveria nada para Luc, não haveria nada. Tal fato se apresenta como uma figura aterrorizante, pois a partir de agora sua morte representa a impossibilidade da experiência futura com o “belo”. Como conseqüência disso, o protagonista passa a vagar pela cidade, subindo e descendo nos ônibus repetidamente durante todas às tardes até o cair da noite à procura de alguém que se parecesse a Luc, ou a ele. Afim, de superar a figura que agora o aterroriza (o nada/o não belo), para ter a possibilidade, mesmo que ínfima, de reencontrar e experimentar o belo, ainda que seja pelo olhar dele, em outro, outro, outro... E logo deixar que cada um destes repetisse segundo o narrador do bar de Paris, “sua pobre vida estúpida, sua imbecil vida fracassada até outra imbecil vida fracassada até outra imbecil vida até outra... Paguei”.

## **REFERÊNCIAS:**

CORTÁZAR, Julio. *Cuentos completos/1*. México, D.F: punto de lectura, 2011.

FREUD, Sigmund. "O estranho". In: *Obras completas psicológicas de Sigmund Freud*. Volume XVII (1917-1919). Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Vontade de Poder*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

LIFE, *Application Study Bible*. Inc. Wheaton, EUA: Tyndale House Publishers, 1993. Trad. CPAD. São Paulo, 1995.

## **DO TEATRO DO ABSURDO AOS VÍDEO-RETRATOS: QUANDO ROBERT WILSON SE ENCONTRA COM SAMUEL BECKETT, POR UMA ESTÉTICA DO ESTRANHAMENTO**

Natasha Centenaro<sup>1</sup>

*Absurdo é aquilo que não tem objetivo... Divorciado de suas raízes religiosas, metafísicas e transcendentais, o homem está perdido; todas as suas ações se tornam sem sentido, absurdas, inúteis.*  
Eugène Ionesco

### **À PRIMEIRA VISTA: O ESTRANHAMENTO**

O que dizer quando se está sentado na plateia e no palco estão dois atores interpretando vagabundos maltrapilhos que passam dois atos *Esperando Godot*, esse que não aparece em momento algum? O que dizer, então, quando se entra em um Centro Cultural e se depara com 16 obras de arte – vídeo-retratos<sup>2</sup> - de artistas, celebridades, intelectuais e anônimos quase imóveis em telas com música e temas próprios? Não se tem uma só resposta. Têm-se sensações, reações, que podem ser incômodas, constrangedoras, prazerosas, mas, no mínimo, estranhas. Partindo-se da premissa do estranhamento, espanto, provocado pelo teatro de Samuel Beckett e, aliado a isso, a Mostra *Vídeo Portraits*, do multiartista Robert Wilson, que esteve em exposição no Santander Cultural na cidade de Porto Alegre (RS) no ano de 2008. O presente artigo pretende investigar como o absurdo está caracterizado em ambas as manifestações. Assim, escolheram-se as peças *Esperando Godot* e *Fim de Partida*, de Beckett, como exemplos; bem como, procurou-se analisar as obras de Wilson, possibilitando, dessa forma, identificar como, em diferentes expressões e linguagens artísticas se encontram essa temática – por uma estética do estranhamento.

### **TEATRO DO ABSURDO E O ESPANTO EM SAMUEL BECKETT**

Desde a publicação de *En attendant Godot (Esperando Godot)*, em 1952, pesquisadores revelaram diversas interpretações, análises, significados e simbologias da peça escrita pelo irlandês Samuel Beckett (Dublin, 1906 – Paris,

---

1 Mestranda em Letras – Área de Concentração Escrita Criativa, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Bolsista em regime integral da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Professor orientador: Dr. Antônio Carlos Hohlfeldt.

2 Para este artigo, usar-se-á a grafia vídeo-retratos, conforme está no folheto explicativo distribuído pelo Santander Cultural.

1989). E, desde que foi levada aos palcos à primeira vez, em 1953 por Roger Blin, tem despertado sensações de incômodo, espanto, constrangimento, surpresa – agradável ou não – causadas pelo insólito texto que, anos mais tarde, passaria a ser considerado um dos precursores do Teatro do Absurdo.

A denominação “Teatro do Absurdo” é categorizada pelo crítico Martin Esslin, em 1961, e compreende obras de vanguarda de dramaturgos como Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Jean Genet e, inclusive, o próprio Beckett. Porém, o Teatro do Absurdo surge como um reflexo da atitude e da linguagem próprias de um tempo em que os pressupostos e as certezas de décadas anteriores estavam desacreditadas. Em um contexto histórico e social de final de Segunda Guerra Mundial, não existia mais crença na situação humana, não era possível enxergar uma saída, assim como se expressa o existencialismo de Albert Camus e Jean-Paul Sartre.

Em *O Mito de Sísifo*, Camus, explicita o sentimento do Absurdo, o rompimento do ser humano com a condição da vida, a sensação de estranhamento que o homem sente frente ao mundo. Conforme Esslin (1968), a diferença entre o discurso de Sartre e de Camus para o Teatro do Absurdo, é que esse rompe com a expressão filosófica e a convenção tradicional daquele para se preocupar com a forma artística, propondo uma desvalorização radical da linguagem e focalizando nas imagens poética e concretas que surgem do palco: “(...) o Teatro do Absurdo procura expressar a sua noção da falta de sentido da condição humana e da insuficiência da atividade racional por um repúdio aberto dos recursos racionais e do pensamento discursivo” (ESSLIN, 1968, p. 20).

Para Leticia Oliveira (2006), Samuel Beckett e Eugène Ionesco se mostraram insatisfeitos ao “rótulo” “Absurdo”, denominado por Esslin e preferiram outro termo para a dramaturgia que inauguravam:

Contrários à palavra ‘absurdo’, já que propensos a várias leituras, Eugène Ionesco e Samuel Beckett adotam o termo irrisão (*Théâtre de dérision*). Com o sentido de ‘zombar’, a irrisão tem o papel de subverter os discursos verossímeis. Diferenças à parte, tanto o absurdo quanto a irrisão baseavam-se na ruptura do senso, da razão e da seriedade da dramaturgia tradicional. O objetivo era questionar o status do conflito explícito como único elemento de composição dramaturgica (OLIVEIRA, 2006, p. 122).

Ainda que a prevalência dos autores seja por “irrisão”, absurdo é o termo mais comumente utilizado e, como parte de um processo que estreou linguagem e forma nos palcos, apresenta características inovadoras e exclusivas tais como o acaso e a falta de lógica nas ações, em lugar da verossimilhança e da representação

realista, a ausência de conflito e a ruptura com o mimetismo psicológico dos personagens, subvertendo, assim, a hegemonia da ilusão cênica. Esse movimento pensa a linguagem verbal como um elemento importante, mas que não deve se sobrepor ao que acontece em cena, pois, determinadas vezes, as ações funcionam em contradição às palavras faladas pelos atores ou como uma segunda camada de significados. Com isso, também é possível estender as denominações para “Teatro do Pós-Guerra” (Segunda Guerra Mundial) e “Teatro do Pós-Modernismo”.

Partindo do que foi dito a respeito do Teatro do Absurdo, este artigo pretende se concentrar na obra de Samuel Beckett e na sua proposta. Para Luís Carlos Maciel (1959, p.61), os dois filhos do espanto mais importantes são o irlandês Beckett e o romeno Ionesco, numa tradição que se inicia com Franz Kafka. Para ele, a obra de Beckett é “pós-kafkiana e anti-sartreana”, pois não mantém vestígios de esperança, como ilusão, e que a existência no mundo não tem nada a oferecer ao homem, este, é esmagado pela solidão e perdido no nada. A partir disso, entende-se a total descrença na propagação de valores e no abandono do homem como tal. Nesse sentido, Beckett desacredita a atitude ativa do existencialismo e nega-a como solução.

A linguagem de Beckett estabelece um diálogo com o universo caótico e seus personagens são a mostra disso, o que, indiscutivelmente, provoca reações de estranhamento no público, seja ele, espectadores ou leitores. O autor congrega uma visão pessimista típica do período e outra patética, que também poderia ser entendida como uma espécie de cerne da consciência trágica de seus personagens em situações peculiares. Suas peças provocam um riso incômodo, sufocado, há um esvaziamento de qualquer pretensão de esperança ou mudança, não existe possibilidade ou tentativa de reconciliação com o mundo. Segundo Esslin (1968), nas peças de Beckett o resultado está em compreender a intenção do autor na medida em que se identificam as perguntas que vão sendo feitas e não em procurar suas respostas.

As peças de Beckett têm ainda menos enredo do que outras obras do Teatro do Absurdo. Em vez de um desenvolvimento linear, apresentam a inquirição de seu autor sobre a condição humana por um método que é essencialmente polifônico; confrontam o público com uma estrutura organizada de asseverações e imagens que se interpenetram e que devem ser apreendidas em sua totalidade, à maneira dos diferentes temas de uma sinfonia, que ganham em significação por sua interação simultânea (ESSLIN, 1968, p. 39).

## A ETERNA ESPERA POR GODOT

*Esperando Godot* (1952), no original em francês *En attendant Godot*, é, sem dúvida, a peça referência de Samuel Beckett e, junto com *A Cantora Careca*, de Eugène Ionesco (1950), marca o nascimento do Teatro do Absurdo como gênero. Da sua publicação até os dias de hoje suscita discussões, sejam elas acadêmicas ou simples colóquios cotidianos, e permanece exercendo certo fascínio em torno, especialmente, da figura de Godot – quem seria? O que representaria? Por que não aparece? O que quer dizer sua não-presença? Mas, conforme o próprio Beckett explicou não é possível saber quem é Godot e se ele, autor, o soubesse, teria dito na peça. Essa afirmação traz à tona a questão que, nada mais é, do que o cerne a perpassar toda a peça, não interessa quem é Godot, mas sim a espera por ele. Nas palavras de Martin Esslin (1968, p. 39), a peça não conta uma história, mas explora uma situação estática, e é tudo sempre a mesma espera, sendo a repetição do ato de esperar.

A falta de sentido visível, a inconsistência do enredo, a estranheza dos (poucos) personagens, a essencialidade do cenário (a utilização da descrição, como recurso também amplamente empregada no *nouveau roman* francês) e a petrificação da estrutura verbal são algumas das causas para o efeito perturbador da peça, que se mantém instigante e instigadora de reações. Boa parte dos pesquisadores apontam o texto como uma comédia-trágica ou tragicomédia, pois, ao mesmo tempo, em que os personagens vivem uma situação extrema de espera inútil, uma ausência do nada, o vazio que se apresenta carente de qualquer sentido ou significado, os mesmos vivem cenas patéticas (ridículas) que provocam o riso no público.

O enredo da peça é tão simples quanto banal. Dois vagabundos maltrapilhos, chamados Estragon e Vladimir, esperam em uma estrada, perto de uma árvore, por Godot que irá recebê-los, e essa espera é o que os mantém vivos. Para passar o tempo, inventam passatempos, fazem brincadeiras, jogos, praticam exercícios, cantam, um deles dorme enquanto o outro divaga, atos cotidianos e habituais. Até mesmo pensam em suicídio que, logo depois, é abandonado pela impossibilidade prática da ação. No meio disso tudo, aparecem dois viajantes, Pozzo e Lucky, representando, respectivamente, papéis de senhor e escravo. Durante os dois atos, pouca mudança acontece e a imobilidade permanece, assim como a incomunicabilidade e a inação, aqui encarada no sentido aristotélico de uma ação que desencadeia uma peripécia para se chegar ao desenlace, em progressão (começo – meio – fim), levando em conta a ideia de provocar a catarse no espectador.

As pequenas mudanças não dizem respeito à dupla que aguarda, mas

sim a árvore que floresce de um dia para o outro e aos andarilhos que, agora, apresentam deficiências físicas: Pozzo está cego e Lucky, mudo. No final de cada ato, entra em cena o Menino, mensageiro de Godot, para dizer que o senhor não irá aparecer. E o que fazem Estragon e Vladimir frente a essa notícia? Nada! Continuam a esperar e pronunciar o refrão que se repete:

Estragon: Que vamos fazer agora?

Vladimir: Não sei.

Estragon: Vamos embora.

Vladimir: Não podemos.

Estragon: Por quê?

Vladimir: Estamos esperando Godot.

Estragon: Ah, é.

(BECKETT, 1977, p. 85 – 86).

De acordo com Dantas (2005, p. 151), *Esperando Godot* funciona como uma “anti-peça”, porque nada acontece, sendo assim, quase não há trama. Para ele, Beckett traçou uma continuidade estilística única, que está presente não somente nas peças teatrais, mas também nos romances, chamados de “anti-romances”, como a trilogia *Molloy*, *Mallone Morre* e *O Inominável*. Assim, estão presentes em *Godot* a mesma imobilidade, a degradação física, a falta de sentido lógico na sucessão dos eventos banais e a imprecisão histórica e espacial. E, pelo fato de não ter uma ação em progressão mas uma única situação, a peça causa uma angústia no espectador, que é substituída pelo riso incômodo em cenas de humor caricato, produzindo, assim, um legítimo estado de *nonsense* – não-senso (entre o irônico e o trágico).

Maciel (1959) classifica os personagens de Beckett como “*clowns* – homens de brinquedo”, partindo da comicidade reverberar até o grotesco. Nesta peça, em especial, está expressa a ridícula gratuidade do homem de forma histriônica, com isso, a espera por Godot se faz uma espera cômica e ri-se da falta de sentido. Porém, o autor aponta que essa radical falta de sentido, levada à beira do nada, conduz diretamente ao “asfixiante valo do niilismo”. Assim sendo, a existência humana que espera por uma resposta também acaba se transformando em uma espera trágica – o patético pode se tornar opressivo e aniquilante – uma impiedosa comicidade-trágica. “Trata-se de uma obra singular, em que se expressa o destino da realidade humana pela ‘gag’ e na qual se ri da tragédia humana até o gemido” (MACIEL, 1959, p. 76-77).

Sobre esse aspecto, Esslin (1968) afirma que o público se sente impedido de se identificar com as duplas de personagens da peça, visto que eles se parecem



cada vez menos humanos e mais com figuras burlescas, grotescas, que inspiram sentimentos de vergonha e constrangimento. Tanto assim que a incompreensibilidade da motivação e a natureza inexplicada e misteriosa das ações, acabam por permitir apenas um olhar de fora e não do ponto de vista dos próprios personagens. Desse modo, a peça se torna cômica, mesmo com uma temática sombria e violenta. “É por isso que o Teatro do Absurdo transcende as categorias da tragédia e da comédia e combina o riso com o terror” (ESSLIN, 1968, p. 357).

## **ESPERANDO GODOT E AS RESSONÂNCIAS EM FIM DE PARTIDA**

Originalmente escrita em francês, *Fin de Partie*, foi publicada em 1957, um ano depois foi traduzida pelo próprio Beckett para o inglês, intitulada *Endgame*, em português *Fim de Partida* ou *Fim de Jogo*.<sup>3</sup>

Conforme Oliveira (2006), as semelhanças entre *Esperando Godot* e *Fim de Partida* acontecem desde as aberturas das peças e, com isso, a temática beckettiana se torna evidente. Temática essa que investiga a sensação de incapacidade dos seres de tomarem uma decisão, sendo assim, não existe uma linha do tempo em progressão e, muito menos, uma linearidade de ações, pois tudo termina e recomeça novamente. É uma estrutura dramatúrgica circular e ininterrupta, com uma ação em constante andamento. Esse aspecto invoca um universo específico, no qual os personagens não empreendem uma ação efetiva no tempo e no espaço, pois, mais uma vez, apenas esperam algo.

Em uma visão desencantada de mundo, os personagens são retratados fisicamente destroçados, como uma metáfora da própria consciência humana, que também se apresenta desintegrada. Uma estética do precário, das lacunas, das ausências e, principalmente, dos silêncios afasta a possibilidade do homem se reconciliar com o mundo, em âmbito social, moral, econômico ou político. O conflito surge entre a realidade empírica e a realidade metafísica, e, nesta luta, o homem não se choca com o mundo, mas com a sua consciência (OLIVEIRA, 2006, p.120).

Os personagens, tanto em uma peça quanto na outra, constituem sujeitos oprimidos, excluídos e indiferentes que, na maior parte do tempo e durante a (rasa ou quase-ausente) ação, estão resignados a prolongar suas existências e, apenas isso. Gonçalves e Moyano (2010) chamam atenção para o nome *Fin de Partie* ou *Endgame*, que é um termo utilizado no jogo de xadrez: no exato momento em que ambos os jogadores percebem, antes do final da partida, que

<sup>3</sup> Samuel Beckett era bilíngue (inglês – francês) e muitas de suas obras foram escritas em francês e depois ganharam versão em inglês, o processo também aconteceu inversamente, como nos casos de *Happy Days* – em francês *Oh les Beaux Jours* e *Play – Comédie et actes divers*.

---

---

nenhuma das partes envolvidas sairá vitoriosa, e o jogar torna-se um movimento vão. Da mesma forma que em *Godot*, neste texto, Beckett também dispõe duas duplas de personagens em relação direta: Hamm e Clov, que vivem uma ligação de dominação por parte do primeiro e submissão pelo segundo, e Nagg e Nell, pais de Hamm, propositalmente alocados dentro de dois barris ou latões de lixo.

Assim dispostos esses são os únicos elementos que compõem o cenário no decorrer de toda a peça, e suas significações operam, juntamente ao texto, na criação de uma determinada unidade. Esta posição estática das personagens alude a determinado momento no jogo de xadrez. Personagens também podem se ver dispostas não como jogadores, ou agentes da partida, mas como peças a serem movimentadas, que, como o próprio título anuncia, estão condenadas a um interminável desfecho, mas insistem no desempenho de seus papéis (GONÇALVES. MOYANO, 2010, p. 201).

As relações entre os personagens e as situações merecem destaque. Hamm e Clov, assim como Pozzo e Lucky, em *Godot*, figuram na condição de senhor e servo-escravo, numa profunda dominação por parte do “mais forte”, mas, em nenhum dos casos, essa força está representada na força física.<sup>4</sup> Desde o começo da peça, tal situação já está apresentada e em andamento, com isso, não é possível saber em qual circunstância aconteceu e se dá a dominação. O que se percebe é que um depende do outro exclusivamente, Hamm é aleijado numa cadeira de rodas e cego, já Clov é o único capaz de se locomover, ainda assim, mantém-se subordinado ao primeiro. Da mesma forma que Estragon e Vladimir, a dupla de *Fim de Partida* não faz qualquer menção à decisão sobre suas vidas ou mesmo agir. Questionado por que não acaba com Hamm e foge do caos, Clov permanece inalterado e, sob a ameaça da sua fuga a peça fica em suspenso até o final.

Essa relação entre Hamm e Clov se apresenta como uma relação de dominação, entre o opressor e o oprimido, de mútua dependência, e está fundada em sentimentos de amor e de ódio, e em diálogos sadomasoquistas. A outra dupla, Nagg e Nell, figura como verdadeiros objetos, coisificados, e sem qualquer importância para Hamm, que deseja esquecer o passado, aniquilar a memória, ali representados pelos pais – o próprio sentido e os valores de família são alijados. Sem voz significativa e sem poder sair das latas de lixo, os dois permanecem esperando o fim. Beckett cria um universo apocalíptico em que os personagens se enxergam como últimos sobreviventes, condenados a esperar por um fim que não se aproxima. Dessa forma, Hamm, Clov, Nagg e Nell, são

<sup>4</sup> Em *Esperando Godot*, no primeiro ato, Lucky está atrelado a Pozzo por uma corda, já, no segundo ato, Pozzo está cego (da mesma forma que Hamm) e precisa da orientação e ajuda de Lucky para continuar a viagem (assim como Clov auxilia Hamm). Lucky, agora, aparece mudo. A mesma relação em *Fim de Partida* se dá com Hamm e Clov – opressor e oprimido.

produtos de uma sociedade que não funciona e também não apresenta outro caminho alternativo para modificar tais realidades.

*Esperando Godot* e *Fim de Partida* estão marcados por cenários insólitos, tramas que não levam a lugar algum, a total imobilidade e a capacidade de não-comunicação e inação dos personagens, da mesma forma que o tema ronda o mesmo alvo, estão todos às voltas com a tarefa de morrer, acabar de existir. Assim como, nas duas peças há repetição, repetição de ações, repetição de atos cotidianos, repetição de cenas, o que evidencia a circularidade e a ausência de começo-meio-fim. E, da mesma forma que, para passar o tempo, Estragon e Vladimir inventam brincadeiras e para dar sentido se preocupam em comer cenouras e rabanetes, calçar-descalçar sapatos, suicídio; Hamm e Clov se ocupam com horário dos remédios, bicicletas, rato na cozinha, fuga. A representação também é um elemento comum aos dois textos e importante para enfatizar a metalinguagem beckettiana. Estragon e Vladimir, durante os dois atos, utilizam-se da representação, no primeiro representam estar diante de um público e, no segundo, representam Pozzo e Lucky. Já, em *Fim de Partida*, por exemplo, desde a primeira fala de Hamm, quando este levanta o lenço e descobre o rosto, até a última que é uma referência à primeira (fechando o ciclo), voltando ao primeiro gesto do lenço/pano que sobe, depois lenço/pano que desce.

## **OS VÍDEO-RETRATOS DE ROBERT WILSON E O ABSURDO NAS ARTES**

Marcel Duchamp apresentou na Convenção da Federação Americana de Artes, em Houston (Texas), nos Estados Unidos, em 1957, um manifesto sobre o “Ato Criador” e nele esboçou respostas para a pergunta o que é arte? Como se faz arte? Para o artista, existem dois importantes fatores que precisam ser entendidos: os polos da criação artística que, de um lado está representado pelo próprio artista e, noutro, faz-se presente pelo público. Com isso, o artista acaba agindo como uma espécie de “médium”, e não está ao seu alcance um estado de consciência no plano estético sobre o que está fazendo ou por que está fazendo, que lhe é negado. E as decisões relativas à execução do seu trabalho permanecem no domínio da intuição e não podem ser objetivadas, faladas, escritas, ou até mesmo pensadas (DUCHAMP, 1957, p. 1).

Duchamp também acredita na diferença entre a intenção do criador e a sua realização, porque no ato criador o artista passa por uma cadeia de relações totalmente subjetivas, esforços, sofrimentos, satisfações, recusas e decisões que também não devem ser totalmente conscientes, ao menos na esfera estética. Do mesmo modo, a arte só faz sentido quando o público “refina

como açúcar puro extraído do melado” e passa a determinar qual é o peso que as obras de arte têm na balança estética – contribuindo ao ato criador e fazendo o contato da obra com o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas.

Antes de prosseguir, gostaria de esclarecer o que entendo pela palavra “arte” – sem, certamente, tentar uma definição. O que quero dizer é que a arte pode ser ruim, boa ou indiferente, mas, seja qual for o adjetivo empregado, devemos chamá-la de arte, e arte ruim, ainda assim, é arte, da mesma forma que a emoção ruim é ainda emoção. Por conseguinte, quando eu me referi ao “coeficiente artístico”, deverá ficar entendido que não me refiro somente à grande arte, mas que estou tentando descrever o mecanismo subjetivo que produz a arte em estado bruto – à *i'état brut* – ruim, boa ou indiferente (DUCHAMP, 1957, p. 2).

Não é pretensão deste artigo estabelecer uma reflexão acerca do que é arte e se existe uma finalidade para ela, apenas se insere na discussão o tema para que se possa avançar até o objeto de estudo que são as obras de arte de Robert Wilson. Para isso, no entanto, é preciso abordar outro aspecto que não diz respeito à qualidade ou ao valor estético de uma obra, mas às reações que pode causar. Quando Marcel Duchamp inventou o conceito de *ready made*, que nada mais é do que usar elementos da vida cotidiana, os quais, a princípio, não teriam valor estético ou artístico, no campo das artes provocou estranhamento e, por assim dizer, choque e constrangimento em esfera global. O conceito foi materializado na famosa escultura *A fonte*, um mictório masculino, enviado para um concurso nos Estados Unidos e rejeitado por não ter valor artístico. Hoje, é uma referência como o início da Arte Conceitual.

Da mesma forma, por exemplo, pintores como Pablo Picasso e o movimento Cubista; artistas como Tristan Tzara e o movimento Dadaísta; André Breton e Salvador Dali e o Surrealismo ou Andy Warhol e sua Pop Art, foram precursores de uma arte de vanguarda, que no início foi motivo de espanto, questionamento ou rejeição para espectadores, crítica especializada, academia e outros artistas, mas, posteriormente, foram reconhecidos pela História da Arte e alçados ao patamar de gênios. Um dos motivos pelo reconhecimento tardio de muitos artistas é porque a arte que fazem não é passível de se ajustar aos conceitos e padrões pré-estabelecidos, ou seja, rompem com uma tradição e criam seus próprios movimentos, com seus estilos e marcas inconfundíveis. A partir de uma provocação, uma reação diferente, uma percepção de estranhamento, espanto, surpresa, e, por que não, absurdo.

Com as obras de Robert Wilson, o espectador está sujeito à mesma sensação estranha, incômoda, esquisita, desconfiada, desacreditada, suspeita e inquietante. E só não é possível ficar indiferente. Podem ser utilizados diferentes adjetivos para expressar as reações provocadas por *Vídeo Portraits*, mas se detém em apenas um, que congrega todos os anteriores e carrega consigo uma importante significação para este artigo: Absurdo.

Antes de apresentar os motivos que transformam a exposição que esteve presente no Santander Cultural, em Porto Alegre, desde 9 de setembro até 5 de dezembro de 2010, em objeto deste estudo, faz-se necessário entender quem é seu criador e o que representa para o mundo das artes.

Robert Wilson é considerado um multiartista por trabalhar em diversas plataformas, com várias mídias e, sobretudo, a partir da confluência de diferentes linguagens artísticas. Nasceu no Texas (EUA), em 1941, estudou na Universidade do Texas e no *Brooklyn's Pratt Institute*, onde desenvolveu interesse por arquitetura e design. Foi para Nova York na metade dos anos 60, e se encontrou com o trabalho dos coreógrafos pioneiros George Balanchine, Merce Cunningham e Martha Graham, reunindo um grupo de artistas que ficou conhecido por *The Byrd Hoffman School of Byrds*. Depois disso, passou a se dedicar ao teatro e grandes produções levaram seu nome para o mundo como *The King of Spain*, *The Life and Times of Sigmund Freud*, *The Life and Times of Joseph Stalin*, *A Letter for Queen Victoria*, *Einstein on the Beach* (com o compositor Philip Glass), *Death Destruction & Detroit*, *The Black Rider*. Na sua carreira, o artista recebeu vários prêmios como *Rockefeller* e *Guggenheim*; o Prêmio *Pulitzer* em Drama; o Prêmio *Abbiati* da *Italian Music Critics Association*; o *German Theater Critics Award*.

Nas palavras do Coordenador Geral do Porto Alegre em Cena, dramaturgo Luciano Alabarse, Robert Wilson é um dos mais importantes diretores de teatro contemporâneo, devido a construção de alguns dos espetáculos mais “deslumbrantes e provocadores da cena teatral”, consolidando-se assim como artista de vanguarda, com assinatura inconfundível e linguagem própria. 5 De acordo com Feix (2008, p. 5), o teatro de Bob Wilson está entre os que integram os paradigmas da Pós-modernidade no que constitui uma linguagem auto-suficiente, assim como a ideia de imediatez. Ela cita uma crítica de Bonnie Marranço, no *Performing Arts Journal*, que diz respeito às novas formas teatrais de Bob Wilson e Richard Foreman como “formas que excluem o diálogo ou usam o mínimo de palavras em favor de imagens aurais, visuais e verbais que exigem do público formas alternativas de percepção (1985:78)” (FEIX, 2008, p. 5).

---

5 Depoimento de Luciano Alabarse, fixado na entrada da exposição e presente também no folheto explicativo *Vídeo-retratos Robert Wilson*, distribuído pelo Santander Cultural.

No ano de 2010, Bob Wilson inovou com sua participação na 17ª edição do Porto Alegre em Cena – Festival Internacional de Artes Cênicas, que acontece anualmente na cidade de Porto Alegre. Além de trazer a reconhecida montagem *Happy Days*, de Samuel Beckett, encenada no Theatro São Pedro e protagonizada pela atriz italiana Adriana Asti (estrela de diretores como Visconti, Pasolini, Bertolucci, Vittorio de Sica e Luis Buñuel) no papel de Winnie, inaugurou outro espaço fora dos palcos. Pela primeira vez, o Festival oportunizou ao público uma exposição renomada e aclamada internacionalmente e cujo diferencial está na proposta de integração das linguagens artísticas, num encontro entre fotografia, cinema, pintura, literatura e música.

Wilson é conhecido por sua marca registrada: a iluminação, a sonoplastia (desenho de luz e desenho de som) e o apurado cenário, aliados ao comedimento das atuações e o foco na expressão artística, acima de tudo. Desta vez não foi diferente, tanto nos palcos e, especialmente, nas galerias do Santander Cultural. A Mostra tem Curadoria de Noah Khoshbin e Matthew Shattuck e Produção de *Dissident Industries, Inc.*, e o projeto já foi apresentado no *Tribeca Film Festival*, em Nova York, em galerias e museus de Los Angeles, Nápoles, Moscou, Singapura, Graz, Milão, Hamburgo, e continuará cumprindo temporada internacional pelos próximos anos.

*Voom Portraits*, nome que se origina de *Voom HD Network*, empresa de televisão onde Wilson é artista residente desde 2004, no Brasil, *Vídeo Portraits*, apresenta uma série de vídeos-retratos de artistas, celebridades, intelectuais, performances e anônimos que posaram quase imóveis para as câmeras do diretor. A exposição teve sucesso absoluto, e em Porto Alegre recebeu um recorte exclusivo em uma edição inédita com 16 obras pensadas especialmente neste projeto. Entre elas se encontram os vídeos de Isabelle Huppert, Norman Paul Fleming, Black Panther – Ivory, Isabella Rosellini, Brad Pitt, Jeane Moureau, Steve Buscemi, Gao Xingjian, Johnny Depp, Lucinda Childs, Dita Von Teese, Zhang Huan, William Pope L, Mariane Faithfull, Winona Ryder e Alan Cumming. 6

Para o criador, Robert Wilson, em texto intitulado “A natureza morta é vida real”, que estava na entrada da exposição e explica a ideia, desde a produção até a realização, as suas vídeo-obras podem ser vistas de três formas tradicionais em que artistas constroem o espaço:

Se eu colocar minha mão na frente de meu rosto, posso dizer que é um retrato. Se vejo minha mão a distancia, posso dizer que é parte da natureza morta e se a vejo do outro lado da rua, posso dizer que

---

6 *Release para imprensa* do Santander Cultural. Disponível em: <[http://www.santander.com.br/document/gsb/institucional\\_sala\\_press\\_agosto10\\_025.pdf](http://www.santander.com.br/document/gsb/institucional_sala_press_agosto10_025.pdf)>. Acesso em janeiro de 2011.



é parte do cenário. Na construção destes espaços, vemos uma imagem que pode ser pensada como um retrato. Se olharmos com cuidado, esta natureza morta é uma vida real. De certa forma, se pensarmos sobre isso e olharmos por tempo suficiente, os espaços mentais se transformam em cenários mentais (ROBERT WILSON. Folheto explicativo do Santander Cultural, 2010).

O artista explica que os retratos se originaram de um trabalho feito nos anos 1970, chamado “VIDEO 50”. Foram produzidos vários retratos, incluindo o escritor surrealista Louis Aragon, a socialite Helene Rochas, um pato, um padre que ele conheceu num bar, o diretor de museu *Pontus Hulten*, o CEO da Sony, Akito Morita, e o Ministro da Cultura da França Michel Guy. Estes retratos podem ser vistos na TV, em galerias, museus, estações de metrô, hotéis, aeroportos, ou mesmo no quadrante de um relógio de pulso. “Eu imagino os *Voom Portraits* sendo vistos em espaços públicos, bem como nos lares. Em casa, eles são como uma janela na sala ou o fogo na lareira”. (ROBERT WILSON. Folheto explicativo do Santander Cultural, 2010).

A disposição das obras no grande hall e galerias do Santander serve como primeiro aviso ao observador de que esta exposição não segue um padrão artístico estabelecido previamente ou uma lógica plena de sentido – com linearidade ou progressão. Conforme o mapa de orientação distribuído aos visitantes, começa-se a visitação pela obra que está no fundo, ao lado direito, (Marianne Faithfull), da galeria térreo, considerando-se a porta de entrada do Centro Cultural. Com exceção de algumas figuram conhecidas do público como os atores Brad Pitt e Johnny Depp e as atrizes Isabella Rossellini (embora esteja praticamente irreconhecível como um “anime japonês”) e Isabelle Huppert, para encontrar os demais retratados e associar com seus devidos personagens, é preciso seguir o mapa. São nove vídeo-retratos embaixo, cinco no segundo andar e um nas locações do Cine Santander.

A primeira sensação de estranhamento é assimilar que o conteúdo que está nas telas não é fotografia, ou simples retratos imóveis, mas vídeos, os quais, por definição, apresentam movimento. A essência do cinema é converter fotogramas estáticos em movimento. Bob Wilson pretendia retornar à fotografia com isso? Mas, por que, então, fotografias animadas? O retrato é uma técnica muito utilizada na pintura, tem sua origem na Grécia Antiga e nas esculturas romanas, antes mesmo de ser propagada pela fotografia. A partir dessas indagações iniciais nos deparamos com, no mínimo, três linguagens diferentes que estão em convergência: a fotografia, o vídeo e a pintura, muito explorada na palheta de cores usadas nos fundos das obras. A proposta, contudo, não



deixa claro se são vídeos com pretensão às fotografias – pois os personagens estão quase imóveis e, daí, vem a própria ideia do retrato – ou fotografias com potencial de movimento, caracterizando vídeo-retratos. Estão instauradas as dúvidas e, com elas, surgem outras percepções ao visitante que é convidado a sair da sua passividade habitual.

As linguagens contemporâneas modificaram substancialmente os conceitos de arte, obra de arte, e o que se verifica hoje em exposições é, cada vez mais, essa imbricação de uma técnica noutra, de uma linguagem noutra, de um suporte sob ou sobre outro. Há um hibridismo que marca presença e está fortemente atrelando artes plásticas, artes visuais, artes cênicas, música, comunicação, tecnologias e os mais variados campos das artes, das faculdades humanas e até das ciências exatas e áreas da saúde. Interdisciplinaridade e multidisciplinaridade são requisitos para os artistas pós-modernos, que não se contentam em ficar restritos a uma técnica e a um campo de atuação, mas experimentam, ousam, invadem, tomam para si e modificam, transformando tudo em arte. Robert Wilson é um dos representantes e *Vídeo Portraits* escancara essa tendência.

Depois de confluir pintura, fotografia e vídeo, o artista ainda criou, junto com compositores, temas musicais para cada uma das obras. Em algumas, escutam-se músicas com melodias, apenas; outras, melodia e letra; têm aquelas com efeitos sonoros e, por fim, há as que, junto à trilha, é possível escutar a narração de textos, o que também acrescenta uma quinta linguagem, a literária, transmutada em oralidade. Nos vídeo-retratos de Jeanne Moreu (térreo), que representam a rainha católica da Escócia, Maria Stuart, também conhecida como “A Papisa”, além da música de Beethoven, ouve-se claramente a voz de um homem narrando um texto – a partir do folheto explicativo, sabemos que a voz é do próprio Robert Wilson e o texto tem autoria de Daryl Pickney; em Brad Pitt (térreo) também há essa fusão entre música e texto, a trilha é de Michael Galasso e texto e voz de Christopher Knowles; Ivory, a Pantera Negra, (galeria superior) está pousando com um fundo musical de Jerry Leiber e Mike Stoller, misturando-se a música, a voz de Bob Wilson narrando Heiner Mueller; assim como, Johnny Depp (superior), cujo texto é de Mueller em parceria com T. S. Elliot, na voz de Bob Wilson, com música de Hans Peter Kuhn. 7

Por sua vez, os vídeo-retratos de Isabella Rossellini (térreo) e William Pope. L (superior) apresentam sons sem texto. No segundo, inclusive, o escritor e *performer* canta uma música, mas na tela quem está cantando, fazendo os movimentos com a boca é uma ovelha disposta em frente ao retratado. No caso de Lucinda Childs

---

7 Os textos são narrados em inglês.

(superior), o efeito sonoro provoca a sensação de uma onda no mar ou o som do vento em um tecido, exatamente em consonância com a proposta – a atriz está deitada no sofá e atrás, num fundo cinza-azulado, um tecido leve e fluído é movimentado, balançando-se como uma onda que se propaga no espaço ou que quebra nos moles da praia. A expressão da dançarina e coreógrafa transpassa calma, tranquilidade, serenidade, de olhos fechados e com movimentos apenas nas mãos, suaviza o momento que parece perfeito para se relaxar.

Ao contrário, em ritmo frenético e acelerado, Isabella Rossellini aparece vestida como uma boneca de pano, ao mesmo tempo marinheira, e uma peruca amarela que chama a atenção, rosto e corpo maquiados de branco e os traços reforçados, fazendo caretas, fechando os olhos, arregalando-os depois, mexendo a boca, como uma figura caricata, um *clow* moderno, uma releitura de Charles Chaplin ou *O Gordo e O Magro* em versão “anime japonês”. A música, em ritmo acelerado e típica das comédias mudas que evidenciavam os momentos de ação dos personagens é misturada com sons de boca, mastigação, e um barulho incômodo que se escuta desde que se entra no Santander e acompanha todo o andar térreo, como se fosse uma bolinha num jogo de pingue-pongue ou um pingo de água caindo numa poça – pra lá e pra cá: PLOC, PLOC, PLOC.

Algumas obras concentram a atenção do público, quer pela excentricidade, quer pelo inusitado, quer pelo desconforto, quer pelo desafio, quer pela beleza. Dita Von Teese (térreo) ilumina a tela e, se não tivesse qualquer movimento, seu retrato poderia ser apreciado como um quadro de Sandro Botticelli. Sentada em um balanço, num fundo azul que se associa ao céu, apenas com lingerie e sapatos, a bela olha para o alto em busca de algo, então, seus olhos seguem um movimento e depois o pescoço vira-se para o lado, como se fosse um avião cruzando o céu azul e é só a bela que enxerga quem está neste avião, em sinal de despedida ou espera por regresso. Uma imagem, sem dúvida, poética.

Não é a mesma sensação quando nos deparamos com Steve Buscemi (térreo), com um jaleco branco comprido, em um ambiente asséptico, duas mesas metálicas na frente, quase como se estivesse em um necrotério, e, na de cima, repousa algo que se assemelha com um pedaço grande de carne, no avental, manchas de sangue. O ator faz participações nos filmes do diretor Quentin Tarantino e, conforme as informações do folheto, a tela faz alusão às obras de Francis Bacon – reunindo os dois: sangue, carne, pedaços, homem. O mais inusitado é que ele alterna momentos de seriedade com um sorriso sarcástico que se apresenta entre os lábios levemente disfarçados, entre um movimento e outro, o pé esquerdo marca o compasso da música em rápidas

batidas no chão (Sapatos sem meia). Quando sorri, o pé para de bater. A música destoa do quadro – tom alegre, como os musicais de *Walt Disney* – não encontra a assepsia do momento.

Dois instantes distintos se encontram na poeticidade das imagens. Zhang Huan (térreo) está em um ambiente celestial, num degradê de cores ao fundo, que vai do branco ao bege, nos pés, espuma branca – que, dependendo da forma e a intenção com que se olha, são verdadeiras nuvens o sustentando – espalhadas pelo rosto e corpo, tórax, 13 borboletas pousadas tranquilamente. Um panapaná de cores amarelas e laranjas. Uma ou outra voa e volta a pousar sobre o artista, que não se move, olha fixamente para o vazio, sem reação, apenas pisca.

Pouco depois, passos adiante, um rosto branco preenche toda a extensão da tela digital. Gao Xingjian, (térreo) Prêmio Nobel de Literatura, a expressão focalizada na face – como no *butô* japonês que representa o clique da vida até a morte, os dançarinos pintam seus rostos de branco – as rugas transparecem a idade, os olhos vermelhos, inquietos, abertos. Quando os fecha, a imagem se impregna de lirismo. Como se uma mão imaginária munida de uma caneta de nanquim escrevesse: “*la solitude es una condition necessaire de la liberte*” (em português: a solidão é uma condição necessária da liberdade). E as palavras ocupam, desde a testa, contornando o nariz, até o canto da boca e preenchendo a bochecha, numa linha diagonal de um lado ao outro do rosto. Pouco a pouco os fonemas, as letras, os pingos dos “is” vão se apagando e o escritor torna a abrir os olhos e encarar quem o visita e olha nos seu olhos.

Em contraste com artistas, celebridades, pessoas famosas, está Norman Paul Fleming (superior), um simples mecânico da Califórnia. E simples não por sua profissão, mas pela grandeza do seu olhar compenetrado, as mãos cansadas evidenciam o trabalho pesado do dia a dia, assim retratado no macacão que vestia e na postura. Como Pablo Picasso, a inspiração deste vídeo-retrato, tem na sua frente o pão que ali está, apenas, como mais um objeto. A simplicidade em contraste com o excêntrico. Uma figura extravagante comendo uma bolacha recheada é Alan Cumming (térreo), ator e diretor de teatro, vestido com um figurino que saiu diretamente do filme *Priscila: a Rainha do Deserto* e uma sandália de plataformas altíssimas, maquiagem carregada, o batom borrado no canto da boca, um cílio postiço que faz uma curva e quase encosta na orelha, para completar, uma pluma rosa no alto da cabeça. Uma mão na cintura, o olhar desafiador e um gesto que se repete, ele tira a outra mão de trás do corpo, leva-a a boca e com quatro mordidas, come o biscoito.

O diretor de teatro e ator porto-alegrense, Camilo de Lélis, escreveu no

*blog do Porto Alegre em Cena* a experiência que teve ao visitar a exposição *Vídeo Portraits*. Conforme suas palavras, a partir do segundo piso do Santander, sensações diferentes e uma busca em sua própria memória foram acometendo-o com força:

Então, fui mais além, um bocadinho, e senti que o Bob tem uma perspectiva *voyeurista* e fetichista. Em cada uma das cinemáticas figuras, ele valoriza um detalhe. Sim, uma parte pelo todo. Acho que ele tira prazer de coisas variadas, desde a decomposição do corpo na velhice de alguns modelos (principalmente rosto e mãos), até, em contraposição, tirar gozo da beleza idealizada da garota no trapézio. O Brad Pitt debaixo de chuva, de cuecas, com sua barriga delineada em gomos, levanta uma pistola e esguicha água em direção do observador... Hum, tão direto que nem passa pela metáfora... Pelo que vi (e a dedução é livre), em teatro e em ensaio fotográfico, o Bob quer segurar o tempo imóvel ou, ao menos, fazê-lo andar bem devagar, para saborear a vida que passa. Tá certo ele. Quem, nessa vidinha besta, não quer gozar um tanto aqui, outro tanto ali, nem que seja espiando as obras de nosso adorador Robert Wilson, heim?! (DE LÉLIS, Camilo. *Blog do 17.º Porto Alegre em Cena*, 2010).<sup>8</sup>

## **ESPERANDO GODOT, FIM DE PARTIDA E VÍDEO PORTRAITS: RELAÇÕES ABSURDAS QUE SE ENCONTRAM NUMA ESTÉTICA DO ESTRANHAMENTO**

Em *Esperando Godot* e *Fim de Partida*, o absurdo se caracteriza em vários aspectos. Desde o enredo insólito, a quase-total ausência de ação (inação) dos personagens, a repetição dos atos cotidianos que se encerram em si mesmos e constituem um ciclo que sempre retorna ao lugar de início, a situação em que se encontram os personagens – imóveis e sem-comunicação interna e com o outro –, a construção do espaço cênico, o tempo, a linguagem como um componente – nem protagonista, nem coadjuvante –, e, sobretudo, por romper com a perspectiva de teatro convencional – realista, proporcionando à plateia a verdadeira consciência da precariedade do homem e sua posição no universo. Além disso, o absurdo está presente na reação que causa no espectador que assiste à peça, pois não conta uma história, não tem começo-meio-fim, não causa identificação (catarse), mas coloca o homem no lugar próprio da indagação, do questionamento, da indefinição, e, isso, gera estranhamento, provoca o espanto, permite a surpresa.

Em *Vídeo Portraits*, observam-se pontos comuns às características vistas nas peças. Da mesma forma, a exposição não conta uma história, não segue

---

<sup>8</sup> Disponível em: <<http://poaemcena.blogspot.com/2010/09/camilo-de-lelis-1-robert-wilson-video.html>>. Acesso em janeiro de 2011.

---

---

linearmente pelo espaço e tempo, nem atinge uma progressão de lógica ou sentido. As situações cômicas, as figuras bizarras, os *clowns*, os elementos grotescos, o *nonsense*, divide o mesmo espaço com o suspense, o terror, a violência, a indignação. Assim como as duplas de personagens Estragon e Vladimir, Pozzo e Lucky, Hamm e Clov, Nagg e Nell, os retratados de Robert Wilson se baseiam na repetição para mover a ação. Alan Cumming dá quatro mordidas na bolacha, assim que acaba, repetem-se mais quatro mordidas, e assim sempre. Brad Pitt esguicha, com a pistola de água, sete vezes em direção ao público, e começa tudo outra vez. As borboletas que voam, voltam ao corpo de Zhang Huan, no mesmo movimento sincronizado, uma, duas, três... o número de vezes até a hora em que as luzes do Santander Cultural se apagam. Os mesmos personagens. Os mesmos movimentos repetidos. E o ciclo se completa.

A imobilidade pretendida por Beckett é conquistada por Robert Wilson e a mobilidade dentro da própria imobilidade, por consequência. Segundo o criador, seus vídeo-retratos fazem parte do conceito “arte cinética” que é “forma de expressão artística baseada na sensação e/ou percepção de movimento; arte que busca integrar movimento à obra e não apenas representá-lo; refere tanto o emprego de força motriz como a impressão do movimento – captada e mesmo produzida pelo espectador”.<sup>9</sup> O movimento pode ser da obra, como pode ser do espectador, o que fica visível na interação que o público sente e se vê convidado a participar. No vídeo-retrato de Marianne Faithfull, no qual a atriz está de ponta-cabeça, vestindo uma roupa preta que não deixa à mostra as formas do corpo – o que mais parece uma escultura digital em um fundo vermelho – os visitantes se aproximam para tentar descobrir se ela está pendurada por algum cabo ou como ela consegue ficar imóvel dessa maneira?

A interatividade chega ao ápice de os visitantes tirarem foto com as mãos postas embaixo da tela, simulando que estão “segurando” a cabeça de Marianne. Com isso, compreende-se que, mesmo desconcertado à primeira vista, o público termina por interagir com as obras, deixando a passividade de lado, transformando-se em agentes que (re)significam o que veem, independente da questão de gosto pessoal. O desafio também é lançado, especialmente, nas vídeo-obras em que os retratados olham diretamente para o observador, como que invertendo a ação e o observador passa a ser observado. Instigante. Como definiu Camilo de Lélis, a partir de uma perspectiva *voyerista*, o público quer saber o que Johnny Depp estava pensando ao posar para o vídeo. É quase uma sensação de invasão, consentida até certo ponto. O olhar do ator é tão provocador que quem quer descobrir o que está por trás dessa obra, sente-se invadido igualmente.

---

9 Glossário do folheto explicativo distribuído pelo Santander Cultural.

Martin Esslin escreveu que “A ação de uma peça do Teatro do Absurdo não pretende contar uma história, mas comunicar uma configuração de imagens poéticas” (ESSLIN, 1968, p. 349). Robert Wilson, em conversa com Umberto Eco, em texto fixado na galeria superior do Santander, justifica sua exposição: “Um artista recria a história mas como um poeta. O artista leva as ideias comuns e associações que circundam os diversos deuses do seu tempo e brinca com elas ao inventar outra história para esses personagens míticos”. Recriadas as histórias que não necessariamente são aquelas histórias, mas essas inventadas para brincar, ousar, romper com o tradicional, provocar, assustar, agradar, incomodar e, finalmente, criar as imagens da poesia do absurdo e da estética do estranhamento de Samuel Beckett, de Robert Wilson.

## REFERÊNCIAS:

ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett – O Silêncio Possível*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

\_\_\_\_\_. *Fim de Partida*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

BEDIN, Ciliane. *Mímesis na ação em Édipo Rei e Esperando Godot*. Porto Alegre: Edipucrs, 2008.

DANTAS, Gregório. *A espera absurda: comentários sobre Esperando Godot*.

Disponível em: <[http://scholar.google.com.br/scholar?start=10&q=samuel+beckett+e+teatro+do+absurdo&hl=pt-BR&as\\_sdt=2000/189.20.243.4](http://scholar.google.com.br/scholar?start=10&q=samuel+beckett+e+teatro+do+absurdo&hl=pt-BR&as_sdt=2000/189.20.243.4)>. Acesso em janeiro de 2011.

DE LÉLIS, Camilo. *Arte e Fetiche*. Blog do 17.º Porto Alegre em Cena. Disponível em: <<http://poaemcena.blogspot.com/2010/09/camilo-de-lelis-1-robert-wilson-video.html>>. Acesso em janeiro de 2011.

DUCHAMP, Marcel. *O Ato Criador*. Disponível em: <<http://www.artpublica.com/textos/DUCHAMP01.pdf>>. Acesso em janeiro de 2011.

ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

FEIX, Tânia Alice. *O diálogo entre performance e encenação na adaptação das peças curtas de Beckett*. Disponível em: <[http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/060/TANIA\\_FEIX.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/060/TANIA_FEIX.pdf)>. Acesso em janeiro de 2011.

GONÇALVES, Gracia Regina. MOYANO, Thiago Marcel. *A Risada Subversiva: O Jogo do Poder em Endgame, de Samuel Beckett*. Disponível em: <<http://www.fw.uri.br/publicacoes/literaturaemdebate/artigos/13L6.pdf>>. Acesso em janeiro de 2011.

MACIEL, Luís Carlos. *Samuel Beckett e a Solidão Humana*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1959.

OLIVEIRA, Leticia Mendes. *Os avessos do trágico em Samuel Beckett*. Disponível em: <[http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia\\_01/artefilosofia\\_01\\_03\\_teatro\\_02\\_leticia\\_mendes\\_oliveira.pdf](http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_01/artefilosofia_01_03_teatro_02_leticia_mendes_oliveira.pdf)>. Acesso em janeiro de 2011.

SANTANDER CULTURAL. *Folheto explicativo exposição Video-retratos Robert Wilson*, 2010.

\_\_\_\_\_. *Release para imprensa*. Disponível em: <[http://www.santander.com.br/document/gsb/institucional\\_sala\\_press\\_agosto10\\_025.pdf](http://www.santander.com.br/document/gsb/institucional_sala_press_agosto10_025.pdf)>. Acesso em janeiro de 2011.

\_\_\_\_\_. *Programação de Artes Visuais*. Disponível em: <<http://www.santandercultural.com.br/programacao/artesvisuais.asp>>. Acesso em janeiro de 2011.

VIDEO PORTRAITS. *Robert Wilson*. Blog do 17.º Porto Alegre em Cena. Disponível em: <<http://poaemcena.blogspot.com/2010/07/robert-wilson-video-portraits.html>>. Acesso em janeiro de 2011.

WILSON, Robert. *Robert Wilson*. Disponível em: <<http://www.robertwilson.com>>. Acesso em janeiro de 2011.



## MEDO, APORIA E RUPTURAS: POR QUE CAMINHOS É POSSÍVEL LER O TRÁGICO CONTEMPORÂNEO?

Maria Fernanda Garbero de Aragão<sup>1</sup>

Ana Paula Maia e o mundo cão.

Quando pensamos nas narrativas que foram escritas na segunda metade do século XIX, período que chamamos de Naturalismo, a ideia de um zoomorfismo como recurso na caracterização da relação das personagens entre si e com seus contextos, demarca uma das perspectivas de compreensão deste momento que, no Brasil, tem seu auge com a publicação do romance *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo.

Nesta obra de 1890, encontra-se a tese determinista de que o homem seria fortemente influenciado por seu tempo e seu espaço, sem ter autonomia sobre eles, o que anularia as chances de mudança, logo, mobilidade. Com a inserção dessas propostas de base evolucionistas que marcaram a ciência positivista finissecular, vemos um desejo de alinhamento entre o fazer literário e a prática científica, confirmado no “zeitgeist” oitocentista.

Entre espaços hostis, rasurados pela ausência de saneamento básico e pelo excesso de moradias precárias, Aluísio de Azevedo projeta um grupo de personagens que corrobora a premissa determinista. O português explorador, a mulata sensual, a negra trabalhadora e o capoeirista destemido, servem-nos como clichês que, a partir da recriação ficcional, denotam um ensejo de proximidade do autor, isto é, de seu imaginário, com as teorias histórico-científicas de seu tempo.

O “mundo” do cortiço de João Romão é um cenário de desabrigo, onde as dificuldades não apresentam possibilidades de negociação entre as personagens e os fatores que “determinam” sua atuação – e alocação – nesse espaço. Logo, não é por acaso que, até os dias de hoje, essa obra ainda represente um pertinente material sobre a literatura do século XIX, permitindo (com as distâncias sociais e históricas que precisam ser ressaltadas) uma aproximação entre este cenário e suas posteriores reconfigurações habitacionais da precariedade, ora lidas, por exemplo, na composição das favelas.

Nessa perspectiva, a animalização das personagens, inscrita no zoomorfismo mencionado, deflagra um processo de violência irreduzível ao destino (para usar um termo em acordo com a tese da época) dos marginais: os migrantes, os pobres, os negros e mulatos, as mulheres. Em desequilíbrio, eles transitam na borda de uma configuração social que, ao não aceitá-los, ratifica sua potência excludente.

<sup>1</sup> Doutora em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Professora Adjunta de Literatura Brasileira da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, pesquisadora convidada do Centro de Investigación y Memoria da Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo, Buenos Aires.

Outro cenário em que a exclusão aparece na planta-baixa da construção narrativa e que se torna interessante para pensar nessa arquitetura da diferença é *Salgueiro* (1936), de Lucio Cardoso. O percurso distinto do determinismo de Azevedo ajuda ao olhar sobre tais espaços numa proposta em que, o relevo social e a prática da separação ganham uma densidade capaz de produzirem um contundente panorama da formação das favelas nas grandes cidades, bem como de seus habitantes, através de uma inserção histórica na narrativa viável à leitura do processo posterior à abolição.

Como uma metonímia desse processo habitacional à margem, o morro do Salgueiro é o cenário onde três gerações lutam para sobreviver diante de todas as iniquidades de um projeto abolicionista, feito sem perspectivas de inserção laboral decente para os escravos libertos com a Lei Áurea, em 13 de maio de 1888. E, nesse legado da miséria, do avô ao neto, vemos a história dos apartados, daqueles que, nos morros, nas favelas, miram do alto a construção de uma cidade “higienizada”, onde as diferenças precisam ser silenciadas, ou melhor, escondidas, anuladas da paisagem urbana e de seu sonho de tradução da “Belle Époque”, imagens que confirmam um “lifting” empreendido por Pereira Passos.

Há mais de um século da publicação de *O Cortiço*, e há quase oitenta anos da de *Salgueiro*, a exclusão não parece ser tingida com cores tão diversas, daí o vigor de ambas as obras em relação à mostra de cenários viáveis ao diálogo com aspectos reincidentes na contemporaneidade. A segregação e sua face de ambivalência continuam a escrever uma história de isolamento e, logo, agrupamento pelas diferenças. Os guetos se multiplicam, seus habitantes – o Outro – ganham novas representações. Contudo, se as margens mudaram de posição geográfica, evidenciando-se mais ostensiva e quantitativas, os marginais parecem continuar a ser inscritos com as insígnias de outrora.

Aos marginais, pode agregar-se uma sinonímia de “bastardos”, cuja definição do dicionário Aurélio da Língua Portuguesa compreende as noções de: 1. Que nasceu fora do matrimônio. 2. Degenerado da espécie a que pertence. 3. (como substantivo masculino). Filho ilegítimo. É, portanto, sobre esta última ideia que vejo a relação entre as práticas de deslegitimação da voz do outro, violência feroz e cotidiana presente em variados discursos que circulam entre nós.

Lançado em 2007, pela Língua Geral, *A guerra dos bastardos* é o segundo livro de Ana Paula Maia. Negra, nascida em 1977, em Nova Iguaçu, município da Baixada Fluminense. Maia parece dialogar com a violência como poucos podem e fazem no cenário literário brasileiro. Organicamente, o violento constitui suas personagens e seus cenários, apagando quaisquer relações que não sejam fortemente tensionadas pelo medo e, claro, pela crueldade. Seu mundo é “cão”, ninguém está a salvo.

Diferente de Paulo Lins, em *Cidade de Deus* (1997), na narrativa da autora fluminense não há um espaço capaz de coadunar as margens e suas figuras à beira, na borda viável às experiências de uma sociedade marcada por sucessivos e históricos conflitos econômicos. Seus bastardos não têm sequer espacialidades de exílio, não há gueto: eles estão entre nós, sendo uma reprodução especular – em sua melhor distorção – de nossa rasura violenta.

Dedicado “aos degenerados, desmedidos e renegados” (MAIA, 2007), o livro se inicia com uma aposta na sensação do desconforto como elemento indissociável de sua leitura:

O calor conserva no ar o cheiro podre, espalha ardente desgraça dos últimos dias quentes de primavera. Que coisa mais estranha é a realidade do mundo desolado. O outono, quando chega, ajuda a derrubar as lembranças e a secar suas folhas; desnuda os galhos da memória. (MAIA, 2007, p.17).

O cheiro podre e suas derivações fétidas, com efeito, compõem a matéria prima de suas personagens, as quais aparecem no livro com ocupações que denotam esse investimento no fracasso: matadores de aluguel, lutadora de vale tudo, aspirante a cineasta que trabalha em locadora de fachada, traficantes de drogas e de órgãos, gigolôs endividados e apaixonados por prostitutas, circulam entre cenários que reforçam a ideia de Josefina Ludmer acerca de “ilha urbana”, em *Aquí América Latina: una especulación* (2010). Essa espacialidade ficcional seria referente às grandes cidades e suas relações com a droga, o sexo e a miséria que, a partir da década de 90 do século XX, ganhou expressão nas narrativas latino-americanas, nas quais Ludmer menciona, entre outras, a já citada de Paulo Lins.

Segundo Ludmer, ao propor uma relação entre os cenários de Havana, Bogotá, México DF, Caracas, São Paulo, entre outras metrópoles, a cidade contemporânea latino-americana empresta sua cartografia à leitura de uma política do “apartheid” e da morte, exemplificando uma possibilidade de teoria da divisão global:

As cidades latino-americanas da literatura são territórios de estranheza e vertigem com cartografias e trajetos que marcam zonas, linhas e limites entre fragmentos e ruínas. O nome da cidade pode chegar a se esvaziar (como podem se esvaziar a narração ou os sujeitos das ficções) e desaparecer, e então o trajeto, o cruzamento das fronteiras e a vertigem são os de qualquer cidade ou os de “uma cidade”. (LUDMER, 2010, p. 130).<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Texto original: “Las ciudades latinoamericanas de la literatura son territorios de extrañeza y vértigo con cartografías y trayectos que marcan zonas, líneas y límites entre fragmentos y ruinas. El nombre de la ciudad puede llegar vaciarse (como pueden vaciarse la narración o los sujetos de las ficciones) y desaparecer, y entonces el trayecto, el cruce de las fronteras y el vértigo son los de cualquier ciudad o los de “una ciudad.” A tradução dos textos aqui presentes é de minha autoria.

Nesta perspectiva, o cenário de *A guerra dos bastardos* evidencia um cruzamento de fronteiras que apaga uma especificidade local para traduzir uma vertigem global, pensada em sua recorrência nas ficções “deste lado”. É na proposta da ilha – algo dentro e fora, que faz parte de um território sem estar nele – que pensamos nesta nova inscrição de margem, na qual a divisão não tonifica uma espacialidade apartada geograficamente, mas sim aponta para um recorte “aléptico”, pensando em Borges, onde é possível ver, pela fresta, a fenda e seus desabrigos.

A fenda, a fresta, o especular, o espelho, o mundo cão e a contemporaneidade de Ana Paula Maia, sugerem uma fusão de elementos que requisitam novas articulações, uma vez que o cenário, senão é movediço, é instável e impreciso, como esclarece Ludmer a respeito desta ideia:

A ilha urbana constitui uma comunidade que reúne a todas as demais; um grupo genérico de enfermos, loucos, prostitutas, okupas, favelados, imigrantes, loiros, mãos-de-obra, monstros e bizarros. Estão fora e dentro ao mesmo tempo: fora da sociedade, na ilha, e ao mesmo tempo dentro da cidade, que é o social, donde se demarcam nitidamente os níveis e ocorre a história e também a “subversão”.<sup>3</sup> (LUDMER, 2010, p. 131).

Em *A guerra dos bastardos*, vemos essa subversão como única possibilidade de sobrevivência às personagens, afinal, são bastardas, não há quem se responsabilize ou cuide delas. Para com elas, não há afeto, nem reconhecimento, ainda que representem a imagem invertida de nossa face violenta e cruel. Como na cinematografia de Quentin Tarantino, o “pulp” aparece como mediador entre este universo em sangue e a elaboração estética, a composição do literário. É através desse gênero que coaduna uma noção de baixa qualidade, visto que provém dos quadrinhos norte-americanos da década de 90, feitos com papéis baratos, daí “pulp” – polpa, e enredos absurdos, que a autora confirma a subversão como aposta em sua escritura.<sup>4</sup>

Os habitantes dessa ilha urbana engendrada no projeto literário de Maia, conduzem, também, a um olhar atento às relações com esse lugar inóspito, com o qual não há mediações afetivas, e, no espaço do vazio, a irrupção da rasura violenta parece inevitável. Desse imbricamento insular do dentro-fora, as

---

3 Texto original: La isla urbana constituye una comunidad que reúne a todas las demás; un grupo genérico de enfermos, locos, prostitutas, okupas, villeros, inmigrantes, rubios, mano de obra, monstruos y freaks. Están afuera y adentro al mismo tiempo: afuera de la sociedad, en la isla, y a la vez adentro de la ciudad, que es lo social, donde se demarcan nitidamente los niveles y ocurre la historia y también la “subversión”.

4 Em *Contemporâneos: expressões da Literatura Brasileira no século XXI*, Beatriz Resende menciona a versão de *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, narrativa publicada em 2009, pela editora Record, quando esta ainda era apresentada ao público em formato digital, intitulada por Maia de “Folhetim Pulp”. Atualmente, ainda se encontra uma parte pequena do livro no blog da autora: <http://www.entrerinhasdecachorroseporkosabatidos.blogspot.com.br/>

fronteiras estão em apagamento e, na ilha, as distinções entre animal e humano também podem ser suspensas para disporem novos significados. Logo, é com o apelo a novos sentidos que a ilha continuamente se perfaz, sem aceitar uma representação microcós mica ou metonímica capaz de reproduzir um sentido social. Assim, as personagens não configuram nem animais humanizados, nem humanos animalizados. Não há zoomorfismo, há uma condição que, ao não nos diferir, agrega e nos iguala numa perspectiva que questiona a sobrevivência nessa margem que é menos espacial que constitutiva dessa articulação.

Neste mundo cão da ilha dos bastardos, porcos, cachorros, assassinos e vítimas se debatem em seu próprio abandono:

Dona Betinha tinha uma implicância pessoal com Edgar Wilson. Dizia que era um imbecil, que colocava as latas de óleo por cima dos ovos, que esmagava os tomates com dedos truculentos ao colocá-los na sacola e que não servia nem para colher as porcarias deixadas pelos cachorros das ruas. “Não se pode confiar em alguém cujos pais nem quiseram” [...] Amolou o cutelo com esmero e, durante as Salve-Rainhas, desossou dona Betinha. [...] A mulher resultou em robustos e gordurosos bifés sangrentos, pois seus largos quadris produziram alimento para muitos dias de festa. Dona Betinha era um banquete. Suculenta. Mas ainda assim de segunda. (MAIA, 2007, p.102-103).

Sem temor ou compaixão – sentimentos que não cabem na composição trágica dessas personagens, conceito ora pensado em sua vitalidade na complexa teia contemporânea – a morte é descrita como saída plausível, sem quaisquer apelos morais, encontrada nessa recriação cuja base é uma subversão valorativa. A inserção do Trágico nessa esfera recupera o que de mais clássico há na composição do herói, cujo périplo decorre de um conflito inegociável, do qual sua escolha se torna a responsável pela sina, logo, pela construção de sua condição trágica. Com as distâncias estabelecidas pelo tempo a que nos referimos e, sobretudo, pela ausência de atitudes capazes de implicar o sacrifício que edifica a personagem heroica. As criações de Maia preservam em si o conflito, o embate sem negociações entre suas personagens e sua condição deletério-bastarda, o que é tonificado pela imagem da ilha de Ludmer: o lugar com o qual não é possível estabelecer afeto, pois não há, nas relações aí confrontadas, propostas de interação ou interpelação do outro, o qual confirma (sobre sua constituição) o desejo de deslegitimação e assujeitamento por quem coordena as relações nesses espaços de poder, de exercício de uma cidadania em rasura, que não passa, ou melhor, não dialoga com as diferenças, logo, com o “incômodo”.

Nas múltiplas cenas violentas presentes no livro, a baixa valoração da vida

é um tema que se desenvolve em diferentes imagens. Seja num atropelamento “Um homem lançado a uma altura de quase oito metros. Caído de bruços no asfalto, facilita para os pivetes, que rapidamente se aproximam e roubam sua carteira, antes que o tumulto se estabeleça.” (Idem, p.107) ou numa briga entre um assassino e o cachorro que engoliu um “piercing”, “Apesar de vivermos num mundo cão eles ainda não sabem falar” (Idem, p.116), as possibilidades de repensar uma inscrição trágica na atualidade colaboram para a ênfase no violento como aspecto indissociável nessa relação entre ser humano e contexto de desabrigo.

A compreensão desse “mix” de imagens exageradas por sua aposta na violência em hipérbole provoca, de certa forma, uma leitura que nos aproxima da estética sensacionalista, ao que se junta um hiper-realismo que, embora se disponha às rupturas e acarrete novos sentidos, não deixa de representar um traçado inseguro sobre o qual se edificam rentáveis discursos na contemporaneidade. A segurança e o medo, a insegurança e a ameaça, como definidores de nossa relação com um tempo que encontra suas referências nas absurdas e, infelizmente, significações do fato, nos noticiários que vendem a morte alheia como melhor produto de defesa contra nossa relação com o espaço que também não nos abriga. Não havendo abrigo, a compulsão ao ataque se desenha como uma hipótese capaz de mediar essa hostilidade.

Trágicos e contemporâneos, o excesso configura uma marca desses relacionamentos entre as personagens, esses espelhos retorcidos de nossa face no limite. Além disso, confirma-se a reinserção de uma trajetória do herói às avessas, o qual, por sua “hybris” – termo grego que define essa perda da medida, bem como sugere a noção de híbrido, mistura – empreende uma jornada rumo ao destino fatal, ao seu aniquilamento. Contudo, as personagens de Maia já nascem dessa condição aniquilada, e é pela ficção que a subversão propõe uma super-vivência bastarda, na qual a perda de referenciais não remete à perda em si, mas a uma constituição lida nessa ausência significativa, na falta que é capaz de preencher os sucessivos abandonos experienciados pelas personagens:

Aprendeu desde pequena a bater. Sua mãe era inválida e, sendo filha única de pai ausente, era preciso saber se defender. [...] A austeridade da mãe foi aplicada na filha através de palavras de ordem, e como não podia aplicar-lhe correções como as que recebeu do pai severo, ordenava que a filha aplicasse nos outros. Não era de muitos conselhos, porém um era insistente: “Se te maltrataram, bata! Se te ofenderem, bata! Se xingarem tua mãe, bata! Se tiver medo, bata! Se não estiver de acordo, bata!” (Idem, p.170).

Em diálogo com os argumentos de Beatriz Sarlo em *Tempo Presente* (2001), a respeito dos contrastes da cidade, parte em que a crítica pensa nas

representações decorrentes de situações a que poderíamos chamar de pós-limite, a violência como mediadora confirma a “hybris” contemporânea:

Não há medida para a violência, uma vez que cidadãos comuns decidem tomar para si a defesa de seus bens. Como pioneiros na selva urbana, exercem o princípio de vingança e não o de justiça. Uma sociedade desconfiada e hostil, cética a respeito das instituições as quais julga (muitas vezes com razão) corruptas ou ineficientes, em lugar de se defender, ataca. E quando ataca não responde a nenhuma medida: entre o medo e o excesso, escolhe o excesso.<sup>5</sup> (SARLO, 2001, p. 70).

A opção pelo excesso é, assim, a única forma de defesa. Entre bater e quaisquer outras possibilidades, sempre bater, bater como imperativo, como ensinamento do lar, cenário que, nessa proposta, inviabiliza sua acepção de abrigo. Acoitados, os bastardos não agem: revidam, não lhes sobrando, ou melhor, não lhes restando (pois a eles nada sobra, exceto seus excessos violentos) outra saída, a não ser manter uma perene situação de desconforto na vigília, na insônia, na espreita por novas caças. Bater até matar, bater até morrer é o que acontece com a personagem que protagoniza a cena acima mencionada, uma lutadora de vale-tudo que decide entrar numa luta marcada para perder, contudo da qual não tem como não participar, uma vez que se trata de uma dívida com o agiota-mafioso-cafetão e, também, bastardo do livro de Maia. E, nesse vale onde tudo pode acontecer, desde que ratifique a potência cruel e violenta, viver só importa como moeda de barganha para uma existência em migalhas, fragmentada por pancadas e sem perspectivas.

Como ingredientes desse cenário “pulp-fiction”, o exagero e o “kitsch” – em seu sentido mais corriqueiro, como sinônimo de mau gosto – confirma-se nos nomes das personagens: Edgar Wilson, Zeferino Manches, Elvis Wanderley, Greice Sally, Guilherme Benigno, Edwiges D’Lambert, Gina Trevisan, entre outros. A composição de nomes que mais parecem egressos das telenovelas mexicanas traça uma filiação aos bastardos que, abandonados à sua própria sorte, encontram nas referências da cultura de massa um caminho para a distinção/reconhecimento nesse espaço de abandono.

Numa analogia com as telenovelas, é dessa mistura entre o canhestro e o cômico que o violento irrompe e se dispõe à leitura de um conflito trazido no

---

5 Texto original: No hay medida para la violencia, una vez que ciudadanos comunes deciden tomar a su cargo la defensa de sus bienes. Como pioneros en la selva urbana, ejercen el principio de venganza y no el de justicia. Una sociedad desconfiada y hostil, escéptica respecto de las instituciones a las que juzga (a menudo con razón) corruptas o ineficientes, en lugar de defenderse, ataca. Y cuando ataca no responde a ninguna medida: entre el miedo y el exceso, elige el exceso.



projeto literário de Maia. Os assassinatos em série e as contínuas descrições de tortura, ao serem mediadas por esses elementos, orientam o olhar a uma composição ficcional diferente no cenário de histórias cuja ênfase na violência configuram uma importante aposta brasileira, sobretudo após os anos 90.

A aporia se delinea nessas personagens à deriva, evidenciando perenes impasses com a realidade com a qual não há acordo, onde morte e vida apresentam poucos significados à existência grifada pelo descaso. Em relação a isto, é válido destacar o que Jacques Derrida nos propõe acerca da dificuldade interpretativa deste conceito, em seu livro homônimo *Aporias* (1998). Ao recuperar a ideia de “Dasein”, de Heidegger, ou seja, da expressão “ser-no-mundo” (uma de suas ressignificações), vemos a leitura de uma condição aporética inscrita na relação e na co-existência, na possibilidade do impossível a que Derrida considera também sobre a morte. Assim, a(s) aporia(s) permanece(m) em contínua imprecisão, uma vez que só podemos pensar o fim quando ele atravessa o outro, sendo sempre a compreensão de uma não-compreensão, a chegada a um não-acesso:

Esse não-acesso da morte como tal, mas somente àquilo que não pode ser mais que o umbral da fronteira, o passo – como se costuma dizer – das proximidades de uma fronteira, é também o que Heidegger denomina o impossível, o acesso a morte como não-acesso a uma não-fronteira, como possibilidade do impossível. (DERRIDA, 1998, p.123).<sup>6</sup>

Com efeito, o desconhecimento do outro, violência de maior vigor entre os sujeitos bastardos de Maia, implica um reforço do que Derrida afirma sobre essa impossibilidade. Se a experiência da morte só pode ser acessada pela não-compreensão, quando o sujeito da experiência não somos nós, um contexto em que as pessoas não dispõem de relações, não experienciam mediações afetivas viáveis ao reconhecimento e ao exercício da alteridade, a inserção de uma condição aporética parece irreduzível à leitura dessas personagens.

A inviabilidade dessas afetividades, assim, desenha-se numa ambivalência projetada também sobre as relações com os espaços. Ao não reconhecer o outro e com ele não haver a experiência da empatia, porque é da hostilidade que surgem esses encontros, a relação com o lugar onde essa ausência de experiência se processa por sua falta, define uma espacialidade que reivindica outras articulações. Suspensas as noções de lar, abrigo, ou ainda

<sup>6</sup> Texto original: Ese no-acceso a la muerte como tal, sino sólo a aquello que no puede ser más que el umbral de la frontera, el paso – como suele decirse – de las cercanías de una frontera, es también lo que Heidegger denomina lo imposible, el acceso a la muerte como no-acceso a una no-frontera, como posibilidad de lo imposible. (In: *Aporias*. Buenos Aires: Paidós, 1998).

dos “lugares de”, como aqueles onde se desempenham as atividades laborais, as propostas cênicas presentes em *A Guerra dos bastardos* entram em diálogo com o que argumenta Marc Augé a respeito dos “não-lugares”, ao afirmar que “se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar” (AUGÉ, 1992, p.73).

Ao considerar que a contemporaneidade (por ele denominada de supermodernidade) seria uma produtora contumaz desses espaços que não integram repertórios de memória, Augé traz à luz o afeto como elemento indissociável para a realização do que argumenta sobre os lugares. O conjunto de cenários de sua referência são os que não coadunam a prática do relato, sendo marcado por imagens que não representam identidades, aspecto que corrobora sua ideia acerca da íntima relação entre eles e a solidão decorrente dessa zona de passagem. Nesta perspectiva, lugares de transição, como aeroportos, bancos, hospitais, hotéis, entre outros, que não traduzem uma experiência de pertencimento ou que apresentem em sua proposta uma ausência de duração tempo-afetiva com os sujeitos, são por Augé considerados como não-lugares.

Por outro lado, embora nem mesmo em Maia esses espaços apareçam, a relação que provém da criação de um contínuo ambiente hostil também não pode representar lugares de troca de experiências ou reconhecimento dos sujeitos com o outro. O impasse sublinhado nessas personagens transborda de uma condição entre elas para traduzir-se, também, na marca desses espaços que, literalmente, não apresentam saída.

E, sem saída, o que fazer? Vagar, e é o que fazem do início ao fim dessa guerra, cujas batalhas não significam perdas ou ganhos, mas sim agregam ao ganho as variantes de uma perda irreparável, a ausência bastarda e sem limites daqueles a quem a violência nasce como imagem especular do afeto. O fragmento a seguir constitui as últimas linhas do livro. Como uma sonata de despedida, a inexorabilidade da bastardia se expressa como um alegro, e a violência e sua face atroz ininterrupta são o ponto final de uma história que não termina, não para, não freia:

Predadores não tiram férias, resvalam na consciência de um possível ajuste, mas nunca deixam de acossar. [...] Adiante não há mais horizonte e quando olho para trás minhas pegadas bem demarcadas estão sempre desaparecendo e isso faz o mundo ruir em silêncio. Certamente uma coisa dessas faz qualquer um sentir-se desolado e infinito, sem destino, significado, nem centro. (MAIA, 2007, p.298).

## **REFERÊNCIAS:**

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papyrus, 1994. (Coleção Travessia do Século).

DERRIDA, Jacques. *Aporías*. Buenos Aires: Paidós, 1998.

LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

MAIA, Ana Paula. *A guerra dos bastardos*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

REZENDE, Beatriz. *Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

SARLO, Beatriz. *Tiempo Presente: notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores Argentina S.A, 2002.

## **INSCRIÇÕES DO MEDO: O DESABRIGO E A CIDADE NA COMPOSIÇÃO DA PERSONAGEM CAÓTICA DE LUGARES QUE NÃO CONHEÇO, PESSOAS QUE NUNCA VI**

Luiza Puntar Muniz Barreto<sup>1</sup>

Maria Fernanda Garbero de Aragão<sup>2</sup>

O presente artigo pretende estudar as inscrições do medo que assola o sujeito contemporâneo desabrigado pelo cenário caótico que habita. Tal cenário acaba por produzir sujeitos contraditoriamente individualistas e solitários, errantes e perdidos numa vida de deriva.

Tais características do sujeito contemporâneo, podem incidir de diferentes maneiras na construção das personagens dos romances no panorama literário contemporâneo. Aqui, privilegiamos a obra literária *Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi* (Agir, 2007), de Cecília Giannetti, tendo como perspectiva a criação de um cenário ficcional, donde a loucura emerge como reação da personagem ao contexto caótico em que se encontra.

O artigo tratará primeiramente do cenário, que se torna – não só no romance de Cecília, mas na maior parte das produções literárias atuais – a primeira grande personagem da obra, uma vez que é o responsável pela composição das personagens enquanto sujeitos de seu tempo.

Na sequência, as características desse sujeito, e suas trocas com o espaço que o edifica e modifica serão discutidas com base nas teorias sociais e antropológicas de Marc Augé a respeito da contemporaneidade.

A partir de então, poderemos investigar o resultado dessas conjunturas e situar a personagem principal do romance de Cecília, em uma fuga que se movimenta no sentido de escapar a essa realidade do desabrigo por meio da instauração de uma nova realidade na qual seja possível sobreviver.

No caso desse romance, identificamos que tal deslocamento é feito para/pelo plano da fantasia, onde a loucura emerge na personagem através de sua elaboração discursiva, que também pretendemos explicitar e exemplificar com base na teoria de Tzvetan Todorov.

---

1 Graduanda em Letras Português-Literaturas, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Bolsista de Iniciação Científica da FAPERJ, integra o projeto "Polaroides de afeto: uma leitura do amor na Literatura Brasileira Contemporânea", coordenado pela Profa. Dra. Maria Fernanda Garbero de Aragão.

2 Doutora em Literatura Comparada pela Universidade (Federal, Estadual) do Rio de Janeiro. Professora Adjunta de Literatura Brasileira na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

## O CAÓTICO E SUAS REPRESENTAÇÕES

Marc Augé argumenta, no epílogo *Não lugares* (1992), que “não há mais análise social que possa fazer economia dos indivíduos, nem análise dos indivíduos que possa ignorar os espaços por onde eles transitam.” Assim, reconhecemos a importância da investigação sobre o cenário que configura o sujeito no qual se espelha a personagem do romance em questão.

Giannetti faz parte da nova geração de autores contemporâneos que vivenciam o caos da sociedade pós-globalizada, caracterizada pelo inchaço das cidades e pela proliferação dos centros urbanos cada vez mais violentos com os quais o indivíduo estabelece uma relação extremamente tensionada.

É nesse cenário citadino caótico, violento e dominado pelo medo compartilhado coletivamente que a autora situa Cristina, a personagem principal do romance, retratando a paranoia urbana diante dos perigos e ameaças que podem vir de qualquer lugar e a qualquer momento. Mais que isso, é esse cenário que a constrói.

Cristina é jornalista. Está, portanto, diretamente inserida no meio responsável pela maior parte da explanação dos aspectos inumanos e marginais presentes no dia-a-dia de um morador das grandes metrópoles; isto é, o meio televisivo, que através dos noticiários, despeja sobre as pessoas enxurradas de tragédias e cenas de violência explícita, sob a justificativa de denúncia e conscientização, levando tanto à banalização do tema, quanto à sua reiteração: “Logo ela, que vira em videotape coisas terríveis tantas vezes que pensara tê-las tornado banais. Hoje, um medo vergonhoso, a covardia calada.” (GIANNETTI, 2007, p.79).

Podemos constatar, através dessa insistente veiculação do medo, uma forma de resistência a todo mal que o gera e que ameaça a todos os habitantes do cenário no qual se difunde. No terceiro fragmento do romance em questão, intitulado “Doca na TV”, Cristina aparece sentada em frente à TV assistindo ao noticiário enquanto toma café, como habitualmente faz antes de sair para o trabalho. Giannetti transcreve então, a seguinte reflexão da personagem:

Cada dia, uma luta sem aliados contra um mundo cada vez mais perverso, povoado por uma espécie astuta, naturalmente mal intencionada [...]. Prefere prevenir-se. Eliminar o mal pensando no mal. Constantemente. Uma, duas, três vezes antes de sair para o trabalho. A TV ligada. Todas as calamidades, uma, duas, três vezes antes de se jogar no mundo. (GIANNETTI, 2007, p.16).

Mais adiante, entrecorta a sua narrativa com fragmentos do noticiário:

Policiais do 7º BPM (Alcântara) encontraram a cabeça de um homem, na madrugada desta terça-feira, na rodovia Niterói-Manilha, na altura do Portão do Rosa, em São Gonçalo, na região metropolitana do Rio de Janeiro. Segundo moradores, a cabeça teria sido arremessada de um viaduto. O caso foi registrado na 72ª DP (São Gonçalo). (Idem, p.17).

Em meio a esse cenário que conjuga violência urbana, vulnerabilidade da vida e banalização da morte, a repórter Cristina, enquanto faz uma entrevista no morro, presencia a morte do menino Doca, baleado com três tiros.

A narrativa de *Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi* (2007) é construída com base não na evocação realista dos fatos, mas na representação da experiência através da descrição das estranhas percepções de uma narradora em surto. Encontramos ao longo do romance, situações, lugares e pessoas que não se fixam claramente e se enveredam por caminhos imprecisos e tipicamente alucinatórios.

Ao descrever a morte de Doca, a narradora nos informa sobre os três buracos nele feitos à bala: um na cabeça e os outros dois, que mais lhe impressionam, nas mãos – um em cada uma. Percebe-se ao longo da narrativa que o buraco nas mãos do menino aparece referenciado repetidas vezes e com muita perturbação.

A reincidência dessa característica nos permite ler o buraco nas mãos de Doca como uma metáfora para a fenda que se abre diante da personagem principal, deixando emergir todas as suas características de sujeito contemporâneo desabrigado e fragmentado em busca da saída que nunca encontra. Reconhecemos, pois, a cena da morte como a responsável pelo trauma que desencadeia a ruptura sofrida por Cristina, conduzindo-a a um rompimento com a realidade que se torna insuportável.

No início do romance, a narradora-personagem aparece simplesmente como uma das milhares de pessoas habitantes do cenário citadino contemporâneo sujeitas à violência e a uma série de acontecimentos produtores de medo e trauma. Porém, no decorrer do enredo, esse medo e esse trauma lhe causam um surto que assume nela a forma particular de paranoia.

Podemos entender essa forma paranoica que irá compor o discurso da narradora, como o meio pelo qual ela procura afastar de si a forte e inescapável realidade que lhe é imposta. O surto desenha-se, assim, como uma alternativa para não sucumbir a ela. O discurso da narradora ganha, a partir de então, uma elaboração diferenciada por meio de uma distorção da realidade.

Tzvetan Todorov, em seu livro *Os gêneros do discurso* (1981), afirma que “o discurso psicótico será um discurso que falha no trabalho de evocação da

realidade, ou seja, no trabalho de referência.” (TODOROV, 1981, p.81). Afirma ainda que o paranoico é uma das formas de ocorrência desse discurso psicótico.

Nesse tipo de discurso, a referência se desenvolve normalmente, porém, irá evocar um mundo no qual não se faz distinção entre o real e o imaginário, onde tudo é possível. Além disso, o paranoico acredita que nada acontece por acaso e que há uma razão maior para todas as coisas. Ele vê, nas palavras de Todorov, “tudo aquilo que o indivíduo vulgar vê, mas também outras coisas que este último não suspeita.” (TODOROV, 1981, p.83).

Observando o discurso de Cristina, constatamos sua equivalência com aquele definido por Todorov como paranoico, na medida em que a personagem diz coisas que podem ser por nós concebidas, ainda que no âmbito imaginário, ficcional. As referências se realizam normalmente na maior parte do tempo conferindo à narrativa certa coerência, não obstante o formato fragmentado do texto e a decorrência de um mundo imaginário.

No fragmento “Um dia as pessoas começaram a desaparecer” consta um bom exemplo dessa referência coerente enquanto discurso, porém só aceitável no âmbito imaginário. Nessa parte, a narradora discorre sobre como moradores de rua e indigentes não letrados são engolidos por garras de metal que se abrem no chão em determinados dias e horários e que se destinam à coleta de lixo.

Segundo ela, muitos cidadãos preferem ficar em casa a sair e manter o controle rígido dos horários, outros evitam sair e beber para não correr o risco de se distraírem e serem tragados pelos “Tubos transparentes onde só se pode cair”, e onde “Não há possibilidade de ascensão.” (GIANNETTI, 2007, p.94).

Ainda em tal fragmento, é interessante notar aquelas outras coisas, às quais, de acordo com Todorov, o paranoico vê além das pessoas normais. Segundo Cristina, “a invenção da coleta automática passou a servir a outros fins”, na medida em que o chão se abre e engole vagabundos e analfabetos, acaba por dar fim ao “excedente populacional”: “O mecanismo ajudou a corrigir falhas aparentemente irreparáveis que por décadas os governos vinham passando adiante a cada mandato.” (GIANNETTI, 2007, p.93).

Em “Tio santo”, Cristina leva Doca até o pai de santo para que se realize sua vontade de virar Erê. No referido fragmento, o encontro é descrito como algo real lembrando inclusive uma entrevista de emprego.

A narradora mostra, portanto, seu desconcerto com o mundo ao apresentar situações em que não se pode definir ao certo se são reais ou imaginárias e descrições que nos parecem completamente alucinatórias, como acontece nos fragmentos “sono químico”, “central do tédio” e “porco de silício”.



Além disso, ela nos mostra um mundo em que as pessoas desaparecem de repente: “Um dia as pessoas começaram a desaparecer”, ou tornam-se irreconhecíveis: “Agora os rostos se refazem, diferentes a cada vez que procuro identificá-los”, os lugares também não são mais reconhecidos: “Mesmo as ruas que eu conhecia bem, agora me parecem uma armadilha”.

No trecho “O que imaginamos nem sempre é o que desejamos que aconteça”, a narradora se encontra num lugar que pensa ser um centro espírita, mas ao final do relato, afirma ser um consultório onde há um homem que a interroga. O trecho em que Cristina faz uma reflexão sobre as respostas que dá ao homem, exemplifica bem a confusão entre real e imaginário sobre a qual se estrutura o romance:

O homem atira seu questionário contra mim. Metralha palavras que me obrigam a mentir em resposta, até que percebo que as respostas se tornam cada vez mais verdadeiras, e que talvez essas coisas que eu digo de volta para ele não sejam de todo distantes de uma realidade que já conheci. (GIANNETTI, 2007, p.195).

Tomando por base as teorias de Marc Augé sobre os não lugares e a relação dos indivíduos contemporâneos com estes, é possível ler a realização do surto de Cristina como uma tendência desse sujeito a reforçar sua individualidade. Essa tendência se realiza, nesse caso, através de sua elevação à protagonista do próprio espetáculo e é fomentada pelo contato de tal sujeito com os novos espaços típicos de seu tempo, os “não lugares”.

Por não lugares, Marc Augé designa duas realidades que, nas palavras dele, são “complementares, porém distintas” (AUGÉ, 1992, p.87): espaços destinados a certos fins de comércio, transporte, lazer - que se caracterizam por serem lugares de passagem - e a relação dos indivíduos com tais espaços.

É nessa conjectura de relação indivíduo-espaco que ele identifica a imagem do viajante, que irá fazer não lugares dos lugares por onde passa através do que ele identificou como “duplo deslocamento” (AUGÉ, 1992, p.80), incluindo o deslocamento tanto do viajante – que é a viagem em si - como da paisagem.

Ao transformar os espaços da viagem em locais de passagem onde suas referências tendem a ser elencadas por imagens imprecisas, instantâneas e fugidias, rápidas e superpostas, o viajante “constrói uma relação fictícia entre olhar e paisagem” (AUGÉ, 1992, p.80). A esse fator, soma-se ainda a possibilidade - muito recorrente graças à indústria do turismo – do espaço criado pelo indivíduo, que “se experimenta como espectador sem que a natureza do espetáculo lhe importe realmente” (AUGÉ, 1992, p.81), tornando-se ele próprio

o espetáculo e produzindo o deslocamento da paisagem acima mencionado.

Baseando-nos na afirmação de que o viajante constrói uma imagem fictícia, é lícito dizer que a narradora de *Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi* (Agir, 2007), ao dar à realidade uma nova configuração através de seu “discurso psicótico”, estabelece essa relação fictícia, empreendendo, portanto, uma espécie de viagem.

Assim, de acordo com a proposta de Augé, podemos concluir que Cristina acaba por produzir, através de seu surto, a recriação ficcional de mais um não lugar, onde ela torna a experimentar a solidão - ao isolar-se em si própria - e por meio do qual sua narrativa ganha as características das imagens rápidas e fugidias que têm os viajantes ao passar pelos lugares – posteriormente transformados em não lugares - que se propõem conhecer.

Sobre a relação de tais imagens com os viajantes de passagem, Augé diz: “só o movimento de imagens deixa entrever [...] a hipótese de um passado e a possibilidade de um futuro.” (AUGÉ, 1992, p.82). No romance de Cecília, tomamos por “imagem” os “referentes evocados” - dos quais fala Todorov – pelo relato da narradora e que, para nós, não têm necessariamente existência real.

Desse modo, Cristina se reinventa também como uma “viajante de passagem” na medida em que a realidade não remete a ela, “a imagem de simultânea da história perdida e da vida que passa” (AUGÉ, 1992, p. 82), e só é útil quando lhe serve de plano de fundo para a construção de situações constantemente ressignificadas segundo sua fantasia.

Com essa ressignificação, a personagem produz um movimento que a seduz na continuidade e a impele de alguma forma para a vida enquanto busca encontrar-se no mundo e encontrar a si dentro de si própria, colocando-se no centro do espetáculo da vida e fazendo de si próprio o espetáculo, tal qual o viajante de Augé.

Assim, da mesma forma que esse viajante, Cristina nos deixa entrever em seu relato algum traço de seu passado, marcado pelo trauma e pelo medo que a violência causou e, simultaneamente, a possibilidade do futuro que busca por meio da viagem empreendida no próprio relato fantasioso.

Marc Augé diz que a proliferação dos não lugares traz como consequência para os indivíduos “novíssimas experiências e vivências da solidão” (AUGÉ, 1992, p.86), já que esses espaços criam neles uma “tensão solitária”.

Essa tensão se desenha na medida em que tendem a homogeneizar a identidade dos indivíduos tornando-os iguais ao transformá-los todos em motoristas, passageiros ou clientes, dirigindo-se a eles por meio de textos prescritivos, proibitivos ou informativos, gerando o que ele chamou de “inversão do espaço pelo texto” (AUGÉ, 1992, p.92).

Tal inversão se dá ao pressupor interações somente impessoais e construir, por conseguinte, espaços abstratos que, ao mesmo tempo que não são de ninguém, pertencem também a todos, já que as interpelações que veiculam “visam simultânea e indiferentemente a cada um de nós.” (AUGÉ, 1992, p.92).

Esse aspecto remonta à afirmação de Starobinsk, teórico citado por Augé na obra *Não lugares* (1992), sobre o duplo aspecto da modernidade: “A perda do sujeito na multidão – ou, ao contrário, o poder absoluto, reivindicado pela consciência individual”, e nos é, nesse ponto, passível de analogia com o romance de Cecília.

No romance, a personagem Cristina, elaborando um relato extremamente individual e introspectivo de suas impressões, como já constatamos anteriormente, remete com mais afinco aos problemas globais vivenciados por indivíduos de todo o mundo; encontra, portanto, lugar nesse duplo aspecto da modernidade.

Marc Augé nos diz ainda que a supermodernidade é uma super produtora de não lugares, por se tratarem de espaços que, como já sabemos, pertencem a todos, os não lugares serão responsáveis pela criação da identidade partilhada dos indivíduos que circulam por esses espaços.

Verifica-se, porém, que apesar da impessoalidade adquirida pelo indivíduo, mesmo que momentaneamente, ele deve manter com esses espaços em que circula uma relação contratual, que aparece em oportunidades nas quais sua identidade individual deve ser afirmada (apresentação de cartões de crédito e passagem, por exemplo). Assim, Augé constata que “Não existe individualização sem controle de identidade.” (AUGÉ, 1992, p.94).

Vemos aí desenhar-se um paradoxo que acaba por reafirmar e intensificar a solidão do sujeito contemporâneo. Se por um lado, o não lugar o liberta de sua individualidade ao tomá-lo por condição igual a todos os outros, reforça a sua individualidade na medida em que somente lhe proporciona comunicações impessoais, fazendo com que ele volte-se sobre si mesmo e sobre seus próprios sentimentos e pensamentos. Nas palavras de Augé, “O espaço do não lugar não cria nem identidade singular nem relação, mas sim solidão e similitude.” (AUGÉ, 1992, p.95).

No romance de Cecília, podemos constatar a ocorrência desse aspecto não só na forma de elaboração narrativa da própria autora, como também na elaboração discursiva de sua personagem. Cristina, como já sabemos, é uma personagem em surto e nos descreve situações fantasiosas que, justamente por se afastarem da realidade, se reportam a ela como mais afinco.

“Central do tédio” é um dos fragmentos onde isso fica claro. Aí, a narradora descreve uma espécie de grupo afeito a reuniões cujos membros

têm em comum o fracasso “em algum setor da vida, ou em vários” (GIANNETTI, 2007, p.107), podemos assinalar o ponto alto da conjuntura do romance com esse sujeito contemporâneo, sufocado por esse cenário, perdido em meio às caleidoscópicas identidades que o integram e ao mesmo tempo solitário em meio aos “lugares de ninguém” que se proliferam em seu tempo.

Além da ficcionalização do não lugar que lemos no fragmento *Central do Tédio*, é importante também que façamos comentários a respeito de sua localização. Cristina inicia tal fragmento nos informando que “A central do tédio fica no meio de lugar nenhum.” e que “aparece e desaparece em locais diferentes a cada semana” (GIANNETTI, 2007, p.107), mais adiante ela diz que a cada encontro situa-se “num ponto diferente da cidade” (GIANNETTI, 2007, p.108) evidenciando, dessa forma, o excessivo trânsito de lugares ao qual o sujeito contemporâneo está fadado.

Ela afirma ainda que, as sessões da *Central do Tédio* foram inicialmente sediadas “em uma área adjacente à pista de pousos e decolagens do Aeroporto Internacional”, fazendo alusão aos não lugares enquanto espaços de trânsito definidos por Marc Augé.

Na sequência ela justifica a escolha de tal lugar: evidenciar “o desejo coletivo de fuga.” (GIANNETTI, 2007, p.108). Com essa afirmação, Cristina mostra estar representando em seu relato um sentimento não só dela, mas coletivo de *fuga*. Mais adiante ela fala, exatamente nesses termos, dos “desfechos absurdos” que o futuro impõe aos indivíduos desse tempo e diz que essa é uma das preocupações da Central do Tédio.

Com relação ao futuro, Cristina diz que nele,

O corpo inteiro reduz-se a um cordão umbilical ligado àquele tempo que implora para ser revisitado” e acrescenta: “antigamente era o tempo de se ter uma fé enorme e descontrolada, que fazíamos pousar sem medo em cima das coisas erradas [...] (GIANNETTI, 2007, p.109).

Evidenciando desse modo, a descrença coletiva no futuro, o sentimento aporético e a deriva que assolam os indivíduos contemporâneos e, conseqüentemente, a fuga da qual ela falava anteriormente e que se faz tão necessária.

Por fim, ela encerra esse fragmento tão significativo e importante para o nosso estudo da seguinte maneira:

A Central do Tédio é como esses monumentos mais antigos da cidade, de onde anjos duros se atiram perpetuamente, cagados pelos pombos, seus panos de mármore pichados pelos meninos.

Seus anjos fingem que voam, fazem belos movimentos congelados com suas asas. (GIANNETTI, 2007, p.110).

Outra conjectura sobre os não lugares, importante para o nosso trabalho, é com relação ao tempo. Segundo Augé, os não lugares são medidos em unidades de tempo, “Eles se vivem no presente” (AUGÉ, 1992, p.95). Na medida em que são governados pela atualidade e pela urgência, os não lugares evocam uma “agoridade” na qual as relações, objetos e indivíduos transitam muito rapidamente e se modificam a todo o momento.

De acordo com Augé, o aspecto mais notável dos não lugares menos prestigiosos é o que ele chama de “participações cruzadas dos aparelhos publicitários.” (AUGÉ, 1992, p.97), que torna os consumidores desses espaços presos “nas ressonâncias e nas imagens de uma espécie de cosmologia objetivamente universal, simultaneamente familiar e prestigiosa.” (AUGÉ, 1992, p.97).

Há no romance, numerosos exemplos onde essas relações ficam claras e diretas; são os momentos nos quais a narrativa dá lugar à transcrição das notícias veiculadas por rádios e televisores, sempre ligados e transmitindo enxurradas de notícias e informações, em qualquer lugar e a qualquer momento: na sala de casa, na hora do café, no carro indo para o trabalho ou no quarto do hospital.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Cecília Giannetti provoca seu leitor quanto à agoridade do cenário contemporâneo e o grande trânsito pelo qual passam tanto os indivíduos como as paisagens, enquanto espaços de passagem. Além disso, ela relata a estreita relação desses indivíduos com o tempo presente, através da exemplificação do vasto alcance e instantaneidade das notícias, sobre as quais Augé diz: “No total, tudo se passa como se o espaço fosse retomado pelo tempo, como se não houvesse outra história senão as notícias do dia ou da véspera.” (AUGÉ, 1992, p.96).

Embora em surto, Cristina parece estar consciente de sua situação aporética, e da própria viagem que através dele empreende; reconhece também a necessidade de superar seu trauma. É caminhando nesse sentido que a jovem autora escreve as últimas páginas de seu romance, nas quais o rompimento com o passado emerge como solução e a própria loucura se mostra consciente e justificada:

É preciso ter imenso cuidado com a imaginação porque hoje não se cuida mais dos loucos, a lei permite que vivam soltos por aí. Se alguém enlouquece por causa da imaginação, precisa internar-se por conta própria. Num sobrado, noutra vida. (GIANNETTI, 2007, p.178).

O referido trecho faz parte do fragmento no qual a narradora tenta nos explicar “como funcionam as imaginações disfarçadas”. Ao sugerir que qualquer pessoa que utilize a imaginação em demasia flertará com loucura, a autora parece amarrar com clareza questões que compõem disfarçadamente toda a narrativa: a loucura, a imaginação, a vida caótica nos grandes centros urbanos pós-globalizados, os medos e os traumas a ele atrelados, os não lugares e a apatia e a solidão que estes causam ao indivíduo contemporâneo, bem como a sua tentativa de fuga diante dessa realidade.

Nesse sentido, Cecília Giannetti, além de fazer da sua protagonista um reflexo do sujeito contemporâneo, chama a atenção para a necessidade de superação diante do presente insuportável e da memória que não traz alento. A autora faz de sua personagem uma metáfora desse sujeito - inclusive dela própria - e nos transmite a ideia de que, por paradoxal que possa parecer, é necessário passar, seguir adiante; seja internando-se por conta própria noutra vida, como Cristina, ou - porquê não? – escrevendo e/ou lendo livros, como a própria autora e seus leitores.

Conheci uma pessoa feliz. Lembro bem, é uma pessoa cheia de  
nãos. Ela não tem sua história. De tudo que viveu, diz apenas  
que passou. As escolhas que fez modificaram sua vida, mas ela  
não imagina nem por um segundo o que poderia ter sido se [...] A  
pessoa feliz não carrega o passado ladeira acima; prefere assisti-  
lo rolar até embaixo [...] Seu papel na história é seguir adiante.  
(GIANNETTI, 2007, p.223).

## **REFERÊNCIAS:**

AUGÉ, Marc. *NÃO LUGARES: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papyrus Editora, 2012.

GIANNETTI, Cecília. *Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.



## **MEDO E MORTE: EXPRESSÕES DO DESCONHECIDO NA LINGUAGEM LITERÁRIA**

**Coordenação:**  
**Ceila Maria Ferreira**

O estreito limite entre a vida e a morte tornou-se, desde tempos remotos, um constante desafio à nossa compreensão. As questões que envolvem perda e finitude do ser humano são acompanhadas da profunda sensação de abandono à própria sorte, sendo o destino o principal fio condutor da nossa existência. Não por acaso, esse sentimento desperta em nós um medo significativo ao lidar com as noções de desaparecimento, descontinuidade e, principalmente, temor ao desconhecido.

Em um âmbito abrangente, não se pode deixar de relatar que a morte, por si só, assume múltiplas facetas: simboliza não apenas a destruição do corpo físico, mas também assume a capacidade de representar a decadência de episódios particulares, períodos históricos, espaços geográficos. Por vezes, esse signo de esgotamento encontra-se presente na própria vida, quando se torna marcada por um sentido de luto, próprio daqueles que não conseguem traçar uma solução para as suas dores e angústias.

Nesse contexto, não se pode deixar de enfatizar o posicionamento do autor sobre essa questão, principalmente se considerarmos que o ato de narrar o princípio de finitude é um trabalho que envolve uma sensibilidade para se entender o tipo de emoções que são geradas a partir de tal ocorrido. Ao destacar em sua obra essa temática, o autor não só descreve suas próprias experiências, mas também passa a realizar um exercício de observação do comportamento do outro em relação à morte e, nesse sentido, passa a lidar com diferentes olhares, opiniões e culturas inerentes a esse fato.

Sendo assim, esse simpósio busca traçar um panorama das narrativas literárias que destacam o posicionamento do homem diante da morte. É, pois, importante ressaltar que tal temática não se limite apenas à descrição do aniquilamento do corpo físico; a morte constitui uma metáfora abrangente para destacar inúmeros fatos que nos deparamos ao longo de nossa trajetória. Nesse caso, não se

deve deixar de mencionar que, por diversas vezes, a morte também pode ser encarada como um signo de renovação.

Ainda levando em consideração as questões envolvendo esse tema, deve-se apontar a própria reflexão do homem sobre a transitoriedade da vida. Em *Noites Brancas*, Fiódor Dostoiévski descreve essa sensação através de um questionamento bastante relevante: “O que você fez dos seus anos? Onde sepultou a sua melhor época? Você viveu ou não?”. Tal apontamento nos remete a importância de um olhar para o passado como principal cenário de enfrentamento da memória sobre o esquecimento.

Há de se destacar, também, os diversos registros insólitos em que a dualidade medo-morte se faz presente na literatura, de modo a enfatizar os sentimentos que permeiam essa relação.

## ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE “O ESPELHO”, CONTO DE MACHADO DE ASSIS

Ceila Maria Ferreira<sup>1</sup>

A primeira vez que o conto “O ESPELHO” foi publicado, ele aparece na primeira página do periódico *Gazeta de Notícias*, na seção “Folhetim”, no dia 8 de setembro de 1882. Já trazia o subtítulo: “ESBOÇO DE UMA NOVA THEORIA DA ALMA HUMANA” e o nome de seu autor, Machado de Assis, a essa altura, já era reconhecido, pois havia publicado vários romances, contos, poesias, críticas literárias, crônicas, inclusive políticas, e contava 43 anos de idade. Já havia, portanto, publicado, na *Revista Brasileira* e em livro, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, romance que marcaria uma nova fase na carreira desse grande escritor.

Pouco tempo depois, em outubro-novembro de 1882, sai, com algumas alterações provavelmente autorais, “O Espelho”, nas páginas de *Papéis Avulsos*, reunião de contos da lavra do Machado de Assis, que – lembram-se – a certa altura da vida teria sido aprendiz de tipógrafo.

Bem, o livro *Papéis Avulsos*, publicado pela Lombaerts, conta com um capítulo chamado “ADVERTÊNCIA”, assinado pelo autor. Nesse capítulo, há a seguinte passagem:

Este título de Papéis avulsos parece negar ao livro uma certa unidade; faz crer que o autor coligiu vários escritos de ordem diversa para o fim de os não perder. A verdade é essa, sem ser bem essa. Avulsos são eles, mas não vieram para aqui como passageiros, que acertam de entrar na mesma hospedaria. São pessoas de uma só família, que a obrigação do pai fez sentar à mesma mesa. (MACHADO DE ASSIS, 1882, p. I).

Tais palavras informam ao leitor que *Papéis Avulsos*, ao contrário do que sugere o título, têm “uma certa unidade”: “São pessoas de uma só família, que a obrigação do pai fez sentar à mesma mesa” (MACHADO DE ASSIS, 1882, p. I). Ou seja, é um livro de contos reunidos pela vontade autoral, e mais: esses contos apresentam pontos em comum.

Quantos e quais são os contos que formam *Papéis Avulsos*? São doze: “O Alienista”, “Teoria do Medalhão”, “A Chinela Turca”, “Na Arca”, “D. Benedicta”,

---

<sup>1</sup> Doutorado em Letras (Letras Clássicas) pela Universidade (Estadual? Federal?) de São Paulo (2002). Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal Fluminense, lecionando na cadeira de Crítica Textual. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Crítica Textual e Exegese de Textos, trabalhando os seguintes temas: crítica textual, filologia, edição crítica, ecdótica e literatura. Fundadora e coordenadora do Laboratório de Ecdótica (LABEC), com sede no Instituto de Letras, da Universidade Federal Fluminense.

“O Segredo do Bonzo”, “O Anel de Polycrates”, “O Empréstimo”, “Sereníssima República”, “O Espelho”, “Uma Visita de Alcibiades” e “Verba Testamentária”.

A maior parte desses contos dialoga com um tempo passado e com um outro espaço físico. Contudo, todos eles dialogam com a questão do ser e do parecer.

Vale destacar que o diálogo com o passado é trabalhado pelo autor, até mesmo em termos de minúcias como o registro linguístico próximo ao utilizado no português escrito no século XVI, que podemos ler em “O Segredo do Bonzo”, conto surgido na época de Camões e dos descobrimentos, por exemplo, e também por meio da alusão a acontecimentos históricos, como à Revolução Francesa e à chegada da Família Real ao Brasil, relatadas em “O Alienista”.

Outra questão presente nos doze contos é a da contestação sutil de certezas e de garantias de bem estar e de sabedoria que o uso exacerbado da razão e do cientificismo poderiam facultar aos seres humanos. Inclusive, parece-nos que tal contestação dialoga também com antigas e ainda hoje tão presentes questões ligadas à teoria do conhecimento: o que podemos conhecer? Qual é o limite dos nossos sentidos? Eles são enganadores? A razão seria a única fonte de conhecimento?

Nesse sentido, lembramos aqui duas orientações metodológicas vinculadas a correntes filosóficas distintas: uma que diz que o conhecimento só pode ser atingido pelo uso da razão e outra, por meio de dados obtidos pela experiência sensível.

Lembramos ainda que a dubiedade está presente até mesmo no título de *Papéis Avulsos*, que evoca escritos que não fazem parte de um todo, mas que, conforme a “ADVERTÊNCIA” inscrita em suas páginas, cada um desses doze contos não deixa de ser também parte de um todo. Ou seja, parece que não é, mas é. Mas como chegar a conhecer o que é? Como separar, identificar e conceituar o que parece, mas não é e o que é e não parece ser?

Os escritos que formam *Papéis Avulsos* parecem avulsos, mas formam um todo. Em “O Alienista”, Simão Bacamarte é um alienista, um sábio ou é um louco muito mais perturbado do que aqueles que encarcera na Casa Verde (provavelmente uma alusão à Casa das Janelas Verdes, em Portugal, no tempo do Marquês de Pombal?).

Acerca do conto “O Espelho”, o objeto que está presente nesse título está ligado também à questão do conhecimento.

Conforme o *Dicionário de Símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant:

Speculum (espelho) deu nome à especulação: originalmente, especular era observar o céu e os movimentos relativos das

estrelas, com o auxílio de um espelho. Sidus (estrela) deu igualmente consideração, que significa etimologicamente olhar o conjunto das estrelas. Essas duas palavras abstratas, que hoje designam operações altamente intelectuais, enraízam-se no estudo dos astros refletidos em espelhos. Vem daí que o espelho, enquanto superfície que reflete, seja o suporte de um simbolismo rico dentro da ordem do conhecimento. O que reflete o espelho? A verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência [...] (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998, p. 393).

Pois bem. No início do conto “O Espelho” há uma descrição do céu, em que estão visíveis estrelas que “pestanejavam, através de uma atmosfera límpida e sossegada” (Machado de Assis, 1882, 241). Ora, essa atmosfera límpida e sossegada se assemelha à face de um espelho, que, dessa maneira, aproximaria os leitores do sentido etimológico da palavra especulação, formada da palavra *speculum*: “observar o céu e os movimentos relativos das estrelas”, e de seu sentido presente também nos dias de hoje: “[...] Exame em matéria doutrinal, theoreticamente feito, contemplação, indagação [...]”.

O segundo sentido acima citado da palavra especulação, estará presente textualmente no início do conto, pois há a informação de que “Quatro ou cinco cavaleiros debatiam, uma noite, várias questões de alta transcendência, sem que a disparidade dos votos trouxesse a menor alteração aos espíritos.” (ASSIS, 1882, p. 241).

O número cinco é bastante emblemático. É o número que representa o “casamento do princípio celeste (3) e do princípio terrestre da mãe (2)” (CHEVALIER & CHEERBRANT, 1998, p. 241).

Curiosamente, o conto se passa em Santa Tereza um Bairro situado num morro do Rio de Janeiro, e tal bairro não está nem na altura dos céus nem na altura da maior parte dos demais bairros dessa cidade. Está, vamos dizer assim, entre o céu e a terra o que remeteria os leitores para uma citação de Shakespeare, em *Hamlet*, que também dialoga com a questão do conhecimento, do que podemos ou não conhecer: “Existem mais coisas entre o céu e a terra do que sonha a vã filosofia”. Esse diálogo remete o leitor para o espaço da dúvida, da ambiguidade que é também alimentada pela flutuação do número de interlocutores no conto: quatro ou cinco? E tal imprecisão também nos remete para a questão do ser e do parecer: parecem quatro, mas são cinco. E esse quinto interlocutor, mais adiante, é quem vai enunciar a “nova teoria da alma humana”.

Então, mais adiante, nas páginas de “O Espelho”, há, por parte desse presente e ausente (por haver se mantido a maior parte do tempo calado) um quinto interlocutor, João Jacobina, a enunciação de um acontecimento insólito que

irá levar à formulação e à enunciação da já referida “nova teoria da alma humana”.

Para quem não leu o conto, Jacobina foi promovido a alferes e é convidada a passar uns dias na casa de sua tia Marcolina.

D. Marcolina fica tão entusiasmada com o título de seu sobrinho, que passa a chamá-lo de alferes e não mais pelo nome. É alferes para cá, é alferes para acolá... Mas, num certo dia, a filha de D. Marcolina fica muito doente, beirando à morte, e a tia de Jacobina vai passar uns dias com ela.

Jacobina fica na fazenda na companhia dos escravos, mas eles, num certo dia, fogem, deixando-o sozinho. E sem escutar mais o título que passou a nomeá-lo, ele fica desorientado, a ponto de olhar o espelho, um grande e luxuoso espelho, do tempo em que a família real veio para o Brasil, e ter a sensação de que a sua imagem estava tremida, desfocada. Só quanto coloca a farda de alferes é que ele consegue ver sua imagem límpida no espelho. Daí, a nova teoria da alma humana: há uma alma exterior, que pode mudar com o passar do tempo, e uma alma interior.

Segundo Jacobina:

[...] Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro... Espantem-se à vontade; podem ficar de boca aberta, dar de ombros, tudo; não admito réplica. Se me replicarem, acabo o charuto e vou dormir. A alma exterior pode ser um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação. Há casos, por exemplo, em que um simples botão de camisa é a alma exterior de uma pessoa; - e assim também polca, o voltarete, um livro, uma máquina, um par de botas, uma cavatina, um tambor, etc. Está claro que o ofício dessa segunda alma é transmitir a vida, como a primeira; as duas completam o homem, que é, metafisicamente falando, uma laranja. Quem perde uma das metades, perde naturalmente metade da existência; e casos há, não raros, em que a perda da alma exterior implica a da existência inteira. (ASSIS, 1882, p. 243-244).

Tais palavras parecem dialogar com a “noção neoplatônica das duas faces da alma, que teria *um lado inferior, voltado para o corpo, e um lado superior, voltado para a inteligência* [...] (CHEVALIER/GHEERBRANT, 1998, 396). Contudo, no texto de Machado de Assis não há uma hierarquização dessas almas, mas uma vinculação ao campo do parecer e do ser. O ser seria a soma da alma exterior com a alma interior. E essa teoria parece estranhamente dialogar com – ou não seria melhor dizer anteceder – as ideias de Freud sobre id, ego e superego e as de Jung sobre a construção da persona e de um inconsciente pessoal e de um inconsciente coletivo que dialogam com o que a razão não pode explicar ou com

o espaço entre “o céu e a terra”, presente na fala de *Hamlet*. Porém, é de 1895 a obra *Estudos sobre histeria* em que Freud, juntamente com Breuer, expõem os conceitos fundamentais da Psicanálise como inconsciente, por exemplo. As obras de Jung, também são posteriores ao conto de Machado.

Quais seriam então as fontes de Machado para a formulação de tal teoria?

As respostas a essa pergunta podem ou não ser encontradas no estudo da biblioteca do escritor brasileiro, ou mesmo em suas cartas ou num estudo interdisciplinar da obra de Machado de Assis num diálogo entre a história da psiquiatria, da psicanálise e dos conceitos ligados ao inconsciente e à formação do indivíduo, mas podem também permanecer a interrogar-nos, assim como o final do conto “O Espelho”.



## REFERÊNCIAS:

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Papeis Avulsos*. Rio de Janeiro: Lombaersts & C., 1882.

CHEVALIER, Jean/GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 12 ed. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

GRANDE Enciclopédia Larousse Cultural. Nova Cultural, 1998, v. 11.

SILVA, Antonio de Moraes. Diccionario da Lingua Portugueza. In: ([http://143.107.31.159/catalogo\\_eletronico/imagemVerbete.asp?Verbete\\_Codigo=64098&Setor\\_Codigo=11](http://143.107.31.159/catalogo_eletronico/imagemVerbete.asp?Verbete_Codigo=64098&Setor_Codigo=11)) (Acesso em 28 de março de 2013).

## W.G. SEBALD: MORTE E DESASSOSSEGO EM OS ANÉIS DE SATURNO

Leandro Trindade Pinto<sup>1</sup>

*Será possível ainda a grandeza literária? Ante a decadência implacável da ambição literária, a convergente ascensão de desengano, a verborrêia e a crueldade insensível como assuntos normativos da ficção, o que seria na atualidade um projeto literário centrado na nobreza? A obra de W. G. Sebald é uma das poucas respostas disponíveis aos leitores do idioma inglês. (Susan Sontag)*

Partindo da declaração de Susan Sontag, tem-se uma prévia da habilidade literária de W. G. Sebald, um escritor que marcou a sua obra com o signo da diferença, não deixando se rotular dentro dos escrupulosos e comportados gêneros literários que, no panorama artístico tão vasto da pós-modernidade, consegue amarrar narrativas com definições inúteis.

Na verdade, Sebald não faz literatura para si; sua obra cobre uma vastíssima área de eventos e espaços esquecidos, que são trazidos a tona por um narrador-autor que tende a reviver a História como um instrumento de reconhecimento da própria humanidade.

Talvez a íntima relação do autor com os acontecimentos históricos, e sua conseqüente necessidade de remexer nos vestígios do passado, tenha se originado em sua vida pessoal, e sua vivência mais do que próxima com os rastros de destruição que assolaram a Europa logo após o fim da Segunda Guerra Mundial. Nascido em 18 de maio de 1944 em Wertach, região alpina alemã, Sebald tem a infância e parte da adolescência marcada pela errância de sua família, visto que seu pai, ex-combatente das tropas de Hitler, continuou servindo militarmente à Alemanha pós-guerra.

Em 1966, se licencia em Literatura e, ao começar a atuar como docente em Manchester decide se especializar em Literatura Comparada, tornando-se, posteriormente, professor da Universidade de East Anglia, em Norwich.

A aproximação da Literatura com estudos de cunho filosófico lhe proporcionou uma variedade de ideias e concepções sobre os diversos conceitos que determinam as teorias históricas. Suas pesquisas nesse campo lhe renderam a composição de vários livros de prosa ensaística, tais quais: *O mito da destruição na obra de Doblin* (1980), *Descrição do acidente – sobre a*

---

<sup>1</sup> Doutorando da Faculdade de Educação da UNICAMP.

Bolsista CAPES.

*literatura austríaca de Stiffer a Handke (1985), Pátria Mal-Assombrada (1991), Hóspedes em uma casa de campo – perfis autorais de Gottfried Keller, Johan Peter Hebel, Robert Weser (1998) e Guerra aérea e literatura (1999).*

Porém, somente aos 47 anos, Sebald começa a delinear sua carreira literária através da publicação de seus livros, que pela variedade de informações entrecortada com uma narração plenamente consciente dos múltiplos eventos citados, acaba por não ser definida dentro do padrão exigido pelos compêndios literários.

Em seus textos fica plenamente marcada a presença de um narrador que revira as ruínas do tempo, transmitindo o sentimento de urgência em repartir suas impressões com o leitor, de modo que a história se torne eternizada pela consciência da memória. Por vezes, notamos em Sebald a retomada das teorias de Walter Benjamim, especialmente ao ser analisada a insistente ligação de ambos os autores com os rastros do passado; nesse caso, o autor parece incorporar a figura de *Angelus Novus*, metáfora criada por Benjamim, ao apontar a importância de sempre se trazer a tona até os menores resquícios da construção histórica.

Tal fundamentação é encontrada já em seu primeiro livro, publicado em 1998 – *Nach der Natur (Do Natural)* – em que aponta a submissão da História às forças da natureza, neste caso considerada não só como um elemento transformador, como também destruidor, capaz de submeter os homens e suas criações.

Já em *Vertigem*, publicado em 1990, tem-se as primeiras impressões de um narrador *flâneur*, que se perde em devaneios em suas viagens através da Áustria, sul da Alemanha e Itália, a fim de encontrar o verdadeiro sentido de sua infância, marcada pelas impressões pós-nazistas e pela destruição causada pelo pós Guerra, na qual a memória pessoal acaba por sucumbir ao trauma pelo temor do próprio desaparecimento.

A mesma evidência de *flanerie* é repetida em *Os emigrantes* (1993) sendo que, dessa vez, o narrador define seus percursos através da busca da memória de testemunhas oculares das cenas de destruição e, nessa narrativa, os escolhidos são pessoas emigradas do cenário pós-guerra para os Estados Unidos. Ainda nessa obra, o autor aponta individualmente a emigração de mais dois personagens e sua posterior relação com o desconforto do exílio em terras desconhecidas.

*Os emigrantes* traduz a sutileza das emoções dos despatriados, aqueles que só possuem a memória como o último recurso do sentimento de pertencimento que se encontra perdido. Em terras estrangeiras tudo é novo, e o esforço pela adaptação torna-se mais contundente, visto que as lembranças anteriores ficaram marcadas pelos horrores da guerra. É, pois, uma liberdade sem libertação, já que cada indivíduo emigrado é marcado pelo signo da saudade e do deslocamento.

*Austerlitz*, publicado em 2001, enfatiza mais uma vez o tema da memória, tendo como base narrativa as reflexões da personagem Jacques Austerlitz sobre a importância do testemunho frente ao esquecimento, que de forma assombrosa atinge aqueles que se tornam vítimas da guerra. Em diálogo com o narrador, Austerlitz comenta sobre a impressão de ter recordado parte de seu sofrimento enquanto prisioneiro judeu ao visualizar uma coluna de ferro fundido que se assemelhava a aparência de um ser humano. Nesse caso, é a impressão sensorial que trará de volta as lembranças de um passado no qual o personagem não consegue mais reconhecer.

De certa forma, *Campo Santo* (2003), último livro do escritor, retoma a importância de se analisar todas as figuras que são marcadas pela consciência do “deixar de ser”, incluindo em suas observações o tempo e o ser humano. O autor abandona transitoriamente o tema da memória, admitindo que reviver o passado não garante que ele se torne objeto de lembrança no presente.

Nesse cenário de obras que associam as temáticas do passado, memória e ser humano é preciso chamar atenção para *Os anéis de Saturno*, livro que constitui o objeto desse estudo, principalmente pelo fato de caminhar pelos diversos temas que compõem as demais narrativas de W. G. Sebald.

Publicado em 1995, *Os anéis de Saturno* impressiona pela precisão histórica nos quais fatos são encadeados de forma a transmitir a importância de cada um dos personagens que são citados ao longo do texto.

Assim, cada fato evidenciado acaba por receber a sua verdadeira essencialidade no emaranhado de informações construídas sob a égide de uma sensibilidade única, capaz de fazer com que o leitor, ao assumir uma postura de investigador, interaja com a obra de modo a obter respostas que possam dialogar com um autor-narrador que aponta a importância de nos tornarmos testemunhas dos inúmeros documentários históricos que marcaram a humanidade.

Na ânsia de tentar reviver esse passado, muitas vezes esquecido e descontextualizado dos grandes eventos que marcaram o mundo, Sebald se depara com um sentimento de imobilidade que fica evidente através da conscientização da impossibilidade de narrar todos os fatos considerados de especial importância para que seu interlocutor passe da leitura à reflexão. Esse entorpecimento do narrador ante o inevitável faz com que pare sobre o texto uma incrível sensação de melancolia.

Tal sentimento não está somente presente pelo árduo trabalho do autor em remexer no baú imprevisível do passado, mas também ao tentar corporificar seus personagens, que atados a individual marca do tempo, tendem a buscar a completude através de um deslocamento que os possibilitem uma distância do

mundo social; é assim com Michael Parkinson, Janine Rosalind e, com o próprio narrador, que busca na solidão a melhor maneira de questionar a história.

Em *Os anéis de Saturno* há uma cumplicidade entre as questões da melancolia e da morte, de modo a delinear o texto com um sentimento enlutado pelas perdas inconcebíveis de um passado que, por vezes, não obteve o verdadeiro registro dentro do contexto histórico da humanidade.

É importante notar que a narrativa de Sebald, especialmente nessa obra, é marcada pela presença da morte como fazendo parte de um momento histórico significativo, pelo qual o narrador não consegue deixar de mencionar, simplesmente pelo fato de se sentir plenamente tocado pela necessidade de verbalizar tais desencarnes através da escrita, provando ao seu leitor que tais eventos, segundo seu ponto de vista, não caiu no esquecimento.

Na verdade, a morte em *Os anéis de Saturno* não constitui apenas um elemento social, ligado perecimento do corpo físico dos seres animados; ela é uma metáfora para apontar os rastros de destruição e abandono vivenciado pelo narrador ao longo de sua caminhada errante entre várias cidades da Inglaterra.

O valor da morte nessa obra de Sebald chama atenção para uma reflexão ampla sobre o inevitável estado de esgotamento no qual, um dia, tudo e todos são submetidos. Essa visão aponta que estamos no limiar de nossa própria decadência e, conseqüentemente, do desaparecimento.

Ainda assim, Sebald tenta reviver a história morta, através de fotografias que ilustram sua obra buscando uma resposta do tempo à finitude inevitável. Porém, talvez propositalmente, tais figuras recebem um tom espectral, beirando a construção de uma imagem fantasmagórica, como se o autor realmente admitisse que o destino de toda matéria presente no universo é fenecer eternamente.

Finalmente, a literatura de Sebald, longe de se fazer compreender dentro das definições literárias formais, acaba por delimitar um estilo próprio em que está em jogo a capacidade de surpreender a partir de impressões sensoriais que descrevem nitidamente imagens do tempo e do espaço, trabalhando com registros que agucem o senso de curiosidade do leitor, que imbuído da necessidade de descoberta, engaja-se em uma pesquisa pelos caminhos apontados por um narrador que se coloca como guia das memórias do passado.

Sob os caminhos de *Os anéis de Saturno*: a construção narrativa

*Os anéis de Saturno é daquela rara espécie de livro onde imediatamente após atravessar o indesejável limite de sua última página tem-se a impressão de se ter vivido, de modo semelhante ao torpor de emergir de um sonho que nos abarca com a presteza do real, uma experiência única. (Vinícius Jatobá)*

Um deslocamento por espaços díspares. Lembranças de Histórias, muitas vezes, furtadas da memória da humanidade. Assim W. G. Sebald constrói sua narrativa, apropriando-se de uma composição narrativa semelhante a um *patchwork*, no qual todas as informações encontram-se interligadas pelo tênue fio de rememoração constante de um passado, que se interpõe como a grande personagem de *Os anéis de Saturno*.

A importância dada ao passado transmite a obra de Sebald um sentido de constante descoberta de eventos que se configuram como elementos arqueológicos que precisam ser escavados, manuseados e estudados para enfim, serem conhecidos e reconhecidos como parte da História Universal.

A questão da rememoração, através da constituição dos rastros do passado, torna-se um dos aspectos principais na construção da narrativa Sebaldiana, pois o autor traz a tona uma sequência de fatos históricos que, mesmo sendo desconhecidos ou esquecidos, acabam sim, por deixar marcas profundas em um contexto mundial.

Os significativos sinais do passado e, sua conseqüente importância dentro da narração de *Os anéis de Saturno*, podem ser sentidos ao ser feita uma análise aguçada do título através da epígrafe de abertura da obra que, justamente, explica o significado científico da formação dos anéis que compõe o planeta Saturno.

Os anéis de Saturno consistem em cristais de gelo presumivelmente partículas de poeira meteórica, que contornam o planeta em trilhas circulares em sua planície equatorial. Provavelmente são fragmentos de uma antiga lua que, próxima demais do planeta, foi destruída pelo efeito das marés deste.

Ao pensar mais precisamente sobre o esclarecimento contido nessa epígrafe, percebe-se que certas palavras que compõem tal afirmação encaixam-se em plena sincronia com a estruturação do texto e, nesse sentido, com as várias incursões feitas pelo autor através do passado. Ao separar certos semas de acordo com o grupo semântico específico tem-se uma ideia prévia da construção textual de tal obra.

O primeiro grupo de semas a ser observado diz respeito a fragmentação da obra - encontram-se, assim, interligadas as palavras *cristais*, *partículas* e *fragmentos*. Tais palavras emolduram o texto de Sebald que, por diversos momentos, consiste em uma reunião de vários episódios históricos, muitas vezes de caráter fragmentado, que unidos, formam um elo, que pode ser representado pela figura do anel.

Em *Os anéis de Saturno*, a questão da fragmentação fica bem expressa pela figura do *Quincert*, delineada em *O jardim de Cyro* e, conseqüentemente estudada por Thomas Browne, importante médico e pesquisador do século XVII, rememorado por Sebald nessa obra. Segundo Browne todas as estruturas vivas e mortas encontram-se interligadas, de modo a constituírem matéria singular e especial na natureza. Partindo desse princípio, conclui-se que tais partículas, mesmo isoladas, se unem com outras de igual importância, de modo a constituir um todo.

Desta forma, pode-se dizer que a mesma ideologia de fragmentação e interligação expressa no *Quincert* também é expressa nessa obra de Sebald, através de eventos reunidos que têm por fim immortalizar uma parte da história.

Ainda evocando a importância do passado, se faz necessária a análise de outro sema que figura dentro da definição científica dos anéis de Saturno: *poeira meteórica*. Tal expressão contém ainda a metáfora da rapidez, se associada a passagem de um meteoro sob a Terra.

Na verdade, o simbolismo contido na palavra poeira faz referência direta aos rastros do passado; estes podem ser considerados como um evento de amplo reconhecimento universal, ou também, um acontecimento marginal (a margem), não lembrado, não referenciado. Muitas vezes, estes são os acontecimentos que passam de forma meteórica, rápida, que margeiam nossas vidas sem que seus efeitos sejam verdadeiramente sentidos.

A imagem da poeira, por si só, configura-se como um elemento que metaforiza os resíduos existentes do passado, tão presentes na obra de Sebald. Aqui ainda pode ser visualizado um movimento cíclico dos vestígios de pó que, mesmo após a limpeza, se espalham e tendem a voltar ao mesmo lugar.

Voltando à epígrafe de abertura do livro podem ser visualizadas outras expressões que transmitem a ideia de oscilação e renovação. A imagem das trilhas circulares e efeitos das marés expressam a movimentação da narrativa em *Os anéis de Saturno*. Sebald trabalha com uma sequência de assuntos recorrentes e eventos históricos que são construídos tal qual um vai e vem de acontecimentos que compõem a totalidade de seu relato.

Deparando-se com esse intercurso de informações que simbolizam a obra de Sebald, chega-se a conclusão que a narrativa construída em *Os anéis de Saturno* é composta por histórias que se entrecruzam, provocando um ritmo de associações que se costumam através do intercurso da memória.

Diante desse fato, muitos teóricos se perguntam sobre a enigmática definição textual da literatura Sebaldiana. Existe por parte de estudiosos e, porque não dizer, da própria mídia literária uma necessidade em demarcar o gênero textual em que encontra-se inserida a narrativa desse autor.



O que são os livros de Sebald? Romances? Contos? Ensaios? Autobiografia? Diários? Guias de viagem? Atestados antropológicos? Artigos acadêmicos? O termo mais próximo do correto talvez seja 'narrativas' – e essas narrativas incluem um pouco de cada um dos outros gêneros". (LOPES, 2010, p. 35).

Porém, Sebald não esteriliza seus livros com definições precisas exigidas pelos gêneros textuais. Para ele, o que está impresso em sua obra é a literatura do impacto, do sentimento, onde devem ficar marcadas as impressões do leitor em relação aos relatos de um passado que não deve ser esquecido pela História Universal.

Ao remexer nos escombros dos antepassados, Sebald se coloca como um contador de histórias, dando voz a um narrador-autor que recolhe dados significativos e reais que sirvam para a elaboração de sua narrativa.

Na verdade, a literatura de Sebald pode ser considerada como um relato de um pesquisador que pode ser aproximado do artesão, pois em seu trabalho emprega o processo de criação laboriosa de dilapidação da história, a fim de transmitir a sua obra um senso de veracidade que afasta sua escrita das narrativas ficcionais comuns.

E, ainda sobre esse fato, é colocada em evidência a incrível conexão entre autor e leitor, visto que a narrativa de Sebald é criada levando em consideração um interlocutor que se posiciona como um também pesquisador disposto a descortinar o véu da história apresentada pelo autor em sua obra.

Sendo assim, a imagem de narrador sucateiro expressa por Walter Benjamim não toma conta somente do lado da criação; esse autor-arquivista, que recolhe toda a imensidão de detritos históricos, pelo medo de sua perda em meio a enxurrada de acontecimentos avassaladores, acaba por tentar repartir com seu público suas próprias impressões de um mundo que torna os eventos essencialmente voláteis. Aqueles que o leem e que compreendem seus anseios acabam por traduzir o senso de completude dessa obra, não deixando que os fatos narrados caiam no esquecimento.

Talvez por tentar manter vivo esse desejo de interconexão com seus leitores, Sebald construa sua narração dando ênfase a uma espécie de testemunho, colocando sempre a frente, o olhar crítico do observador que se impressiona e se sente tocado pelos acontecimentos, de modo a produzir uma realidade que se torna ainda mais especial por ter sido presenciada e sentida. Deve ser por esse motivo que o autor dê tanta importância a figura da testemunha ocular, pois esta é capaz de interagir com o evento presenciado através de suas atitudes, ações e sentimentos.

Não é por acaso, então, que encontramos esse autor-narrador desempenhando o importante papel de *flâneur*, em meio a caminhadas errantes por cidades que jazem em plena decadência. Ele se coloca como a testemunha viva e presencial de um espaço que influencia uma gama de impressões e que, por fim, incorpora no artista o sentimento de melancolia que é transmitido ao longo de sua narrativa. Enfim, o simbolismo de seu sentimento é traduzido ao seu leitor através de uma escrita testemunhal na qual não se deixam escapar as impressões que envolvem até mesmo os menores sentidos.

Com a intenção de manter viva a questão do testemunho, Sebald permeia entre as páginas de *Os anéis de Saturno*, uma série de figuras que interagem com a sequência de eventos narrados ao longo da obra. Tal recurso torna ainda mais realista a visão testemunhal, garantindo à narrativa um tom de veracidade próprio da imagem fotográfica; a história passa a ser narrada através das imagens, que se interpõem como um elemento de impacto sensorial, aguçado pelo sentido da observação do leitor, que também se torna um membro desse testemunho ocular.

O elemento fotográfico que constitui um verdadeiro acervo histórico, sempre presente nos livros de Sebald, ganha em *Os anéis de Saturno* uma característica visual especial, configurando-se como um dado espectral seja pela sua falta de nitidez proposital, seja pela sua interconexão com dados do texto que se apresentam sob o tom fantasmagórico, tentando reviver as ruínas do passado.

Na verdade, a fotografia é um recurso de eternização da realidade, pois é capaz de se manter na memória das gerações futuras, e resumir um episódio de grandiosa importância considerando o seu efeito histórico.

Não somente pela incrível projeção dada ao passado, mas também pela sua simples forma de enriquecer seus relatos através de um testemunho verídico e impressionista que W. G. Sebald deixa marcada em sua obra uma característica singular de um ser humano que olha na direção do passado, não com o fim de compreender o presente, mas sim, entender o próprio ser humano e todos os seus mecanismos de sobrevivência.

Sebald e a melancolia: sob o signo de Saturno

*A breve e subitamente interrompida obra de Sebald é um amplo painel da inquietude do século. (Júlio Pimentel Pinto)*

A declaração de Júlio Pimentel ilustra de forma breve, porém precisa, a necessidade impressa na literatura Sebaldiana de se destacar episódios que marcaram o último século. Porém, ao ler com atenção *Os anéis de Saturno*, percebe-se que a História contada por seu autor não é somente recheada de grandes eventos; a inquietação de Sebald permeia também os episódios esquecidos e

desconhecidos no contexto mundial, privilegiando aqueles que tiranizados pela força esmagadora do poder, não tiveram voz ou chance de se defenderem.

É, então, por esse sentimento de angústia frente ao imutável que *Os anéis de Saturno* pode ser considerada uma narrativa concebida sob o signo da melancolia. A metáfora mais esclarecedora para se provar esse fato encontra-se inserida no próprio título da obra, ao colocar em evidência o planeta Saturno como o símbolo representativo do sentimento melancólico.

Apesar de essa sensação pairar sobre a maior parte do texto, é especialmente na primeira parte de *Os anéis de Saturno*, que essa percepção fica mais evidente. O autor constrói em seus personagens o atributo de estagnação, próprio daqueles que cultivam esse tipo de personalidade. Essa sensibilidade acaba por atingir o próprio narrador que, mesmo colocando-se na narrativa como um indivíduo errante, sucumbe às dores de uma doença que lhe submete o corpo e a alma.

É a partir do reconhecimento desse vazio e, conseqüentemente, da falta de um objetivo concreto para perseguir naquele momento que, a personagem se depara com a sequência de memórias que vão construir a totalidade da narrativa.

Em suas lembranças, o narrador construirá uma das mais plenas imagens da melancolia presentes nesse texto. É, pois, com afeto e admiração que a professora de filologia românica Janine Rosalind é lembrada através da metaforização melancólica eternizada pela simbologia do Anjo de Durer, expresso na pintura *Melancolia I*.

Na verdade, a importância da personagem Janine Rosalind para o entendimento do sentimento de nostalgia presente na literatura Sebaldiana torna-se essencial para o desenrolar da narrativa. Primeiramente, é preciso considerar que Janine é aquela quem dará subsídios ao narrador de continuar suas pesquisas sobre Thomas Browne, ao lhe fornecer informações preciosas a respeito do assunto. Por outro lado, o contato do narrador com tal personagem faz com que seja revelada a intensa relação de Janine com seu trabalho, visto que a professora era uma exímia estudiosa da obra de Flaubert.

Janine, por si só, é a imagem completa da melancolia; abandonada em meio a seus papéis, que se acumulam em todas as partes da casa, ela passa seus últimos dias de vida, sentada em uma poltrona, debruçada sobre seus escritos, perdida em pensamentos que lhe revelavam a sua severa postura em relação ao trabalho.

Quando lhe disse que ali no meio de sua papelada ela parecia o anjo imóvel da melancolia de Durer entre os instrumentos da destruição, ela respondeu que a aparente desordem de suas coisas na verdade representava algo parecido com uma ordem perfeita ou o caminho da perfeição. (SEBALD, 2002, p. 19).

É de se notar, que a perfeição assinalada por Janine Rosalind possui um caráter plenamente subjetivo, revelando que a plenitude encontrada pela personagem encontrava-se essencialmente no sentido de desordem que imperava em sua casa. É como se a personagem atingisse uma especial leveza ao encontrar-se em meio às ruínas de si mesma.

A sutileza com que Janine se integra a desordem de seu lar pode ser representada em uma citação de Ítalo Calvino do livro *Seis propostas para o novo milênio*, na qual a melancolia é associada a uma espécie de libertação do espírito. Para o filósofo “a melancolia é a tristeza que se tornou leve (...) é a gravidade sem peso” (CALVINO, 2001, p. 32).

Ao trabalhar a imagem do anjo de Durer, Sebald levanta questões significativas em relação a seu próprio texto. No momento em que a imobilidade do anjo é colocada como o principal foco de interpretação, é evidenciada a intenção do autor em enredar sua narrativa sob uma espécie de estagnação que atinge a todos os seus personagens.

Sendo assim, o anjo melancólico de rosto sombrio e expressão imóvel que jaz entre a descontinuidade dos objetos que se acumulam ao seu redor, também representa a consciência de incompletude individual, gerando na literatura Sebaldiana uma ideia de fragmentação que não atinge somente o conteúdo textual, mas também o elemento humano.

O sentimento de imobilidade da personagem Janine parece remontar ao próprio Flaubert, principal objeto de estudo da professora. Através da personagem, Sebald nos revela que Flaubert era constantemente atingido por uma sensação de estagnação ao perceber que conceber que a arte de escrever deveria constituir uma atividade que se afastasse completamente das concepções falsas.

De resto, ela, que apresentando suas idéias entrava num entusiasmo quase preocupante, tentara analisar com o maior interesse pessoal possível os escrúpulos literários de Flaubert, aquele receio do falso que, como dizia, por vezes o mantinha semanas e meses a fio preso em seu sofá com medo de jamais escrever meia frase no papel sem comprometer-se dolorosamente. Nessas fases, dizia Janine, não apenas parecia impossível a Flaubert voltar a escrever o que quer que fosse, mas ainda ele se convencia de que tudo o que até ali escrevera fora uma cadeia de erros e mentiras imperdoáveis e de conseqüências imprevisíveis (SEBALD, 2002, p. 17).

Ao admitir que o interesse da personagem em analisar Flaubert não era meramente profissional, Sebald pautava uma espécie de comparação entre Janine

Rosalind e o escritor francês, de modo que ambos são colocados no mesmo plano de imobilidade, próprio dos melancólicos que procuram um sentido não só para suas atividades pessoais mas, sobretudo, para a própria existência.

Ainda nessa parte da narrativa, Sebald apresenta uma interessante metáfora desenvolvida por Flaubert, capaz de traduzir o sentimento de estagnação que o atingia ao produzir seus textos.

Janine firmava que os escrúpulos de Flaubert se deviam ao crescente emburrecimento geral que, pensava ele, já começava atingir sua própria cabeça. Dizem que certa vez ele afirmou que era como se a gente afundasse na areia. Provavelmente por isso, pensava Janine, a areia tinha tal importância em todas as obras de Flaubert. (SEBALD, 2002, p. 17).

Refletindo sobre a composição imagética da figura da areia, pode-se supor que, provavelmente, Flaubert estava imbuído da sensação produzida pela expressão bíblica “Tu és pó, e ao pó voltará”. Assim como na obra do escritor francês, Sebald também apreende a lição bíblica ao colocar em pauta a constante transitoriedade da vida expressa em seu texto. Ela representa o embate entre “o que foi” e “o que é”, aponta os limites do inalcançável, do imutável, do inevitável, sensações que provocam no homem a consciência de sua imobilidade frente às vontades do mundo, dando mais uma vez vazão ao indivíduo melancólico.

Sobre o simbolismo da areia, há de serem feitas outras considerações que se encaixam na obra de Sebald: ela aponta para as minúcias, a atenção ao pormenor, ao olhar atento sobre o minúsculo, o insignificante. Porém essa pequena partícula de detalhe recebe um conteúdo de verdadeira importância, como se o autor se debruçasse sobre o ínfimo, tencionando dá-lhe a real significação que carrega, e que muitos não conseguem enxergar.

Tal qual a areia, outra metáfora de igual importância parece ressurgir ao longo da narrativa de Sebald. A poeira, que por sua constituição física, pode ser considerada como uma ínfima partícula em comparação com a imensidão isolada dos corpos, também transmite a ideia da pontualidade, da exatidão necessária para se escolher o ponto no infinito.

Além da própria ideia de precisão, a poeira ainda transmite o indício físico da passagem do tempo. Analisando *Os anéis de Saturno* percebemos uma literatura impregnada da poeira que consome o passado apenas em ruínas e destroços. Sebald cumpre o papel de revolver o pó que esconde as verdades da História, que ocultam a realidade desconhecida pela humanidade, simplesmente porque ele não se detém somente pelos registros grandiosos, mas

principalmente porque se concentra em narrar os pequenos fatos, considerando em cada um deles a sua especial importância.

Por estar concentrada com a indicação do tempo passado, a poeira carrega em si mesma o sentimento de melancolia, a sensação de que o tempo passou e, talvez, tenhamos ficado para trás.

Deve ser por isso que o passado narrado por Sebald não se encaixa em lembranças plenamente precisas de um conhecimento universal. Ao escolher os locais inóspitos como cenários centrais de suas narrações, Sebald constrói um espaço carregado pela imagem fantasmática de decadência e destruição. Tais paisagens, que já carregam em si, o sinônimo da melancolia, têm o poder de transmitir sua aura de tristeza atravessando os limites entre a realidade e a influência de um sentimento que submete o indivíduo aos caprichos da nostalgia.

A poeira é associada também com ambientes que trariam lembranças assombradas, espaços decadentes, abandonados (velhos quartos e sótãos), em que a poeira estaria ali presente para alimentar tais aspectos. (BATAILLE, 1995, 42-43).

Ao analisar o comportamento melancólico dos personagens de Sebald, não há como deixar de voltar à figura de Janine Rosalind, rodeada de uma imensidão de papéis que constituíam uma parte de si mesma, sua relação individual com o passado e com a sua produção artística pessoal. Mesmo corroída pela doença que consumia rapidamente seu corpo, Janine enxergava em seu trabalho e na acumulação de seus escritos uma maneira de permanecer viva através da transmissão de suas ideias fruto das inúmeras conclusões de suas pesquisas sobre Flaubert.

Os papéis de Janine podem ser comparados à areia de Flaubert; eles são, sem dúvida, o indício da passagem do tempo, um passado cultuado por Janine, que toma vulto a partir do acúmulo, do apego ao tempo que passou, que não retorna.

Janine parece reviver outro personagem de igual importância em *Os emigrantes*, outro livro de Sebald. O artista plástico Max Aurach se transverte de uma melancolia tão profunda, que sua personalidade se alimenta dos vestígios de seu trabalho, do ambiente de criação de seus quadros, vivendo em comunhão simbólica com um espaço que, na verdade, torna-se a continuação de si mesmo.

Certa vez Aurach disse em tom casual que sempre considerara muito importante que nada mudasse em seu local de trabalho, que tudo ficasse do jeito que ele organizara, assim como estava agora, e nada se acrescentasse além do lixo que caía enquanto ele pintava nem da poeira que baixava incessantemente e que, como lentamente aprendeu, era mais ou menos a coisa que mais amava no mundo.

A poeira, disse ele, lhe era muito próxima do que a luz, o ar, a água. Nada lhe era tão insuportável quanto uma casa em que se limpava o pó, e em nenhum lugar sentia-se melhor do que ali onde as coisas podiam ficar imperturbadas e abafadas. (SEBALD, 2009, p. 160-161).

Ambos sobrevivem através da poeira, dos vestígios do tempo, de um saudosismo que os aproximam por se tornarem símbolos de uma profunda melancolia interior, em suas relações com o trabalho, com o mundo, com eles mesmos.

Na verdade, ambos representam a condição permanente que rege a personalidade de todo grande artista, aqueles a quem Aristóteles considerava como entes representativos do conceito de exceção. Na visão aristotélica sobre o espírito humano, o melancólico é aquele que se deixa tocar, que possui uma sensibilidade superior em relação à percepção das coisas do mundo, que não deixa se amarrar pelos apelos frenéticos do tempo e do espaço.

Esse estado de espírito tão comum a Janine e Aurach pode também ser observado em Joseph Conrad, outro personagem de *Os anéis de Saturno*. Conrad é movido pela poeira do tempo, pelas cicatrizes de um passado dramático marcado pela perda de seus entes mais queridos.

Ao acompanhar a narrativa sobre a vida de Conrad e sermos cúmplices de suas dores e sofrimentos, conseguimos compreender o imenso desejo de fuga, que o impele a integrar na Marinha Mercante em busca de um mundo que, até então, o aprisionara em suas mais recônditas memórias. Conrad é acompanhado de um sentimento único de pertencimento próprio, como se o universo exterior lhe exigisse “o conhece-te a ti mesmo”, como uma forma de realmente ingressar na escola da vida.

A postura de Conrad é a mesma do melancólico viajante que traça no mundo um roteiro pessoal de suas próprias aspirações, em busca de novas recordações capazes de aliviar a vivência de dor que outrora havia sofrido.

Porém, como todo ser sensível às limitações dos homens, Conrad é também assolado pela decepção na qual todos estão expostos quando resolvemos encarar o mundo. Dotado de uma sensibilidade superior, Conrad sente-se extremamente desolado ao se dar conta da extrema situação de exploração e pobreza nos quais se encontravam os habitantes escravizados no Congo Belga. Mais uma vez o rapaz está em contato com a perda, agora não mais de seus afetos, mas de homens desconhecidos, que se afundavam nas areias de sua própria desgraça.

O choque inicial dá lugar a procura da única esperança que restava aquele povo, alguém que representasse o sentimento de humanidade que



deveria fazer parte de todos os homens. Não é por acaso, então, que Conrad eterniza nas páginas de seus relatos a figura de Roger Casement, o único a lutar até o dia de sua morte pela dignidade de todos aqueles submetidos a desenfreada ambição belga.

A eternização de Casement através das palavras de Joseph Conrad, a exaltação de sua dignidade e humanidade torna-se um olhar para o passado de forma a reconstruí-lo de uma forma positiva, dentro de uma perspectiva em que imperava somente a dor e o sofrimento. Narrar os esforços de Casement em prol da libertação de um povo esquecido pelos líderes mundiais é também dar voz a todos os desvalidos que morreram sem terem direito a sua própria identidade.

Conrad, lembrado por Sebald em sua narrativa, é a figura do ser melancólico, pois ele próprio remexe nos escombros do passado, em prol de eternizar um momento que fora engolfado pelas grandes catástrofes mundiais, pois

O olhar saturnino do melancólico verruma, incansavelmente, o coração das coisas, pois toda sabedoria vem do abismo, da observação das coisas criadas pela natureza ou pelo homem, mesmo que esse olhar não seja permeado pelo encantamento (ROUANET, 1990, p 17).

O mesmo olhar dos personagens de Sebald se repete em uma narração marcada pela importância da caminhada pelos espaços inóspitos que também compõem a pintura do mundo. É interessante notar que esse narrador que, assume feições que o aproximam da chamada *flanerie*, abandona a observação do belo, a fim de corporificar espaços derrotados pelo aspecto corrosivo do tempo.

O narrador Sebaldiano é o próprio ser melancólico disposto a narrar o que vê de forma verídica, apontando suas impressões a partir de uma subjetividade que transmite uma emoção singular ao leitor daquilo que é observado. Ele assume a mesma postura de Edgar Allan Poe e seu *Homem da multidão*, ao se colocar sempre em busca de algo que contemple o seu estado de espírito, que explique as suas mazelas pessoais, tornando tentar visível aquilo que há muito deixou de ser valorizado pela sociedade.

O olhar do *flâneur* em Sebald é aquele que nos tira do lugar comum, aquele que faz o seu leitor se aproximar da poeira, limpar os vestígios que escondem os locais que desconhecemos. É aquele que ao experimentar o exótico, vai nos narrar cada beco, cada canto e esquina, fazendo com que consigamos visualizar a importância daquele espaço para o contexto da obra. É, pois, segundo Walter Benjamim, um homem dotado de uma percepção especial: “O homem que lê, que pensa, que espera, que se dedica à *flanerie*, pertence, do mesmo modo que o fumador de ópio, o sonhador e o ébrio, à

galeria dos iluminados.” (BENJAMIN, 1985, p. 33)

O ato de flunar serve para pontuar um passado de glória, como se o narrador apontasse que o lugar sob sua visitaçã, encontra-se sob o período de sombras, marcado por uma atmosfera de profundo desencanto, um local que foi, mas já não é mais.

A Dunwich atual é o último resíduo de um dos mais importantes portos da Europa na Idade Média. Mais de cinquenta igrejas, mosteiros e hospitais existiram aqui outrora, estaleiros e fortalezas, uma frota de pesca e comércio com oitenta navios e dúzias de moinhos de vento. Tudo isso acabou e jaz, espalhado por duas ou três ilhas quadradas, debaixo de aluvião e cascalho no fundo do mar. (SEBALD, 2002, p. 164).

A melancolia própria do narrador *flâneur* de *Os anéis de Saturno* é prescrita por uma espécie de luto em relação às coisas e aos homens. O eterno olhar para o passado, sob a ótica de um presente degradado, representa o respeito pelo qual o autor traduz seu sentimento de nostalgia frente ao objeto observado.

Porém, há momentos nos quais a consideração do autor pelo passado torna-se uma maneira de permanecer enlutado, visto que esse passado é a todo tempo ruminado ao longo da narração, mostrando que os acontecimentos não foram digeridos, visto que o narrador não apresenta soluções para as suas observações, ou mesmo para evitar o desaparecimento desse passado que lhe é tão caro, revestindo-se, assim, de um sentimento de luto.

Morte e desassossego em *Os anéis de Saturno*:

Partindo das considerações traçadas no final do capítulo anterior percebe-se que a narração de Sebald é marcada por um sentido de luto, próprio daqueles que não conseguem traçar uma solução para as suas dores e angústias.

Como se pode notar a narrativa de Sebald em *Os anéis de Saturno* é marcada pela presença constante da morte. Esse signo do esgotamento é pautado não apenas como a destruição do corpo físico, mas também simboliza a decadência dos espaços geográficos visitados pelo narrador.

Essa morte, que nem sempre é renovadora, destaca os múltiplos sentimentos do autor, principalmente se considerarmos que o ato de narrar a finitude da vida é um trabalho que envolve uma sensibilidade para se entender que tipo de emoções podem ser geradas por tal ocorrido.

O passado como fonte de inesgotável pesquisa do autor torna-se o cenário de principal enfrentamento da memória sobre o esquecimento, principalmente se levarmos em conta, que com o turbilhão de acontecimentos que assolam o mundo, a humanidade se vê envolvida demais com os seus

próprios interesses. Reviver a História, mesmo o mais ínfimo e desconhecido episódio faz com a instância da morte tarde a chegar sobre os eventos universais.

Em seu discurso narrativo, Sebald assume a característica do Anjo da História de Walter Benjamim, tentando recuperar os restos de suas observações sobre as catástrofes, as ruínas de um passado nem sempre glorioso, no qual ele nem sempre consegue dar conta por permanecer enlutado, de mãos vazias. Mesmo que esse autor se ponha a narrar até o mais ínfimo acontecimento de um determinado episódio, sempre o escapará algo, talvez, aquilo que os nossos sentidos nem sempre consigam apreender. Sempre faltará o relato daqueles que foram testemunhas, aqueles que se foram e que não podem voltar para narrar o fato com a riqueza de detalhes desejada.

A morte em *Os anéis de Saturno* possui dois aspectos que podem ser lidos de maneiras opostas. Primeiramente é preciso considerar o próprio trabalho de remover a poeira da História, a fim de que ela fique visível aos olhos da humanidade, o que por si só já se coloca como um elemento positivo nessa obra de Sebald. Diante desse aspecto é preciso considerar que ao abrir a arca do passado, o autor traz a tona novas perspectivas que talvez ainda não tenham sido consideradas; nesse caso, é preciso lembrar e observar os fatos com um novo olhar, distanciado dos pré-conceitos que balizam os nossos julgamentos.

Em um segundo plano, entretanto, é conceber o passado como um arquivo morto, como algo que não se rende as nossas elucubrações. Por mais que remexamos nas ruínas do tempo, nos choca saber que estamos imóveis em relação a esse passado, nada podemos fazer para mudá-lo segundo as nossas próprias perspectivas. É assim quando nos deparamos com catástrofes mundiais, autoritarismos, escravidão, desigualdades, ou seja, o cenário que até hoje, no século XXI, continua se repetindo.

Esse sentido de desilusão acerca da morte pode ser reconhecido não somente nas memórias que traçam a História de vidas coletivas mas sim, percorrerem o plano do indivíduo, que pode nos chocar tanto ou até mais do que aqueles que perderam suas vidas em calamidades publicadas.

Tem-se esse exemplo nas primeiras páginas de *Os anéis de Saturno*, no qual o narrador nos traduz suas impressões obre a morte da personagem Michael Parkinson. É interessante notar a maneira pela qual a breve narração sobre a vida de Parkinson condiciona o leitor a admirá-lo, seguindo o ponto de vista do próprio autor que, o considera “marcado por uma modéstia da qual alguns dizem beirar a excentricidade” (SEBALD, 2002, p. 16).

A morte desse homem, símbolo da simplicidade que falta aos dias atuais, nos surpreende, visto que em poucas linhas o leitor acaba por construir

um elo com esse personagem através da descrição de suas virtudes. Esse mesmo sentimento de surpresa ante o inevitável atinge o narrador que completa o laudo da autópsia, dizendo que Parkinson morrera *"in the dark and deep part of night"* (SEBALD, 2002, p. 16).

A morte de Parkinson não é concebida sob o signo da transformação, mas sim através de um desolamento que atinge de maneira fatal sua amiga de infância, a professora Janine Rosalind, que se comporta ao mesmo tempo estarecida e estagnada pela perda do ente querido.

Em relação ao individual, é preciso comparar que o mesmo sentimento de imobilidade de Rosalind pela perda do fiel amigo, tem o mesmo efeito em Joseph Conrad, ao constatar o estúpido assassinato de Roger Casement pelas autoridades do Congo Belga. É uma morte individual, mas que terá influência na vida de milhares de pessoas, visto que Casement era um ativista que lutava em prol dos direitos do sofrido povo do Congo.

Levando em consideração o registro de mortes coletivas fica marcado o genocídio de inúmeras crianças na época da Segunda Guerra, algo plenamente conhecido porém, não com a exatidão de detalhes colocada por Sebald em sua narrativa.

A população feminina de Kozara foi trazida para a Alemanha e lá em grande parte liquidada pelo sistema de trabalhos forçados que se estendia por todo o território do Reich. Das crianças que sobraram, 23.000 ao todo, a milícia assassinou metade no local e reuniu a outra metade em diversos pontos para ser enviada à Croácia, e antes mesmo, que os trens de transporte de gado chegassem à capital Croata, muitas delas morreram de tifo, exaustão e terror. Das que ainda estavam vivas, muitas haviam comido por fome o cartãozinho de papelão com dados pessoais que traziam no pescoço e assim, no auge do desespero, haviam apagado seu próprio nome." (SEBALD, 2002, p. 108).

Apesar do horror provocado ante a imobilidade que nos detém diante do holocausto, permanece nos leitores um sentido de reflexão que faz com que a narração de Sebald tenha atingido o seu objetivo: chocar mas, acima de tudo, manter na memória.

De certa forma, aí se encontra o verdadeiro fundamento positivo da exposição da morte na literatura: não deixar que as barbáries caiam no esquecimento coletivo, para que não sejam novamente repetidas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que faz a literatura de Sebald ganhar esse sentido de pungência interior que tanto nos incomoda?

A resposta a esse questionamento encontra-se na própria forma como o autor enxerga o mundo e nos apresenta através de seus escritos. Ele não parte sua narrativa de ideias exaustivamente trabalhadas pelos teóricos e sim, transmite um tom pessoal, quase confessional de alguém que sente a necessidade de compartilhar as suas dores e experiências.

Sebald não é um ser que permeia a narrativa; ele caminha por entre os flancos de suas concepções, faz questão de dizer que é uma testemunha, e exalta a importância em se ter a verdade ao alcance de nosso conhecimento. Porém, ele não quer deixar as suas impressões meramente jazendo nas páginas de seu livro; a intenção do autor é provocar um posicionamento de seu leitor que, apesar de ter em mãos as severas opiniões do autor, consegue ser capaz de formular suas próprias concepções, comparando a realidade existente com aquela há muito escondida pela poeira da História.

O mundo para Sebald é uma imensidão de lugares e coisas que podem ser exploradas até o último fio da memória. Há nesse homem uma eterna necessidade em se manter até os mais ínfimos episódios longe do véu da hipocrisia midiática que assola o chamado contexto pós-moderno.

A personalidade melancólica de um Sebald que escolhe viver sob o signo de Saturno garante ao autor um tipo de sensibilidade que aflora até mesmo nos comentários mais inusitados de seu livro. Para ele, o tom da melancolia é saber que o mundo em que nos encontramos ainda é recheado de catástrofes e, mesmo assim, muitas vezes não nos damos conta por estarmos presos em nosso individualismo exacerbado.

Mesmo pontuando a questão da imutabilidade dos fatos frente a nossa impassível imobilidade, Sebald deixa claro que, a partir do momento que você se choca, se surpreende, se emociona, você já está com ele compartilhando desse mesmo sentimento de nostalgia que deveria reinar sobre a História do mundo.

Mais uma vez, conhecer Sebald é caminhar pelo passado, é levantar a poeira e delimitar os rastros, deixando-se envolver pelo saudosismo e transitoriedade que se encontram presentes em todas as matérias do universo.

## REFERÊNCIAS:

BATAILLE, Georges. "Dust" in Bataille *et al.*, Encyclopedia Acephalica. London: Atlas Press, 1995. Pág. 42-43.

BENJAMIN, Walter. "O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia". In *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. "Sobre o conceito de história". In *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

JATOBÁ, Vinicius. *Os Anéis de Saturno, de W. G. Sebald*. Rio de Janeiro. In: [http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI3831563-EI12510,00\\_iOs+Aneis+de+Saturno+de+W+G+Sebald.html](http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI3831563-EI12510,00_iOs+Aneis+de+Saturno+de+W+G+Sebald.html). Acesso em 10 de junho de 2010.

LOPES, Joana. *W.G. Sebald escava as cinzas da Europa em "Austerlitz"*. In: [http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/2008/05/12/wg\\_sebald\\_escava\\_as\\_cinzas\\_da\\_europa\\_em\\_austerlitz\\_1307691.html](http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/2008/05/12/wg_sebald_escava_as_cinzas_da_europa_em_austerlitz_1307691.html). Acesso em 10 de junho de 2010.

PINTO, Júlio Pimentel. *A literatura do desassossego no século XX*. In: *EntreLivros*, nº 15, São Paulo: julho/2006.

SEBALD, Winfried Georg. *Os anéis de Saturno*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

\_\_\_\_\_. *Os emigrantes: quatro narrativas longas*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SONTAG, Susan. *Uma mente de luto*. In *Questões de ênfase: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *Sobre a morte de Sebald*. In: [www.speculum.art.br/bio.php?a\\_id=1457](http://www.speculum.art.br/bio.php?a_id=1457)

## **ENTRE O ETERNO E O DESCONHECIDO: CONSIDERAÇÕES SOBRE A MORTE EM ÂNSIA ETERNA DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA.**

Viviane Arena Figueiredo<sup>1</sup>

Que mistérios permeiam a estrita relação entre o homem e a morte? Como a humanidade reage quando o assunto a ser tratado esbarra no conceito de finitude do ser humano?

Há séculos tais questões tentam ser respondidas; seja através da religião, da filosofia ou, até mesmo, pela ciência, o homem busca, todas as formas, meios concretos que expliquem os motivos pelo qual o seu corpo, em um dado momento de sua vida, vem a fenecer.

Pode-se dizer que tal questão encontra-se intimamente ligada com a reflexão relativa à sua própria existência e, conseqüentemente, a consciência de que esta é perecível. Tal evidência adquire contornos angustiantes, condensados pela certeza de que, cedo ou tarde, ao homem é imposto o seu derradeiro limite.

Defrontar-se com a figura da morte é, de certa forma, fazer uma incursão por uma série de condutas que nos são inculcadas durante a nossa vida. Tal fato ocorre porque somos produto de uma sociedade em que os valores assumem características culturais. Sendo assim, não é por acaso, que cada sociedade encare a morte de formas múltiplas, criando diferentes conceitos acerca de tal evento.

Porém, em se tratando da cultura ocidental, as temáticas que permeiam questões sobre a dissolubilidade da vida adquirem um vulto assustador, visto que a maior parte dos conceitos acerca desse assunto ainda encontra-se enraizado pelos dogmas religiosos que associavam a figura do *post mortem* aos pecados cometidos ao longo da existência. Sendo assim, segundo a moral cristã, só existiam dois caminhos a serem percorridos pelo homem após a sua morte: o inferno dogmático, no qual Lúcifer reina como um ser punitivo, ou então, o céu emblemático, no qual o homem se regozijaria em júbilo ao receber o prêmio por se manter longe das tentações de sua existência.

Tal conceito acaba por criar uma atmosfera de mistério que está ligada, primordialmente, à sensação de pertencimento; ao morrer, o homem perde a sua referência espacial, pois o local que acolherá a sua essência é completamente

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Estudos Literários (Literatura Comparada) – UFF;

Mestra em Literatura Brasileira – UFRJ;

Membro do LABEC – UFF (Laboratório de Ecdótica), tendo como atual pesquisa as edições das obras de Júlia Lopes de Almeida, sob orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ceila Maria Ferreira;

Bolsista CAPES.



misterioso à sua razão. Além disso, as recriações dos espaços *post mortem* são simplesmente um símbolo mítico que agregam em sua construção a noção de premiação segundo o comportamento do ser humano.

Por outro lado, há ainda o peso da questão identitária, visto que o homem, ao morrer, deixa para trás o seu universo pessoal, seus entes queridos, a soma de seus valores adquiridos, seus sonhos, suas perspectivas. Neste caso, basta dizer que ninguém está livre da morte, fato que pode adjetivá-la como um signo extremamente democrático.

Todas essas questões aliadas à própria representação da essência de mistério envolvendo o conceito da morte, não obstante, causam no homem ocidental uma sensação de medo que vai muito além da consciência de autoperecimento. A ideia pregada pelas ideologias religiosas de uma possível existência *post mortem* tornam mais agudas a nossa curiosidade em relação às temáticas fúnebres, ao mesmo tempo, que nos atemorizam com o desconhecido a ser encontrado após o fim de nossa estada terrena.

É, pois, justamente, desse temor e desse mistério, em relação ao indevassável provocado pela instância da morte, que a literatura se ocupa. Parte das obras literárias que tratam dessa temática não conseguem desassociar a impressão medo-morte que acompanha a vida do ser humano. Mesmo na estética romântica em que a morte é desejada, há sempre a alusão ao sombrio, ao obscuro, ao misterioso, criando uma atmosfera de temor ante ao momento derradeiro.

Dentro das mais diversas estéticas literárias, pode-se dizer que a vertente fantástica consagrou-se por aliar o medo e o terror às questões de dor, perigo, auto-preservação e, conseqüentemente, morte. E esta, na literatura fantástica, paralisa o ser humano em uma angústia criada pelos próprios fantasmas criados pela sua imaginação.

O medo reside, então, não só na impossibilidade do homem em encontrar uma saída para seu falecimento, mas também na falta de respostas definitivas sobre essa temática, fato esse que o deixa ao sabor do acaso. Muitas vezes, o medo surge pelo simples fato de lhe serem vetadas respostas para os seus questionamentos, gerando não só um sentimento claro de impotência relativas ao seu “eu”, mas principalmente, lhe indicando um limite no qual não será capaz de ultrapassar.

Essa barreira intransponível tão bem situada dentro da literatura fantástica, também fica bem impressa em alguns textos pertencentes às estéticas realista e naturalista. Influenciados pelas teorias científicas do final do século XIX, muitos autores passam a associar o tema da morte à realidade que os cercava. A imagem da morte começava a ser desfragmentada da ideia

misteriosa e soturna impressa pelos ultra-românticos, para começar a fazer sentido em um mundo onde o progresso científico requer do homem um olhar mais crítico sobre si mesmo e seus hábitos. Nesse sentido, há também uma ruptura com os ideais pregados pelos paradigmas religiosos; a morte passa a ser, pura e simplesmente, uma consequência das doenças que acometiam os corpos, não admitindo, pois, elucubrações sentimentais a respeito de tal evento. Sai, pois, do campo do subjetivismo a fim de situar o homem apenas com respostas que estão ao seu alcance.

Dentre os vários escritores que se dedicaram a tematizar a finitude do ser humano em suas obras, podemos citar Júlia Lopes de Almeida. Nos cinquenta anos de uma carreira literária plenamente reconhecida em sua época, Júlia fez incursões entre as mais diversas estéticas literárias, tanto que sua obra nunca foi rotulada dentro de uma vertente específica.

Ao enveredar pela carreira literária em 1880, Júlia Lopes de Almeida, influenciada pelas ideias positivistas e cientificistas disseminadas nas obras realistas e naturalistas, começa a compor um universo narrativo no qual tais filosofias são aplicadas às atitudes de seus personagens. Dentro dessa tônica, a temática da morte se encontra sempre presente, não só como um elemento de fracasso e decepção do homem frente a um ideal, mas também apresentado ora como um signo de mudança, ora como um meio de superação de dificuldades.

Em relação à obra de Júlia Lopes de Almeida, há de se fazer uma importante referência à composição de sua antologia de contos. Presentes em duas obras principais – *Traços e iluminuras* (1892) e *Ânsia eterna* (1903) – tais contos têm como principal temática o apelo ao fantástico, ao mórbido, ao desconhecido e ao sobrenatural. Neste caso, não se pode deixar de mencionar que as questões da morte, bem como o medo que esta empreende nas ações humanas são bem marcadas na condução de sua narrativa.

Dentre essas obras mencionadas anteriormente, é em *Ânsia eterna* que se pode perceber uma impressão mais profunda da estreita relação do homem com o sentido de realidade que o cerca, de modo que esta é sentida como um elemento desagregador, capaz de criar um universo fantástico, no qual a imaginação se encontra enredada em um sistema de símbolos no qual o homem não consegue ter a capacidade de se desvencilhar.

No curso do estudo dessa obra, os contos *Os porcos*, *A casa dos mortos* e *A nevrose da cor* representam o sentido da morte em suas mais diversas categorias. Não se pode deixar de mencionar que os contos lidam com uma perspectiva de suspense que se torna acentuada à medida que os

personagens passam a ter noção de seus medos, e que tais temores são o reflexo do seu próprio sentimento de auto-preservação frente à morte.

### **JÚLIA LOPES DE ALMEIDA: ÂNSIA DE ESCREVER A REALIDADE**

Pesquisar dados sobre Júlia Lopes de Almeida torna-se, de certa forma, um meio de fazer uma incursão na intensa atividade literária fluminense corrente entre o final do século XIX e o início do século XX. A autora se destacou entre os grandes nomes da literatura da época, porém como outras escritoras contemporâneas de seu tempo foi gradativamente sendo esquecida pelo público e crítica após sua morte, em 1934.

Dentro das várias pesquisas que se dedicam a resgatar a obra da autora, tem-se como ponto em comum, o questionamento quanto à ausência de interesse em reeditar a obra da autora após a sua morte. Esse poderia ser um dos motivos que poderiam explicar o esquecimento de Júlia Lopes de Almeida do cânone literário. Outros pontos que também foram levantados, diz respeito a algumas críticas de cunho sexista pelo qual sofreram não só Júlia Lopes, mas também, outras autoras de sua época.

Porém não se detém os estudos sobre Júlia Lopes de Almeida apenas na preocupação quanto ao seu esquecimento do cânone. A autora é aclamada, principalmente, pelo seu recurso discursivo, muitas vezes baseado em uma fina ironia, que traduzia uma visão contestadora da sociedade da época. Considerando esse fator, não se pode deixar de mencionar que parte de sua obra continha um pensamento progressista, deixando rastros de seu engajamento social em prol da instrução das mulheres.

Aliás, é a mulher o ponto principal da obra de Júlia Lopes de Almeida: sua obra é recheada de personagens femininas que fogem ao estereótipo realista/naturalista da época. À mulher são aliados valores tais quais a educação e o trabalho, sendo que o primeiro deveria ser usado deliberadamente em prol da ajuda ao sustento da família e, possivelmente, uma possível independência financeira.

Pode-se dizer que as ideias progressistas de Júlia Lopes de Almeida foram cultivadas desde cedo, dentro do seu núcleo familiar. Nascida em 1862, a escritora receberá fina educação dentro de seu lar e terá como espelho e referência de valores, a mãe, formada em música e pedagogia, e a irmã mais velha, Adelina Lopes Vieira, professora. Criada em um ambiente favorável a sua formação, Júlia desde cedo cultivou o seu gosto pela literatura, tornando-se leitora assídua de autores franceses e portugueses.

A influência das mulheres presentes em seu lar pode ser considerada

um dos fatores no qual tenha levado Júlia Lopes a desafiar os paradigmas limitadores de sua época, de modo a abordar alguns temas polêmicos, tendo como pano de fundo as diversas relações envolvendo questões pertinentes ao comportamento dos gêneros dentro da sociedade brasileira.

Ao falecer em 1934, Júlia Lopes de Almeida havia deixado um legado que incluía onze romances, quatro novelas (reunidas no livro *A isca*), cinco coletâneas de contos, quatro peças de teatro (distribuídas em dois livros – *Teatro* e *A herança*), três coletâneas de crônicas, cinco ensaios/ conferências e três publicações contendo escritos diversos.

### **ÂNSIA ETERNA: O ETERNO E O DESCONHECIDO**

*Quem poderá conter a palavra concebida?  
Livro de Jó, capítulo IV, v.2*

A citação apresentada na abertura da coletânea de contos *Ânsia eterna* descreve com precisão a temática da série de narrativas construídas por Júlia Lopes de Almeida. Ao citar uma passagem da Bíblia, retirada do Livro de Jó, a autora transmite ao leitor a noção de liberdade existente na composição desse trabalho. Na verdade, melhor do que liberdade, *Ânsia eterna* é marcado pelo símbolo da libertação, demonstrando a ousadia da autora ao lidar com temas incomuns ao cotidiano da época.

Até então, fiel observadora dos costumes da sociedade da época, procurando transmitir através da construção de seus personagens, um retrato comportamental e atitudinal do ser humano, Júlia se dispõe a seguir outra linha temática em *Ânsia eterna*, criando enredos, figuras e espaços narrativos que fogem da descritividade presente em seus trabalhos anteriores.

Primeiramente é preciso analisar o nome desse trabalho: *Ânsia eterna* não é apenas a metáfora presente para descrever a expectativa da autora em relação à construção de temáticas que fogem ao lugar comum, mas também, a descrição exata de enredos que pontuam uma íntima relação entre o real e o trágico, na qual a palavra *ânsia* se constitui como um tipo de adjetivação a ser cultivada no leitor, como resultado das conclusões impressas nos enredos de seus contos.

É importante ressaltar a presença constante do inesperado, do grotesco e do elemento surpresa impressos nessas histórias. Tal característica foge das narrativas apresentadas por Júlia Lopes, anteriormente, em seus romances. Porém, é preciso ter em mente, que mesmo lidando com recursos bastante incomuns à totalidade de sua obra, em nenhum momento a autora emprega na composição de seus enredos, fatos que fujam da realidade conhecida. Na

verdade, a grande transformação impressa nessa obra é a constante ligação existente entre as diferentes realidades vividas por cada um de seus personagens e a presença constante de uma essência trágica que paira sobre suas vidas.

Outro ponto deveras interessante a ser considerado centra-se na construção da primeira edição de *Ânsia eterna*. Publicado em 1903, pela livraria H. Garnier, essa obra reúne alguns contos que circularam de forma isolada em alguns jornais nos quais Júlia Lopes havia sido colaboradora. Quanto a este fato, pode-se destacar um ponto interessante: os textos presentes nessa coletânea, por terem sido compostos em diferentes datas e locais, sofrem um recorte não só em relação ao espaço físico em que são apresentados, como também refletem certas imagens da então história recente do país.

Por outro lado, alguns desses contos foram se perdendo ao longo do tempo, considerando o fato de terem sido publicados isoladamente em vários jornais e periódicos da época. Tal situação seria uma iminente perda, levando em conta que tais narrativas remontam à produção literária de uma Júlia Lopes de Almeida ainda moça.

Sendo assim, mais uma vez é preciso ressaltar o valor dessa obra, visto que esta contem e preserva textos que poderiam definitivamente se perder no tempo, visto a dificuldade de reuni-los passados mais de cem anos de sua publicação. De certa forma, pode-se dizer que a autora, ao compilar suas breves narrativas dentro da coletânea inscrita em *Ânsia eterna*, contribuiu indiretamente em relação à própria conservação de sua obra.

Tal preservação, analisada pelo aspecto subjetivo, remonta ao próprio contexto de representação da vida, visto que, agindo ou não de forma intencional, ao reproduzir seus textos em uma edição única, a autora deixa impressa a marca de sua arte, que se inscreve muito além do viés literário. Tal fato nos lembra a própria análise sobre a obra de Walter Benjamin feita por Gagnebin<sup>2</sup>, relacionando o aspecto de finitude à questão de temporalidade: esse conceito também estaria inscrito nas obras de arte que, estariam fadadas ao envelhecimento e, conseqüentemente, à morte, se não forem nitidamente retomadas ao longo do tempo.

Essa reflexão teórica sobre a preservação editorial dos contos de *Ânsia eterna*, coincidentemente, possuem uma relação contrária com a própria temática desenvolvida nos contos pertencentes a essa obra. Se ao compilar tais textos, a autora consegue manter viva parte de sua arte, por outro lado, os temas apresentados nestes são extremamente desagregadores, reunindo reflexões sobre o medo, a morte e as tragédias individuais, em um perfil no qual o prisma

---

2 GAGNEBIN (1994), p. 58.

do perecimento caracteriza-se como uma tônica constante ao longo da obra.

Por vezes, encontra-se bem delineado o contorno de uma face trágica pontuada de ocorrências comuns na vida do indivíduo que acaba por se caracterizar pelo prisma do infortúnio, do imutável, do destino, ou seja, a chamada “moira”, tão bem apresentada pelos gregos em suas narrativas. É justamente nesse ponto, que Júlia nos descreve acontecimentos e personagens que são apresentados ao acaso e que também, de certa forma, são colocados ao sabor desse mesmo acaso, como vítimas das circunstâncias.

É revelador, entretanto, que apesar das conclusões de suas histórias ressaltarem fatos desencadeadores da tragédia, não são todas as narrativas que apresentam o elemento catártico como um perfil soberano dentro da construção do enredo. Também é preciso deixar claro, que apesar do contexto se fixar no paradigma realidade versus tragédia, não se encontra em *Ânsia eterna* espaço para epifanias e divagações finais dos personagens nas conclusões desses contos. Por vezes, é constatada uma crueza nas finalizações, como se fosse um recurso utilizado pela autora para marcar, de forma definitiva, a situação trágica.

Também se faz necessário chamar atenção para a postura das personagens presentes ao longo da apresentação das narrativas. Júlia não constrói perfis de heróis ou anti-heróis, fato que, num primeiro momento, daria mais força à caracterização do trágico dentro da história. A composição de cada personagem se faz de maneira individual, cada um se comportando segundo as próprias situações em que se encontram inseridos e, no momento da tragédia, aceitando a fatalidade, com pura e simples resignação.

Nesse sentido também se compõe a temática envolvendo as questões da morte. De fato, essa não aparece de forma isolada nos contos; é apresentada, por vezes, como um elemento que permeia o universo imaginário construído por seus personagens. Porém, não se pode deixar de discutir que apesar de *Ânsia eterna* conter narrativas de cunho fantástico, a presença da morte nunca é desvinculada da noção de realidade, visto que esta também faz parte da vida do homem.

Sendo assim, por ser inevitável, esse evento acaba por ser acompanhado de um sentido de suspense que prevalece na totalidade da série de vinte e oito contos apresentados na edição de 1903. É, pois, determinado, também através da morte, uma fronteira limite entre o real e o trágico, procurando descrever ao longo do enredo situações representativas que delinearão um universo temático no qual o suspense passa a se configurar como a personagem principal de sua obra.

Nos três contos escolhidos, a conclusão dos textos é construída de modo a apontar três situações diferenciadas, na qual a essência trágica aliada

à morte toma o seu lugar como o elemento finalizador do contexto. Assim, essas narrativas concluem-se, respectivamente, com a especulação da vida *post mortem* (*A casa dos mortos*), com a morte de uma primigesta (*Os porcos*) e por um suicídio (*A nevrose da cor*).

Ao analisar o contexto pelo qual a morte nesses três contos é apresentada ao público leitor pode ser referenciada a característica diferenciada em que esta é vivenciada pelos personagens da narrativa. Sendo assim, ao incursionar pela vida *post mortem*, a personagem de *A casa dos mortos* presencia a questão da morte vivenciada no plano espiritual, tentando, de certa forma, entender os mistérios que envolvem essa circunstância. Por outro lado, a protagonista do conto *Os porcos* vivencia a presença da morte desde a descoberta de sua gravidez, ficando bem marcada no conto a aliança entre a fantasia, o temor e a morte que, nesse caso, configura-se como um elemento físico, parte de contexto comum da realidade existente. Finalmente, em *A nevrose da cor* tem-se marcado o conceito de finitude desde o início do conto, visto que a própria protagonista é a agente do sentido de extermínio que prevalece ao longo do texto. Aqui prevalece, pois, a relação entre a morte e o poder que, ao final da narrativa, é definitivamente erradicado pela justiça.

É, pois, uma finalização de amplo espectro, não apenas dando conclusões aos fatos apresentados, mas também, atingindo a todos os personagens presentes na narrativa, abrangendo temas em que a sensação de temor ante a morte se configura ora como um elemento de repulsa, ora como um sinônimo de atração.

### **A CASA DOS MORTOS: UMA INCURSÃO PELO INDEVASSÁVEL**

Interditos. Eles estão mais presentes do que podemos imaginar. Durante toda a nossa vida estamos sempre sendo cerceados por normas e diretrizes que nos impõem barreiras quanto o comportamento que devemos tomar ou o caminho que devemos seguir.

De certa forma, a morte também pode ser considerada um interdito; ela nos transmite a noção de limite, de fim da linha, não nos permitindo seguir a partir de nossas próprias vontades e desejos. Ao analisar a questão da interdição presente no signo da morte não se pode deixar de mencionar o próprio aspecto cultural presente na história da humanidade, no qual foram criados alguns mitos a fim de ser preservada a integridade dos cadáveres de entes queridos. Segundo Bataille:

Foi a partir do encontro com o cadáver e, por conseguinte, com a morte, que os homens primitivos passaram a enterrar seus mortos



e a proibir qualquer violência àqueles que participavam do mesmo grupo: surgia, desse modo, interdição da morte e a interdição do toque aos mortos, considerados seres mágicos e capazes de contaminar e, por conseguinte, matar com sua magia, os integrantes do grupo a que pertenciam. (BATAILLE, 1987, p. 43).

A interdição presente no contexto de morte também se atém ao próprio descortinamento daquilo que pode ser encontrado após nossa estada na vida terrena. Pode-se dizer que nos é vetado o conhecimento do que individualmente nos aguarda após o evento da morte. Como foi mencionado na nota introdutória desse artigo, parte de nossa curiosidade sobre o destino de nossa essência deve-se, principalmente, aos mitos criados pelos dogmas religiosos que, por séculos, incutiram na humanidade a relação entre a permanência no espaço *post mortem* à noção de comportamento e pecado.

Por outro lado, podemos atribuir a preocupação do homem com este fato à própria consciência que este possui de sua finitude. Por ser provido de razão, o indivíduo é capaz de vivenciar a morte de forma intensa, sofrendo pela perda de entes queridos, percebendo o seu envelhecimento e, conseqüentemente, refletindo sobre o seu fim. Tal afirmação vai ao encontro das ideias divulgadas pelo filósofo Schopenhauer, no qual “o conhecimento da morte é uma primazia do ser humano, único ser capaz de conhecê-la em abstrato e único ser capaz de negá-la por meio dos mitos, das crenças e das projeções” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 365).

De certa forma é essa negação que se encontra presente no conto *A casa dos mortos*. Porém, não é a negação da própria morte e, sim, a morte de outrem, remontando imagetivamente aos mesmos seres primitivos que reconheciam e protegiam os cadáveres de seus conhecidos criando, de certo modo, a expectativa de que esse pudesse manter a integridade desse ser em sua própria memória.

Pois é a personagem não-nomeada de *A casa dos mortos* que consegue driblar os interditos do conhecimento dos caminhos *post mortem* em prol do amor e da conservação da memória de um ser que lhe é muito caro em sua vida. Já no primeiro parágrafo da narrativa, a protagonista começa abruptamente a narrar o seu contato com esse universo, criando no leitor um sentimento de expectativa e curiosidade sobre o que poderia ser encontrado naquela jornada.

Que frio e que negrume!

Eu ia andando no meio da treva, corajosa e firme, em busca d'aquela que me deu a vida, que me criou nos seus seios, que me enchia as faces de beijos e me vestia a alma de alegrias. (ALMEIDA, 1903, p. 75).

É interessante notar que desde as primeiras linhas do conto, a narradora deixa bem clara a incursão em um universo totalmente desconhecido e

sobrenatural, tanto que suas primeiras palavras ressaltam a impressão sensorial do local no qual adentrava. Porém, mesmo descrevendo tal paisagem como extremamente desconfortável ao seu entendimento, percebe-se que há na narrativa um sentimento maior, a impelindo em sua busca e transformando a sua condução em um ato de coragem que perpassa o medo do desconhecido.

Há também de se perceber ao longo do texto que a ideia de vida *post mortem* é marcada pela presença de trevas, fato que, de certo modo, faz uma alusão não só à simbologia sombria incutida no significado da morte, mas também remontando ao aspecto religioso, ao lidar com imagens que lembram as páginas dos textos bíblicos no qual reside o Apocalipse.

Por outro lado, pode-se entender essa referência às trevas como o próprio interdito presente no sentido de descortinamento do mistério de uma possível existência após a vida. A treva, nesse caso, significa como impedimento de enxergar com clareza e, conseqüentemente, seguir em frente.

Ao discorrer sobre sua busca, a narradora, aos poucos, vai dando pistas de sua verdadeira intenção em vagar por um local que a todo momento lhe causa tanto espanto. Nesse caso, apesar de deduzirmos por suas primeiras palavras que a personagem procura um contato com a mãe, este dado não nos é revelado diretamente, causando uma atmosfera de suspense não só em relação à descrição do local, mas também quanto às cenas a serem presenciadas pela protagonista.

O leitor vai entendendo que a incursão em um local que lhe é completamente desconhecido faz parte da necessidade da narradora em aplacar as suas próprias dores pessoais: “Eu estava agora faminta, mal vestida, mal consolada, cheia de mágoas, saudosa do seu afago quente e doce, da sua palavra cheirosa como o mel de abelha em tronco de especiaria” (IDEM, 1903, p. 75). Existe na construção dessas palavras um tom extremamente simbólico ao descrever a essência da mãe; ao ser comparada a aspectos naturais, nos lembramos imediatamente da Mãe Gaia, responsável pelo zelo e pela manutenção da criação.

Ao longo do texto, é visível a sensação de aumento no clima de suspense criado pela autora. O desejo de reencontro por parte da narradora vai lentamente fundindo-se a uma série de impressões misteriosas e desalentadoras, de modo a fazê-la desistir de entrar em tão complexo caminho. Porém, apesar de lidar com aspectos notadamente sombrios, a narradora afirma que não sente medo e, mais uma vez, pode-se dizer que esse sentimento incute-se na sua extrema necessidade de reviver o passado em um possível reencontro com sua genitora. Pode-se dizer que a própria afirmação da personagem-narradora inscreve-se também no desejo de transmitir uma imagem de si frente a uma situação limite:

[...] nenhuma objetivação ou determinação permite aos seres humanos coincidirem com si próprios; daí o recurso à encenação para “terem a si mesmos no estarem-fora-de-si”, duplicando-se num espaço imaginário, qual seja, o espaço performativo instaurado pela ficção (FARINACCIO, 2004, p. 20).

É após esse momento de percepção de si mesma ante a situação indefinida em que se encontra que lhe é, enfim, revelado o local em que adentrara. Enfim, eis que chega o momento da primeira revelação: a narradora encontra-se na chamada *Casa dos mortos* e esta, por si só, já e apresentada ao leitor sob o signo do interdito. Tal fato pode ser verificado não só através do mal-estar causado pelos aspectos naturais que assumem formas aterrorizantes, como também pelas palavras de um misterioso homem que tenta a afastar daquele local: “Esta é a casa dos mortos. Vai-te embora! A estrada negra é proibida aos vivos; és o primeiro que a percorre toda sem ter morrido...” (ALMEIDA, 1903, p. 76).

Após tal revelação, as imagens acerca do local em que se encontrava vão ganhando contornos mais nítidos. A personagem depara-se com “sombras esparsas que vão tomando a forma humana” (IDEM, 1903, p. 76) e passa da condição de agente da descoberta a objeto da curiosidade dos seres que ali residiam.

É, pois, chegado o momento da segunda revelação. Desta vez, esta é proferida através das palavras da própria narradora-personagem, nos confirmando a intenção de sua busca: “\_Quem procuras? Perguntou o mesmo homem, cujos traços eu não percebia sob a projeção do capuz./\_ Minha mãe.” (IBIDEM, 1903, p. 76).

É durante o evento do reencontro da personagem com a mãe que se inscreve um dos momentos mais dolorosos do texto. Essa construção imagética aponta para a quebra de expectativa da narradora que se vê proibida de manter o contato físico com a sua genitora.

Radiante, atirei-me para beijá-la; ela, porém, sempre tão pronta em receber os meus carinhos, paralisou-me com um gesto:

\_ Não me toques! Não me beijes! Todo o meu corpo se desfaria ao mais leve contato... Terias horror da minha carne e desmaiarias se os meus lábios se unissem aos teus. Para que vieste procurar-me? Foge, meu amor, o teu lugar é lá, na vida, na febre, na luz, no sofrimento [...] Fizeste mal ao meu repouso, porque vendo-te, eu não te posso apertar ao meu seio! (ALMEIDA, 1903, p. 77).

Mais uma vez, fica marcada a presença do interdito e, nesse caso, quem coloca tal limite é a própria mãe, por saber que existe uma grande diferença entre

o mundo dos vivos e dos mortos. Percebe-se, pelas palavras da mãe, que seus sentimentos em relação ao reencontro de ambas é extremamente contraditório; ao mesmo tempo em que repele a filha a fim de protegê-la de sensações desagradáveis, ela também a repreende por ter perturbado seu repouso.

É exatamente no momento em que a barreira no reencontro de mãe e filha é determinada, que ocorre a epifania da narradora-personagem. Ao adentrar na *Casa dos mortos*, a moça possuía uma visão ilusória sob o estado da mãe, a enxergando como se ela ainda fizesse parte do mundo terreno. Ao ser impedida de manter contato físico com a mãe, a narradora percebe que esta realmente não pertence mais ao seu mundo, principalmente se considerarmos que através das palavras da mãe, há uma clara alusão à putrefação que envolve os seres após a morte.

Enfim, após vivenciar esse fato, eis que a personagem retoma seu caminho de volta ao mundo terreno, através do mesmo homem misterioso que havia tentado impedir a sua entrada na *Casa dos mortos*: “Então, o homem do capuz, cujas feições não vi, pegou-me pela mão e trouxe-me para fora, para a estrada, onde eu caminhei entre duas filas de ciprestes negros e de anêmonas roxas” (IDEM, 1903, p. 79).

É nesse momento, ao final do texto, que se coloca em xeque a própria veracidade dos fatos vivenciados pela narradora: “quando abri os olhos desse estranho sonho tinha o rosto coberto de lágrimas e as mãos em cruz sobre o coração” (ALMEIDA, 1903, p. 79). Teria a protagonista realmente adentrado à *Casa dos mortos*, ou seria tudo apenas uma imagem criada pela sua imaginação? Essa questão não é respondida na conclusão da narrativa, porém, deve-se deixar em registro que a própria finalização do texto deixa o leitor não só em dúvida, quanto em suspense em relação à experiência vivenciada pela moça.

Esse lado onírico que, na verdade, se prestarmos atenção, paira sobre toda a estrutura imagética dessa narrativa, torna-se um recurso usado pela autora para pontuar fatos que ainda encontram-se fora de nossas explicações e de nossos sentidos. Porém, o que se tem realmente certeza é que a construção do enredo do conto *A casa dos mortos* nos leva a refletir sobre os mistérios da vida *post mortem* e sobre os interditos que ainda perduram em relação a esse tema.

## **MORTE E MATERNIDADE: O UNIVERSO INSÓLITO DE OS PORCOS**

*Os porcos*, segundo conto apresentado na sequência de *Ânsia eterna*, pode ser tomado como exemplo dessa finalização trágica que envolve personagens presentes e ausentes dentro do espaço do discurso. Na verdade, em *Os porcos* há apenas a presença de uma personagem – Umbalina – que, por meio de um narrador onisciente, deixará transparecer, ao leitor, todos os sentimentos presentes em seu íntimo.

Na verdade, as primeiras linhas desse conto, já se configuram por uma intriga, uma situação crítica que, de certa forma, já constituem as bases do elemento trágico, que se consagra absoluto, ao final do texto. É fato que a situação apresentada no início da narrativa é tratada com a veracidade necessária, a fim de que a sensação de realidade não se constitua apenas como um perfil secundário do texto.

É assim, pois, que Júlia abre seu conto, colocando como situação decisiva a gravidez de Umbalina e, conseqüentemente, o embate entre tal personagem e seu pai. O narrador consegue transmitir com extrema precisão o sentimento de ira e revolta despertados no pai de Umbalina, pela gravidez da filha. É por meio dessa ira, que o elemento surpresa, aliado ao viés da crueldade começa a fazer parte do enredo, revelando sentimentos de mal-estar que estarão presentes até o final do texto: “Quando a cabocla Umbelina apareceu grávida, o pai moeu-a de surras, afirmando que daria o neto aos porcos para que o comessem” (ALMEIDA, 1903, p. 17).

O comportamento do pai de Umbelina remete a uma época de nossa sociedade em que a virgindade da mulher é colocada como um bem precioso, sendo equivalente a uma moeda de troca, levando em consideração a união matrimonial que poderia ser obtida no futuro. Assim, a importância da virtude feminina era exaltada tal qual um autocontrole feminino a fim de manter a virgindade, já que era “raro o homem que se permitia casar com uma moça já deflorada por outro” (PRIORE, 2000, p. 321).

Apesar da cruel promessa do pai de Umbelina parecer vaga, selada no calor da emoção e do desespero por constatar a desonra de uma filha, tem-se logo nos parágrafos posteriores, a confirmação, por parte da própria protagonista, de que tal juramento poderia realmente se realizar, visto que a personagem já havia presenciado, anteriormente, uma cena na qual, ficara evidente que uma criança havia sido devorada pelos porcos.

Ao longo desse conto, a autora coloca em voga diversas divagações não só em relação ao sentimento de maternidade, mas também, quanto a desestruturação familiar que aquela gravidez indesejada e inconcebível, segundo os moldes sociais da época, poderia causar na vida daquelas personagens. Tal pensamento vai ao encontro da ideia da “mulher Eva”, causadora dos infortúnios humanos pela sua desobediência às leis do Pai. Assim, a mulher fica “condenada a pagar eternamente pelo erro de Eva, a primeira fêmea, que levou Adão ao pecado e tirou da humanidade futura a possibilidade de gozar da inocência paradisíaca” (ARAÚJO In: PRIORE, 2000, p. 46).

Outro ponto que permite uma análise profunda da gravidez de Umbelina como um fato insólito para a época em questão é afirmação de que a mulher havia não só experimentado o contato sexual, mas também havia dado vazão a sua feminilidade.

O sexo será santificado se estiver a serviço da procriação, livre dos desejos da carne, vivido dentro de um clima de castidade. E a virgindade será associada à castidade, que santificará a maternidade da mulher (CAVALCANTI, 1987, p. 105).

Fica evidente, entretanto, os sentimentos contraditórios presentes em Umbelina; uma mistura de medo, raiva, despeito, nojo, despertados não só pela visão de uma possível morte de seu bebê mas também, pela desilusão por ter sido abandonada pelo responsável de sua gravidez:

Todo o tempo da gravidez pensou, numa obsessão crudelíssima, torturante, naquele bracinho nu, solto, frio, resto de um banquete delicado, que a torpe voracidade dos animais esquecerá por cansaço e enfartamento. (ALMEIDA, 1903, p. 07).

É importante chamar atenção para a série de adjetivações construídas nesse trecho em especial; elas demonstram, com clareza, a lembrança de uma tragédia pré-anunciada, que desencadeia em Umbelina um sentido de repulsa e desespero, por uma antiga e cruel lembrança do que poderia ser o destino de seu filho. As qualificações dadas ao bebê que, outrora vira ser devorado pelos porcos, mostram um dualismo entre a fragilidade da criança e a soberania do animal, que se coloca apenas disposto a saciar seu instinto.

Dentro deste prenúncio trágico, Júlia constrói parágrafos que remontam um universo insólito, no qual o simples temor de Umbelina toma um vulto de pavor, pela intuição construída com base na observação diária do comportamento dos porcos em relação a si mesma:

Os leitões vinham por vezes, barulhentos e às cambalhotas, envolveram-se na sua saia, e ela sacudia-os de nojo, batendo-lhes com os pés, dando-lhes com força. Os porcos não a temiam, andavam perto, fazendo desaparecer tudo diante da sofreguidão dos seus focinhos rombudos e móveis, que iam e vinham grunhindo, babosos, hediondos, sujos de lama em que se deleitavam, ou alourados pelo pó do milho, que estava para ali aos montes, flavescendo ao sol. (ALMEIDA, 1903, p.18).

Por outro lado, percebe-se que apesar do pavor em que o filho venha a ser devorado pelos porcos, o medo de uma possível morte do bebê, não se constitui como o sentimento que mais assusta Umbelina. Na verdade, a “paura” da personagem jaz, justamente, na imaginação torturante de que o filho teria um destino cruel, sendo oferecido como comida àqueles animais. Nesse ponto, fica presente a imagem da

mutilação, do sofrimento, da dor que o nascituro sentiria no momento da morte.

É, com extrema relevância, que a autora propõe, em seu texto, questionar a mitificação presente na aceitação da maternidade. A construção de sentimentos contraditórios presentes em Umbelina, leva o leitor a encará-la como o principal veículo da tragédia que se pré anuncia. Isso ocorre porque, apesar de tentar proteger o seu ventre e, conseqüentemente, seu filho, do ataque dos porcos, a personagem chega, por vezes, a desejar a morte de seu rebento, não só como uma maneira de se vingar do abandono do amante, mas também, buscando uma morte menos cruel para o filho.

Essas coisas rolavam-lhe pelo espírito, indeterminadas e confusas. A raiva e o pavor do parto estrangulavam-na. Não queria bem ao filho, odiava nele o amor enganoso do homem que a seduzira. Matá-lo-ia, esmagá-lo-ia mesmo, mas lançá-lo aos porcos... isso nunca! (ALMEIDA, 1903, p. 20).

A questão do destino também é ressaltada pela autora como um ponto base para a construção dessa tragédia. Júlia deixa transparecer em um dos parágrafos da narrativa a mesma sensação da “moira”, bastante difundida pelos escritores clássicos. E esse sentimento é descrito pelo narrador, como também fazendo parte dos crescentes questionamentos da cabocla. “Ninguém pode fugir ao seu destino, diziam todos; estaria então escrito que a sua sorte fosse essa que o pai lhe prometia – de matar a fome dos porcos com a carne da sua carne, o sangue do seu sangue?!” (IDEM, 1903, p. 20).

Ao final da narrativa, fica evidente a consolidação da “moira”, do destino a quem todos são marcados. Apesar de fugir, a fim de preservar a criança da ira paterna e, conseqüentemente, de um ataque voraz dos porcos, Umbelina acaba por perder o filho da forma como mais temia. Assim, fica bem marcada a dualidade de sentimentos presentes na personagem o que segundo Badinter define como “a frieza do pai e da mãe serviria de couraça sentimental contra os riscos de ver desaparecer o objeto de sua ternura. Valia mais a pena não se apegar para não sofrer depois” (BADINTER, 1985, p. 85).

É importante, pois, notar, que apesar de não ter desejado tal gravidez, é no momento do parto em que a cabocla acaba por ser tomada pelo sentimento crucial da maternidade: “Com medo de o amar!... No seu coração de selvagem desabrochava timidamente a flor da maternidade.” (ALMEIDA, 1903, p. 27).

Esse ocorrido torna o perfil da tragédia, presente nesse texto, ainda mais doloroso, pois é o momento em que a epifania, consagrada pela aceitação do papel da maternidade, se faz presente. Ao mesmo tempo em que epifania



consolida o sentimento final da personagem, a catarse acaba por tomar vulto nos últimos dois parágrafos do texto:

Umbelina sentiu-a grunhir, viu confusamente os movimentos repetidos do seu focinho trombudo, gelatinoso que se arregaçava, mostrando a dentuça amarelada, forte. Um sopro frio correu por todo o corpo da cabocla, e ela estremeceu ouvindo um gemido doloroso, dolorosíssimo, que se cravou no seu coração aflito. Era do filho! (...) Entretanto, antes de morrer, ainda viu vaga, indistintamente, o vulto negro e roliço da porca, que se afastava com um montão de carne pendurado nos dentes, destacando-se isolada naquela vastidão cor de rosa (ALMEIDA, 1903, p.27).

Tal catarse acaba por mostrar a purgação da personagem não só, por meio da própria morte, mas também, por não livrá-la de presenciar a morte do filho da maneira hedionda que sempre a causara repulsa.

## **A MORTE RUBRA EM A NEVROSE DA COR**

A morte pode ser apresentada sob as suas mais variadas óticas. Como já mencionado na introdução, ela pode não só resumir conceitos que fogem à compreensão dos indivíduos, como também assume uma propriedade que a relaciona com a própria questão do subjetivismo. Em *Ânsia eterna*, a morte possui múltiplas feições representativas, não se relacionando apenas ao evento do fencimento do corpo, mas também se revestido de um caráter catártico, capaz de situar o indivíduo em sua mais direta realidade.

A *nevrose da cor* pode ser considerado como um dos contos dessa compilação a conter em seu cerne uma ótica bastante diversa sobre o sentido da morte. Primeiramente, é preciso analisar toda uma simbologia criada ao longo do texto, que conduz as situações ao evento inevitável. Outro ponto a ser considerado é a relação existente entre o poder e a morte, sendo esta última uma clara consequência da primeira. Por fim, cabe analisar no texto a própria ação existente entre agente – o causador da morte – e paciente – a vítima.

Pode-se dizer que *A nevrose da cor* inscreve-se, dentro de *Ânsia eterna*, sob o signo da diferença. Isto pode ser sentido desde a leitura de seus primeiros parágrafos, onde nos é apresentado como cenário narrativo o Egito Antigo no qual escravos eram explorados por Faraós, os verdadeiros detentores do poder. Essa mesma época é ainda apresentada como um tempo deveras turbulento, principalmente pelo advento de constantes guerras que visavam não só a conquista de novas terras, mas também tinham por intenção a defesa e segurança de seus reinos. A própria simbologia da guerra, por si só, já alimenta uma simbologia de

morte, devida as inúmeras perdas que ocorrem por ocasião destas.

Porém, a morte em *A nevrose da cor* não se inscreve através da bravura dos feitos de guerreiros na defesa de seus povos. Ela ocorre da forma mais inusitada e, porque não dizer, com um teor extremamente insólito, visto que descreve uma situação completamente inusitada ao comportamento humano da época. Pode-se dizer que Júlia Lopes de Almeida inscreve neste conto alguns princípios do vampirismo, um tema ainda pouco explorado na literatura apresentada na transição entre os séculos XIX e XX. Tal afirmação passa a fazer sentido ao lembrarmos que o livro *Drácula*, de Bram Stoker foi publicado em 1897, época em Júlia Lopes já havia recebido o devido reconhecimento como ficcionista.

Porém, ao contrário de Stoker, que escolhe um homem (Drácula) como o símbolo universalmente conhecido do vampirismo, Dona Júlia, mais uma vez, quebra os paradigmas sexistas da época ao eleger uma mulher como um símbolo que alia, sob o mesmo prisma, poder e morte.

A princesa Issira é, pois, a protagonista dessa narrativa, possuindo traços bem característicos do caráter apresentado pelos vampiros; possui uma beleza exageradamente encantadora capaz não só de enfeitiçar, como também dominar a todos que a cercavam. Dentro do aspecto que concerne à dominação também se encontra inscrita a sede de poder, outro traço típico da ideologia concentrada no vampirismo.

Segundo Claude LECOUTEUX,

o vampiro representa a inquietude que nasce de uma ruptura da ordem, de uma fissura, essencialmente na relação dos mortos com os vivos [...] transgridem todas as regras da natureza, e põem novamente em questão as noções de vida e de morte (2009, p. 56).

Nesse caso, pode-se dizer claramente que a princesa Issira assume, por completo, a noção de ruptura de valores colocada por Lecouteux, na citação acima. Uma das primeiras cenas apresentadas na narrativa diz respeito à conduta que a princesa deve seguir dentro do reino do Rei Ramsés, diretrizes essas que serão claramente ignoradas pela jovem, visto que a sua pulsão torna-se muito maior do que qualquer regra que tenha que seguir.

A cena em que um sábio – homem – lhe dita as normas do reino vão de encontro à imagem desejada por Issira: navegar em barco de coral polido, com varais crivados de rubis, sob um lago vermelho. Há de se notar a presença das cores rubras, que aparecem com tal vitalidade que são capazes de envolver a princesa em um delírio quase febril, a levando a cometer os atos mais insanos.

Sendo assim, por saber da pulsão doentia de Issira, o sábio determina

como normas principais condutas que tinham por finalidade frear o comportamento da jovem: “Eu não fiz derramar lágrimas: eu não causei terror!” e “Evitai a peste e tende horror ao sangue!” (, 1903, p. 180). Nota-se que, através dessas palavras, já há a condução, por parte do narrador, da ligação entre a cor vermelha e ao sangue que será derramado para que os desejos da princesa sejam saciados.

Pelo seu próprio comportamento dominador, Issira ignora as palavras do sábio, fazendo valer dentro do reino o seu poder e o seu despotismo. Podemos perceber que a jovem foge do estereótipo a ser seguido pela mulher da época; ela não só não se deixa submeter pelas diretrizes criadas pela decisão masculina, como assume um comportamento de coação a todos os membros do reino.

Os traços tirânicos da princesa assumem um ar de maior proporção quando o delírio pelo vermelho acentua-se a ponto desta sentir-se impelida a, literalmente, se nutrir desta cor, por meio do sangue de suas vítimas.

Issira queria beber e inundar-se em sangue. Não já o sangue das ovelhinhas mansas, brancas e submissas, que iam de olhar sereno para o sacrifício, mas o sangue quente dos escravos revoltados, conscientes da sua desgraça; o sangue fermentado pelo azedume do ódio, sangue espumante e embriagador! (ALMEIDA, 1903, p. 183).

Nota-se, nesse caso, a morte aliada ao poder que possuía dentro do reino, visto que a escolha de suas vítimas encontrava-se entre os escravos, em uma clara alusão ao extermínio daqueles que eram considerados como uma raça inferior.

Ao final da narrativa, é demarcada uma finalização que, lentamente, fora construída ao longo do enredo do texto. Impedida de realizar suas vontades por ordem do Rei Ramsés, afastada do reino e, conseqüentemente, do poder que exercia naquele sob aquelas criaturas, Issira sente-se enlouquecer pela abstinência do sangue escravo que, por tempos, manteve acesa a chama de sua existência.

Assim, ao sentir-se impotente ante à situação de conflito e, porque não afirmar, subjulgada pela ordem de um homem, a princesa *não vê outra saída para saciar a sua loucura: na ânsia de sorver* o seu tão desejado líquido, Issira encontra a morte ao beber seu próprio sangue.

## REFERÊNCIAS:

ARAÚJO, Emanuel. "A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia". In: PRIORE, Mary Del (Org.) *História das mulheres no Brasil*. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2000.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Ânsia eterna*. Rio de Janeiro: H. Garnier editores, 1903.

BADINTER, Elizabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Tradução de Waltensir Dutra. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BATAILLE, George. *O erotismo*. Tradução: Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

CAVALCANTI, Raissa. *O casamento do sol com a lua: uma visão simbólica do masculino e do feminino*. São Paulo: Círculo do livro, 1987.

FARINACCIO, Paschoal. *A questão da representação no romance contemporâneo brasileiro*. Campinas-SP. 2004, 304 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literárias) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos. Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 2 ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1951, 1 v.

GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

LECOUTEUX, Claude. *Historie des vampires: Autopsie d'un mythe*. Paris: Imago, 2009.

PRIORI, Mary Del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2000.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Trad.: Jair Barboza. São Paulo: Editora da Unesp, 2007.

## **COMUNICAÇÕES LIVRES**

## **UM ESQUELETO À MESA: REFLEXÕES SOBRE “UM ESQUELETO”, DE MACHADO DE ASSIS**

Ana Carolina Sá Teles<sup>1\*</sup>

Primeiramente, gostaria de agradecer à organização do evento “As arquiteturas do medo e o insólito no ficcional” e ao Instituto de Letras da Universidade Estadual do Rio de Janeiro por possibilitarem este debate. Gostaria de agradecer também ao meu orientador, Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães, e à FAPESP, agência financiadora da Pesquisa de Mestrado. Sou mestranda em Literatura Brasileira na FFLCH-USP, onde desenvolvo o Projeto “Constituição do sujeito e questão moral em contos de Machado de Assis”.

Após essa apresentação, passo a um breve comentário sobre o filme de Julio Bressane, *A erva do rato*, que resgatou o conto “Um esqueleto”, de Machado de Assis, levando-me a refletir sobre ele.

Em 2009, Bressane lançou o longa-metragem *A erva do rato*, inspirando-se livremente em dois contos de Machado de Assis. Um deles foi o famoso conto “A causa secreta” (de 1885), que faz parte do livro *Várias Histórias* (também de 1885). O segundo conto machadiano que ecoa no filme é “Um esqueleto”, conto relativamente desconhecido, que permaneceu entre os títulos avulsos, não tendo entrado em nenhuma das coletâneas que foram editadas por Machado de Assis. “Um esqueleto” foi publicado, pela primeira vez, no *Jornal das famílias*, em 1875.

Bressane estabeleceu uma ligação inusitada entre esses dois contos machadianos no filme. Ele não se propôs a contar as histórias curtas de Machado de Assis com fidelidade. A proposta do filme de Bressane foi antes a de apropriação de algumas temáticas machadianas como o ciúme, a obsessão, o sadismo e a presença “íntima” da matéria nacional, para a criação de uma nova história narrada no cinema. Ademais, alguns dos motivos específicos dos dois contos foram retomados, para serem encenados no filme como, por exemplo: o rato; a tesoura; o esqueleto; o chá; e o mar como ambiência de terror.

Comentarei, então, brevemente como se desenrola a trama do filme. Infelizmente, uma abordagem geral será necessária, nesta ocasião, porque escolhi focar justamente o conto “Um esqueleto”, de Machado de Assis, por ser este um conto menos conhecido do autor, que toca nos campos do insólito e do horror, temas do evento aqui realizado.

1\* Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – FFLCH-USP. Desenvolve o Projeto “Constituição do sujeito e questão moral em contos de Machado de Assis”, sob orientação do Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães (FFLCH-USP), com financiamento de Bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP.

Os personagens protagonistas de *A erva do rato* não apresentam seus nomes ao espectador. O homem apenas diz que eles disseram o nome um para o outro e, dessa forma, passaram a se conhecer. No entanto, nós que assistimos ao filme não temos conhecimento desses nomes. Inclusive, na sinopse, os personagens são referidos pelos pronomes “ele” e “ela”.

Os dois criam uma estranha dinâmica de casal, depois de se encontrarem num cemitério. Ela está sozinha no mundo, saiu da cadeia e tem um passado incomum, no qual cuidava de seu pai, que morrera há três dias. Ele, por sua vez, decide acolhê-la.

A primeira parte do filme contém, principalmente, sequências em que um texto verbal é relevante. Em geral, ele lê e ela escreve o texto ditado, ou ele lê o texto e eles comentam o assunto. A partir dos assuntos em questão, podemos começar a captar temáticas do próprio filme. Alguns dos assuntos são: animais nativos; o “gigante de pedra” (ou “gigante que dorme”) do Rio de Janeiro, composto por seus morros que se dispõem na paisagem; tipos de venenos, entre eles, a “erva do rato”; Cleópatra; e Hércules.

Os assuntos indicam possivelmente os seguintes temas, entre outras interpretações: temas nacionais; o assassinato e o sadismo, quando os textos se referem aos venenos; a sedução, na referência a Cleópatra; e a megalomania, quando o homem fala do gigante de pedra e sobre Hércules. As falas também deixam nas entrelinhas a questão do adultério, citando, por exemplo, o crime do Sacopã<sup>2</sup>, crime passionnal que ocorreu no Rio em 1952, até hoje sem solução.

O homem da trama tem como obsessão fotografar a mulher, em especial, partes de seu corpo e, em especial, fotos de nus. Ele a introduz nessa prática gradualmente. A rotina do casal, contudo, é gravemente abalada pela presença de um rato. Assim, o rato cria uma espécie de triangulação no relacionamento, como se o animal fosse amante da mulher. O rato sobe na cama do casal à noite. Ela reage sempre satisfeita, como numa relação erótica com ele.

O ódio que o homem tem pelo animal vai se tornando crescente. O tema do ciúme, dessa forma, aparece desenvolvido sob uma ótica de grande estranhamento, já que a nós leva algum tempo para processar como um personagem masculino pode sentir-se traído por sua companheira e por um rato. O ápice do problema ocorre quando o rato começa a roer as fotos que retratam o nu da mulher, deixando o homem furioso. Eles, então, discutem diversas formas de matar o rato.

O homem fica transtornado para matá-lo. Enquanto isso, a mulher tem

---

<sup>2</sup> Conferir a entrada “Crime do Sacopã” na Wikipedia. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Crime\\_do\\_Sacop%C3%A3](http://pt.wikipedia.org/wiki/Crime_do_Sacop%C3%A3) Acesso em: 18/03/2013.



reações sonâmbulas, sempre coniventes com o animal. Num certo dia, numa arapuca, o homem consegue deter o rato. A cena de sua morte repete a cena do conto “A causa secreta”, em que o personagem Fortunato tortura um rato. No caso do filme, o homem corta cada pata do rato com uma tesoura enorme, sobre uma mesa, tendo uma vela acesa ao lado. A mulher, igualmente oprimida, cai no chão ao mesmo tempo em que o rato morre. Em cena anterior, víamos, aliás, um desenho do rato em suas costas sugerindo, mais uma vez, a ligação entre os dois. Há, portanto, a sugestão de um assassinato duplo pelo homem – o do rato e o de sua amante simultaneamente. Embora também haja cenas que mostram indícios da mulher ter adoecido, ao longo do filme.

Depois da morte, há uma sequência de planos sobre a água do mar e sobre a água de uma sarjeta. Posto isto, após alguns planos dentro da casa, que focalizam detalhes que significam a passagem do tempo como algumas cenas que indicam putrefação, vemos o esqueleto da mulher na cama. O homem cuida do esqueleto, dá banho nele e continua com ele a mesma rotina que tinha com a mulher quando viva. Eles tomam chá, vêem fotos e, como sempre, o homem tira as suas intermináveis fotos de nu. Só que desta vez, ele apreende uma espécie de “nudez máxima” dos humanos, ou seja, os ossos.

Em adição, a sequência de cenas do esqueleto tem como fundo a música dançante “Piel canela” (pele canela/pele morena), de Eydie Gorme e Trio Los Panchos, que destoa da música restante do filme, criando um efeito de ironia. A música diz “ojos negros/piel canela que me llegan a desesperar” – ou seja, “olhos negros, pele canela que me chegam a desesperar” –, enquanto a câmera focaliza o buraco vazio dos olhos do esqueleto. O refrão da canção passa a ser ouvido em chave irônica no filme, em função do tema da obsessão amorosa e da presença do esqueleto:

Me importas tu, y tu, y tu  
Y solamente tu, y tu y tu  
Me importas tu, y tu y tu  
Y nadie más que tu

A canção de Gorme cai como luva para o efeito de ironia do filme de Bressane. Interpretei “A erva do rato” como uma história sobre a obsessão amorosa, o domínio patriarcal, um triângulo amoroso e um crime. No entanto, compreendi-o também como uma metáfora da condição do cinema nacional hoje, que é articulada pela via do insólito. O filme alude a problemas crônicos do cinema nacional, em especial, à falta de espectadores.

Formulei essa interpretação principalmente em razão das cenas em

que o casal discute sobre um “espectador de papel”, uma espécie de *voyeur* artificial, escolhido a dedo, para assistir às sessões fotográficas que captam o corpo da mulher. Talvez uma das questões do filme seja como lidar com a falta de público no cinema nacional e como se relacionar com espectadores, sem que eles constituam estranhos (e familiares) roedores da relação.

É interessante que Bressane tenha vinculado a “Causa secreta” justamente a “Um esqueleto”, pois ambos encenam um problema de recepção estética. Explicarei essa ideia, adiante.

Antonio Candido observa, por exemplo, que em “A causa secreta” há a temática do homem como objeto do homem. Assim, o crítico escreve:

Of mice and men, poderíamos dizer com um pouco de humor negro, para indicar que o homem, transformado em instrumento do homem, cai praticamente no nível do animal violentado (CANDIDO, 2004, p. 30).

Dessa forma, no conto de 1885, há a triangulação entre Fortunato, Garcia e Maria Luísa. Fortunato é um dos caracteres sádicos de Machado de Assis cujo prazer na observação da dor chega ao grau da apreciação estética. Ou seja, em cenas em que o casal de apaixonados, Garcia e Maria Luísa, vê o horror, Fortunato, ao contrário, delicia-se.

A questão do medo implicado na recepção de leitor entra em pauta na célebre cena machadiana do rato, já que a descrição crua de uma tortura é relativamente rara ao estilo de descrição ambígua de Machado de Assis. Ademais, enquanto o leitor é estimulado à análise psicológica de Fortunato, por meio da curiosidade de Garcia, aquele personagem propõe um problema paradoxal de recepção estética. Ou seja, Fortunato é um personagem que figura um proprietário na sociedade clientelista do século XIX, ao mesmo tempo em que simboliza uma forma de recepção estética “invertida”. Sua forma de recepção é aquela que encontra prazer na tortura, considerando o sumamente grotesco como sublime:

Garcia, defronte, conseguira dominar a repugnância do espetáculo para fixar a cara do homem. Nem raiva, nem ódio; tão-somente um vasto prazer, quieto e profundo, como daria a outro a audição de uma bela sonata ou a vista de uma estátua divina, alguma coisa parecida com a pura sensação estética (ASSIS, 2008, p. 481).

Assim, no conto machadiano de 1885, estão orquestradas tanto a dominação do homem pelo homem, pois bem sabemos que o médico Garcia e a esposa Maria Luísa caem nas armadilhas de tortura de Fortunato (homem rico numa sociedade clientelista), quanto a questão moral e estética do caráter do

vilão. Ou seja, enquanto Fortunato apresenta-se como uma charada perigosa para Garcia (que deseja, desde o início, investigar quem é esse homem tão particular), para o leitor, ele se apresenta como uma charada que vincula simultaneamente ética e estética.

Fortunato é o personagem que tem “a troca das teclas da sensibilidade” (ASSIS, 2008, p. 482) e que aprecia o horror como se ele fosse sublime. Já Garcia é um personagem que ama a análise moral e termina como mais uma peça de tortura do vilão, o que, de alguma forma, surge como uma advertência para nós, leitores que desejamos desvendar os personagens.

No caso de “Um esqueleto”, por sua vez, dez anos antes, o tema do patriarca sádico já se encontrava delineado na narrativa curta machadiana, mas não com alcance tão grande quanto em a “A causa secreta”. “Um esqueleto” é um dos contos de Machado de Assis que dialoga com o horror artístico. Não se trata de um conto de horror pleno, não desenvolvendo o gênero totalmente. No entanto, em “Um esqueleto”, há uma espécie de diálogo com a narrativa de horror, em chave irônica.

Os elementos do horror são levantados por Machado de Assis nesse conto para o desdobramento de outros temas como, por exemplo: a encenação de uma narrativa de ciúme; a caracterização de um homem intelectual no Brasil como excêntrico e criminoso; e a proposição de um problema de representação literária e de recepção do leitor.

Em “A natureza do horror”, Noël Carroll, assinala algumas características do horror artístico, enfocando especialmente os monstros. Uma das observações de Noël Carroll refere-se à questão do “espelhamento” (CARROLL, 2000, p. 34). Ou seja, nas narrativas de horror, algumas das reações dos personagens orientam a reação do público. Assim, o enfoque em arrepios, náuseas, paralisia, gritos e repugnância em personagens que são vítimas do horror sugerem e orientam o medo nos leitores ou espectadores. Assim, o efeito e a emoção no público nesse gênero é um elemento-chave. Outra questão surge da junção necessária entre “medo” e “repugnância” no horror (CARROLL, 2000, p. 39). Uma terceira característica do gênero abordada pelo ensaio de Carroll são os traços intersticiais dos objetos ou sujeitos de horror, entre os quais, poderíamos citar, por exemplo, a clássica ideia do “nem vivo, nem morto” (CARROLL, 2000, p. 50).

É interessante que Carroll não aceita “Psicose”, de Hitchcock, como um filme do gênero de horror, já que ele não trata de monstros, um dos assuntos principais de seu ensaio. Contudo, o crítico observa que as categorias do horror que ele desenvolve estão presentes no filme, validando-as (CARROLL, 2000, p. 59). Eu acredito que Carroll não consideraria “Um esqueleto” de Machado de

Assis como um conto de horror artístico, mas que igualmente reconheceria suas categorias atuantes no conto, operando em função de um horror psicológico.

“Um esqueleto” curiosamente se inicia com uma moldura que em muito lembra outro conto machadiano, posterior e célebre, “O espelho”, de 1882. Assim em “O espelho”, lemos:

Quatro ou cinco cavalheiros debatiam, uma noite, várias questões de alta transcendência, sem que a disparidade dos votos trouxesse a menor alteração nos espíritos. A casa ficava no morro de Santa Teresa, a sala era pequena, alumiada a velas, cuja luz fundia-se misteriosamente com o luar que vinha de fora. Entre a cidade, com as suas agitações e aventuras, e o céu, em que as estrelas pestanejavam, através de uma atmosfera límpida e sossegada, estavam os nossos quatro ou cinco investigadores de coisas metafísicas, resolvendo amigavelmente os mais árdus problemas do universo.

Por que quatro ou cinco? Rigorosamente eram quatro os que falavam; mas, além deles, havia na sala um quinto personagem, calado, pensando, cochilando, cuja espórtula no debate não passava de um ou outro resmungo de aprovação (ASSIS, 2008, p. 322).

Vai, senão quando, no meio da noite, sucedeu que este casmurro usou da palavra, e não dois ou três minutos, mas trinta ou quarenta (ASSIS, 2008, p. 323).

Já em “Um esqueleto”, sete anos antes, Machado de Assis apresentava a seguinte moldura para o conto:

Eram dez ou doze rapazes. Falavam de artes, letras e política. Alguma anedota vinha de quando em quando temperar a seriedade da conversa. Deus me perdoe! parece que até se fizeram alguns trocadilhos.

O mar batia perto na praia solitária... estilo de meditação em prosa. Mas nenhum dos convivas fazia caso do mar. Da noite também não, que era feia e ameaçava chuva. É provável que se a chuva caísse ninguém desse por ela, tão entretidos estavam todos em discutir os diferentes sistemas políticos, os méritos de um artista ou de um escritor, ou simplesmente em rir de uma pilhéria intercalada a tempo.

Aconteceu no meio da noite que um dos convivas falou na beleza da língua alemã. Outro conviva concordou com o primeiro a respeito das vantagens dela, dizendo que a aprendera com o dr. Belém.

- Não conhecem o doutor Belém? - perguntou ele.

- Não - responderam todos (ASSIS, 2008, p. 1359).

Depois da moldura, a narração é passada a Alberto que conta a história do doutor Belém, um antigo amigo seu. É interessante notar que “O espelho” é um conto que trata de um evento que toca as bordas do Real, apresentando um problema de constituição do sujeito. Dessa forma, ele se inicia com uma moldura

que contém uma discussão metafísica. Por sua vez, “Um esqueleto” é um conto que coloca em questão categorias da razão, de representação narrativa e de recepção literária. Portanto, ele começa com uma moldura que discute sistemas culturais, como os sistemas políticos, artísticos e linguísticos. Nesse sentido, observamos em ambos os contos uma oposição irônica entre a moldura e o tema da história a ser narrada. Assim, o tema da história dos contos propõe uma ruptura em relação aos assuntos antes debatidos pacificamente por personagens da moldura.

Doutor Belém é um pensador brasileiro. Ele vivia em Minas, tinha um romance, um livro de teologia e a descoberta de um planeta, mas por diversos motivos não publicara nenhuma dessas obras. Alberto consegue começar sua narrativa justamente pela via da emoção que manipula nos ouvintes. Ele apela para a memória do amigo, chegando a chorar, e instila curiosidade nos outros. Assim, a questão da emoção necessária no público é um dado que esse conto compartilha com o gênero de horror:

- Para lhes mostrar a excentricidade do Dr. Belém basta contar-lhes a história do esqueleto.

A palavra esqueleto aguçou a curiosidade dos convivas; um romancista aplicou o ouvido para não perder nada da narração; todos esperaram ansiosamente o esqueleto do Dr. Belém. Batia justamente meia-noite; a noite, como disse, era escura; o mar batia funebremente na praia. Estava-se em pleno Hoffmann. Alberto começou a narração (ASSIS, 2008, p. 1359-1360).

A caracterização física do doutor Belém, segundo a narração de Alberto, remetia a aspectos de morto. Dessa forma, ele é nem totalmente vivo, nem totalmente morto, assim como nas categorias de interstícios propostas por Noël Carroll:

[...]quando ele meditava, ficava com olhos como de defunto.

[...]Podiam contar-se-lhe três ou quatro rugas pronunciadas na cara, cuja pele era fria como o mármore e branca como a de um morto (ASSIS, 2008, p. 1360).

Ademais, ele é descrito como um homem do interior que metia medo a toda sua cidade. Igualmente segundo Carroll, lugares geográficos reclusos são também propícios à manifestação e à caracterização do horror (CARROLL, 2000, p. 54).

Quando Alberto um dia toca no assunto de casamento, o doutor Belém revela que já tinha se casado uma vez e, excêntrico como é, decide arbitrariamente em cinco minutos casar-se novamente, apenas porque o tema tinha sido trazido à baila. Dessa forma também abrupta, é que ele decide “apresentar” a primeira mulher a Alberto:

Levantou-se; levantei-me também. Estávamos assentados à porta; ele levou-me a um gabinete interior. Confesso que ia ao mesmo tempo curioso e aterrado. Conquanto eu fosse amigo dele e tivesse provas de que ele era meu amigo, tanto medo inspirava ele ao povo, e era efetivamente tão singular, que eu não podia esquivar-me a um tal ou qual sentimento de medo.

No fundo do gabinete havia um móvel coberto com um pano verde; o doutor tirou o pano e eu dei um grito.

Era um armário de vidro, tendo dentro um esqueleto. Ainda hoje, apesar dos anos que lá vão, e da mudança que fez o meu espírito, não posso lembrar-me daquela cena sem terror.

- É minha mulher, disse o dr. Belém sorrindo. É bonita, não lhe parece? Está na espinha, como vê. De tanta beleza, de tanta graça, de tanta maravilha que me encantaram outrora, que a tantos mais encantara, que lhe resta hoje? Veja, meu jovem amigo; tal é a última expressão do gênero humano (ASSIS, 2008, p. 1361).

Assim, no curso da narração, Alberto conta sobre sua repugnância e sobre sua preocupação, fazendo com que essas emoções sejam infundidas no leitor, como no jogo de espelhamento do horror mencionado acima, por meio da teoria de Noël Carroll. Ele continua a descrever o dr. Alberto como duplo. Dessa forma, depois da vista do esqueleto, o viúvo fica num momento trêmulo, mas jovial logo em seguida.

Ademais, também dupla é a percepção do próprio Alberto em relação ao doutor Belém. Ou seja, ele tem amizade e repugnância ao mesmo tempo. Alberto racionaliza diversas vezes a vista do esqueleto, já que ela lhe aparece como algo da ordem do “estranho familiar” freudiano (FREUD, 1987).

Da mesma forma, o narrador racionaliza os planos de casamento do doutor, negando-os. Nesse sentido, nota-se a ironia do uso do vocábulo “enterrar”, empregado para se referir simplesmente a uma ideia, e do vocábulo “matar”, empregado numa expressão que seria corriqueira, não fosse pelo contexto. Cito:

Essa ideia enterrou-se no espírito. No dia seguinte levantei-me convencido de que efetivamente o doutor quisera matar o tempo e justamente aproveitar a ocasião de me mostrar o esqueleto da mulher. Naturalmente, disse eu comigo, amou-a muito, e por esse motivo ainda a conserva. É claro que não casará com outra; nem achará quem case com ele, tão aceita anda a superstição popular que o tem por lobisomem ou quando menos amigo íntimo do diabo... (ASSIS, 2008, p. 1362).

A alusão ao doutor Belém visto por todos como um monstro remete-nos novamente às categorias do horror artístico em Carroll. Mais uma vez, ao mesmo

tempo em que tem medo, Alberto oscila nas suas reações às atitudes do doutor. Assim, o narrador da história conta que ajudou, de forma contraditória, o doutor Belém a se casar, apesar do medo que nutria em relação à ideia. A noiva escolhida foi a viúva D. Marcelina. Por um breve período, tudo parece correr dentro de uma espécie de estado de normalidade amortecido. Essa sensação, contudo, vai por água abaixo com as falas do doutor Belém que, antes de se casar, diz, por exemplo:

- De fato, gosto da noiva, disse ele com ar sério; é possível que eu morra antes dela; mas o mais provável é que ela morra primeiro. Nesse caso, juro desde já que irá o seu esqueleto fazer companhia ao outro (ASSIS, 2008, p. 1363).

Enquanto isso, Alberto adiciona: “A ideia do esqueleto fez-me estremecer” (ASSIS, 2008, p. 1363). O que se passa no enredo do conto é que o doutor Belém e a viúva Marcelina casam-se finalmente, causando estupefação nos outros. Alguns dos pontos-chave do conto, a partir daí, são: a opressão de D. Marcelina exercida da parte de doutor Belém, porque ele instaura no cotidiano do casal a presença do esqueleto; a alusão ao *Fausto*, de Goethe; e a revelação do doutor Belém de que tinha sido ele próprio quem matara a primeira mulher.

Notamos que a presença do esqueleto desenvolvida no conto “Um esqueleto” foi retomada de forma muito semelhante nas cenas de *A erva do rato*. No conto, o esqueleto está sempre à mesa, na hora do jantar, e faz parte do cotidiano familiar. A alusão ao *Fausto* é articulada com a primeira cena do esqueleto à mesa e é feita, principalmente, em função da figura demoníaca de Mefistófeles.

Já a revelação da autoria do crime por parte do doutor Belém dialoga com outro motivo recorrente da tradição machadiana, que é o ciúme causado por traições apenas verossímeis e não necessariamente verdadeiras. Assim como Otelo, o doutor Belém matou a esposa por uma traição que ela não cometeu. O personagem do conto “Um esqueleto”, aliás, justifica que justamente por ter matado uma inocente é que ele deve jantar com seu esqueleto, numa forma compensatória em relação à culpa.

Assim, é interessante que na primeira cena do esqueleto à mesa, Alberto, o narrador, finalmente desloque seu medo da ossada para o medo que sente em relação ao homem vivo: “Durante três dias não fui à casa do doutor. Era medo, não do esqueleto, mas do dono da casa, que se me afigurava ser um homem mau ou um homem doido” (ASSIS, 2008, p. 1365).

O conto, que não tem o andamento tão ágil quanto o andamento dos melhores contos de Machado de Assis, desenrola-se em mais um episódio em que o doutor Belém sai sozinho da cidade, a pretexto de estudos de botânica.



Num momento posterior, ele chama a esposa e Alberto para onde está e pede também que eles levem o esqueleto.

Ciumento antes, ciumento depois, Belém projeta uma traição, que é invalidada pela narrativa, da parte de Alberto e de Marcelina. Dessa vez, contudo, o doutor resolve punir a si mesmo. Junto do esqueleto de sua primeira mulher, num fim carregado e melodramático, ele some mato adentro, deixando em desespero os outros personagens.

Notemos que uma das ambiguidades do doutor Belém residia em ele ser descrito ora como excêntrico, singular, estúrdio, e ora como alguém benévolo, com um tom patriarcal e condescendente. Dessa forma, nesse conto de 1875, já se constrói uma figura dupla (ou “louca”), para representar um patriarca e um homem intelectual, na obra de Machado de Assis.

Outra questão a ser notada é a presença do humor em relação à morte, pois, quando vêem um esqueleto no meio do mato, por exemplo, Marcelina e Alberto assustam-se e o doutor Belém argumenta que não era necessário o susto, já que aquele era o familiar esqueleto de Luísa, sua primeira mulher.

Por fim, podemos observar que o conto “Um esqueleto”, por meio do insólito, apresenta um caráter relativamente experimental, mesmo tendo sido veiculado no *Jornal das Famílias*. Um dos elementos de experimentalismo é a evocação do horror. Outro aspecto experimental é a conexão entre casamento e morte na narrativa. Ou melhor, a forma como a morte torna-se tão presente, num grupo familiar, em função de “esqueletos no armário”, numa história patriarcal de violência.

A questão é interessante, sobretudo, se pensarmos que Bosi defende justamente que os contos anteriores a *Papéis avulsos* giravam em torno do “patrimônio e do matrimônio” (BOSI, 2007, p. 75). Assim, a inserção da morte nesse conto imbui de estranhamento temas que eram tratados geralmente, de forma convencional, por Machado de Assis. Para tanto, autores do horror, como Hoffmann, são retomados pelo autor por meio da boca do narrador Alberto.

Contudo, não devemos nos esquecer de que a moldura do conto atribui descrédito à história de horror. Assim, a meu ver, o conto destoa da ficção do horror, se considerado em sua moldura. Pois, no final, Alberto alega que o doutor Belém não era doido porque não existia, colocando em ação um chiste e instaurando problemas da ordem da representação e da recepção literárias:

- Mas é um doido esse teu doutor Belém! - exclamou um dos convivas rompendo o silêncio de terror em que ficara o auditório.

- Ele, doido? - disse Alberto. - Um doido seria efetivamente se porventura esse homem tivesse existido. Mas o doutor Belém não existiu nunca, eu quis apenas fazer apetite para tomar chá. Mandem vir o chá.

É inútil dizer o efeito desta declaração (ASSIS, 2008, p. 1371).

Lembremos que também na moldura de “O espelho”, a saída do narrador em primeira pessoa é problemática. Em “O espelho”, além da alegoria dos problemas de constituição do sujeito, há a alternância truncada entre os narradores de terceira e primeira pessoa. No conto de 1882, Jacobina narra sua história de alferes, solidão e espectros, que também evoca elementos do insólito, para ouvintes aturdidos. Assim, ele praticamente se esvai da narrativa, quando após sua fala, lê-se a seguinte frase final do conto: “Quando os outros voltaram a si, o narrador tinha descido as escadas” (ASSIS, 2008, p. 328).

No caso de Alberto, a provocação é menos truncada e mais evidente. O narrador havia comovido a todos com o horror de sua história. Ele narrara em função do *efeito* que desejava *infundir* nos ouvintes, tanto que bem havia simulado comoção no início, justificando a tristeza pela memória do amigo, que depois diz nunca ter existido. Para quê? Para propor um chiste? Para abrir apetite para uma bebida de *infusão*?

Assim como o chá, o narrador-personagem Alberto realiza uma infusão de terror em seus dez ou doze ouvintes e, conseqüentemente, no leitor implícito do conto. Contudo, ele frustra abruptamente essa transformação, ao denunciar o jogo de ilusão que opera. Dessa forma, a narrativa de horror é evocada, ao mesmo tempo em que é deslocada, em função do questionamento de convenções da representação literária. Toda a narração anterior passa paradoxalmente a ser apagada e mantida em pé pelo chiste do final. Assim, tanto em “Um esqueleto”, quanto em “O espelho”, há uma operação de diálogo com elementos do insólito para, no fim, focar problemas da ruína da representação realista – embora o primeiro conto não se abra tanto a indefinições quanto o último.

Assim, a narrativa machadiana de “Um esqueleto” evoca problemas de representação e de recepção literárias por meio da encenação da narração de uma história que dialoga com elementos de horror. A história de horror, contudo, é colocada em xeque. O conto provoca o leitor, no sentido de expor as convenções de um gênero. Ele expõe, ademais, a forma como a história de horror infunde emoções nos ouvintes. Essas emoções são literariamente verossímeis, mas se revelam, no fim, baseadas em narrativas que se dizem irrealis.

Trata-se igualmente de um jogo irônico de ficção. O autor implícito constrói uma plateia desejosa de histórias inverossímeis que se confirmem numa realidade referencial externa. Essa plateia, por sua vez, encontra-se diante de um narrador que infunde nos ouvintes as emoções que eles justamente gostariam de ter, ao ouvir uma história. O narrador Alberto, contudo, porta-se sadicamente, pois lança mão do artifício de se dizer testemunha ocular daquela história, para,

no fim, tudo desmentir. É possível que, nesse conto, o autor implícito estivesse encenando, de forma relativamente fechada, o jogo de sadismo do narrador em relação às expectativas do leitor implícito, na obra machadiana, como já citado por Guimarães em relação aos romances, como, por exemplo, *Ressurreição* (GUIMARÃES, 2004, p. 127-130).

Ademais, a ruptura em relação a categorias de racionalidade estável na composição de personagens sádicos é igualmente desenvolvida, fazendo com que o conto “Um esqueleto” entre numa rede que o liga, por exemplo, ao conto “A causa secreta”, como proposto no filme de Julio Bressane, e que inclui possivelmente outras narrativas machadianas.

## REFERÊNCIAS:

A ERVA DO RATO. Direção: Julio Bressane. Produção: Julio Bressane, Marcello Ludwig Maia. Elenco: Alessandra Negrini, Selton Mello. Roteiro: Julio Bressane, Rosa Dias. Música: Guilherme Vaz. Rio de Janeiro: República Pureza, TB Produções, Canal Brasil, Petrobras, 2009. 1 DVD (82 min.), 16:9, Cor NTSC.

ASSIS, Machado de. *Obra completa em quatro volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

BOSI, Alfredo. *O enigma do olhar*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. São Paulo: Papirus, 2000.

FREUD, Sigmund. "O Estranho". In: \_\_\_\_\_. *Obras psicológicas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*, v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin, Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

SHAKESPEARE, William. *Otelo*. Porto Alegre: L&PM, 1999.

## AMENIDADE E IRONIA: CONTOS DE HORROR DE MACHADO DE ASSIS

Lainister de Oliveira Esteves<sup>1</sup>

Silvio Romero afirmou em uma de suas críticas que os textos machadianos são recheados com doses de humor e “às vezes de cenas com pretensão ao horrível”. Tais características teriam se manifestado em um segundo momento de sua obra, como desvio de um lirismo suave que lhe seria característico e consequência de suas pretensões filosóficas que se expressariam no humor e no horror. Mantendo o tom crítico em relação ao escritor carioca disse ainda que faltaria um grau de impávida loucura que fizesse suas cenas de horror tão medonhas quanto as de Edgar Allan Poe, ou de Dostoievski em *Recordações da casa dos mortos* (ROMERO, 2001, p.28.).

Os textos que serão aqui analisados foram publicados no *Jornal das Famílias* (“O capitão Mendonça”; “A vida eterna”; “Sem olhos”; “Um esqueleto”); e na *Gazeta de Notícias* (“A cartomante”; “A causa secreta”; “O espelho”).<sup>2</sup>O primeiro voltado para o universo familiar, publicava, além de literatura, notícias variadas, dicas de moda e culinária. Já o segundo tinha cunho liberal, voltado para os segmentos progressistas das elites letradas oitocentistas.

### O RETORNO AO VEROSSÍMIL

“O capitão Mendonça”, publicado em 1870, começa quando Amaral, querendo fugir da solidão e da reflexão decide ir a um espetáculo no teatro São Pedro, sem saber exatamente qual peça seria apresentada. Ao se sentar tem seu nome chamado por um desconhecido que se apresenta como o Mendonça e diz ter sido amigo de armas de seu falecido pai. O capitão reconheceu Amaral pela espantosa semelhança física do jovem com o homem que conhecera no exército. Diante da peça enfadonha, cujo monólogo do protagonista era “de cortar o coração e a gramática”, e pelo capitão parecer uma figura interessante, Amaral aceita o convite para cearem em sua casa. Dirigem-se então, à Rua da Guarda e ao adentrarem o recinto o jovem se depara com um cenário sinistro, a entrada da residência parecia o “corredor do inferno”. Mesmo tremendo de medo e desconfiando se tratar de uma emboscada, decide continuar.

O sentimento de terror é apaziguado pela presença de Augusta, moça

---

1 Doutorando em História Social pela UFRJ, bolsista do CNPQ.

2 Os contos publicados no *Jornal das famílias* e *A estação* não figuram em nenhuma das coletâneas organizadas pelo autor. “A chinela turca” e “O espelho” foram editados em *Papeis avulsos* (1882); “A segunda vida” e “Conto alexandrino” saíram em *Histórias sem data* (1884) e “A cartomante” e “A causa secreta” foram editados em *Várias histórias* (1886).

de belos olhos verdes que julga ser filha do capitão. O jantar transcorre bem, a jovem passa a ser seu laço com a realidade naquele cenário fantástico que o próprio dono da casa define como “purgatorial”. Os três conversam descontraidamente, quando Mendonça comenta sobre a beleza dos olhos de Augusta, obtendo total concordância de Amaral. De maneira tragicômica, Amaral descobre posteriormente que a moça era uma criação de Mendonça, sua obra prima, esforço de anos de dedicação ao conhecimento científico, especialmente à química e à alquimia. Assustado, mas curiosamente atraído por Augusta, decide ir embora. No entanto, ele é ameaçado de morte e promete voltar no dia seguinte. O acontecimento fantástico o faz se lembrar de uma trama literária: “Ocorreu-me um conto fantástico de Hoffmann, em que um alquimista pretende ter alcançado o segredo de produzir criaturas humanas. A criação romântica de ontem não podia ser a realidade de hoje?”.

Perdido entre os limites da razão e loucura, Amaral se apaixona por Augusta, assim como Natanael se apaixonou por Olímpia, autômato do clássico *O Homem da Areia*, do citado Hoffmann. Dando vazão ao absurdo, ele a pede em casamento obtendo o consentimento do seu criador que afirma serem o amor e a ciência as duas grandes faces da vida. A aceitação de Mendonça acompanha um estranho pedido: o rapaz deveria ser cobaia em uma experiência que visava transformá-lo em gênio, afinal a perfeição de Augusta exigia um par à altura. Quando acorda imaginando que lhe fora introduzida determinada quantidade de éter no cérebro, Amaral se encontra sozinho deitado na cadeira do teatro São Pedro. Tudo não passara de um sonho. Ao sair, o bilheteiro lhe entrega um bilhete do capitão dizendo que o encontrara dormindo e para não incomodar deixou nas mãos do funcionário um convite para uma visita. Mesmo convencido que o Mendonça real não era o do sonho, declina do convite afirmando: “Berrem os praguentos, embora: tu és rainha do mundo ò superstição.”.

O clima de terror se faz a partir da articulação entre o que deveria ser uma resposta óbvia e o que de fato acontece. Por quê Amaral volta ao cenário de horror? Por quê insiste em se envolver com um cientista louco e um autômato sedutor? As perguntas encaminham a leitura e o aspecto propriamente inacreditável vai ficando em segundo plano. O crível e o não crível ganham outra dimensão, passam a se referir mais às ações imponderadas do protagonista do que à possibilidade de se construir autômatos. Quando, comentando Hoffmann, se indaga sobre a possibilidade da criação romântica de ontem ser a realidade de hoje, Amaral suspende o sentido fantástico para tentar lhe atribuir verossimilhança. Orienta seus atos entre a crença e a desconfiança, perdido

entre aquilo que seus olhos veem e o que determinado princípio de realidade define como possível. Quando acorda do pesadelo anuncia uma resolução: “não mais recorrer, em casos de arrufo, aos dramas ultrarromânticos: são pesados demais”. Tão pesados e enfadonhos que lhe fizeram sonhar uma história fantástica, que ri de seus princípios e por isso torna-se interessante. Se o drama apresentado no teatro era marcado por assassinatos e tinha caráter trágico, o sonho de Amaral ganha a cena, sendo somente uma anedota fantasiosa, um pesadelo que se esclarece no final. Esclarece, mais deixa uma sombra de dúvida manifestada na superstição do protagonista. No retorno ao princípio de verossimilhança, que ocorre no final, evidencia-se a estratégia de ir do familiar ao estranho, do crível ao incrível. Se o amor de Amaral parece possível pela via romântica, o fato do alvo da paixão ser uma boneca ressalta o absurdo, assim como a revelação do pesadelo opera um retorno ao verossímil imediatamente questionado na permanência da superstição.

“A vida eterna”, também publicado em 1870 sob o pseudônimo de Camilo da Anunciação, conta a história de um homem que depois de jantar com um amigo, estando quase a dormir, recebe a visita de um estranho chamado Tobias, que lhe fala do pressentimento de que morreria no dia seguinte. Seu último desejo seria que Camilo, o dono da casa, se casasse com sua filha Eusébia. Depois da recusa inicial, é forçado a aceitar o convite sob a mira de uma arma. Enquanto se veste para a inusitada cerimônia, Tobias na sala, o aguarda lendo um volume de D. Quixote, ao lado do Dr.Vaz, seu amigo que adormecera depois do jantar.

Chegando na estranha mansão de Tobias, o noivo é saudado pelos convidados que o aguardavam. A cena se torna ainda mais absurda na medida em que o Dr.Vaz adentra a casa reclamando de não ter sido pessoalmente convidado para o casamento do melhor amigo, ficara sabendo por uma carta deixada por Tobias. A paixão inusitada que o protagonista sente, parece ser correspondida. Eusébia diz que seu pai não poderia ter escolhido melhor pretendente, mesmo considerando a idade avançada do noivo. Depois do casamento, dentro do quarto, Camilo já fazia juras de amor. Quando a assustada jovem lhe interrompe para revelar o segredo por trás daquela história absurda. Seu pai havia descoberto, no Egito, o elixir da eternidade e para que esse funcionasse foi necessário “organizar uma associação secreta, e ceiar todos os anos no dia de S. Bartolomeu, um velho maior de sessenta anos de idade, assado no forno, e beber vinho puro por cima.” Conta que inúmeras vítimas já haviam sido sacrificadas, e ele seria a próxima. Nesse instante, seu pai entra no quarto, prende Camilo e o amarra em uma mesa, matando-o com um punhal. O banquete que se segue é narrado em tons de uma comédia grotesca. De repente, o



esquartejado ouve a voz do Dr. Vaz e assustado pergunta pelos canibais para logo descobrir que tudo não passara de um pesadelo. No outro dia, sai para jantar com o amigo que lhe sugere que escreva e mande a história ao *Jornal das Famílias*, se comprometendo a entregá-la pessoalmente ao editor Garnier.

O jogo de pistas falsas que cria a atmosfera de terror, se dá logo no início do texto. O narrador deixa claro que se encontra naquele incomparável estado de espírito entre o sono e a vigília. É como se dissesse de antemão para o leitor que os acontecimentos que se seguirão não são de todo confiáveis. Um narrador duvidoso, torna toda a trama isenta de grandes responsabilidades com a verossimilhança. O leitor é convidado a seguir um caminho turvo, avisado de que o que está por vir deve surpreendê-lo. Todavia, algumas estratégias são utilizadas para encobrir a fantasia. Quando Camilo se apaixona por Eusébia toda aquela configuração sem sentido parece se encontrar. Novamente aqui a tópica romântica do amor incondicional é utilizada para reatar certo sentido de realidade no absurdo. O amor imediato de Camilo, claramente patético, parece resolver toda a trama sem sentido, por se expressar nas cores de um sentimento romantizado que tende a ignorar a realidade.

“Sem Olhos”, publicado em 1876, inicia-se numa sala de chá onde o casal Vasconcelos recebe quatro visitas. Quando a conversa passa a ser sobre almas do outro mundo, o Sr. Bento Soares se diz surpreso quanto ao fato de um adulto levar credices a sério, entendendo histórias sobrenaturais como coisa de criança. O desembargador Cruz retruca, afirmando que a vida de um homem “não passa de uma série de infâncias, umas menos graciosas que as outras”. O evento transcorre bem, apesar do clima de flerte entre Maria do Céu, mulher de Bento Soares, e o bacharel Antunes, um dos convidados. A certa altura o desembargador Cruz revela ter vivido uma experiência extraordinária que levaria todos a reverem seus conceitos sobre as tais almas de outro mundo. Mesmo relutante, depois dos convivas muito insistirem, decide contar a história.

Começa quando Cruz, jovem estudante da capital paulista, visita a fazenda do pai no Rio de Janeiro. Certa noite, um vizinho lhe bate a porta perguntando se o rapaz sabia ler hebraico, pois estava às voltas com uma passagem bíblica, um versículo de Jonas, 11 capítulo IV: “...homens que não sabem discernir a mão direita da esquerda”. Diz não compreender exatamente o significado daquelas palavras, mas oferece uma estranha explicação que Cruz ignora tentando rapidamente se despedir do homem que lhe pareceu louco. No outro dia, ao buscar informações sobre o vizinho misterioso, descobre se tratar de um médico que algumas pessoas da comunidade local julgavam ter pacto

com o diabo. Interessado no que poderia se transformar em “uma anedota romântica” a ser contada em São Paulo, o jovem vai visitar o médico que é identificado como Damasceno Rodrigues.

Rapidamente começam uma amizade. Cruz descobre em Damasceno uma figura fascinante e excêntrica o suficiente para afirmar que a lua não existe, sendo apenas uma ilusão de ótica. Em uma das visitas encontra o velho adoecido que, pressentindo a morte, lhe dá um conselho: “Mancebo, disse ele com a voz cava; não olhe nunca para a mulher do seu próximo” e “sobretudo não a obrigue a que olhe para o senhor. Comprará por esse preço a paz de sua vida toda”. Dito isto, lhe conta a terrível história de quando, no interior da Bahia, se apaixonara por Lucinda. Mulher casada com um médico da região que ousou lhe retribuir os olhares apaixonados e foi punida pelo marido. Ele mostra uma foto ao jovem contando que ao saber de boatos sobre sua morte, decide ir falar com o marido. Narrando a história macabra, que Cruz destaca ter sido narrada com lucidez não habitual ao narrador, Damasceno se debate ao olhar para um canto do quarto, “seus olhos resumiam todo o terror que é possível conter a alma humana”, assustado Cruz olha na mesma direção e vê “uma mulher lívida, a mesma do retrato, com os cabelos soltos, e os olhos... Os olhos, esses eram duas cavidades vazias e ensanguentadas.” O desembargador diz que depois de se refazer da experiência, tendo o médico morrido, fez uma pesquisa a fim de escrever a história para um jornal acadêmico. Descobre que Damasceno nunca fora a Bahia, e a foto que lhe dera era de uma sobrinha morta. “Não havia dúvida: o episódio que ele me referira era uma ilusão como a da lua, uma pura ilusão dos sentidos, uma simples invenção de alienado.” No entanto, fica a dúvida: quem seria a mulher sem olhos que ele vira no quarto? Não é dada nenhuma resposta definitiva ao mistério e o conto termina com Maria do Céu com os olhos baixos, estremeçada com as palavras do desembargador, enquanto o bacharel Antunes vai para janela tomar um ar, “talvez refletir a tempo no risco de um dia vir a interpretar um hebraísmo das escrituras”.

Não é muito difícil imaginar que a história não passe de uma anedota inventada pelo desembargador Cruz a fim de repreender o discreto flerte entre Maria do Céu e Bento Soares. “Não olhe nunca para a mulher de seu próximo”, afirma o protagonista adiantando a moral da trama. Também não é difícil imaginar que esse tipo de mensagem seja conveniente em um jornal voltado para mulheres da boa sociedade. Moralismos a parte, o que parece de fato estar em questão é o efeito persuasivo de uma história aparentemente fantástica que se resolve como alucinação psicológica, uma vez que um dos convidados

tenta solucionar o mistério sugerindo que a visão fantasmagórica de Cruz teria sido condicionada pelos desvarios do moribundo. O desembargador chega a concordar resignado, afirmando que a história seria melhor se Lucinda de fato tivesse existido, afinal “que outro rival de Otelo há aí como esse marido que queimou com um ferro em brasa os mais belos olhos do mundo, em castigo de haverem fitado outros olhos estranhos?”.

Caso a história fosse completamente verdadeira estariam todos diante de uma monumental tragédia de intrigas e traições comparáveis aos melhores dramas shakespearianos. Mas, infelizmente para o auditório, a trama não é tão misteriosa, nem tão interessante. Ela tem apenas um foco, um objetivo, repreender o casal de possíveis amantes. É preciso lembrar que logo no início do conto Bento Soares afirma que a crença no sobrenatural é coisa de criança, ilusão imprópria para homens feitos. Em um texto de 1927 sobre o humor de Freud, diz que o humorista trata a plateia como criança, pois ri de seus dilemas e sofrimentos tratando-os como triviais. Com ares de superioridade zomba: “Olhem! Aqui está o mundo que parece tão perigoso! Não passa de um jogo de crianças, digno apenas que se faça dele uma pilhéria!” (FREUD, 1980, p.68).

A narração do desembargador tem um pouco dessa atitude. Ele apresenta uma história sobrenatural, tenta torná-la factível na medida, por exemplo, que ressalta o ar de sanidade do médico quando lhe narra o estranho fato, mas logo a desmonta revelando a inexistência de Lucinda. Literalmente infantiliza sua plateia, manipulando-a em um jogo de pistas que se contradizem. No final, ao revelar sua frustração com o fato da história não ser de todo real, revela sua feição sarcástica. Sua astúcia fica ainda mais evidente se lembrarmos que no início da conversa é justamente ele que defende a possibilidade da crença no sobrenatural, afirmando que a vida do homem não passa de uma série de infâncias. Defende para garantir o ar de verossimilhança de uma história que se revela falsa. Talvez seu único objetivo seja, no papel de humorista, se divertir com o constrangimento de Bento Soares e Maria do Céu, não por acaso, assim que termina a narração pergunta: “Crê agora em fantasmas, D. Maria do Céu?”.

“Um esqueleto”, conto de 1875, também começa com uma conversa sobre assuntos variados que envereda pelo caminho do estranho. A figura exótica, nesse caso, é o Dr. Belém e quem narra a história é Alberto, seu aluno de alemão que fala comovido de saudades: “...não me posso lembrar daquele homem sem que uma lágrima teime em rebentar-me dos olhos.” Passa então contar a história do esqueleto, pois segundo ele, seria suficiente para demonstrar toda a excentricidade do erudito doutor. Instaura-se um clima

tétrico e Alberto fala que um dia, no fim de uma das aulas conversando sobre casamento, o professor, que era viúvo, subitamente decide se casar. Já teria inclusive a noiva em mente, uma jovem viúva chamada Marcelina. Perguntado sobre a esposa anterior, Dr. Belém, sem grandes cerimônias, convida Alberto para ir vê-la. Já dentro de seu gabinete, arranca o pano verde de um armário e mostra o esqueleto da ex-mulher, surpreendendo o estudante que comenta com os ouvintes: “Ainda hoje, apesar dos anos que lá vão, e da mudança que fez o meu espírito, não posso lembrar-me daquela cena sem terror”.

Alberto tenta justificar a situação macabra apelando para os desvarios do amor, na certa o bom professor amara demais, por isso conservava o esqueleto da ex-companheira. O fato é que, depois de algumas recusas, Marcelina aceita o pedido de casamento que se processa rapidamente. O jovem continua com suas visitas regulares e julga o casal feliz. Uma tarde, após conversar sobre o *Fausto* de Goethe, Alberto se sente vítima de uma pilhéria do doutor que fala de maneira astuciosa e sinistra como se desejasse confundir-se com Mefistófeles. Terminada a leitura, caminha para se despedir quando avista, sentados à mesa de jantar, o Dr. Belém, Marcelina e o esqueleto. Assustado, o jovem vai embora e decide nunca mais voltar àquele cenário horrível. No entanto, diante da insistência do doutor que apela para sua amizade, depois de algumas semanas está de volta a casa do casal.

O pior ainda estava por vir, Dr. Belém se revela o assassino de sua primeira esposa, em um crime passional por suspeita infundada de traição. Diz ainda que o esqueleto funciona como um alerta para que a atual esposa não dê margens a suspeitas, pois faria justiça com as próprias mãos mesmo antes de apurar os fatos. Mesmo assustado, Alberto continua com as visitas até que um dia Marcelina lhe pede ajuda, indo se abrigar na casa da irmã do rapaz. No fim de um mês, no entanto, decide voltar, e mesmo relutante, Alberto concorda, pois no fundo acredita ser o doutor um bom homem: “Apesar de tudo; tem extravagâncias, mas é um bom coração”.

Uma tarde os três saem para um passeio no campo e se deparam com o esqueleto. O doutor explica seu plano de matar a ambos, pois recebera uma carta anônima dando conta de um caso entre os dois. Os acusados negam a história, mas o marido continua desconfiado. No entanto, desiste dos assassinatos e some no mato carregando o esqueleto. A história termina com Marcelina aos prantos nos braços de Alberto. Diante do clima de terror instaurado entre os ouvintes, um grita ser Dr. Belém realmente um doido. Diante da revelação de que Belém era um personagem inventado cabe analisar as estratégias de persuasão que orientam a busca pelo efeito de crença. A articulação do sentido duvidoso do conto se dá

---

---

basicamente a partir das representações de Dr. Belém, homem “extremamente singular” cuja bondade, apesar de tudo, é sempre destacada pelo narrador que chega a justificar a conservação do esqueleto como desdobramento possível do amor que sentia pela esposa. A incerteza em relação ao seu caráter faz com que Alberto nutra uma relação de atração e repulsa, tenta inúmeras vezes deixar de visitar sua casa, sempre sem sucesso. Seu retorno constante é um traço marcante das histórias de terror, onde o protagonista insiste em voltar para o lugar onde será vítima de alguma situação macabra. Vide, por exemplo: “O barril de amontillado” de Poe, Fortunato insiste em entrar na catacumba sinistra onde será assassinado, apesar das irônicas tentativas de dissuasão de seu assassino. Alberto, por sua vez, retorna para surpresas cada vez mais terríveis. Primeiro vê o esqueleto no armário, depois na mesa de jantar e no final ainda é levado a uma emboscada onde sobrevive devido somente a um arrependimento de última hora.

Construindo um personagem entre a loucura e a razão, com motivações sinistras e precariamente explicadas, o narrador consegue prender a atenção da plateia sem ser interrompido. A relação entre o crível e o absurdo garante o prolongamento satisfatório da narrativa, mas o instrumento de persuasão mais eficaz aparece antes mesmo da história começar. Lembramos que Alberto chora ao começar a falar do personagem inventado. As lágrimas são suas mais expressiva piada e o mais poderoso mecanismo de fazer crer. Com o truque ganha o auditório que se frustra ao se descobrir enganado, não sem antes manifestar-se revoltado contra o tal Dr. Belém. A malícia do narrador é o próprio motor dramático de terror, enquanto artifício literário que só funciona a partir da articulação de diferentes níveis de ficção. A frustração da plateia, que antecipa a do leitor, mantém os termos em seus devidos lugares e o que era crença parcial no absurdo transforma-se em convicção absoluta dos limites da realidade. O horror desaparece quando o artifício é escancarado, desaparece sem nunca se completar perfeitamente porque o mesmo artifício nunca se camufla por completo, está presente como um pressuposto incontornável, o signo literário.

No retorno a um determinado sentido de realidade, quando uma forma ficcional verossímil sobrepõe a menos crível, o mistério se esclarece exaltando os momentos de triunfo da fantasia. Na dramatização do confronto entre a *vera fictio* e a *falsa fictio*<sup>3</sup>, a primeira apesar de mais poderosa, mecanismo de

---

3 Em ““O imortal” e a verossimilhança” João Adolfo Hansen define ficção verdadeira, *vera fictio*, como narração que relaciona a essência verdadeira de algo com eventos que não aconteceram. Enquanto, a ficção falsa, *falsa fictio*, inventa algo impossível de existir e, assim, de acontecer. O autor salienta ainda que ambas são produtos de uma operação da imaginação, uma técnica, forma e efeito aplicados, ora ao conhecimento da essência, ora ao conhecimento da existência. HANSEN, João Adolfo. ““O imortal” e a verossimilhança”. In Teresa: revista de literatura brasileira. São Paulo, Usp e Ed. 34 Vol. 6/7, p. 58.

fechamento da narrativa, faz um tributo a segunda, dispositivo mais eficaz de dissolução do tédio. O agradecimento do protagonista à ninfa vem acompanhado da constatação de um “bom negócio”: um pesadelo é ainda melhor que o tédio, o medo é ainda melhor companheiro que o clichê.

Tendo como ponto em comum uma explicação final que garante certa estabilidade ao sentido das tramas, os contos analisados fazem do horror anedota cômica. Trazem situações que beiram o inexplicável para que a explicação venha em um tipo de metalinguagem que denuncia o artificial como artifício, rechaçando o fantástico em detrimento da exaltação das técnicas de fomento da incerteza. Quando a resolução, ao mesmo tempo frustrante e reconfortante, é apresentada e o jogo de cartas marcadas se esclarece, ficam evidentes as artimanhas literárias de persuasão para o suspense. Nesse sentido, o final é a última risada de um narrador malicioso e pretensamente onisciente que não só passa a impressão de ter o domínio do sentido do texto como lhe resolve como zombaria. Aqui o horror é definitivamente uma piada forjada para exaltar uma retórica do suspense, é um mecanismo de triunfo do verossímil sobre o inverossímil.

## **JOGOS IRÔNICOS**

“A cartomante”, conto publicado em 1884, apresenta logo na primeira linha a sugestão de um mistério. “Hamlet observa a Horacio que há mais coisa no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia”. A citação abre a história de Camilo e sua amante Rita que lhe fala da visita a uma cartomante feita no dia anterior. Diante dos risos de Camilo “...ela, sem saber que traduzia Hamlet em vulgar, disse-lhe que havia muita coisa misteriosa e verdadeira neste mundo.” Na altura se mostrava tranquila, pois a senhora lhe havia tirado as dúvidas em relação ao amor de Camilo que, tornado cético com a idade, continuava a zombar. O homem liberto das crendices inculcadas pela mãe e da fé religiosa, “não acreditava em nada”.

A explicação para a história dos amantes vem logo a seguir. Camilo e Vilela, marido de Rita, eram amigos de infância, mas a convivência com o casal o levou a se apaixonar pela jovem. Até tentou evitar a traição, mas a bela mulher “...como uma serpente, foi-se acercando dele, envolveu-o todo, fez-lhe estalar os ossos num espasmo, e pingou-lhe o veneno na boca”. Os encontros se sucedem até que Camilo recebe uma carta anônima chamando-lhe “imoral e pérfido”, o caso seria de conhecimento público. Ele, então, se afasta, deixa de fazer as habituais visitas, o que leva Rita a procurar a tal cartomante, a fim de saber o que estava se passando.

Vilela começa a se comportar de maneira estranha e escreve um bilhete para Camilo, “Vem já, já, à nossa casa; preciso falar-te sem demora.”,

---

---

dizia secamente. Apavorado, julgando que o marido traído havia descoberto o caso, parte imaginando “a ponta da orelha de um drama” na qual Vilela planejava seu assassinato. No caminho decide consultar a cartomante, mas encontra dificuldades para chegar até o local onde a mística atendia. Quando finalmente consegue encontrar a cartomante é confortado pela afirmação que nada de mal lhe aconteceria, a mulher ressalta ainda o amor que os amantes nutriam um pelo outro. Agradecido e aliviado, Camilo pergunta o preço e a mulher diz para pagar o quanto seu coração mandar. Ele lhe dá uma nota de dez mil reis, surpreendendo a cartomante acostumada a receber dois mil pelo serviço. Parte mais aliviado para encontrar o velho amigo, as palavras da cartomante alteraram a atmosfera dos acontecimentos. No caminho contempla o mar com uma sensação do “futuro longo, longo, interminável”. Porém, ao entrar na casa “não pôde sufocar um grito de terror: — ao fundo sobre o canapé, estava Rita morta e ensanguentada. Vilela pegou-o pela gola, e, com dois tiros de revólver, estirou-o morto no chão.”.

A história reverte expectativas. A citação de Hamlet traz o tom do mistério, sugere que a trama terá elementos inexplicáveis. A advertência feita a Horacio, que Benedito Nunes lembra ser uma apropriação do *topos* medieval da *inutilis inguisitio philosophiae* bastante recorrente na obra machadiana (NUNES, 1989, p.11), evidencia uma relação particular e irônica com a tradição letrada. A referência é utilizada para gerar o engano, introduz o que seria um mistério insondável que se resolve de maneira absolutamente previsível. Mas a tensão da expectativa perpassa todo o conto, quando Rita vai a cartomante está confusa em relação ao amor de Camilo que também está nervoso quando a procura, mas ambos são tranquilizados por suas palavras. A cartomante torna-se a figura central do drama, nela expectativas são criadas e dissolvidas. Transforma-se no ponto de equilíbrio dos amantes que na confusão dos sentimentos apelam ao sobrenatural. Esse é o primeiro erro que levará ao desfecho trágico.

O segundo e mais grave é o envolvimento de Camilo com a ideia do drama<sup>4</sup>, explicitado em pelo menos duas passagens: no momento em que recebe o bilhete de Vilela e sente a “ponta da orelha de um drama” e quando está no tálburi próximo a casa da cartomante e ouve “voz do marido sussurrava-lhe a orelhas as palavras da carta: “Vem, já, já...” E ele via as contorções do drama e tremia.” A encenação imaginária, a imagem de Rita chorando subjugada enquanto Vilela, possesso, planeja matá-lo, contraditoriamente o seduz. Por quê atender ao convite da visita quando tudo parecia anunciar uma tragédia? Não seria mais fácil desaparecer por uns tempos, o que já fizera antes, inclusive? Camilo vai

---

4 Devo ao professor Abel Barros Baptista a sugestão de investir na relação de Camilo com o drama como forma de interpretação de “A cartomante”



ao encontro do casal sofrendo, angustiado, como se não tivesse opção senão cumprir seu drama pessoal. Parece inconcebível ficar fora da encenação de sua própria tragédia, “repugnava-lhe a ideia de recuar, e foi andando”. É possível que esse seja o verdadeiro mistério da trama, talvez esteja nos passos de Camilo o dado inexplicável, aquilo que sequer a filosofia pode supor. A motivação pelo drama é como uma versão da vontade de sinistro que anima diversos protagonistas das histórias de terror. O personagem de “A queda da mansão de Usher”, por exemplo, mesmo amedrontado pela visão da casa aceita o convite de Roderick para lá passar uns dias; ajuda a sepultar sua irmã morta e ainda lhe lê uma história fantástica numa terrível noite de tempestade. Atos insensatos motivados por aquilo que ele mesmo define como “lei paradoxal de todos os sentimentos fundados no terror” (POE, 2009, p.44). Os protagonistas do terror se fazem motivados pela incapacidade de fugir do que obviamente deve ser evitado. O sistema ficcional é forjado a partir da falha no entendimento da realidade e a lei da atração é naturalizada como motor dramático. Se ninguém for à casa de Usher não há história, se Camilo simplesmente foge não há drama. Nesse sentido, “A cartomante” é um conto sobre a possibilidade do terror, exposição dramática de um de seus princípios fundamentais. O mistério, nesse caso, é o próprio Camilo, preso nas redes do drama, motivado por uma vontade inexplicável se pensada fora da própria trama, condenado por protagonizar o terror que lhe inspira.

“A causa secreta”, publicado em 1885, conta a história da relação entre Garcia e o casal Fortunato e Maria Luísa. Os dois se conhecem quando Fortunato, sabendo que Garcia estudava medicina, leva um homem ferido a sua casa demonstrando grande interesse no estado da vítima. Volta ainda algumas vezes para visitá-la, mas depois desaparece sem maiores explicações. Gouveia, o ferido em questão, procura Fortunato para agradecer, mas é recebido com indiferença. Tal comportamento contraditório chamou a atenção de Garcia que possuía “em gérmen, a faculdade de decifrar os homens, de decompor os caracteres, tinha o amor da análise, e sentia o regalo, que dizia ser supremo, de penetrar muitas camadas morais, até apalpar o segredo de um organismo”.

Depois de um tempo, já formado, Garcia volta a encontrar Fortunato em uma gôndola. Os encontros tornam-se frequentes até que Fortunato o convida para visitar sua casa no Catumbi. No domingo seguinte ele conhece Maria Luísa e o jantar agradável fomenta novas visitas. Já no segundo encontro o médico percebe que entre o casal haveria “alguma dissonância de caracteres, pouca ou nenhuma afinidade moral”. Durante a conversa Fortunato lembra o dia em que ajudou Gouveia, e a mulher surpresa “insensivelmente estendeu a

mão e apertou o pulso ao marido, risonha e agradecida, como se acabasse de descobrir-lhe o coração”. No entanto, a forma com que o homem ria da visita que o ferido havia lhe feito deixa Garcia intrigado: “singular homem”, afirma.

No mesmo jantar Fortunato propõe ao amigo a fundação de uma casa de saúde. Com a aceitação o plano cumpre-se depressa e logo estão a trabalhar juntos. Garcia se espantava com a dedicação do homem, sempre disposto a ajudar os feridos, acompanhava os procedimentos, sobretudo os cáusticos: “Tenho muita fé nos cáusticos, dizia ele”. Com o trabalho a amizade se estreita e o médico começa a perceber uma mudança de comportamento em Maria Luísa. Seu sofrimento aumentou quando Fortunato, estudando anatomia, passa a sacrificar cães e gatos em casa. Compadecido, Garcia convence o amigo a parar com os experimentos. Uns dias depois Garcia presenciaria a famosa estarrecedora cena da tortura de um rato.

O “vasto prazer quieto e profundo” que o torturador sente é um espetáculo repugnante para todos. Garcia acredita que Fortunato sente prazer na dor alheia. Sua esposa horrorizada, tremendo de medo, senta-se a sala, onde os três permanecem em absoluto silêncio. O estado de saúde de Maria Luísa que já inspirava cuidados se agrava e com o tempo descobre-se uma doença fatal. Nos últimos dias de sua vida o marido esteve sempre presente, “fitou o olho baço e frio naquela decomposição lenta e dolorosa da vida, bebeu uma a uma as aflições da bela criatura, agora magra e transparente, devorada de febre e minada de morte”. Quando Maria Luísa morre, Garcia sugere que Fortunato vá descansar e se põe sozinho diante do cadáver. Em um gesto final se inclina para beijá-la. O que ele não percebe é que Fortunato o observa, julgando não ser aquele um simples gesto de amizade, mas o “epílogo de um livro adúltero”. Garcia tenta beijá-la novamente, mas explode em “lágrimas de um amor calado e irremediável desespero. Fortunato, à porta, onde ficara, saboreou tranquilo essa explosão de dor moral que foi longa, muito longa, deliciosamente longa.”

O conto gira em torno da figura de Fortunato, ele é o mistério a ser solucionado e Garcia faz o papel do investigador. O problema é que as pistas são contraditórias, apontam para caminhos diferentes. Quanto ao enigma, Fortunato confunde tanto o detetive quanto o espectador, parte fundamental dessa trama. Na primeira cena o leitor é apresentado ao trio de personagens no que Eliane Robert Moraes define como um quadro vivo, uma cena estática como um teatro sem ação (MORAES, 2009, p.1). No centro do palco os três nada falam e já são dados como mortos.

Os fatos cotidianos da vida de Fortunato são as peças a serem encaixadas

na busca da causa secreta. No primeiro encontro com Garcia ele está saindo da Santa Casa; no segundo está no teatro assistindo um dramalhão “cosido a facadas, ouriçado de imprecações e remorsos”, sua atenção é redobrada nas cenas dolorosas. Os dois se conhecem quando Fortunato leva um homem ferido à casa de Garcia, mesmo homem que depois de curado será tratado com indiferença. Os dois amigos abrem uma clínica a qual ele se dedica plenamente com especial atenção aos cáusticos. Começam então os sacrifícios de animais em nome do estudo de anatomia. Certa noite, mata cruelmente um rato. No episódio da doença de sua esposa dedica-se plenamente aos cuidados e por fim, sente prazer ao ver seu amigo chorar sob o cadáver de Maria Luisa. Basicamente são esses os fatos sobre Fortunato. Apesar de Garcia suspeitar de algo estranho em sua personalidade, não há nada de extremamente bizarro em seus gestos. A exceção do último pecado, todos podem, dependendo da interpretação, serem encarados como triviais. Gostar de um drama sangrento; ajudar um homem ferido e depois não se importar tanto; abrir uma clínica e se dedicar aos cáusticos, sacrificar animais em nome da ciência; matar um rato (o sadismo pode passar como infantilidade); e se aproximar da esposa em um momento de doença. Esses fatos, nem tão extravagantes assim, são os que Garcia tem disponível para decifrar Fortunato. O problema é que na cena central ele é protagonista e não observador.

Os dados que Garcia possui oferecem uma visão parcial e um tanto dúbia da personalidade de Fortunato. Analisando-os ele consegue perceber seu interesse pela dor alheia, mas a apoteose de seu sadismo, o fato crucial que transforma o homem excêntrico em um verdadeiro sádico ele é impossibilitado de ver, está de costas, no centro da cena. Aí a figura do leitor, observador privilegiado que vê tudo de fora com visão ampliada torna-se fundamental. O verdadeiro mistério só é revelado a ele, único possibilitado de perceber a densidade do enigma Fortunato. A visão parcial de Garcia é a base da narrativa. Até a cena final sua visão é a única disponível, a verdadeira revelação é feita nos instantes derradeiros numa cena que confirma e ao mesmo tempo torna praticamente irrelevantes as anteriores. Bastaria aquele episódio para que se descobrisse a causa secreta, todo o resto é estratégia para despistar. Os limites da inteligência de Garcia formam o núcleo da trama. Ao fim descobre-se que ele não sabia de algo que só o leitor é capaz de perceber, não por sua particular capacidade de análise, mas pela posição estratégica. Aliás, a ele não é atribuída nenhuma qualidade investigativa, durante toda a trama seus olhos são o de Garcia e no final quando o investigador não vê o narrador resolve a parte clara

---

---

do enigma. Em certo sentido, o leitor também é ludibriado, menos que Garcia, todavia. A busca da pista secreta que revelará a personalidade do personagem revela um pouco da malícia do narrador que tem todos os elementos a mão e vai disponibilizando aos poucos. Nesse sentido, existem dois Fortunatos que se diferem em níveis de insanidade: o excêntrico, revelado a Garcia pela cena da tortura do rato e o verdadeiramente sádico, revelado ao leitor pelo prazer que ele sente ao contemplar a dor do amigo<sup>5</sup>. Duas revelações e uma verdade, a trama tem dois desfechos e não deveria deixar nada em aberto, o problema é que diante do enigma supostamente solucionado outro surge. Fortunato permanece estranho, sabemos que se trata de um sádico, mas o que faz um sádico, qual a causa secreta desse fetiche sinistro? Na dúvida e no limite das capacidades do narrador o horror permanece, ganha força em silêncio. O texto parece ir até o limite da narração para apresentar um mistério maior que permanece inconcluso, forja suas próprias limitações para funcionar a partir do enigma. A imaginação literária fabrica uma limitação artificial para potencializar o drama, transforma o silêncio em alegoria do inexplicável.

“O espelho”, publicado em 1882, começa em uma sala onde cavalheiros discutem questões de “alta transcendência”. A conversa se dá em tom tranquilo até que um dos convivas, que até então permanecera praticamente calado, sugere uma teoria sobre a existência de duas almas humanas. O homem misterioso explica que “cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro.” Esclarece, sem admitir ser interrompido, que a alma exterior pode ser qualquer coisa um botão ou uma pátria inteira. Seu objetivo seria transmitir a vida e completar a alma interior como as duas metades de uma laranja. No entanto, a alma exterior de um indivíduo pode mudar, “há cavalheiros, por exemplo, cuja alma exterior, nos primeiros anos, foi um chocalho ou um cavalinho de pau, e mais tarde uma provedoria de irmandade, suponhamos .”.

Jacobina, o narrador misterioso, começa a narrar sua história pessoal obtendo total atenção de todos. Conta que aos vinte e cinco anos foi nomeado alferes da Guarda Nacional deixando muito orgulhosa sua família de origem pobre. Todos tratavam com muita admiração o “senhor alferes” que recebeu de presente da tia Marcolina um belo espelho antigo supostamente comprado de uma fidalga que teria chegado ao Brasil com D. João VI. O problema é que o excesso de atenção, carinhos e mimos fez com que a condição de alferes se sobressaísse demais e “a alma exterior, que era dantes o sol, o ar, o campo, os

---

5 Sobre a relação entre as duas cenas ver o texto “A emenda de Sêneca” de Abel Barros Baptista publicado em: Teresa: revista de literatura brasileira. São Paulo, Usp e Ed. 34 Vol. 6/7.

---

---

olhos das moças, mudou de natureza, e passou a ser a cortesia e os rapapés da casa, tudo o que me falava do posto, nada do que me falava do homem”.

Quando Marcolina deixa a casa para ir atender uma filha doente, a situação se complica. Jacobina se vê sozinho com os escravos e sua alma exterior é alimentada somente por aqueles “espíritos boçais”. Para piorar os escravos decidem fugir, deixando o alferes sozinho. Atormentado pelo *tic-tac* do relógio da sala que soava como o estribilho *Never, for ever!* de um poema de Longfellow, sente os dias se confundirem com a noite no silêncio sinistro da casa. Seu sentimento era mais estranho que um simples medo.

Diante da terrível condição que se encontrava decide olhar no espelho buscando a companhia de sua imagem, mas o reflexo não foi de uma “figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra”. Atribuindo o estranho fenômeno a sua perturbação psicológica decide vestir a farda de alferes e olhar novamente, “o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso”, o alferes encontrava sua alma exterior. Daí em diante, essa seria sua estratégia para lidar com a solidão, vestir as roupas que lhe salvavam de ser um autômato, lhe restituindo o ânimo. Assim termina a história e “quando os outros voltaram a si, o narrador tinha descido as escadas”.

A última frase do conto solidifica o caráter misterioso no narrador. Jacobina desce as escadas sem maiores explicações, abandonando sua pequena plateia. Lembramos que uma das condições que estabelece para contar a história é não ser interrompido sob nenhuma circunstância. O homem que permanecera calado durante a maior parte da noite exige total atenção de seus ouvintes e vai embora sorratamente reforçando a dimensão enigmática de sua narrativa. Parece claro que se está diante de uma trama construída para não ser completamente entendida. Ao não admitir intervenção dos ouvintes, inviabiliza debates e discordâncias, ao sair em silêncio foge das explicações.

A tese das duas almas pressupõe uma atmosfera particular para fazer sentido. É preciso um cenário soturno, silencioso e tenso para que essa verdade se revele, a força da mensagem de Jacobina depende muito do teatro que constrói em torno da ideia. Ele é tão, ou talvez mais importante que a precisão filosófica. As proposições possibilitam infinitas especulações conceituais, é possível interpretá-las de maneiras distintas, chegando as mais diferentes conclusões<sup>6</sup>, e Jacobina parece saber disso.

---

6 Cilaine Alves Cunha, no texto “Tristezas de uma geração que termina”, argumenta que a tese das duas almas seria uma apropriação de conceitos filosóficos de Shopenhauer que divide o homem em sua porção exterior (eminentemente social) e interior (relativo ao que se pode definir como uma vida do espírito). A autora defende que o argumento machadiano seria uma metáfora crítica em relação ao idealismo romântico. Nesse sentido, O espelho dialogaria diretamente com Noite na Taverna apresentando uma visão objetiva da alma em detrimento do transcendentalismo exposto na obra de Álvares de Azevedo. O texto foi publicado na revista *Teresa: revista de literatura brasileira*. São Paulo, Usp e Ed. 34 Vol. 6/7.

É possível definir rapidamente a tese como uma articulação entre diferentes representações e projeções de si, no que concerne tanto à vida social quanto à vida interior. No entanto, estabelecer o quanto as dimensões internas e externas se misturam e como uma condiciona a outra, é um problema bem mais complexo. Talvez por isso Jacobina não permita intervenções, talvez por isso desça as escadas apressado. O jogo se configura sempre em torno do aspecto questionável da tese, um narrador misterioso, um final silencioso e um título que a qualifica como um esboço de teoria. De fato a plateia composta de “investigadores de coisas metafísicas” devotados aos “mais árduos problemas do universo” é tratada como normalmente acontece nas histórias de terror, como crianças. Proibidos de se manifestar sob a ameaça de ficarem sem a história, os homens se calam e se deixam levar pelos ditames de Jacobina que lhes conta uma história sinistra em que é transformado em autômato, situação muito própria do gênero terrível.

É notável a ansiedade que se instaura quando reluta em anunciar a estratégia de se vestir de alferes, os homens insistem em saber o gesto que lhe salvaria da loucura, mas ele brinca, questionando-se se seriam capazes de adivinhar. Como último ato, deixa a sala tão misteriosamente quanto no início da narração. No enigma que se instaura, no esforço dos leitores para entender a tal teoria das duas almas tem-se o triunfo do narrador, astucioso para prender atenção de todos e vitorioso por gerar dúvida, elemento básico de qualquer boa história de terror. Jacobina pode não ser um filósofo muito consistente, apresenta uma tese controversa a partir de uma anedota, mas é inegavelmente um grande contador de histórias. Constrói o terror para além da trama, lançando mão de uma encenação completa, um teatro de gestos onde se torna personagem de si mesmo.

Dramatizar o oculto, os aspectos íntimos da realidade, exige mecanismos de exploração dos padrões da estética realista. A investigação da matéria submersa aparece no horror machadiano em revelações imprecisas, mistérios parcialmente revelados a um leitor que precisa lidar com pistas diversas e contraditórias. A tarefa da leitura torna-se particularmente complexa pela dramatização do caráter supostamente intraduzível da experiência terrífica. Sem uma chave precisa que expresse a razão por traz das motivações dos personagens, figura o vazio insólito de um discurso incompleto. A interpretação precisa lidar com seu limite, sujeita a malícia de um narrador que oscila entre a força do domínio dos elementos encenados e a encenada fragilidade de quem não pode traduzir o essencial pela suposta falta de mecanismos discursivos que legitimem uma, ainda que vaga, noção de absoluto. Nas páginas do terror, vemos sempre a impossibilidade de compreensão plena das coisas. Não são

gratuitas as constantes citações de Hamlet, autoridade na proclamação da miséria da filosofia. Não interessado ou impossibilitado de exercer sua autoridade esse mesmo narrador anuncia o horror como ruína da interpretação.<sup>7</sup>

Uma vez encenada, a interpretação fragmentada exige um leitor capaz de agir no jogo de dispersões. Mas há uma clara diferença entre os dois grupos de textos aqui apresentados. Os primeiros produzidos sob a lógica da “literatura amena” tentam reestabelecer um princípio de segurança que garanta aos mistérios apresentados à perspectiva da fantasia deliberada. Diante do retorno à realidade traduzido como ficção anunciada em um jogo narrativo em que o verossímil se sobrepõe ao inverossímil, e experiência interpretativa tende a parecer mais sólida. O narrador que tem o público em suas mãos reforça a infantilização do leitor ao resolver a trama em termos lúdicos, o horror se extingue na anedota, os vazios se preenchem como fábula.

Sem deliberado compromisso com a amenidade os textos publicados na *Gazeta de Notícias* aprofundam a dissolução irônica, investindo na dissonância que tangencia o absurdo ao recusar qualquer princípio de unidade. Se na ficção irônica não há uma tentativa de resolução do imponderável, o intraduzível é tangenciado para fins de exaltação do mistério. Nesse movimento, o que pode ser dito funciona como escada para o silêncio. No entanto, parece haver em todos os contos analisados um sentido do horror como procedimento literário que dramatiza discursos de pares de oposição (verossímil, inverossímil, possível, impossível, belo, feio, carne, espírito, ideal, real) sempre no limite da *falsa fictio* com a *vera fictio* insinuando invariavelmente um ponto cego da narrativa, e nos casos mais radicais, anunciando um discurso não dito que faz do silêncio alegoria do inexplicável. Nesse sentido, o interdito do horror é efeito almejado de uma técnica que faz desse limite da consciência motor dramático por excelência. As cenas violentas e fantásticas apontam para um momento posterior de incerteza, onde mesmo a ficção parece incapaz de imaginar. Forjando sua própria limitação o terror literário machadiano cria as armadilhas em que é apanhado, última brincadeira do narrador. Nesse sentido, o horror é quase sempre uma piada, um jogo de desconfianças proposto por narradores mais ou menos cientes daquilo que está sendo jogado. E entra-se nesse jogo por diversão, um pouco pelo prazer de ser enganado.

---

7 Para Abel Barros Baptista a encenação da ruína da interpretação nos contos de Machado de Assis é uma forma de expor o caráter indecifrável da ação humana “não porque seja destituída de sentido, antes porque lhe falta a autoridade no narrador”. É a ausência da consciência narrativa absoluta que cria a impressão da falha interpretativa. A ideia é desenvolvida no supracitado texto “A emenda de Sêneca”



## REFERÊNCIAS:

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1985.

BAPTISTA, Abel Barros. “A emenda de Sêneca”. In : *Teresa: revista de literatura brasileira*. São Paulo, Usp e Ed. 34 Vol. 6/7.

FREUD, S. “O humor” [1927]. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1980. v. XXI.

HANSEN, João Adolfo. ““O imortal” e a verossimilhança”. In *Teresa: revista de literatura brasileira*. São Paulo, Usp e Ed. 34 Vol. 6/7.

MORAES, Eliane Robert. “Um vasto prazer, quieto e profundo”. *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 23, n. 65, 2009 Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010340142009000100018&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010340142009000100018&lng=pt&nrm=iso) Acesso em: 5 abril de 2013.

NUNES, Benedito. “Machado de Assis e a filosofia”. In *Travessia*, Santa Catarina, UFSC, 1989. Vol. 19.

ROMERO, Sílvio. *Compêndio de História da Literatura Brasileira*. org. Luiz Antonio Barreto. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

## **ENTRE O INCERTO E O PRECISO: UMA LEITURA DO CASTIGO EM “A BIBLIOTECA DE BABEL”**

Eric Iglesias Coutinho<sup>1</sup>

A motivação para a realização deste trabalho acadêmico se deu nas aulas de Teoria da Literatura II que me despertaram um interesse particular pelos escritores argentinos Jorge Luís Borges e Julio Cortazar, principalmente no que convergem suas literaturas fantásticas a confundir o leitor entre ficção e realidade; em quebrar as fronteiras entre o concreto e o imaginário (MONEGAL: 1980, 188), por meio de uma narrativa cuja distinção entre natural e artificial é delicada. Deste interesse surgiu a primeira análise literária do conto “A Biblioteca de Babel”, cujo foco era estudar os elementos: narrador, espaço, tempo e suas respectivas funções. Mas o próprio conto de Borges vai muito além das suas delimitações de gênero, é sobre tudo metalinguagem, filosofia, antropologia, mitologia... O exótico de Borges está em suas pretensões além das literárias. Por tanto, esta segunda análise de “A Biblioteca de Babel” terá como foco a tautologia presente no conto e seu caráter angustiante. Entretanto, ao contrário da primeira análise, onde, com a ajuda de minha orientadora, Carlinda Fragale Pate Nuñez, concentrei minha pesquisa na explicação filosófica dos recursos literários utilizados por Borges. Nesta análise, de uma maneira quase tautológica, me concentrei em desdobrar a complexidade filosófica de “A Biblioteca de Babel”, através dos recursos literários utilizados por Borges.

Não poderei deixar de começar esta análise por qualquer outra parte que não seja o título: “A Biblioteca de Babel”. O título prepara o leitor para adentrar na dicotomia pela qual ele irá se dividir por todo conto, pois Babel é o símbolo do Caos, remete a Torre de Babel, a passagem bíblica dos hebreus castigados por ousarem a construir uma torre que ultrapassasse os limites do céu, enquanto o símbolo da biblioteca é a Ordem, que aqui significa mais que uma coleção de informações, refere-se à biblioteca de precisa organização biblioteconômica.

Ao símbolo de biblioteca, resalto a característica de ser precisamente mapeada, sendo assim o oposto a um labirinto, porque tem livros separados por sessões, temas, autores, títulos de romances e etc. Não importa a existência de corredores, estantes, prateleiras ou esquinas, pois tudo está mapeado por uma simbologia muito prática, não é necessário que Atenas desça do Olimpo para nos direcionar ao centro ou as tragédias gregas, poesia

---

<sup>1</sup> Graduando em Letras: Português/Espanhol pela UERJ e orientando do projeto de iniciação científica pela professora Carlinda Fragale Pate Nuñez.

contemporânea, etc. A biblioteca é um sistema completo e aberto. Completo, pois a biblioteca tem todos os seus livros e documentos catalogados e seu mapa não possui espaços vazios de significação. Ao mesmo tempo é aberta, pois permite ali que novas coleções agreguem-se desde que catalogadas.

Já em Babel existe outra oposição, pois enquanto a Biblioteca é um sistema completo e aberto, Babel é o incompleto. Babel é mais que um símbolo de caos, também é um símbolo daquilo que não se concretiza, que não se acaba, que não se completa. Não há sistema em Babel, apenas caos. O Caos que fez de Babel incompleta, mas fechada. Fechada porque não admite mais nenhum homem, mais nenhuma língua, mais nenhuma cultura, uma vez que já abarca ali toda a humanidade, mas que em sua totalidade está cheia de lacunas vazias de significação, incompreensão e dúvidas.

O título traz à tona a complexidade paradoxal do conto, porém não há simplesmente o que uma crítica tradicional chamaria de estrutura profunda do texto, já que não há elementos opostos que conflitam entre si. Não é Ordem vs. Caos ou, Números vs. Palavras, Finito vs. Infinito. Isto me rendeu uma lamentação temporária por não poder voltar atrás no tempo, para mudar o título deste trabalho, pois o correto não seria “Entre o incerto e o preciso” e sim: “O incerto do preciso”, já que o incerto é o caos, o imensurável, o subjetivo, é a imprecisão da palavra... é Babel; enquanto o preciso é o calculado, o delimitado, o mensurado, o número... é a Biblioteca. Portanto, o incerto do preciso é o caos subordinado a ordem, é Babel da Biblioteca, mas também é o contrário, pois como em qualquer sistema tautológico, a ordem dos fatores, não altera coisa alguma, uma vez que não há resultado, somente tautologia, somente paradoxo. Então, eu também poderia chamar este trabalho de O preciso do incerto, submetendo assim A Biblioteca à Babel, a ordem à desordem; Entretanto desta maneira meu trabalho seria tão tautológico quanto o conto. Dele só se entenderia que nada se entende e que o não entender é o que há para ser entendido. Isto tão pouco seria produtivo. Sendo assim, digo que minha lamentação foi temporária, pois, está aí, no primeiro título de meu trabalho, exatamente o que há a ser explorado no conto: O que é que está entre o incerto e o preciso, ou, o que é que está dentro deste sistema tautológico? E a resposta é o castigo. Porque a tautologia é um castigo desde Torre de Babel.

Não me pareceu ilógico dar continuidade a análise ressaltando a importância do narrador de “A Biblioteca de Babel”, uma vez que este narrador representa muito de todos os homens da Biblioteca como podemos perceber no fragmento: “Como todos os homens da Biblioteca, viajei na minha juventude” (BORGES: 1944, 38). Logo,

a primeira informação que temos do narrador é que ele é, como todos os outros homens da Biblioteca, um peregrino e que sua busca é por um livro: “peregrinei em busca de um livro, talvez do catálogo de catálogos” (BORGES: 1944, 38).

Como os elementos no conto de Jorge Luís Borges são tautológicos, o narrador não poderia ser diferente. Procurei definir este narrador conforme as teorias narratológicas de Walter Benjamin e não conseguia identificar se este narrador é do tipo que tem muito a contar, pois viajou muito, ou o segundo tipo que Walter Benjamin descreve como o narrador que não saiu de seu país, mas conhece muito da história e tradição de seu povo (BEJAMIN: 1994, 197-221).

Este narrador definitivamente é um peregrino, mas um peregrino dentro de uma biblioteca, cuja peregrinação não o leva a nenhum lugar cujos hexágonos lhe revelem algo de novo. Por mais longe que vá, tudo são corredores, hexágonos, estantes e livros igualmente incompreensíveis. Este narrador consegue ser dos dois tipos arcaicos de narradores descritos por Benjamin, sem ser exatamente nenhum. Pois, uma vez como narrador que viajou muito, pouco tem a acrescentar que seja incrivelmente estranho e novo aos seus ouvintes; E, enquanto narrador que muito conhece da história de seu espaço, pouco tem a acrescentar, já que a fundo não conhece algo, que todos já não saibam. Mas afinal, o que faz deste narrador, um narrador? Quais motivações o levaram a narrar? A resposta a este questionamento me pareceu clara logo no segundo parágrafo: “agora que meus olhos quase não podem decifrar o que escrevo, preparo-me para morrer” (BORGES: 1944, 38).

Ora, que todos saibam o que há a ser dito, mas é na morte, que a existência vivida produz a substância cuja qual se originam as histórias e, neste ponto, tudo aquilo que é conhecido torna-se transmissível (BEJAMIN: 1994, 197-221). Benjamin também destaca que o homem sempre tem algo a contar quando cita: “Como disse Pascal, ninguém morre tão pobre que não deixe alguma coisa atrás de si. Em todo caso, ele deixa reminiscência, embora nem sempre elas encontrem um herdeiro” (BENJAMIN: 1994, 197-221). O narrador do conto deixa para trás seus anos vividos na Biblioteca e, principalmente, sua busca por algo que a justifique, que justifique sua existência, seus livros incompreensíveis, suas intermináveis escadas e galerias hexagonais. Sua descoberta é sua herança. Sua reflexão merece ser contada.

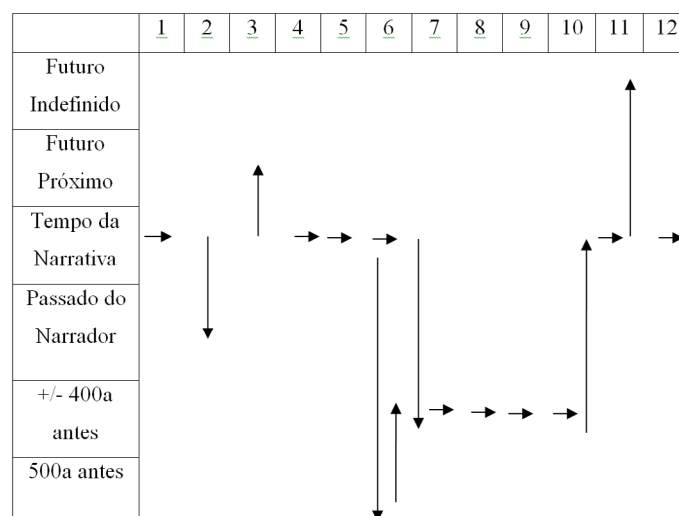
Volto a refletir sobre a busca deste narrador peregrino. Considerarei a peregrinação como o ato de viajar engajado em uma busca, à procura de algo que justifique o esforço e os perigos de longas viagens. Ou como o castigo imposto a si para remissão dos pecados. Porém, como o próprio narrador diz, ele não sabia ao certo pelo livro que procurava e não nos mostra nenhuma motivação que o tenha levado a peregrinação. Apenas peregrinou como todos os outros homens da Biblioteca, o que me levou a considerar que a agonia e o

sofrimento de viver sem motivações, sem justificativas, o levou a buscar algo que preenchesse o vazio de sua própria existência. Deste modo, o empreendimento desencadeou na busca pelo motivo e buscar era o motivo. Assim, constrói-se um novo sistema tautológico: do peregrino, que necessita de motivação para peregrinar, mas que a motivação só se dá por meio da peregrinação.

Em sua peregrinação o narrador talvez não tenha percebido, mas para seu leitor encontra-se claro o fato de estar dentro de um labirinto. Labirinto que faz parte da literatura borgiana (BLANCHOT: 1959, 116-119) e neste conto se apresenta de maneira muito estrutural. Demonstrarei neste trabalho de como o labirinto se apresenta no conto de maneira diegética, fazendo com que o leitor se perca em meio aos corredores e das salas hexagonais junto do narrador, para que ao fim, termine apenas no ponto de partida.

Sequencialmente o conto “A Biblioteca de Babel”, deve ser dividido em 11 partes. As quais nomeei, para facilitar a explanação, da seguinte maneira: 1) Universo; 2) Peregrinação; 3) Morte; 4) Teorias; 5) Axiomas; 6) Linguagem; 7) Lei; 8) Lenda; 9) Organizações; 10) Disparate; 11) Paradoxo. Estas seqüências foram recortadas de acordo com o foco narrativo onde o narrador, respectivamente, descreve o universo; fala de sua peregrinação; que está à beira da morte; sobre as teorias da Biblioteca; dos axiomas da Biblioteca; da linguagem dos livros; da lei da Biblioteca; das vindicações; das organizações que surgiram na Biblioteca; do disparate e do paradoxo.

Além dos focos narrativos também *destaquei* as marcações temporais através dos tempos verbais e da menção dos anos. O narrador cita seis distintos tempos. Os nomeei desta maneira: a) Tempo da narrativa (presente); b) Passado do narrador; c) mais ou menos 400 anos antes da narrativa; d) 500 anos antes da narrativa; e) Futuro próximo; f) Futuro indefinido. Estas marcações temporais aparecem de maneira intercalada dentro das seqüências narrativas, como demonstra a tabela a seguir:



Com esta tabela pode-se observar visualmente o percurso diegético do ser labiríntico que se perde entre os corredores da Biblioteca e leva consigo o leitor, que o acompanha em seu percurso. Outra observação a respeito desta tabela é a sequência central, intitulada linguagem que é o eixo narrativo. Uma linguagem que não está pautada no simbolismo, na representação, na memorização, ao contrário, é uma linguagem caótica, é a linguagem da Biblioteca, a linguagem Babélica.

Porém temos de levar em consideração que este labirinto não é o labirinto do rei Minos, onde Teseu destruiu o Minotauro. Antes fosse construído por Dédalo e quem sabe os peregrinos da Biblioteca teriam a chance de que uma deusa do Olímpo descesse até a Biblioteca para lhes contar onde fica o centro, ou uma princesa lhes desse um novelo de lã. Mas devo lembrar que este labirinto é o castigo, não um capricho dos homens. Este labirinto é o castigo de Deus. De um Deus que não se mostra, de um Deus hebreu. O Deus que castiga e quer sacrifícios em seu nome. É o Deus do Antigo Testamento. Seu labirinto é muito mais labiríntico do que qualquer labirinto jamais construído, pois não tem centro, nem tem saída. É um labirinto esférico cujo conhecimento de tal fato o narrador demonstra ter: “A Biblioteca é uma esfera cujo centro cabal é qualquer hexágono, cuja circunferência é inacessível” (BORGES: 1944, 38).

Na Biblioteca de Babel o homem está fadado ao labirinto esférico. Seu perigo é desconhecido. O terror e agonia existem e forçam o homem a vagar pela Biblioteca em busca de uma saída, mas este terror não tem forma. É um Minotauro personificado na própria Biblioteca, no tempo e no homem. Há a impressão de infinito, pois o homem tenta escapar a todo instante de si mesmo e, neste objetivo, não alcançará sucesso até que se desprenda de sua própria consciência e lucidez. O espaço finito torna-se infinito, pois a cegueira, real ou metafórica, escurece os espaços mensurados dando a vã impressão de intermináveis (MONEGAL: 1980, 20).

Trago neste momento, para quem ainda não esteja convencido que a Biblioteca de Babel é finita, a exposição dos dados explícitos no texto, que advogam neste fim:

Cada livro é de 410 páginas, cada página de 40 linhas, cada linha de 80 letras.

O número de símbolos ortográficos impressos é 25, o espaço, a vírgula e as 22 letras do alfabeto (provavelmente, ele está tratando aqui do alfabeto hebraico).

Todos os livros constam de elementos iguais, não há na Biblioteca dois livros idênticos.

Então, o que devemos fazer para saber quantos livros existem na Biblioteca é calcular quantos caracteres existem em cada livro:

410 páginas x 40 linhas x 80 letras = 1.312.000 caracteres por livro.

Para sabermos quantos livros de 1.312.000 caracteres podemos escrever

usando somente 25 símbolos, devemos calcular as combinações possíveis existentes. A quantidade total de combinações possíveis equivale a combinação de livros, já que o conto estabelece que não há livros repetidos na Biblioteca. Para chegarmos ao resultado devemos multiplicar o número de símbolos pelo número de caracteres que existem no livro, que como já calculamos antes, corresponde ao número 1.312.000. Assim temos o resultado de que na Biblioteca existe o número de 25 elevado a potência de 1 milhão 312 mil livros.

Portanto, isso comprova matematicamente que a Biblioteca de Babel tem proporções mensuradas quantitativamente e que provavelmente, ao contrário do que o narrador esperava, em alguma parte, algum hexágono, corredor ou degrau de escada a Biblioteca pode simplesmente cessar. Ou, o que seria pior, a Biblioteca poderia dar a volta, como o próprio mundo e voltar desde seu início. E a não ser que vivesse na Biblioteca Funes, o memorioso, ninguém perceberia a sutil diferença entre as obras, cuja distinção pode variar apenas na mudança de um espaço, ou no emprego de uma determinada vírgula. Mas ainda sim, Funes, com sua memória prodigiosa, não conseguiria catalogar toda Biblioteca, a não ser que fosse imortal, pois passar por todos os corredores, galerias e ler todos os livros, seria trabalho para mais de uma vida.

Cheguei a conclusão com a leitura das *Teses sobre o Conceito da História*, de Walter Benjamin, que a Biblioteca de Babel é a personificação do inferno, não como se encontra na teologia cristã, mas sim, mais uma vez, na mitologia grega, onde Sísifo e Tândalo condenados à eterna volta da mesma punição passam repetidamente pelo mesmo castigo (BEJAMIN: 1987, 222, 232). Assim, o narrador e todos os homens da Biblioteca estão condenados à quintessência do inferno. Seus crimes ou os motivos pelos quais são merecedores do castigo parecem ser completamente desconhecidos para o narrador. Entretanto, me parece claro de como o homem agiu na Biblioteca, em diferentes momentos, como o centro dos eventos cósmicos do espaço em que habitavam. Quando na verdade, o próprio narrador percebe que um dia eles irão se extinguir e a Biblioteca continuará a existir eternamente. O que me fez refletir sobre o antropocentrismo ao qual os homens tentam mover as engrenagens do universo a seu favor, em contra partida, a sua insignificância quântica perante o infinito espaço em que habitam. Onde para ressaltar esta insignificância cito Mario Sérgio Cortella:

“Somos 1 indivíduo, dentre outros 7 bilhões de indivíduos, de 1 única espécie, dentre 3 milhões de espécies, entre outras ainda não catalogadas, que vive em 1 planeta, dentre outros 8 planetas, que giram em torno de 1 estrela, entre 100 bilhões de outras estrelas, compondo 1 única galáxia, entre outras 200 bilhões de galáxias. “ (CORTELLA, 2009, s/p).



## REFERÊNCIAS:

BEJAMIN, Walter. *As teses sobre o conceito de história*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. In: Walter Benjamin - Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

\_\_\_\_\_. *O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BLANCHOT, Maurice. *Le Ivre à venir*. Paris: Gallimard, 1959. p. 116-119.

CORTELLA, Mário Sérgio. *Ciclo do Conhecimento, 2009, Brasília*. Brasília: Banco do Brasil, 2009.

MONEGAL, Emir Rodrigues. *Borges: Una Poética de la Lectura*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

\_\_\_\_\_. *Borges: Teoría y Práctica*. In: Narradores de esta América, tomo I. Montevideo: Alfa, 1969, p. 187-235.

## **CULPA E MEDO: UMA LEITURA DO CONTO “THE MINISTER’S BLACK VEIL”, DE NATHANIEL HAWTHORNE**

Fernanda Sylvestre<sup>1</sup>

O conto “The Minister’s Black Veil” de Nathaniel Hawthorne, foi publicado em 1836, quando a América ainda buscava sua identidade e tentava se desvencilhar da identidade inglesa. Na época, muitos medos povoavam o imaginário da população americana, como o pecado, o pavor da guerra e do desconhecido. Hawthorne, descendente de uma família Puritana, aborda em suas obras a relação entre a religião, o medo e o pecado. O autor conheceu bem o significado da intolerância dos Puritanos que culminou em fatos como a perseguição aos Quakers e o cruel episódio do julgamento e da execução das “bruxas de Salem”. Impregnado pelas ideias religiosas de seus ancestrais, Hawthorne associa, no conto em estudo, a “escuridão da alma” ao Calvinismo. Tendo em vista a questão religiosa, o objetivo desse trabalho é mostrar como a religião pode gerar medo e condenar pessoas, como o Reverendo Hooper, protagonista do conto, a uma existência solitária, alienada e repleta de culpa.

Hawthorne nasceu em Salem, Massachussetts, em 1804, descendente de uma família de colonizadores do local. O escritor americano tinha parentescos com o juiz John Hathorne, famoso pelo cruel episódio conhecido como o “julgamento das bruxas de Salem”, em 1692. O autor, ao longo de sua vida, conviveu com sentimentos paradoxais em relação a John, sentindo-se ao mesmo tempo fascinado e perplexo com as atrocidades que seu ancestral foi capaz de cometer. O episódio ocorrido em 1692 está relacionado com a postura assumida pelos dirigentes da colônia de Massachussetts Bay que temiam a perda de poder e influência dos Puritanos, pondo em risco a sociedade da região da forma como se configurava. O julgamento foi motivado pela crença de que a religião puritana estava ameaçada por superstições, como a presença de bruxas na Nova Inglaterra. O estopim foi o fato de Tituba, uma escrava negra, ter contado algumas histórias pretensamente relacionadas ao *vudu*, tradição religiosa teísta-animista com raízes africanas, para filha e para sobrinha de um presbítero. Assustadas, as jovens tiveram pesadelos e desencadearam crises históricas de fundo psicológico. Tituba costumava fazer adivinhações sobre a vida das pessoas, atitude que aos olhos dos puritanos tratava-se de magia negra. Na verdade, a escrava não pretendia causar descrença ou agir como

---

<sup>1</sup> Doutora em Estudos Literários, professora adjunta da Universidade Federal de Uberlândia, docente na linha Literatura e Ensino da POSLE –UFCG.

bruxa, mas a pressão religiosa dos puritanos sob suas ouvintes perturbou-as psicologicamente a ponto de acreditarem que suas almas estavam tomadas pela bruxaria. O medo que de início perturbava apenas uma ou duas meninas acabou dominando outras jovens da região, gerando um efeito dominó. Em um curto período de tempo, inocentes foram executados com base em falsos testemunhos motivados pela crença em fantasmas ou estranhas visões.

É importante ressaltar o papel dos Puritanos no episódio relatado. Vindos da Inglaterra, como colonizadores, pretendiam praticar a religião livremente. Alguns tinham como objetivo reformar a religião da Inglaterra ou formar uma nova. Eram protestantes radicais que depois da Reforma buscavam renovação para seus propósitos religiosos, rejeitando a Igreja Romana e os rituais e a organização episcopal na Igreja Anglicana. Como queriam “purificar” a Igreja, retirando dela os resquícios católicos para que se aproximasse da liturgia calvinista, ficaram conhecidos como Puritanos. Seguiam basicamente as ideias de John Calvin e acreditavam que o ser humano era em sua essência, mau, diabólico e que muitos seriam condenados ao sofrimento no inferno. De acordo com alguns estudiosos, como Alex de Tocqueville, o puritanismo não seria apenas uma doutrina religiosa, mas também uma teoria política. Com o tempo, os Puritanos construíram um modo de vida peculiar na América do Norte e passaram a agir severamente e de modo intolerante em relação ao comportamento sexual. Valorizavam o trabalho árduo, como forma de engrandecimento do ser humano.

Hawthorne foi um escritor moralista, interessado em dissecar a mente e o coração dos homens, bem como avaliar seus “erros”. O autor analisa as marcas morais e psicológicas deixadas pelo excesso de vaidade, de ódio, egoísmo e preconceito que povoam as relações humanas, condenando as pessoas ao pecado. De acordo com Royot, o escritor americano:

Filia-se ao espírito do romantismo ao fazer ressurgir a “verdade do coração” e a “energia interior” de personagens em luta contra a alienação que os submete a um poder sombrio. Ele opõe a consciência irônica da tragédia humana à pureza e à inocência de Emerson. Temas recorrentes como segredo, isolamento, intolerância e culpa permanecem ligados ao problema de um mal permanente. As referências históricas são secundárias e até mesmo inexistentes, e o que se considera é o encontro dos destinos, que assume grandeza mítica, entre realismo e fantasia. A fatalidade provém do desprezo e do orgulho que obstruem a espontaneidade das paixões. Mais alegórica do que didática, a ficção de Hawthorne afasta o moralismo sufocante e conserva os mistérios. O recurso ao sobrenatural é de ordem estética, mais que religiosa, enquanto o simbolismo dos personagens lhes confere valor arquetípico quando os destitui por vezes de um efeito realista mais vívido. (ROYOT, 2009, p.36).

Em “The Minister’s Black Veil”, são tratados como tema a solidão e a maldade. A narrativa conta a história de um ministro da Nova Inglaterra, Reverendo Mr. Hooper, que passa a usar um véu cobrindo seu rosto, símbolo do mal escondido em todos os seres humanos. O uso do véu o torna apartado da sociedade e da mulher que ama.

De acordo com Montbriand (1998), há três tendências para se explicar a simbologia do véu usado por Hooper. A primeira estaria ligada a um pecado que ele cometeu. Nesse caso, o véu esconderia sua face maligna, aquela que tenta esconder daqueles que o tomam como um pilar para a fé, um representante de Deus na terra. O reverendo esconderia seu rosto na tentativa de não mais enxergar seu pecado, de tentar esconder de si mesmo sua maldade e seu lado humano.

A segunda, mais abrangente, toma como premissa o fato de que todo ser humano nasce com um pecado original, independente de sua vontade. A ideia do pecado original fundamenta-se na doutrina cristã que tenta explicar a causa da imperfeição do ser humano e a presença da maldade em consequência da queda do homem. Diversas passagens bíblicas atestam a doutrina do pecado original, entre elas a epístola de Paulo aos Romanos e aos Coríntios e uma passagem do Salmo 51. De acordo com a Bíblia, Adão e Eva foram os primeiros seres humanos criados por Deus e por ele foram advertidos para que nunca se alimentassem do fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal. Tentados pela serpente, teriam comido o fruto proibido. Escaparam da morte, entretanto foram expulsos do Jardim do Éden. Na visão cristã, a morte de Cristo teria sido motivada por esse episódio, como uma necessidade de salvar os seres humanos do pecado original e hereditário de Adão e Eva. Trata-se de uma das questões mais controversas do cristianismo, que nem de longe consegue esclarecer esse preceito. Nesse caso, o véu usado por Hooper estaria estritamente relacionado com a tendência que o homem tem de transgredir as leis divinas. Hooper tentaria mostrar, por meio do véu, o reconhecimento de que todos nascem e permanecem pecadores e que tirar o véu não muda o destino dos seres humanos. Os Puritanos também acreditavam que a confissão do pecado não alterava o que estava predestinado a cada um. Nesse sentido, as ideias cristãs, principalmente as puritanas espalham o medo e o terror, ao pressupor que não há redenção do pecado. O que se pode tentar fazer é evitar que mais pecados, além do original, sejam cometidos e, para tanto, não se pode esconder “fantasmas”, mas enfrentá-los mostrando a própria face obscura, coberta por um véu. Hooper usaria o véu para que seus companheiros de fé não se esquecessem de que são pecadores. Conforme é dito no conto, Hooper não era um exímio pregador, não era “vibrante”, por isso

a necessidade do exemplo, de mostrar a própria crueldade para que outros pudessem expor as suas. De acordo com seu primeiro sermão após começar a usar o véu, as pessoas procuram esconder até de Deus os pecados mais aterradores, conforme mostra o narrador no trecho a seguir:

Havia entretanto qualquer coisa, ou no sentimento do sermão, ou na imaginação dos ouvintes, que fazia da pregação a mais vigorosa de quantas os fiéis até ali tinham ouvido pronunciar os lábios de seu pastor. Vinha ela obscurecida, mais do que o usual com aquela tranquila tristeza do temperamento do Sr. Hooper. O assunto referia-se ao pecado secreto, e àqueles tristes mistérios até dos nossos queridos mais próximos, e que gostaríamos de esconder até da nossa própria consciência, esquecidos de que o próprio Ser onisciente bem poderia conhecê-los. (HAWTHORNE, 1987, p.24).

Pode-se notar, então, que uma das maneiras de a religião manter sua fé e a devoção dos que nela creem é instaurando o medo como forma de garantir que o homem continue temendo a Deus e acreditando que seu perdão e seu lugar ao céu só pode se dar por meio de um Ser maior, onisciente. Se o homem souber que não há um Ser maior para julgá-lo, pode viver pecando, cometendo atos hediondos. O medo disseminado pela religião passa a ser uma forma de manutenção da ordem social na terra, mais do que um ato celestial, garantindo assim o poder de alguns, como os pastores, por exemplo.

Ao gerar o medo, gera-se a culpa. O véu negro é uma tentativa de escondê-la, porém não é uma maneira eficaz de fazê-la, já que o interior continua perturbado.

Uma terceira explicação em torno da simbologia do véu negro é o uso dessa “máscara” como forma excessiva de orgulho. Hooper sentiria-se superior ao exercer seu papel como representante de Deus na terra, portanto alguém com mais poder do que os homens comuns. O sermão funciona para ele como uma espécie de arma que lhe concede poder para combater as atrocidades humanas, chamadas pecados. Ao se orgulhar de sua posição, o reverendo paradoxalmente assume o lado demoníaco, seu duplo, aquele que precisa ser coberto pelo véu.

Nesse sentido, os párocos temem seu reverendo, aquele que deveria trazer conforto suscita o medo e a fofoca, como atestam as vozes de muitos personagens do conto:

Na inteligência do Sr. Hooper deve haver alguma deficiência – observou seu marido, médico da aldeia. – Mas a parte mais estranha dessa extravagância, é o efeito que causa até mesmo num homem equilibrado como eu. O véu preto, embora cubra apenas o rosto do nosso pastor, influencia toda a sua pessoa, torna-o fantasmagórico da cabeça aos pés. Você não acha?

Claro que sim – respondeu a mulher. – Por nada desse mundo eu ficaria a sós com ele. Será que ele não tem medo de ficar a sós consigo mesmo.

Montbriand (1998) lembra que Poe, contemporâneo de Hawthorne, acreditava ter desvendado o mistério do véu ao especular que ele seria um símbolo de um pecado cometido pelo reverendo, possivelmente um envolvimento secreto com uma jovem cujo funeral foi realizado por ele. No conto, o narrador relata que a falecida teria visto o rosto do ministro, quando ele se inclinou sobre o caixão e questiona se o reverendo não teria sentido medo do olhar dela. Uma pessoa presente no funeral jurou que no momento em que a face do pároco foi revelada, o cadáver estremeceu. O Sr. Hooper, então, rezou ternamente pela morta,

uma oração muito tenra, de derreter o coração; cheia de mágoa, entretanto tão repassadas de esperanças celestiais, que a música de uma harpa etérea, tangida pelos dedos da morta, pareceu se mesclar aos mais tristes acentos do ministro. A congregação tremia, embora obscuramente compreendesse que ela, bem como ele, e todos os de raça mortal, deviam estar prontos, como decerto estaria a moça, para a hora terrível em que os véus seriam arrancados de todos os rostos. (HAWTHORNE, 1987, p.26-27).

Uma das pessoas que acompanhavam o cortejo comenta que parecia ter visto o espírito do ministro e da morta andando de mãos dadas. Seu interlocutor afirma que teve a mesma sensação.

Na noite que seguiu ao enterro, o ministro celebrou um casamento que foi considerado por muitos o mais triste já realizado. O efeito do véu negro usado por Hooper ao celebrar a cerimônia fez com que uma nuvem sombria parecesse:

Ter-se desenrolado de sob o negro crepe e obscurecido a luz das velas. [...] os frios dedos da noiva estremeçiam na mão trêmula do noivo, e sua mortal palidez fez correr um murmúrio entre os presentes, dizendo que era a moça enterrada poucas horas antes que se levantara da cova para se casar. (HAWTHORNE, 1987, p.27).

Vítima dos comentários da sociedade a que pertence, Hooper vai ficando cada vez mais isolado, chegando a abrir mão de sua vida afetiva para se esconder atrás do véu. Ao mesmo tempo em que afirma em seu sermão que não se deve esconder os pecados, ele esconde os seus. O véu mostra apenas que é um pecador, mas ele é incapaz de confessar o pecado cometido. O afastamento da amada e o uso do véu pode representar uma fuga do ministro em relação ao sexo e ao envolvimento amoroso, tratados muitas vezes como tabu pelos puritanos. Sua amada tenta saber o motivo pelo qual o reverendo se esconde por

trás daquele sinistro pano. Para ela, o único inconveniente daquele pedaço de crepe era o fato de não poder mais admirar as feições do amado que discorda veementemente de Elisabete, afirmando que um dia todos seriam obrigados a tirar o seu véu e que o dele é uma característica e um símbolo que terá de ser usado para sempre. De acordo com Hooper, nenhum olho jamais verá seu rosto novamente, nem mesmo o da amada, pois o véu o apartará do mundo.

Hooper teme a solidão ao perceber que Elisabete, não suportando o segredo, o abandonará e enxerga o véu apenas como um entrave no plano terrestre, mas não no celestial. Para ele, assim como para os Puritanos, só há salvação no plano espiritual, a Terra é um “inferno” pelo qual se deve passar para purgar os pecados. Essa é uma das ameaças mais assustadoras pregadas na época e que perdura até os dias de hoje. O ministro assustado implora para que Elisabete permaneça ao seu lado, dizendo:

Não me abandone, embora deva existir este véu entre nós aqui na Terra. Seja minha, e de então em diante não mais existirá um véu sobre meu rosto, nem treva alguma entre nossas almas! Oh você não sabe como estou só, e como me assusta esta solidão por detrás do meu véu negro! Não me deixe para sempre nesta escuridão. (HAWTHORNE, 1987, p.31).

Elisabete parece simbolizar a fé, a redenção, a força de Hooper para enfrentar seus pecados. Nesse sentido, ela se contrapõe ao véu. Perdê-la significaria para o ministro estar mais propenso ao pecado e a fortalecer o sinistro pedaço de pano.

O medo de Hooper ameaça sua posição no mundo, em particular a religiosa, como propõe Bauman (2008). Para o crítico o medo é um sentimento inerente a todas as criaturas vivas, porém o ser humano, sob sua óptica desenvolve um medo de “segundo grau”, secundário que:

Pode ser visto como um rastro de uma experiência passada de enfrentamento de ameaça direta – um resquício que sobrevive ao encontro e se torna um fator importante na modelagem da conduta humana mesmo que não haja mais uma ameaça direta à vida ou à integridade. (BAUMAN, 2008, p.9).

Hooper desenvolve um tipo de medo secundário, já que esse sentimento existe apenas em sua mente culpada, atormentada pela sensação de ser pecador, sensação esta transmitida pela religião. Bauman exemplifica muito bem o tipo de medo vivenciado pelo ministro ao citar o exemplo de pessoas que acreditam que o mundo lá fora é perigoso e, por isso, é melhor evitá-lo. Esse tipo de medo parece ser mais comum entre as pessoas que saem pouco à noite, momento



em que os perigos parecem ser mais assustadores. De acordo com o teórico, não há como saber se as pessoas evitam sair de casa porque temem o perigo ou porque têm medo dos perigos já que perderam o hábito de sair e com ele a capacidade de lidar com a possibilidade de uma ameaça.

Bauman define três tipos de perigos aos quais se teme, a saber: os que ameaçam o corpo e as propriedades; os que afligem a durabilidade da ordem social e a confiabilidade nela (a segurança do sustento entra como um exemplo deste tipo de ameaça) e os que desestabilizam o lugar da pessoa no mundo, como a posição social e a identidade de classe, gênero, étnica e religiosa. O medo de Hooper está estreitamente ligado à ameaça de sua posição no mundo, ao seu papel de pregador. Ele também se vincula à perda de sua identidade, já que a religião prega a culpa, elemento que o impede de externar seus desejos pecaminosos, fazendo-o se esconder atrás de uma máscara, o véu negro.

Nem mesmo após sua morte, o ministro retira o véu. Para ele o rosto de todos, mesmo aparente está encoberto por um véu e, por esse motivo, acredita que não deveria ter sido apartado da sociedade. Ninguém, de acordo com o ministro, teria o direito de julgá-lo na Terra, já que todos eram tão pecadores quanto ele. Hooper parece confirmar ideais religiosos que coadunam com a ideia de que somente Deus é capaz de julgar e, por isso, o véu só desapareceria no plano celeste. Suas palavras finais estão marcadas pelo medo e repugnância que a culpa o fez sentir. O discurso religioso parece ter cumprido seu papel ideológico ao levar Hooper a uma existência conflituosa e paradoxal que só se extingue com sua morte, conforme se pode notar em suas considerações derradeiras pouco antes de morrer diante dos mais próximos:

Por que temeis apenas quando estais diante de mim? [...] Tremei também vós, uns diante dos outros! Os homens me evitaram, as mulheres não tiveram dó de mim, é à minha vista as crianças gritavam e fugiam – tão-somente por causa de meu véu negro? O quê, a não ser o mistério que ele obscuramente representava, fez deste pedaço de crepe um trapo tão horrível? Quando o amigo mostrar o seu mais íntimo refolho ao amigo; quando o amante fizer o mesmo a seu amado ou amada; quando o homem não se encolher debalde diante do olhar do seu Criador, entesourando com repugnância o segredo do seu pecado – então acreditem-me um monstro por causa desse símbolo sob o qual vivi e sob o qual vou morrer! Olho em torno de mim, e eis que vejo em cada rosto um véu negro, igual ao meu! (HAWTHORNE, 1987, p. 35).

## **REFERÊNCIAS:**

BAUMAN, Zygmunt. *Medo Líquido*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

HAWTHORNE, Nathaniel. The Minister's Black Veil. In: *Contos*. São Paulo: Cultrix, 1987.

MONTBRIAND, Timothy. Overview of The Minister's Black Veil. In: *Exploring Short Stories*. Michigan: The Gale Group, 1998.

ROYOT, Daniel. *A Literatura Americana*. São Paulo: Ática, 2009.

## **TRAVESSIAS: O MAR, O INSÓLITO E O MEDO: UMA VIAGEM AO LADO DE SEREIAS E LEÕES DO MAR**

Renato Martins e Silva\*

*“Mar Portuguez”  
Valeu a pena? Tudo vale a pena  
Se a alma não é pequena.  
Quem quer passar além do Bojador  
Tem que passar além da dor.  
Deus ao mar o perigo e o abismo deu,  
Mas nele é que espelhou o céu.  
(FERNANDO PESSOA)*

Passados mais de cinco séculos das grandes descobertas portuguesas e das inúmeras aventuras do povo lusitano, temos muito o que recordar, sobretudo os laços que unem Brasil e Portugal, duas nações que compartilham uma mesma língua, uma história em comum e que geraram mestres da literatura universal como Machado de Assis, Eça de Queirós, Fernando Pessoa, Luis de Camões e Guimarães Rosa.

O povo que realizou feitos heroicos e gloriosos com uma tecnologia rudimentar que se resumia a uns poucos instrumentos que lhes orientavam vagamente sobre o seu destino, foi capaz de descobrir o caminho marítimo para as Índias ao contornar a África e também desbravou o Atlântico para chegar às terras brasileiras.

Por volta do século XV, o pouco conhecimento a respeito do Oceano Atlântico propiciava o aparecimento de teorias sem fundamentos. Uma destas teorias propunha que o Atlântico, ao chegar à borda do Planeta Terra, despencava para o infinito e, por este motivo, aqueles navegadores que ousassem testar os seus limites estavam fadados ao insucesso e, provavelmente, a uma morte trágica sendo engolidos por terríveis monstros marinhos ou tragados pelo “fim do mundo” conhecido.

Esse pensamento feudal, medievalista, avesso ao expansionismo e às grandes navegações era contrário ao que podemos assinalar como a “euforia provocada pelas descobertas científicas e marítimas” (MOISÉS, 1993, p.11) que se deu amplamente no Renascimento.

Os relatos incertos de que o rei de Portugal, D. Henrique, combateu esse receio trazido pelas chamadas grandes navegações ao impulsionar a sua mítica Escola de Sagres, podem ser identificados em alguns trechos do texto emblemático de Camões e que revela na fala conservadora relatada no Canto IV de *Os Lusíadas*, através da fala do “velho do Restelo”, todo o receio que envolvia as aventuras náuticas lusitanas naquela época. O velho do Restelo representa um discurso que, apesar de não ser o que Camões adota em sua obra, é de grande importância para o desenvolvimento do seu enredo, pois

revela que a política de expansão ultramarina adotada por Portugal e o desejo do rei D. Henrique de realizar grandes viagens marítimas não era compartilhado por todos os seus súditos e as acusações de vaidade feitas pelo velho do Restelo encontravam eco no pensamento da população daquela época:

— Ó glória de mandar ! Ó vã cobiça  
Desta vaidade, a quem chamamos Fama!  
Ó fraudulento gosto, que se atiça  
C'uma aura popular, que honra se chama!  
Que castigo tamanho e que justiça  
Fazes no peito vão que muito te ama!  
Que mortes, que perigos, que tormentas,  
Que crueldades nele experimentas!  
(CAMÕES, 1972, p.278, canto IV, oitava 95)

Certo é que o imaginário popular português guarda, com certeza, as lembranças memoráveis dos trágicos episódios marítimos e do receio desses de se tornar uma tragédia próxima, como as que assolavam grande parte das famílias portuguesas dos corajosos “leões do mar” que enfrentavam a dura rotina náutica visando a obtenção de grandes lucros, mas também contribuindo para espalhar a fama dos portugueses por seus feitos heroicos na Era das grandes navegações.

A lembrança indelével gravada nas tradições orais e escritas dos portugueses perpetuou-se para a posteridade e, ainda no século XIX, reverberavam no discurso literário lusitano. Exemplo dessa ficcionalização baseada nos episódios desafiadores enfrentados pelos marujos portugueses, é o conto “A Torre Derrocada”, de Alberto Osório de Vasconcelos, publicado pela primeira vez em 1865.

O desafio de desvendar os mistérios do “mar que ruge fero e ameaçador” sob “o gemer raivoso das ondas” (VASCONCELOS, 1974, p. 149) foi uma das missões de coragem e bravura portuguesa que se cumpriu mesmo diante da fúria implacável do mar e dos seres míticos e mitológicos que supostamente o habitavam. Os nautas portugueses levaram o nome do povo lusitano aos limites do mundo conhecido e alargaram os limites do reino português.

É sob o manto dos mistérios do mar, de sua força natural, de sua fúria e de seus segredos que se desenrola a história do conto “A Torre Derrocada”. Nesta narrativa, “o passado é o templo meio derrocado das saudades e das ilusões” (VASCONCELOS, 1974, p. 147) e traz consigo as belezas e os encantos, que, no entanto, vão aos poucos se evanescendo nas sombras que se formam sobre as memórias. O narrador deste conto convida seus leitores, aqueles que se comparam com a solidão e uma certa melancolia que envolve a narrativa, a acompanharem a sua história: “venha comigo, que

ouvirá uma lenda dos priscos tempos” (VASCONCELOS, 1974, p. 148).

Ao mergulhar no oceano que cerca esta ‘lenda’, o leitor encontra a possibilidade de relativizar os fatos mágicos que lhe são apresentados, bem como permite ao narrador o efeito eufemístico de resguardar-se, de narrar fatos tão insólitos em uma sociedade que passava a valorizar a objetividade e o logicismo.

Osório de Vasconcelos resgata uma memória que se relaciona às grandes conquistas marítimas dos portugueses nos séculos XV e XVI, rememorando os grandes desafios enfrentados enquanto que os valorosos “leões-do-mar [...] espalhavam o renome português pelas bocas de seus canhões” (VASCONCELOS, 1974, p. 150).

### **“DE UM MUNDO A OUTRO”**

Uma questão relevante para o estudo do conto “A Torre Derrocada”, de que trata mais diretamente esta comunicação, é a presença de diferentes formas de representação da morte como evento cotidiano, porém negado e rejeitado pela sociedade vitoriana. Trata-se ainda da necessária observação da forma como a morte foi transmutada para o discurso literário oitocentista.

A perspectiva sobre a relação com o corpo morto dos seus entes queridos vai sendo alterada muito lentamente através de uma relativa mudança de perspectiva do indivíduo diante da morte. Essa paulatina mudança tem início ainda no século XIV, quando passa a ser assinalada, nas sepulturas, a identidade de quem ali estava sepultado. Mais tarde, entre os séculos XVII e XVIII, ao mesmo tempo em que há um crescente afastamento dos cemitérios das áreas habitadas, a ideia de identificação e individualização das sepulturas passa a ser dominante, mas a relação dos familiares com seus mortos ainda é distante, pois, nesse período, os cemitérios são tidos como lugares de contaminação e não comportam, portanto, a visita dos túmulos, o que ocorrerá somente no século XIX.

No entanto, nesse contexto que se alterava, José Carlos Rodrigues em seu livro *Tabu da Morte* (1983) destaca que as sepulturas individuais e identificadas tornam-se representações da permanência, entre os vivos, daqueles que já morreram. Esse elemento simbólico da permanência do morto entre seus familiares é nomeado, pelo autor, de “sepultura-signo”.

Para Juliana Schmitt, o reflexo dessa reação é que nesse período de nossa história, “o homem agarrou-se como nunca aos seus próximos, ainda que só lhe restassem seus cadáveres. O morto tornou-se objeto de culto. Dedicar-se aos finados foi a resposta vitoriana à perda de sentido de uma vida cada vez mais materialista e mundana” (SCHMITT, 2010, p. 141).

No século XIX, o comportamento diante da morte modifica-se bastante em relação ao que ocorria nos séculos anteriores. Há tanto uma mudança de paradigmas diante da destinação do corpo do morto, como também um exacerbamento dos sentimentos que cercam o episódio da morte no âmbito familiar. Consequentemente, haverá uma inevitável necessidade de manutenção do contato com o ente familiar falecido. Os cemitérios transformam-se em um verdadeiro mar de túmulos, todos individuais e identificados, alguns adornados com fotografias e estátuas. Essa sepultura-signo é o referencial da permanência do morto entre os vivos. Ou seja, é a sua própria 'sobrevida'.

A morte passa a ser vista como algo belo – há inclusive sua exaltação em diversas obras de arte e literárias –, visão que sucede a antagônica ideia do século XVIII que impusera à morte um caráter repugnante e contaminante. “O morto passa a ser belo, a “beleza” do morto invade as conversas para aí permanecer latentemente até os nossos dias” (RODRIGUES, 1983, p. 175). Passa-se a identificar no rosto do morto a tranquilidade e a serenidade de sua própria 'passagem' para a outra vida. Essa paz torna-se, então, uma característica desejável e que transmite aos familiares do falecido que a sua morte foi sem dores, principalmente sem sofrimento espiritual, o que assegura a possibilidade de um reencontro familiar no Jardim Celeste. Esta que passa a ser a nova concepção religiosa da vida após a morte em contraposição ao Inferno, ainda que não se possa aceitar que seu ente querido insubstituível possa ter essa condenação.

Ao mesmo tempo, como reflexo desse desejo de que os entes queridos falecidos permaneçam entre os seus familiares, fortalece-se a crença de que não há rompimento da comunicação entre o morto e os vivos, pois essa “comunicação poderá ser restabelecida (aliás, trata-se de uma época na qual se procura contato com os mortos e em que os “aparecimentos” destes se multiplicam de maneira particularmente acentuada)” (RODRIGUES, 1983, p. 176).

Pode-se analisar tais “aparecimentos” como um dos comportamentos mais comuns que tomam as pessoas quando são obrigadas a lidar com a morte, ou seja, a sua negação. Para José Carlos Rodrigues, o mesmo ocorre com a elevação do morto ao *status* de belo. Vemos nesta atitude, uma recusa da aceitação da morte de seu ente querido que irá se refletir na condição de cada indivíduo que vê nesse episódio a sua falibilidade diante do fim inevitável.

Nasce, dessa aproximação com os mortos, uma paradoxal situação. Ao mesmo tempo em que se quer conservar a memória do morto próxima, há um temor dos mortos em geral. A literatura – e as artes de forma mais abrangente –, em especial a literatura fantástica, aproveitam-se desse

paradoxo para abordar alguns temas tabus através de suas criações. A morte passa a ser um dos temas bastante recorrentes e a literatura fantástica se apropria das representações da existência do indivíduo após a sua morte para trazer à baila, por um lado, a sublimação da morte e, por outro, o seu aspecto grotesco e brutal. A efervescência dessa temática, o gosto e a curiosidade dos leitores tornam profícuo a aparição dessas narrativas.

O medo dos mortos vem se adicionar ao medo da morte. Estórias fantásticas se multiplicam, cujos protagonistas são pessoas falecidas que reaparecem, que voltam para ajustar suas contas com os vivos. Não se trata simplesmente de associação entre morte e Inferno, mas do desenvolvimento de um inédito fascínio pela morte, em que os esqueletos substituem os cadáveres em decomposição dos tempos medievais (RODRIGUES, 1983, p. 161).

É possível que se associe essa efusão de histórias fantásticas, em especial aquelas em que o morto reaparece subitamente aos seus entes queridos ou às pessoas próximas, a uma ideia oitocentista amplamente divulgada e aceita de que os espíritos dos mortos poderiam manifestar-se, de alguma forma, para a resolução de situações que ficaram pendentes após a sua morte, acertos de contas ou mesmo por um amor capaz de sublimar o seu falecimento.

O que se tem em “A Torre Derrocada”, representa, de certa forma, um duplo dessa ideia, acentuando esse pensamento de reaparição de um ente perdido para a morte. É através desse ressurgimento que se pode presumir a possibilidade de uma aparição corpórea daquele que já se encontra morto, como se vivo estivesse. Com essa súbita revelação, o falecido passaria à condição de morto-vivo.

### **“A TORRE DERROCADA”**

É no contexto dessa ideia a respeito de uma aparição pós-morte que se constrói a narrativa de Osório de Vasconcelos, um autor português oitocentista pouco difundido e que este estudo busca, de certa forma resgatar, trazendo à baila algumas questões pertinentes a um dos mais belos contos de viés fantástico do século XIX.

Publicado inicialmente em março de 1865, no número 12 da *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, este conto ficou esquecido por mais de um século e só foi retirado desse olvido em 1967, para figurar entre os contos selecionados por Fernando Ribeiro de Mello em sua *Antologia do Conto Fantástico Português*.

Como subtítulo, presente apenas na primeira publicação em 1865, o



conto traz a inscrição “lenda do mar”, revelando a intenção do autor de criar uma eufemização da história mágica que passaria a narrar e que revela também alguma influência das novelas góticas com sua rotineira ambientação das narrativas nos séculos passados, regularmente medievais.

Esse passado glorioso do povo português é amplamente exaltado pelo narrador que o tomo como sinônimo de uma época que vale a pena relembrar. Para o narrador “o passado, esse astro tão cheio de belezas e de encantos, que desaparece a pouco e pouco nas sombras do tempo, exercita em todos uma atração irresistível” (VASCONCELOS, 1974, p. 147).

O passado que se desfaz e “desaparece a pouco e pouco” é metaforizado pela presença da torre que dá título ao conto. Pois a torre que se desconstrói pedra por pedra, fustigada pela força do mar, força, aliás, tão incontrolável quanto a morte que se faz tão presente na narrativa, simboliza a degradação das memórias que se perdem com o tempo, assim como a vida que se desgasta sob a sua influência. Mais adiante, movido pelas supostas memórias que o fazem construir aquela narrativa resgatadas de um passado longínquo, o narrador permuta sua associação do passado à beleza, pela do passado com a morte, pois para ele “o passado é um túmulo no grande cemitério das idades” (VASCONCELOS, 1974, p. 147).

Seguindo seu encadeamento de ideias, reunindo em uma mesma sequência o passado, as ruínas, as recordações e a saudade, o narrador convida os leitores a ouvirem uma lenda que se passara nos tempos cavaleirescos e no qual se desenvolveram as grandes navegações, em um Portugal que era bastante diferente daquele em que se vivia no século XIX.

Em sua narrativa, Rosalinda é a mulher romântica estilizada, que sofre pelo amor de seu “amante” D. Álvaro que lhe levara o coração para o alto mar, ao partir em suas aventuras para as Índias. D. Álvaro era o jovem garboso e corajoso, em resumo, um típico leão do mar, que simbolizava em seu agir a bravura dos portugueses diante da fúria implacável do mar.

É comum observarmos que um dos aspectos recorrentes que justificam, na literatura fantástica, a aparição espectral ou mesmo corpórea de um morto é o desejo de concretização do amor ou a ligação permanente ao amado ou amada por um estado amoroso capaz de suplantar a morte. É como se o falecido mantivesse seus sentimentos através de uma ligação amorosa com a pessoa que ama e que não se quebra mesmo depois da morte.

Um exemplo dessa forte vinculação amorosa é o que se pode observar na relação de D. Álvaro e Rosalinda, personagens centrais desse conto.

Após aguardar ansiosa, durante vários meses, a volta de D. Álvaro, Rosalinda identifica o seu navio entrando no porto. Angustiada pela falta de seu “amante” a jovem corre ao porto pra recebê-lo. No entanto, lá descobre que D. Álvaro havia morrido logo antes de chegar ao litoral.

Destruída emocionalmente, Rosalinda procura abrigo inicialmente no seio da mãe que com ela sofre por sua triste perda. Depois, a jovem refugia-se no alto de uma torre que se encontra em escombros. Lá aparece estática, petrificada, açoitada pelo vento que agita sem parar o mar bravio à sua frente. A torre, símbolo da destruição e desolamento da existência daquela jovem, durante os séculos tem sido desfeita pedra por pedra, sob o inclemente fustigar das ondas. Neste momento, Rosalinda e a torre derrocada tornam-se uma só. No alto daquela torre, a jovem encontra-se sem perspectivas, sem poder vislumbrar o seu próprio futuro. Segundo as palavras dela própria, D. Álvaro lhe “levou o coração para o fundo do mar.”. Ela maldiz sua própria existência e afirma crer que seria melhor ser “sereia para viver no mar, abraçada com D. Álvaro”( VASCONCELOS, 1974, p. 153).

A forte influência do mar na narrativa é bastante reveladora e traz consigo um duplo que reverbera em toda ela. Enquanto que o mar e a água são amplamente reconhecidos como símbolos da vida, da sua gênese, a narrativa duplica seu sentido de forma antagônica e transporta toda a sua significação para o campo semântico da morte: É no mar que D. Álvaro encontra sua morte e onde Rosalinda encontrará sua desgraça. É do mar que emerge o corpo sem vida de D. Álvaro e leva consigo a sua jovem amada e é o mar que, com sua ação incansável, destrói, pedra por pedra, sem pressa, a torre que já se encontra derrocada. Misticamente, o mar apresentado é a morada de incríveis criaturas grotescas e monstruosas mantidas sob a égide do mal.

A narrativa apresentada por Osório de Vasconcelos desenrola-se à beira-mar e é “a beira-mar, sobre um rochedo empinado que se ergue a prumo a grande altura, alevanta-se uma torre em ruínas” (VASCONCELOS, 1974, p.148) cenário que se confunde com o desenrolar da história e que simboliza a decadência da vida de Rosalinda. Em certo momento da narrativa a jovem e a torre tornam-se quase que um só. Quando Rosalinda se vê perdida, sem rumo e sem seu amor, ela e a torre se unem, enquanto a jovem desolada lá de cima, fustigada pelo vento, olha para a imensidão do mar sem nada ver. A torre, que outrora servira como um pálido farol que guiava a rota dos marujos, também agora não possuía outra serventia se não a sua fragmentação pela ação das ondas.

O entorno daquela antiga construção “parece um sítio maldito”, cercado

por uma “desolação tão nua e tão terrível, sente-se um terror instintivo e natural, e os olhos, contemplando aquele espetáculo, cerram-se involuntariamente, arreceando-se de alguma visão medonha” (VASCONCELOS, 1974, p. 149). É sob a égide desse lugar desolado e que ameaça pela aparência desconfortável que Rosalinda buscará abrigo ao saber da tragédia que se precipitara sobre a sua vida.

Oculto no alto da torre, Rosalinda, em poucos instantes, perde toda sua jovialidade, leveza e alegria. Parece estar catatônica “com os olhos fixos e a boca semiaberta, deixando entrever os dentes ebúrneos, era a imagem do desespero silencioso” (VASCONCELOS, 1974, p. 154). Nesse momento de desespero e abandono, a jovem amante vê um vulto que emerge do mar. É D. Álvaro. Rosalinda estremece diante da possibilidade de reaver seu amante, seu puro amor, seu coração que julgara perdido nas profundezas do mar.

O que transparece nesse momento da narrativa é que a volta de D. Álvaro representaria a vitória do amor sobre a morte. A finitude humana não seria capaz de separar dois jovens que se amavam com um amor tão puro e sincero. O clima sombrio e ameaçador que se instaura na narrativa, momentos antes do surgimento do falecido D. Álvaro das águas do mar, no entanto, prepara o leitor para o que se verá a seguir e revela a paisagem de horror que se apresentará na sequência: “Corria negra a noite e o mar erguia as ondas encapeladas, soltando rugidos angustiosos. A lua baça e pálida em vão tentava fender com os raios frouxos as nuvens caliginosas, que toldavam o firmamento.” (VASCONCELOS, 1974, p. 154). O mar, como uma das figuras centrais da narrativa, se transmuta para transmitir o necessário aspecto de sombria agitação indispensável àquele momento da narrativa para construir a ambiência suficientemente nebulosa para o seu desenrolar.

O vulto de D. Álvaro, observado ao longe, caminha por entre as águas do mar, movido não se sabe por quais forças, reafirmando seu amor por Rosalinda e inquirindo: “Que importa a morte, se o amor lhe sobrevive?” (VASCONCELOS, 1974, p. 154). A jovem não tem forças para resistir à inesperada aparição de seu amado e o segue, pelas águas sem se dar conta do que faz. Ela está profundamente inebriada pelo amor reencontrado. Diante da possibilidade de reaver sua paixão que considerava irremediavelmente perdida para a morte, Rosalinda confessa ao seu amado morto: “Amar-te, amar-te é meu destino, que se não te amara, já não existira há muito. Vivo ou não, que importa? Serás sempre o meu amante, que me levou o coração” (VASCONCELOS, 1974, p. 155).

No entanto, o desfecho com o qual se depara Rosalinda não é o que se espera de uma bela história de amor: A jovem se vê só no mar depois de se afastar bastante do litoral. Ao seu lado, surpreendentemente emerge

um “cadáver horrivelmente desfigurado, com as carnes a despegarem-se da ossada” (VASCONCELOS, 1974, p. 156). O cadáver-esqueleto ganha vida diante de Rosalinda que, em meio às águas, vê-se em desespero. Criaturas monstruosas emergem das profundezas do mar e circulam em torno da jovem até chegarem tão próximo a ponto de tocá-la.

É interessante aqui observarmos que a imagem da beleza de D. Álvaro que acabara de buscar Rosalinda às margens do mar, aos pés da torre, desfaz-se em uma representação de verdadeiro horror e, ao mesmo tempo, combina duas das mais temidas representações da morte desde a idade média, o cadáver putrefato e o esqueleto de olhos iluminados.

Em meio a todo o terror e horror que tomam Rosalinda, o demônio surge e condena-a a passar a eternidade atraindo os marujos mais incautos ao mesmo destino de seu amado D. Álvaro para encontrar a morte em meio às suas aventuras marítimas: “Vai-te, sereia, e persegue os nautas com os teus olhos glaucos; prende-os com as tuas tranças cor de limo, e atraindo-os com os teus cantares maviosos. Cumpre o teu destino e viverás eternamente no mar, junto à torre” (VASCONCELOS, 1974, p. 157).

A desgraça encontrada por Rosalinda ecoa nos ensinamentos religiosos que a lenda contada tenta reforçar junto aos que lhe ouvem: A jovem desejou tornar-se uma sereia por amor e alcançou seu intento pela atuação de um demônio que a condenou, a partir de então, a uma existência em companhia de monstros marinhos e conduzindo outras pessoas à condenação eterna.

A narrativa apresenta ainda aos seus leitores uma inversão bastante peculiar. Rosalinda é uma mulher que se vê incompleta porque o seu coração fora levado para as profundezas do mar por seu amado D. Álvaro, no entanto, na mítica história das sereias, é esta figura que seduz e toma o coração dos marujos desavisados e os conduzem à sua perdição pelo desejo e encantamento desenfreados. Na narrativa de Osório de Vasconcelos é o inverso que se dá: o marujo português é quem seduz a jovem e lhe toma o coração, levando-o às profundezas do mar. A jovem apaixonada, por sua vez é quem se lança às águas perdida pela magia da sedução.

A partir destas breves considerações, podemos concluir que as míticas aventuras dos nautas portugueses, no período áureo das grandes navegações, influenciou toda uma nação e permaneceu viva nas memórias durante séculos alcançando também as narrativas que, através da ficcionalização literária, buscaram reconstruir essas memórias de uma época em que, nas palavras do narrador pode ser assim definida: “nesses tempos heroicos, Portugal foi um

anão que deu o ser a gigantes” (VASCONCELOS, 1974, p.150).

A narrativa de Osório de Vasconcelos, de viés claramente fantástico, que traz à vida um morto que, aparentemente, retorna por seu amor, mas que agia por influência do demônio que cobrava de Rosalinda sua oferta de tornar-se uma sereia, trazia aos leitores oitocentistas uma possibilidade de explicação para o surgimento das sereias e um sinal de alerta às jovens que, ao modo dos marujos, desavisadas podiam deixar-se seduzir e vir a tornarem-se almas amaldiçoadas que vagariam infinitamente pelo mar bravio seduzindo e matando os valorosos leões do mar.

## **REFERÊNCIAS:**

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: MEC, 1972.

MOISÉS, Massaud (dir.) *A Literatura Portuguesa em perspectiva*. Vol. 2, São Paulo: Atlas, 1993.

RODRIGUES, José Carlos. *Tabu da Morte*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

SCHMITT, Juliana. *Mortes Vitorianas*. São Paulo: Alameda, 2010.

VASCONCELOS, Alberto Osório de. A Torre Derrocada. In.: MELLO, F. R. *Antologia do Conto Fantástico Português*. 2a ed. Lisboa: Afrodite, 1974.

## **O IMAGINÁRIO POPULAR EUROPEU, INDÍGENA E AFRO-BRASILEIRO EM COMPOSIÇÕES FANTÁSTICAS DE BERNARDO GUIMARÃES**

Hugo Lenes Menezes<sup>1</sup>

Os mitos, enquanto narrativas religiosas, com o transcorrer das eras, foram deixando de ter para nós o caráter sagrado, continuando, porém, como manifestação do imaginário dos povos, na condição de histórias profanas, mítico-lendárias, as quais sofreram transformações, notadamente ao emigrarem de uma cultura para outra. Dessa maneira, surgiram os contos de fadas, ou contos folclóricos, com os seus elementos fantásticos, ou seja, aqueles não explicados pelas leis da lógica da nossa realidade, a exemplo: os encantamentos e bruxarias. Para Tzvetan Todorov, em seu livro *Introdução à literatura fantástica* (1968, p. 31), semelhantes elementos se assentariam sobre a incerteza, a indecisão, de serem reais ou imaginários, até porque a palavra “fantástico”, na sua origem grega, proveio do adjetivo “phantastikós”, significando “representação imaginária”.

Nos referidos contos de efeito fantástico, encontramos aquilo que remanesceu após a dessacralização dos mitos reconhecidos como as mais antigas modalidades narrativas. De onde toda ficção verbal ser tributária de tais relatos ancestrais. Ilustrando, devemos lembrar que, simultaneamente ao conto de fadas, o romance ocupou o cerne do ideário romântico, com o qual alcançou o “status” de forma literária. Na verdade, conforme observou Affonso Romano de Sant’Ana (1990, p. 20), o romance romântico cristalizou uma série de lugares-comuns, como a virtude recompensada, e de tipos, como o príncipe encantado, a fada salvadora e a bruxa má, constituintes das histórias folclóricas. Por sinal, haja vista, inclusive, que a literatura fantástica nasceu associada ao gótico, com as suas criaturas grotescas, cadáveres, fantasmas, assassinatos em ambientes sombrios e até mortos andando entre os vivos, constatamos a relevância das histórias folclóricas para o referido movimento estilístico desde a escolha da publicação, em 1797, de uma obra de forte presença de elementos macabros, qual seja, a coletânea de Ludwig Tieck *Contos de fadas populares*, enquanto marco inicial do Romantismo alemão, sendo difícil um romântico não apresentar uma única “peça noturna”, que é mais uma designação aplicada,

---

<sup>1</sup> Pós-Doutorando em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP), sob a supervisão do Prof. Dr. Benjamin Abdala Junior e como bolsista sênior do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).



---

---

na literatura especializada, à produção contendo o insólito, o extraordinário e o fantasmagórico. Pertinentemente, Karin Volobuef assinalou que: “O manifesto interesse dos românticos pelo conto de fadas é uma reação ao furor racionalista do período iluminista que, no intuito de banir da face da Terra as crendices e superstições, execrara toda forma de magia...” (1999, p. 52).

Com o Romantismo alemão, afirmou Ítalo Calvino em *O conto fantástico no século XIX* (2004, p. 10), deu-se a ascensão (e a plenitude estética) da literatura em foco, cuja maior expressão naquela época se encontraria nos contos de horror de Hoffmann. Esse alcançou ressonância em autores franceses, como Charles Nodier e Gérard de Nerval, e brasileiros, como Álvares de Azevedo, que atualizou o fantástico em *A noite na taverna* (1855), e Bernardo Guimarães, o qual, juntamente com aquele último e outros acadêmicos de Direito, representantes do nosso ultrarromantismo, fundou, numa São Paulo fantasmal e noturna, onde fervilhava a juventude possuída pelo “Mal do século”, uma irmandade de inspiração maçônica, denominada “Sociedade Epicureia”, a cujos membros, que trocaram os motivos ingênuos da fase literária anterior pelo tédio da vida, o ceticismo e o satanismo, foram atribuídas coisas “fantásticas”, aqui no sentido de excêntricas, mirabolantes e exageradas, como orgias terríveis, inclusive com doentes leprosas, festins diabólicos, atos de necrofilia, bebedeiras pantagruélicas, dando margem ao devaneio e ao desvario, além de outras “viagens” artificiais; enfim os mais diversos excessos: “Nos cemitérios ou nas repúblicas organizavam libações e ceias ‘escolásticas’, durante as quais improvisavam ‘bestialógicos’, discursos estapafúrdios em prosa e verso (brotados sem reflexão das profundezas da mente), e cruzavam hamleticamente os crânios transbordantes de conhaque” (MOISÉS, 2001, p. 431).

Tudo isso resultou em criações poéticas da estirpe das quadras infernais de “A orgia dos duendes”, a exemplo da seguinte: “Junto dele um vermelho diabo/Que saíra do antro das focas,/Pendurado num pau pelo rabo,/No borralho torrava pipocas” (GUIMARÃES, 1999, p. 77), como que num prenúncio, inclusive pela feitura automática, do Surrealismo, espécie de Neorromantismo levado às últimas consequências.

A partir de tal base teórica sobre a literatura em pauta, neste texto, demonstramos a presença de elementos do imaginário popular europeu, indígena e afro-brasileiro, como entidades, almas do outro mundo, personagens com o diabo no corpo ou que fizeram pacto com o demônio, na ação dos contos fantásticos. “A garganta do inferno” e “A dança dos ossos”, integrantes do livro *Lendas e romances* (1871), assim como no poema narrativo “A orgia dos duendes”, do volume *Poesias diversas* (1865), todos de autoria de Bernardo

Guimarães: “ficcionalista espontâneo (...), espécie de menestrel de rua ou cantador nordestino, as suas fábulas decorrem com a naturalidade de lendas e histórias de faz-de-conta...” (MOISÉS, 2001, p. 490), dentro do quadro romântico de valorização da cultura vinda do povo.

Foi no conto “A garganta do inferno” - subintitulado “Lenda” - no caso a lenda da construção no século XVIII da capela de Nossa Senhora dos Prazeres em Lavras Novas, pequeno arraial da província de Minas Gerais, durante o auge da exploração do ouro na região, que Rodrigo Otávio se baseou para escrever o drama teatral *Sonhos funesto* (1895), segundo informação de Basílio de Magalhães em seu livro *Bernardo Guimarães: esboço biográfico e crítico* (1926, p. 169). Na narrativa em apreço, cuja outra matriz identificamos nos contos folclóricos europeus, dada as referências a fada, príncipe encantado, bruxa e dragão, tomamos conhecimento da história insólita, trágica e sinistra da heroína Lina e, através duma romântica prática tipicamente bernardiana e duma coexistência geradora da incerteza, da indecisão, da ambiguidade inerente ao texto fantástico, transitamos do documental para o fantasioso, da lucidez para a loucura, da realidade para o sonho, o qual já tinha sido:

(...) usado antes na literatura como forma de tornar críveis os elementos fantásticos ou eventos por demais exagerados e irrealis. No Romantismo, porém, notadamente no conto de fadas, todo o contexto já é sobrenatural, de modo que, aqui, o sonho se destina a criar um contraponto à lucidez do cotidiano (...). Mais do que isso, o sonho é visto no Romantismo como uma forma de chegar ao conhecimento e de atingir o infinito sem o emprego do intelecto, mas da intuição (...). Dessa forma, ele se torna uma porta para o passado e para o futuro, revestindo-se de caráter profético (VOLOBUEF, 1999, p. 116).

No conto “A garganta do inferno”, um sonho da heroína chegou mesmo a desencadear todo o enredo. Senão, vejamos. Filha da viúva Gertrudes, Lina, comparada a entidades europeias, como a sílfide e a náíade, era uma bela menina, muito viva, de imaginação fantástica e ardente, que já contava treze para catorze anos e gostava bastante de contos de fadas e histórias de encantamentos. A sua casa, só recebia visita frequente de Daniel, um primo distante, apaixonado por Lina e trabalhador do mais importante estabelecimento de mineração das redondezas, cujo proprietário era Joaquim Macedo, Guarda-Mor, espécie de administrador do arraial, perto de onde havia um fosso de pedra no qual “se aninhavam bandos de morcegos e corujas, e servia de covil às jararacas e boiciningas” (GUIMARÃES, 2006, p. 165). Tal fosso era tido como enfeitado e conhecido como a Garganta do Inferno. No lugar de tal

caverna, diziam ter vivido antigamente uma velha feiticeira que, para enriquecer, fizera pacto com o diabo em noite de sexta-feira santa. Num sonho, Lina viu-se caminhando próximo ao fosso amaldiçoado no momento em que ele virou uma gruta em cujo interior a menina encontrou montanhas de ouro e deparou com uma serpente de fogo que a encarava, aparentando querer abocanhá-la. A menina deu um grito, despertou apavorada e contou o sonho para a mãe, para quem tudo aquilo não passava de tentação do demônio.

Outra noite, Lina voltou a sonhar com a gruta de ouro, agora guardada não pela serpente, mas sim por um lindo príncipe encantado, sobre o que Gertrudes assim se pronunciou: “Eis aí porque não gosto dessas histórias de bruxarias (...). Esse príncipe encantado é a mesma serpente; é o capeta, é o cão maldito que te quer carregar para o inferno” (GUIMARÃES, 2006, p. 155). Proibiu, então, as saídas solitárias da filha, a qual, como que enlouquecida pela ambição material e pelo instinto sexual, lhe desobedeceu, indo à procura “daquelas quimeras que ela já, de si para si, chamava: minha gruta, meu príncipe” (GUIMARÃES, 2006, p. 156). Logo após, surgiu, sorrindo para Lina, um rapaz semelhante àquele com que sonhara e imediatamente a filha de Gertrudes se convenceu de estar diante do seu príncipe, relatando o sonho que tivera para o rapaz. Esse, que na verdade se tratava de Antônio Macedo, o filho do Guarda-Mor, seduziu a menina, dizendo que, por encantamento do céu, ela era a fada que lhe aparecera em sonho e ele, realmente, o seu príncipe. Levou-a para uma pequena fortaleza da sua família no campo e, com a finalidade de comprovar o que dissera, abriu um armário repleto de ouro, do qual diariamente passou a deixar um saco na porta de Gertrudes.

Naquele clima onírico e feérico, Lina se entregou a Antônio, deslumbrada com os galanteios, o luxo e a riqueza dele, esquecida da sua casa, de Daniel e quase até da sua mãe, que “despertou sobressaltada (...), chamando em altas vozes por sua filha; tinha sonhado que um dragão a devorava” (GUIMARÃES, 2006, p. 163), e ficou desesperada com o desaparecimento da menina. Essa, encarcerada pelo amante, que a desprezara para casar, por ordem do pai, com uma moça dita fidalga como eles, conseguiu as chaves da fortaleza, esquecidas numa noite por Antônio, fugiu e, fazendo várias viagens, jogou por vingança todo o ouro do rapaz na Garganta do Inferno. Em seguida, procurou a mãe, que também jogou todo o metal recebido no fosso maldito, para contar a sua desgraça. Isso ocorreu numa noite em que Gertrudes “tinha visões terríveis, e (...) punham-lhe as amarguras do coração. Já passava da meia-noite (...); a *coruja corta-mortalha* (...) fez ouvir três vezes o seu guincho estridente (...); o galo três vezes bateu asas e não cantou. Terríveis agouros!” (GUIMARÃES, 2006, p.

187). Assim que viu a filha, a viúva abraçou-a e perdoou-a pelo mau passo. Mas Lina, sentindo-se desonrada, correu e pulou na gruta, lugar comum ao sonho de ouro, ao delírio de amor e à morte. Ali, a sua mãe também quis se precipitar, porém foi impedida por Daniel, nos braços de quem virou um cadáver. Por sua vez, o ex-amante de Lina, descobrindo que todo o seu ouro havia sumido, desesperado e com medo da reação do pai, tocou fogo na fortaleza, mandou fechar a entrada de todas as minas e enlouqueceu:

(...) com os cabelos hirtos, os vestidos em desordem, com os olhos desvairados e a fisionomia de um possesso, saiu a correr pelo campo afora, até que, de propósito ou por acaso, achou-se perto da caverna fatal, chamada Garganta do Inferno. Ali (...) foi girando, girando em redor dela (...), como se fosse arrebatado por um redemoinho, até que desapareceu no medonho boqueirão (GUIMARÃES, 2006, p. 196-197).

Por fim, o bispo da região enviou à Lavras Novas um padre que, com orações, exorcismos e água benta, logrou expulsar o demônio da temida gruta, a qual foi entupida com pedras e entulhos a pedido do religioso episcopal. Esse também exortou o povo do arraial a envidar esforços no sentido de construir, no lugar da Garganta do Inferno, um templo, a capela de Nossa Senhora dos Prazeres, também conhecida como Nossa Senhora da Glória.

Passemos agora para o seguinte conto referido, “A dança dos ossos”. Atualmente, na década de 2000, numa edição da Livraria Martins Fontes da até então esquecida obra *Lendas e romances* e numa publicação da revista eletrônica de contos, intitulada *Bestiário*, também antiga denominação medieval para “livros em prosa ou verso (...) que tratavam de animais verdadeiros ou fantásticos, considerados simbolicamente portadores de qualidades sobrenaturais...” (MOISÉS, 1992, p. 61), como observamos notadamente no poema “A orgia dos duendes”, com a sua fauna real e mítica: lagartixas, sapos, crocodilos, galos, morcegos, aranhas, focas, lobisomens, mulas-sem-cabeça, bruxas, etc. Na narrativa “A dança dos ossos”, reconhecemos um caso ou “causo”, ou ainda uma aventura de fantasmas e assombrações com sabor folclórico-lendário. Em semelhante ambiência ficcional, sendo a viagem um tema ligado ao fantástico, especialmente em “A dança dos ossos”, o aludido motivo veio abrir caminho, nesse texto, para que outros elementos da categoria literária em tela se desenvolvessem durante o episódio repassado ao leitor e a princípio desacreditado pelo narrador-personagem, o qual, apesar de só admitir as leis naturais, depois de certa hesitação, terminou por crer, esperando que os leitores fizessem o mesmo, que um barqueiro correu pelos ares em cima de um burro, com um esqueleto na garupa.

De acordo com o narrador-personagem, numa viagem noturna, em sucessão a uma tarde de pavorosa tempestade, o seu itinerário o levou a adentrar os cafundós do sertão, parar num porto às margens do rio Paranaíba, entre as províncias de Minas Gerais e Goiás, e ouvir da boca do velho barqueiro Cirino, caboclo mestiço de indígena e africano que dava passagem aos viandantes, a história de uma visão fantástica que ele tivera. Vejamos então tal relato. Ao transpor a mata durante uma noite enluarada de sexta-feira, em meio à clareira onde ficava a cova não mais do corpo e sim da alma do jovem cabo de destacamento Joaquim Paulista, brutalmente assassinado no mato sombrio por dois soldados endemoniados, quais sejam, Timóteo, tomado por sanguinário ciúme, e o seu comparsa mandingueiro, também adestrador de serpentes, que acabou morrendo na boca de uma delas e, por ter parte com o diabo, não foi enterrado no campo santo, mas atirado aos urubus. Cirino avistou, juntando-se numa dança horripilante, numa festa de além-túmulo, e formando um esqueleto, os ossos do corpo do defunto rapaz, espatifado pelos urubus e bichos do mato, ossos esses que saíram da cova, onde só restara o crânio.

O caboclo falou que, nas sextas-feiras, os ossos de Joaquim Paulista apareciam para assombrar os transeuntes à beira da sepultura e que dessa, naquela noite, saltou a caveira. Segurada pelas mãos da ossada, que passou a fazer várias brincadeiras com ela, a cabeça foi jogada para o alto e veio a cair diretamente entre os ombros do esqueleto, que fitou o barqueiro com olhos de fogo. Finalmente, Cirino, que de vez em quando, num misto de atitude profana e sagrada, tomava um gole de bebida alcoólica em busca de forças ocultas e invocava, quase a todo instante, a proteção de Deus e de Nossa Senhora da Abadia, conseguiu desempacar o seu burro e se abalar do local. Contudo, o esqueleto também montou no animal e o barqueiro teve a nítida sensação de que eles saíram voando pelo espaço. Quando deu conta de si no outro dia, o sol já estava alto. A mulher do barqueiro, abrindo a porta de casa ao amanhecer, topou com o marido no terreiro, desacordado no chão, com o burro selado ali. Depois, até por estar convencido de que o animal também chegara ali pelos ares, já que a porteira do cercado estava trancada, Cirino foi pedir a bênção do padre Carmelo para a sepultura de Joaquim Paulista, no intento de tirar a assombração que ali atormentava o povo, e jurou não sair jamais de casa nas noites de sextas-feiras.

Conforme Antonio Candido apontou em *Formação da literatura brasileira*, nos contos “A dança dos ossos” e “A garganta do inferno”, de Bernardo Guimarães, identificamos “manifestações, na ficção, da fantasia de tantos poemas seus” (2009, p. 555) que se revelaram marcadamente românticos no satanismo de textos como “A orgia dos duendes”, classificada, por dois estudiosos do autor mineiro, o já

citado Basílio de Magalhães (1926, p. 59) e José Maria Vaz Pinto Coelho (1885, p. 62), dentro do gênero fantástico cultivado na velha Alemanha de Hoffmann.

Insólita narrativa em versos, inscrita a um só tempo na cultura nativa brasileira, com palavras tipicamente nossas, e num quadro folclórico universal, ao se constituir uma versão sertaneja duma festa celta de origem pagã, “Walpurgisnacht” (“Noite de Walpurgis” ou “Noite das bruxas”, para os alemães), a irreverente composição “A orgia dos duendes” revelou-se um universo de entidades da superstição popular num bacanal infernal, representando a cerimônia da festa dum sabá monstruoso, a que não faltou uma ação própria do ritual, a antropofagia, cuja descrição, na estrofe que se segue, remeteu-nos a um clichê de contos de fada, convencionados como histórias para crianças: “Taturana, uma bruxa amarela,/ Resmungando com ar carrancudo,/ Se ocupava em frigir na panela/Um menino com tripas e tudo” (GUIMARÃES, 1999, p. 78), sendo o aludido ritual sabático marcado por danças como o cateretê, de nome tupi e coreografia africana, e a embigada (ou umbigada)<sup>2</sup>, bem como por cantos agoureiros, até a dispersão pela megera esquelética da morte. Espécie de chefe dos duendes (os fantasmas, ex-humanos), o espectro da morte, figurando um dos quatro cavaleiros do Apocalipse, veio com chicotadas reconduzir semelhantes seres ao túmulo e às profundezas do inferno pondo fim a um sabá, mas dos trópicos americanos, conforme comprovamos através do recurso à paródia do indianismo de Gonçalves Dias (o do “O canto do Piaga”), que adquiriu no poema bernadiano já denominado “pandemônio fáustico em ritmo de arremedo gonçalvino” (CAMPOS, 1975, p. 211) um tom de conto de horror.

Embora sendo o significado habitual de “duende”, segundo Antônio Houaiss, o de “entidade das lendas europeias, de aspecto humano, orelhas pontudas e pequenina estatura, que geralmente usa seus poderes em travessuras noturnas para assustar os moradores das casas” (2009, p. 715), no texto em apreciação, entendemos tal criatura, também mencionada na composição “Galope infernal”, das *Poesias diversas*, como cada entidade do imaginário popular do Brasil presente à orgia em causa, um tipo de congresso malévolo, tendo por autoridade máxima uma velhinha de discurso cabalístico, porém afetivo e familiar, congresso esse iniciado pela reconstituição da noite lendária na floresta, bem ao gosto romântico do mistério encerrado pela natureza:

<sup>2</sup> O cateretê é dança regional para-religiosa, espécie de extensão dos ritos sacros de comemoração para o plano terreno das ruas e das praças públicas, integrado à comilança e roletas das quermesses, numa anulação de fronteiras entre o culto do espírito e do corpo. Já a ‘embigada’, carregada de forças primitivas e sensuais, está dissociada do rito oficial, mas não alheia à fonte religiosa. Endereça-se, numa mesma linha, aos cultos afros; expressa a sua expansão. E vista à época como manifestação obscena, era tida, também por sua origem pagã, como evolução demoníaca” (NAMUR, 1992, p. 341).

Meia-noite soou na floresta/No relógio do sino de pau;/E a velhinha, rainha da festa,/Se assentou sobre o grande jirau. (...) E a rainha co'as mãos ressequidas/O sinal por três vezes foi dando,/A coorte das almas perdidas/Desta sorte ao batuque chamando:/ Vinde, ó filha do oco do pau,/Lagartixas do rabo vermelho,/Vinde, vinde tocar marimbau,<sup>3</sup>/Que hoje é festa de grande aparelho (GUIMARÃES, 1999, p. 77-78).

Na sequência, passamos a conhecer os “duendes”: o lobisomem, o diabo-vermelho, a tatuarana (lagarta-de-fogo), a getirana (cobra-de-asa, cobra-do-ar, cigarra-cobra), a mamangava (abelha de grande porte e picada dolorosa, vespa-de-rodeio), o galo-preto, o esqueleto, o sapo-inchado, o crocodilo, o caturra (sapo papudo e chifrudo), a mula-sem-cabeça, além de capetinhas, de três demônios vestidos de roxo e de mil bruxas. Alguns desses fantasmas cantaram e contaram, eles mesmos, a sua história pregressa; confessaram os seus crimes e perversões, como incesto, luxúria associada a assassinato, mortandade em massa, violação sexual, matricídio, parricídio e fratricídio. Revelaram também a profissão deles ou condição social: crocodilo foi papa; galo-preto foi frade; tatuarana foi freira e mula-sem-cabeça foi amante de um bispo, terminando todos por narrar a sua morte e paradeiro no inferno. Apresentadas desse modo, as personagens de “A orgia dos duendes” nos possibilitaram a

sua associação, em chave paródica, às características decisivas do ‘romance gótico’ com sua exploração de crimes e perversões como (...) sadismo, necrofilia e o pacto com o demônio em *Ambrosio or the monk* (1795), de Matthew Gregory Lewis, ou em *Italian or the confession of the black penitent* (1797), de Ann Radcliffe (MACHADO, 2007, p. 185).

Pelas suas entidades fantásticas entregues à prática de toda sorte de perversidades, “numa imagem mais sádica que qualquer satânico se proporia a exhibir” (NAMUR, 1992, p. 239), pela desenfreada e escatológica volúpia do mal, não obstante tudo estar colocado sob a proteção amorosa do tom de galhofa, de paródia, “A orgia dos duendes”, acabou por se revelar terrível, como notou Flora Süssekind no ensaio “*Bernardo Guimarães: Romantismo com pé-de-cabra*” (1993, p. 150), até para o seu próprio criador, que tratou de concluir a narrativa poética com a chegada, sem nenhum vestígio da fantasmagórica orgia noturna, do amanhecer do outro dia, extinguindo todos os demônios (duendes), todos os mistérios, e cedendo a vez para a paz e a tranquilidade, simbolizadas pela imagem final de uma “linda virgem” sonhando com amores na floresta.

---

<sup>3</sup> Marimbau: outra forma de “berimbau”, com possível influência do vocábulo “marimba”. Trata-se de dois instrumentos de origem africana.



## REFERÊNCIAS:

CALVINO, Ítalo. *Contos fantásticos do século XIX* (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1975.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira – Momentos decisivos (1750 1880)*. 12ª ed. São Paulo: FAPESP. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2009.

COELHO, José Maria Vaz Pinto. *Poesias e romances do Dr. Bernardo Guimarães*. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert & C., 1885.

GUIMARÃES, Bernardo. *Lendas e romances*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. A orgia dos duendes. In: FACIOLI, Valentim; OLIVIERI, Carlos (Org.). *Poesia brasileira: romantismo*. 9ª ed. São Paulo: Ática, 1999.

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

MACHADO, Duda. A exceção pelo riso. In: *Revista USP*, São Paulo, n.74, p. 174-187, junho/agosto 2007.

MAGALHÃES, Basílio de. *Bernardo Guimarães (esboço biográfico e crítico)*. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1926.

MOISÉS, Massaud. Bestiário. In: *Dicionário de termos literários*. 6ª ed. São Paulo: Cultrix, 1992.

\_\_\_\_\_. *História da literatura brasileira - Das origens ao romantismo*. São Paulo: Cultrix, 2001.

NAMUR, Virgínia Maria de Souza Maisano. *A revolução sutil: Bernardo Guimarães & a poesia romântica de implosão*. São Paulo: PUC-SP, 1992. Dissertação de Mestrado.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural do romance brasileiro*. 7ª ed. São Paulo: Ática, 1990.

SÜSSEKIND, Flora. Bernardo Guimarães: romantismo com pé-de-cabra. In: *Papéis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas: a prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: UNESP, 1999.

## FAUSTO DE GOETHE: DUPLO COMO QUEDA

Luiz Antonio Ribeiro\*

A formação, ou melhor, a composição dos duplos se dá de maneira diferente das ambivalências e das antíteses. Enquanto essas pretendem, a partir do oposto, complementar o conceito inicial, o duplo se forma do esgarçamento da unidade, do espelhamento ou articulação dele com o restante do universo. É por esse motivo que, ao adentrarmos a obra *Fausto* de Goethe, precisamos olhar primeiro para a unidade, ou seja, aquele que força todo o arcaçouço do nosso objeto de estudo, o autor.

Goethe foi um autor de grande sucesso em sua época, obteve fama ainda na primeira parte de sua vida, principalmente com os romances em formação, no começo do romantismo, como *Os Sofrimentos do Jovem Werther*. No entanto, como é destacado por Walter Benjamin, embora Goethe se aproveitasse desse sucesso para galgar carreiras políticas e altos cargos em universidades, sua postura enquanto indivíduo, homem do pensamento, era bastante esquiva e escorregadia em relação à sociedade da época. Entre outras coisas, Benjamin destaca que, individualmente, o poeta se concentra naquilo que é “adequado e proveitoso” (BENJAMIN, 124) e que seu problema é “com o tempo, com o mundo empírico e intelectual.” (BENJAMIN, 130). Todo seu caminho de escolhas, então, se dá por um arrefecimento das forças públicas, por uma postura mais branda, hesitante, que se esquiva à união aos conceitos, às classes e às escolas e até à nação. Se fosse possível traçar a trajetória pessoal de Goethe, poder-se-ia dizer que ele, em uma vida, vai da revolução, da totalidade, ao fragmento ao fragmento.

Nesse momento surge a questão: como um autor que aos poucos se esquiva das grandes narrativas e se cola ao fragmento escreve o *Fausto*, com edições de mais de 500 páginas, divididas em duas partes bastante grandes, conhecida como “a *epopeia do mundo moderno*”, obra que figura tão bem o desencontro do indivíduo com a natureza, com os mitos e, por fim, seu encontro com o mundo lógico, instrumental e das máquinas?

*Fausto*, apesar da extensão e magnitude é uma obra escrita no decorrer de toda a vida Goethe e que, de tempos em tempos, era transformada, ampliada, corrigida, emendada, de forma que parecia não caber dentro de si mesma e dentro da vida do próprio autor<sup>1</sup>. E é justamente por isso que o *Fausto*, de

---

1 Graduando em Letras pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO onde é bolsista de Iniciação Científica no projeto de pesquisa “Estudos da representação do Mito fáustico nas letras brasileiras: do romantismo até à contemporaneidade” coordenado pelo professor orientador Dr. Leonardo Munk. Primeira versão composta em 1775 (Proto-Fausto) e a última em 1808 (Fausto, uma tragédia). Em 1826 ele começa a escrever a segunda parte do Fausto.

certa forma, contém todos os fragmentos do pensamento goethiano, ou seja, o exercício de Goethe se dá na impossibilidade de abarcar a totalidade de uma vida e por isso precisa se ampliar e se fragmentar na busca dessa unidade. A obra termina, e só assim poderia ser, quando termina a vida do autor.

A obra *Fausto* representa, de um lado, a força formal e o esforço estético-criativo de Goethe que pensa sobre um mundo que emerge por dentro de uma obra, mas por outro lado, configura sintomaticamente a impossibilidade dessa unidade entre homem, mundo, natureza e arte.

Ora, mas qual o procedimento da criação de Goethe, no *Fausto*, para a construção de uma narrativa que consiga dar conta de todos os fragmentos, ambiguidades e ambivalências do período da expansão da subjetividade do ser? Goethe se utiliza do mito.

## **A QUESTÃO DO MITO**

Fernando Pessoa em *Mensagem* afirma que “O mito é o nada que é tudo”. Pensando nessa perspectiva, um mito não é nada porque, em si, ele traz um vazio, uma opacidade. Para a composição do mito é preciso que ele, antes de mais nada, seja uma espécie de tela em branco em que cabe uma diversidade de elementos que se possa atribuir a ele. Ou, melhor dizendo, é preciso que no mito exista uma espécie de lapso, elipses que serão preenchidas, significadas, interpretadas e reinterpretadas por aqueles que se utilizam dele. É evidente que o mito não é a transparência completa, mas ele precisa de nortes obscuros e caminhos impossíveis de se identificar. Enfim, um mito precisa estar em distopia para que os homens encontrem lugares para ele.

O mito, então, é também tudo. Como ele não pode ser nada especificamente, ele pode ser qualquer coisa. Está intrinsecamente ligado ao caráter do mito servir de cápsula de diversos elementos até mesmo díspares. É “uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares” (ELIADE, 11) O mito é infinito e dele tudo se extrai. Através dos mitos, se conta a história do mundo.

Para Mircea Eliade, ele tem uma ligação direta com a “verdade”, pois o que representa é, na realidade, a revelação de um “caráter sagrado, exemplar e significativo.” (ELIADE, 7). Apesar disso, é evidente que o mito é também criação, na medida em que é uma realidade cultural compartilhada, mas que aponta justamente para uma origem<sup>2</sup>, para algo que foi “produzido e começou a ser.” (ELIADE, 11).

---

<sup>2</sup> Atentar para o fato de que origem não é o mesmo que gênese. Enquanto que a gênese tem algo de natural, a origem é um salto, uma escolha, algo que eclode de dentro de uma ordem, por isso criação.

Nesse sentido, é possível dizer que ao se falar de um mito está se falando somente dele, mas também de si próprio. O mito é uma espécie de espelho que reflete e reconfigura a imagem de que o olha, então ao perceber nele uma figura, está destacando não sua figura, mas sim a de todo um universo que o circunda, claro, a si próprio, mas principalmente aqueles que o olham.

Pode-se dizer, então, que o mito tem também um caráter duplo: ao mesmo tempo em que expõe algo de particular, a revelação de uma realidade, de um ser, de uma aparição, é também o compêndio de uma coletividade, de algo que é compartilhado, reinterpretado e reintegrado na ordem da figuração de determinado grupo.

## **HOMEM DO MITO**

Documentos comprovam que existiu realmente um Fausto, chamado Johannes Georg Faust (1480-1540), embora a data não seja precisa, e ele ficou conhecido pelo caráter místico de sua vida. Estudioso e homem inteligente, vivia de cidade em cidade fazendo trabalhos médicos e esotéricos. Só para se ter ideia da amplitude de nomes que ele foi cunhado enquanto vivo, Latuf Isaias Mucci lista alguns: “médico, mago, mágico pervertido, astrólogo, vagabundo, ocultista, sodomita, autodenominado ‘cunhado do diabo’, necromante, alquimista, feiticeiro, charlatão”.

Levando-se em conta o misticismo de uma Europa pré-iluminista, onde a ciência ainda era muito colada aos atos metafísicos, a transformação do Fausto verdadeiro para um mito é questão de tempo. No entanto, esse caráter mítico só começa a ser amplamente conhecido quando ligam o nome de Fausto com o suposto pacto que ele havia feito com o diabo, entretanto Iriarte afirma que “a lenda do mago e o motivo do pacto com o diabo, são anteriores à época de Fausto e condensam-se nas lendas cristãs em torno de três grandes figuras: Simão Mago, Cipriano de Antioquia e Teólifo de Adana.” (IRIARTE, 12).

É preciso refletir porque justamente a figura de Fausto se tornou o receptáculo dessas figuras e porque ele condensou dentro de si toda essa mitologia de ciência e religião fundidas, unindo o pacto com o diabo e o distanciamento de deus com a aproximação do homem para o mundo da ciência. Talvez seja justamente pelo caráter duplo de Fausto: ao mesmo tempo em que ele é uma criação do fim da era medieval, ou seja, bastante mágico, é também a representação da ampliação de uma concepção antropocêntrica da existência:

O Fausto começa num período cujo pensamento e sensibilidade dos leitores do século XX reconhecem imediatamente como modernos,

mas cujas condições materiais e sociais são ainda medievais. (BERMAN, 39).

Shakespeare nos dá uma pista quando Hamlet diz que “há mais coisas sobre o céu e a terra do que julga a filosofia.”, ou seja, embora a filosofia, o pensamento racional, já seja a mãe da arte do pensar, ainda há algo de encantado, mesmo que em decadência no mundo. E, segundo Iriarte, Fausto contém “o potencial transgressor e revolucionário, ou a baixeza, a insignificância e o vazio, em suma, a indiferença que lhe permitem tornar-se receptáculo do mito.” (IRIARTE, 29.) Esse caráter duplo, de revolução e da insignificância, parece colocar Fausto na trilha de Goethe, como vimos anteriormente.

### **FAUSTO DO GOETHE E O DUPLO**

A história do *Fausto* de Goethe é aquela conhecida por todos: Fausto é já um senhor de muito conhecimento que dedicou sua vida aos estudos e à ciência sem, no entanto, conseguir descobrir os meandros que levasse seu ser a uma ascensão espiritual nem a um conhecimento dos prazeres carnis. Assim, ele chama por Mefistófeles, o diabo, com quem faz um pacto de que ganhará alguns anos de vida para realização de todos seus anseios, espirituais e físicos. Com o pacto feito, no entanto, ele não consegue realizar o que quer: o caos do mundo, o desacerto sem lógica de como as coisas funcionam e a maneira negativa de demonstrar a realidade apresentada por Mefistófeles faz com que fracassem todos os desejos de Fausto, que fraqueja frente à suas certezas, voltando-se novamente para o caminho de deus.

O caráter duplo de Fausto está justamente pelo caminho que escolhe: quer uma sabedoria que esteja acima do bem e do mal, que não esteja subjugada nem aos anseios divinos nem aos desacertos do diabo. Quer, simultaneamente, reunir em si todo o conhecimento do mundo, no entanto, “o individualismo de Fausto parece ser completamente desenraizado, o que dá um caráter peculiar ao seu saber este é um saber que se autonomiza, que se desliga de qualquer relação com o contexto sócio-político; é fim em si mesmo e só serve para seus próprios fins.” (IRIARTE, 30). É preciso pensar apenas que esse individualismo não é dotado de uma unidade, mas de uma fratura dessa unidade, na medida em que seus desejos, fora do contexto político, se esbarram na figura de Mefistófeles que, ao aparecer homem e conhecer os anseios de Fausto, pode realizá-los em um movimento duplo de ascensão e queda. Marshall Berman afirma que “o que leva Fausto a sentir seus triunfos como lixo é que, até esse momento, foram apenas conquistas da vida interior,

apenas espiritualidade (...)” porque sua “cultura se desenvolveu no sentido de divorcia-lo da totalidade da vida. (...)”, por isso ele “almeja uma ligação mais vital, mais erótica e mais ativa.” (BERMAN, 42).

O que tentamos afirmar é: Fausto intui que pode conhecer o mundo espiritual pelo caminho do corpo. Após fracassar com os estudos científicos, intui que é pela vida corpórea, pela realização plena de todos os desejos de seu corpo que poderá ascender para um conhecimento uno, completo. Fernando Pessoa, via Álvaro de Campos, diria: “sentir tudo de todas as maneiras, / viver tudo de todos os lados, / ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo.” Assim sendo, o caráter de Fausto se dá nessa medida em que não pode renunciar a magia para viver da razão, pois busca um encanto do mundo, ao mesmo tempo em que a magia já não dá mais conta do mundo que pretende realizar. Enfim, Fausto concentra um embate de forças que se duplicam infinitamente.

## **MEFISTÓFELES**

Chegamos talvez ao ponto chave de nosso trabalho: a personagem de Mefistófeles. De certa forma, Mefistófeles é quem faz toda e qualquer mediação que ocorre na obra: é ele quem se confronta com Deus, fazendo o que chamamos de primeiro pacto em que Fausto é a vítima, depois é ele que vai aparecer à Fausto para realizar seus desejos, é ele quem coloca Margarida na presença de Fausto, ou seja, sua função é encurtar as distâncias divinas e sociais e agir como espécie de mediador das relações. Por isso Mefistófeles tem como característica, até um tanto quanto cruel, a diplomacia.

No Prólogo de Deus, o próprio logo anuncia sua simpatia por Mefisto, ou até uma espécie de parceria é selada quando Deus deixa o destino de Fausto em suas mãos. É nesse momento em que os planos de um se confundem com os do outro que ambos se tornam indistintos, figuras que partilham do mesmo caráter e interesse: fazer um jogo da vida humana. Por isso que, talvez, o grande pacto da obra não seja o que Fausto faz com Mefistófeles dando-lhe sua alma, mas o que Deus e o Diabo fazem em relação à vida de Fausto que, a partir desse momento, se torna um brinquedo nas mãos dos interesses dos céus. Interessante perceber, entretanto, que Mefisto parece saber mais sobre a terra do que o próprio Deus, porque, como os dois se duplicam e se alinham para seus interesses, Deus precisa de Mefistófeles para provar sua superioridade enquanto este precisa de Deus para a manutenção de seu poderio. Enquanto um é incompleto como ser supremo, da positividade, ele precisa do outro polo, um dos seus que conheça da negatividade e da terra e que por lá circule para cumprir seus desígnios.

Mefistófeles duplica Deus na medida em que é o “anjo caído” e ser das sombras, ao mesmo tempo em que duplicará Fausto sendo um ser com caráter divinatório. Essa duplicidade que se multiplica é o que desloca Mefisto para ambos os lados, mas nunca como acréscimo, sempre como falta. Em ambos os lados, o que nele se configura é essa falta.

Na terra, Mefistófeles realiza em Fausto esse pacto feito com Deus, mas ele é aquele “que sempre nega! E com razão; tudo o que vem a ser é digno de perecer...” (GOETHE, 71). É preciso reparar, no entanto que, como negatividade, Mefisto não é aquele que leva Fausto a conhecer o mundo, como se parece sugerir, pelo contrário, ele diz “Pare” a Fausto. Como diz Eliade:

A atividade de Mefistófeles não é dirigida contra Deus, mas contra a Vida. Mefistófeles é “o pai de todos os impedimentos.” O que Mefistófeles pede a Fausto é que pare, fórmula da inspiração mefistofélica por excelência. (...) No lugar do movimento e da Vida ele se esforça por impor o repouso, a imobilidade e a morte. (ELIADE, 79).

Ora, se levarmos em conta que o fluxo moderno contém a ideia de movimento, evolução, então Mefisto, via repouso e indolência, propõe que Fausto não se realize como homem moderno. Ao mesmo tempo, é só via Mefisto que Fausto vai ter acesso a um mundo desconhecido de excesso, justamente o que lhe falta.

Se Mefistófeles é o que falta em Fausto e essa falta propõe uma outra falta – via excesso, nos prazeres – Mefistófeles se torna novamente a negatividade e Fausto prisioneiro dessa lógica. O excesso para Fausto se tornam também falta. É porque, para Goethe, o mal e o erro são produtivos: “se não cometeres erros, não obterás a compreensão.”, diz Mefistófeles para Humunculus. O erro, no entanto, não faz parte do caráter metafísico, mas sim do campo do humano, sendo assim, Fausto é castigado pelos próprios erros enquanto que Mefisto, sendo entusiasta do erro não pode deixar de realizar seu caráter divino de punição.

## **O DUPLO COMO QUEDA**

O que se pode ver é que o caráter duplo, extraído de conceitos da obra de Fausto, tem algo que fraciona a individualidade, ao mesmo tempo em que desidealiza os conceitos. Pode-se dizer que a unidade não tem como característica a completude: um ideal não é completo e dá conta de todo um universo, pelo contrário, a unidade tem como marca a coerência entre as partes. O duplo, então, se torna a cisão dessa completude. Fausto é, então, um ser coeso, mas não completo, justamente por isso é que precisa de outra parte que procura em Mefistófeles, que por sua vez precisa tanto de Fausto como de Deus para ter forma.



O duplo, então, se configura nessa eterna queda dos seres. Enquanto que a unidade é uma espécie de ascensão, o duplo marca a queda para o mundo de baixo, do vício, do prazer e do excesso. Por conta disso, que o caminho de duplos na obra Fausto de Goethe se dá desde Deus até um *homunculus*, espécie de forma gestora primária de vida.

Assim, o que o duplo faz é mostrar a incoerência que recai sobre a unidade, que, incompleta, se torna múltipla. O duplo é, de certa forma, algo diabólico, terreno, grotesco, de baixo. Não é a toa que o duplo se configura como uma das maiores características do mundo moderno, porque o homem moderno é aquele que inventa, cresce, cria e produz, mas que no final, perde. Como Fausto, para a modernidade, excesso é falta.

## **REFERÊNCIAS:**

BENJAMIN, Walter, Goethe. Trad. Irene Aron e Sidney Camargo. in: *Ensaio Reunidos: Escritos Sobre Goethe*. Editora 34.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é Sólido se Desmancha no Ar – A Aventura da Modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Cia das Letras, 1986.

ELIADE, Mircea, *Mefistófeles e o andrógino*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ELIADE, Mircea, *Mito e Realidade*. Coleção Debates. São Paulo, 1982.

IRIARTE, Rita. *Fausto: “A História, a lenda e o mito”* in: *Fausto na Literatura Europeia*. Lisboa, 1984.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia*. Trad. de Jenny Klabin Segall. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

## SIGNIFICAÇÕES DO GROTESCO NO MEFISTÓFELES DE MARLOWE E DE GOETHE

Raisa Damascena Rafael<sup>1</sup>

O pacto demoníaco é um dos mais férteis e perenes temas para manifestação do grotesco e do absurdo na literatura. Tomando como referenciais as obras de Christopher Marlowe, *História Trágica do Doutor Fausto*, e de Goethe, *Fausto: uma tragédia*, podemos investigar o grotesco na composição de Mefistófeles, que em ambos assume o tom do bufo, apesar de tratar-se de obras autodenominadas trágicas. Contudo, ainda que sob a mesma clave do histriônico, a personagem de Mefistófeles sofre importantes transformações na passagem do renascimento para o romantismo alemão.

O texto renascentista foi escrito por volta de 1588, em período muito próximo à publicação alemã, anônima, de *Historia von Dr. Johann Faustus*, também conhecido como *Faustbuch*, iniciando uma tradição fáustica na literatura dramática. Ambos os textos partem de relatos sobre um médico e alquimista alemão chamado Johann Georg Faust, que teria vivido entre 1480 e 1540. Nesse primeiro momento, a história é contada como sendo a de danação de Fausto, que ao final da peça é condenado, arrastado ainda vivo para o inferno. Essa versão renascentista se expandiu pela Europa, principalmente via teatro de marionetes, infundindo um caráter mítico ao tema fáustico.

Em Goethe, o texto também é apresentado na forma teatral, porém, acrescido de prólogos (dois) e com algumas poucas rubricas, diferentemente do texto renascentista, que é mais enxuto. O mito em Goethe é acrescido de sentidos modernos, ainda incipientes em Marlowe. Enquanto o drama renascentista se deteve em peripécias entre Fausto e Mefistófeles, o texto de Goethe explora aspectos políticos e econômicos na expansão incontida de Fausto. Entretanto, na versão romântica o pactário salva-se no final, pelo amor que Margarida lhe nutria.

Com relação ao grotesco, Mefistófeles em ambos os casos concentra o tom negador e desestabilizador. No Fausto de Goethe, Mefistófeles é constantemente descrito conversando com a plateia, no proscênio, proferindo comentários maliciosos sobre a estupidez da humanidade. Em Marlowe, em vez dos comentários, Mefistófeles tem ações cômicas e grotescas constantemente: no gabinete do Papa; na taberna em que transforma Robin e Ralph em macaco e em cão; no palácio do imperador,

---

<sup>1</sup> Graduanda em Letras pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, pesquisadora voluntária junto ao projeto de pesquisa “Estudo das representações do mito fáustico nas letras brasileiras: do romantismo até a contemporaneidade”, coordenado pelo professor orientador Dr. Leonardo Munk.

colocando chifres num de seus cavaleiros, ou quando engana um mercador de cavalos vendendo-lhe um cavalo que depois se evapora.

Em Goethe os exemplos de grotesco em Mefistófeles são mais abundantes, desde a aparência física da personagem, que se passa por cão, por estudante, por Forquíades, até em suas atitudes como as canções que entoam, os gestos obscenos, os comentários para a plateia.

Se entendermos o grotesco como uma manifestação artística em que as ordens da natureza são anuladas, ou seja, uma manifestação artística na qual o mundo foi transformado em um lugar de aparição do absurdo, em que o homem não governa seu destino, mas somente o acaso o faz, tornando a realidade desconcertante, podemos creditar tanto ao Fausto de Marlowe quanto ao de Goethe a titulação de grotescos, em especial pela mediação que Mefistófeles exerce sobre o destino trágico de Fausto.

No drama renascentista, a tragédia se dá na morte e condenação do homem que ambicionava a mesma sabedoria que os deuses. No drama alemão, embora a alma do pactário seja acolhida no céu, sua vida deixa um rastro de destruição terrena, indicando que no embate contradição salvação/destruição reside a potência crítica do Fausto de Goethe.

Sistematicamente, podemos estabelecer alguns eixos de comparação entre as obras, a fim de apresentar de forma mais clara os elementos comuns e diferenciadores na apresentação grotesca de Mefistófeles:

### **CONJURAÇÃO E PACTO:**

As diferenças se iniciam já no procedimento da conjuração. Em ambos, Fausto está em seu quarto de estudos, discursando sobre a insuficiência de seus saberes terrenos e almejando domínio de saberes mágicos. Na obra renascentista, Fausto tem auxílio de dois magos para sua iniciação: Cornelius e Valdez. Instrui-se com eles durante um jantar e após dirige-se a um bosque, onde traça um círculo ao chão, com anagramas, nomes de santos, caracteres de signos e planetas. Profere em latim um chamamento do demônio, em específico, chama Mefistófeles. A aparência inicial do demônio não é descrita em pormenores, apenas chamada de horrenda, a ponto de Fausto solicitar que Mefistófeles retorne com aspecto de frade franciscano. Transmutado em frade, Mefistófeles adverte a Fausto que somente pode lhe servir com a permissão de Lúcifer. Fausto então pergunta se Mefistófeles não teria vindo a sua presença pelo seu procedimento de conjuração, e este responde que veio quase por acidente, pois sempre que os demônios ouvem alguém renegar a trindade

divina, ficam curiosos com a possibilidade de roubar-lhes a alma.

Também em Goethe, Mefistófeles vem a Fausto por acidente: Fausto folheia um livro de magia e conjura um Gênio, que não lhe dá atenção. Após esse intento, está a ponto de encerrar a vida bebendo uma taça de veneno quando os sinos da Páscoa o fazem lembrar a juventude e caminhar pela cidade, misturando-se ao povo juntamente com seu ajudante, Wagner. Nesse passeio, um cão se acerca da dupla e segue-os de volta aos aposentos de Fausto. Enquanto o ex-médico se dedica a uma significativa retradução da bíblia — “No princípio era a ação”—, o cachorro se transforma e Mefistófeles se dá a ver na forma de um estudante. Anuncia-se como demônio e reclama do pentagrama que Fausto desenhou no chão: por estar mal traçado, não lhe deixa sair. Põe Fausto a dormir e chama um rato para que roa mais o desenho e lhe liberte.

Do cotejo entre essas duas passagens, conclui-se que no Fausto renascentista foram observados elementos da magia da época, pois a conjuração é representada de acordo com livros de demonologia, inclusive apontando uma hierarquia entre demônios. Já em Goethe não são observados esses elementos mágicos e de demonologia, e Mefistófeles é apresentado no “Prólogo no Céu” como um conviva de Deus. Deus e Mefistófeles apostam a alma de Fausto, numa operação que remonta ao texto bíblico de Jó. O pacto, em Goethe, também se dá via uma aposta: Fausto afirma que se um dia pedir que o tempo pare, de tão satisfeito que se encontra, o diabo pode matá-lo. Feita a aposta, Mefistófeles lhe exige uma gota de sangue em papel qualquer, para selar o pacto. Em Marlowe, o pacto se reveste de mais formalidade: após a autorização de Lúcifer, Mefistófeles pede que Fausto sangre o braço e escreva com seu sangue uma escritura de doação de corpo e alma. Após finalizada a escritura, surge no braço de Fausto uma inscrição em latim, significando “Homem, foge”. Usando linguagem jurídica, Fausto se entrega a Lúcifer, em troca de 24 anos de subserviência de Mefistófeles, que deve permanecer invisível e atender a todos os seus desejos, bem como transformar a aparência de Fausto de acordo com sua vontade.

### **CRÍTICA AOS PODERES ESTABELECIDOS – IGREJA E ESTADO:**

Concluído o pacto, o primeiro desejo do Fausto renascentista é por uma esposa. Mefistófeles o convence de que o casamento é um “convencional brinquedo” e desvia-lhe a atenção para os poderes que o conhecimento da magia pode trazer. Em seguida, após um momento de vacilação do pactário em que o próprio Lúcifer faz desfilar perante Fausto os sete pecados capitais, Fausto e Mefistófeles partem para o Vaticano e invadem, invisíveis, o gabinete

particular do Papa na festa de São Pedro. Aplicam bofetadas no Papa e nos Bispos ao redor, roubam-lhes comida e bebida e atiram-lhe tições. Antes de adentrar o recinto, Mefistófeles adverte a Fausto: “Grande tropa vais ver de frades calvos, pra os quais a pança cheia é *summum bonum*”. A crítica ao clero é mais sutil na obra de Goethe: quando Fausto ganha do Imperador o domínio sobre as praias, uma personagem denominada Arcebispo requer o recebimento de impostos também sobre esses domínios, ao que o Imperador reclama a sós “Destarte só faltava eu doar o reino inteiro”.

A crítica à Igreja no Fausto renascentista contém um elemento político que também se configura quando Mefistófeles tenta explicar a Fausto onde se localiza o inferno: em vez de uma localização geográfica, ou uma explicação teológica, Mefistófeles oferece à Fausto a resposta de que onde ele, diabo, estiver, inferno é. Ou seja, o inferno está em qualquer lugar, desde que se esteja a ele condenado. O historiador inglês Christopher Hill explorou em seu *O mundo de ponta cabeça* a significação política dessa negação do inferno bíblico tradicional: no contexto da Inglaterra elizabetana, questionar a existência do inferno era o mesmo que questionar o poder estatal, já que Igreja e Estado se imbricavam.

Hill traça um quadro em que a população, em especial a de classes mais baixas, põe em dúvida o poder estatal ao duvidar dos preceitos religiosos defendidos pelo Estado. A coerção moral exercida pelas noções de pecado e inferno foi perdendo força conforme a população foi questionando e duvidando dessas noções, o que implicava também em questionar a autoridade do clero, e, por conseguinte, de toda a configuração estatal absolutista. As doutrinas protestantes num primeiro momento serviram ao interesse estatal com a criação da Igreja Anglicana, garantindo-lhes autonomia frente à Igreja Católica romana. Porém, o foco em questões como o fim da mediação entre o crente e Deus fez com que se questionasse o poder local dos clérigos, bem como das elites aristocráticas, num processo iniciado pela Revolução Inglesa de 1640, que culminou com a guerra civil inglesa e o fim do absolutismo, estabelecendo-se, após um breve período de república, um modelo de monarquia parlamentar, mantido até hoje.

Já em Goethe, a crítica ao poder estatal se dá mais concentrada na figura do Imperador alemão. Mefistófeles chega a se apresentar como bobo da corte. Nesse momento, um fidalgo explica ao Imperador que o bobo oficial caiu bêbado ou morto, não se sabe, e que um outro, “grotesco de deixar pasmado”, foi entrando no palácio mesmo sem anuência dos guardas, o “palhaço ousado”. Diante das reclamações do tesoureiro, do chefe do exército e do chanceler, Mefistófeles sugere que o rei procure nas profundezas das terras de seu

reino tesouros enterrados para encerrar a crise econômica. A ideia agrada ao Imperador e se anuncia o carnaval. Antes da celebração, porém, Mefistófeles zomba do engodo que acabou de lograr: “se a pedra filosofal tivessem, ainda o filósofo faltava à pedra”. Após as cenas do carnaval, o Imperador é comunicado da solução que foi dada à crise financeira do país: papéis foram emitidos sob o lastro desse tesouro oculto, que nem se sabe se existe.

Posteriormente esse império em declínio é retratado de novo, como mais uma oportunidade de Mefistófeles exercer seus enganos mágicos e de Fausto satisfazer seus desejos: após a experiência na Grécia mitológica, junto a Helena, Fausto volta a si e exige que Mefistófeles lhe satisfaça o desejo de dominar os mares, cujo constante movimentar das ondas considera inútil. Para satisfazer esse propósito, Mefistófeles sugere que Fausto se alie àquele mesmo Imperador, agora em guerra para manter-se no trono, diante do caos em que seu governo se transformou. Em troca da vitória na guerra, o Imperador deve lhe doar os terrenos das praias, que paulatinamente Fausto transformará em terra produtiva.

Desse modo, configura-se no Fausto goethiano uma alegoria do progresso, cujo ponto crítico é o assassinato do casal de idosos que se recusou a deixar a cabana com a capela em que habitavam outrora à beira-mar, agora cercados pelos domínios fáusticos. Este movimento de dominação irrefreada é o que Marshall Berman denomina de “tragédia do desenvolvimento”: para Berman, o Fausto é também uma obra que permite a leitura da história ocidental do século XX como impulsionada pelo desejo de desenvolvimento. Esse desejo não se restringe à esfera privada, mas transborda para o desenvolvimento social e econômico. Para que possa ser feita a fusão entre o desejo de expansão intelectual (individual) e de atuação social (coletivo), Fausto deve então proceder ao pacto, que lhe proporcionará a posição de demiurgo, pois para ele o divino se manifesta pela ação, tal qual o Deus do Antigo Testamento.

### **DA HERESIA À CARNAVALIZAÇÃO:**

Em Goethe, podemos dizer que o contato com Mefistófeles fornece a Fausto a lição de que o mal é uma faceta do bem, para chegar ao bem - a criação ilimitada - deve trilhar o caminho do mal, numa dialética criação-destruição-nova criação, que se assemelha à dialética na qual o homem moderno está inserido. A partir dessa revelação do paradoxo e ambiguidade da natureza divina, Fausto pode se libertar da culpa e romper as barreiras para expansão ilimitada de seu ser e do mundo a seu redor.

Desse modo, percebemos que o Mefistófeles de Goethe passou por



um processo de laicização mais acentuado do que no de Marlowe, pois o texto renascentista ainda apresentava elementos tradicionais do formato de morality play, como o duelo entre o anjo bom e o anjo mau, a encenação dos sete pecados capitais ou a condenação exemplar de Fausto à morte e danação no inferno.

Por outro lado, o texto de Marlowe levanta diversas críticas à religiosidade em prol de uma ambição humanista contida na sede de conhecimento de Fausto, de modo que a peça pode ser interpretada pelos espectadores tanto como uma ratificação do pensamento reformista inglês, quanto como uma forte crítica à religiosidade em geral. Assim, é possível detectar no texto marlowiano elementos de heresia e de crítica ao contexto político de sua época.

Em Goethe, a existência ou não de inferno e, por conseguinte, de uma alma a ser condenada, parece não ser mais a questão principal, uma vez que Deus e diabo se misturam, bem como se misturam mitologias grega e cristã e diversas literaturas são entalhadas no texto alemão. Fausto, apesar de todos os seus mal-feitos, é salvo justamente pelo amor de Margarida, aquela a quem levou à perdição.

Em passagens como o “Prólogo no Céu”, temos textualmente apresentada uma amizade entre Deus e Mefistófeles; em passagens como a “Noite de Valpúrgis Clássica”, Mefistófeles acompanha Fausto em um cenário mitológico grego, e no contato com bestas mitológicas chama-as de “primos”, a ponto de se misturar as três Forquíades no final da 1ª parte da tragédia: as três velhíssimas filhas de Fórcis representavam a idade e fealdade, possuindo apenas um olho e um dente, que revezavam entre si – Mefistófeles se mistura a elas e passam a exhibir dois olhos e dois dentes, numa fealdade de assustar “diabos no inferno”. A partir de então, misturado às Forquíades, passam a se chamar Fórcuias, até o final do 3º Ato da 2ª parte, interagindo com Helena, Fausto, o filho dos dois, Eufórion (tal qual o filho de Helena e Aquiles), até que Eufórion e Helena desapareçam e Fórcuias/Mefistófeles salve Fausto das ilusões da noite de Valpúrgis na região grega de Tessália, conduzindo-o novamente a um plano terreno. Nesse ponto da obra goethiana há uma rubrica indicando explicitamente que Mefistófeles vestia véu e máscara para se passar por Fórcuias.

Essa mistura de elementos mitológicos e de outras literaturas na obra de Goethe foi apontada por Haroldo de Campos, valendo-se de Bakhtin, como um processo de carnavalização. Antes mesmo da cena do carnaval mascarado no Império, a obra apresenta elementos carnavalizantes quando, por exemplo, Mefistófeles canta em frente à casa de Margarida, no duelo com Valentim, e o texto que declama é nada menos que uma canção de Ofélia, personagem do Hamlet, de Shakespeare. Quando Margarida chama Fausto de Henrique, temos

outro elemento de mistura de referências temporais: conforme João Barrento afirma, famoso ocultista alemão do período renascentista, tratar-se de uma provável identificação de Fausto com Henrique Cornelius Agrippa.

Portanto, o Fausto de Goethe acentua um processo de livre deslocamento espacial e temporal no drama encenado, misturando referências e desfazendo hierarquias, um processo ainda incipiente no Fausto Marlowiano.

Os diversos exemplos das duas obras referidas até aqui apresentam passagens do grotesco, geralmente vinculadas a atitudes e aparições de Mefistófeles. As significações dessas aparições demonstram que em ambos os casos o absurdo se apresenta como possibilidade de escape e reconfiguração da realidade, conferindo ao estranhamento e ao riso potenciais políticos: na obra renascentista, contestação do absolutismo, na obra romântica, questionamento dos limites do desenvolvimentismo econômico.

## REFERÊNCIAS:

BARRENTO, João (Org.). *Fausto na literatura europeia*. Lisboa: Apáginastantas, 1984.

BERMAN, Marshall. *O Fausto de Goethe: a tragédia do desenvolvimento*, in: *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CAMPOS, Haroldo de. *Bereshit: a cena de origem (e outros estudos de poética bíblica)*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o andrógino*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia*. Trad. de Jenny Klabin Segall. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

HILL, Christopher. *O mundo de ponta-cabeça: idéias radicais durante a revolução inglesa de 1640*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MARLOWE, Christopher. *A história trágica do Dr. Fausto*. São Pulo: Hedra, 2006.

## **SIGMUND FREUD E JULIO CORTÁZAR: ENCONTROS INSÓLITOS ENTRE A PSICANÁLISE E A LITERATURA**

Gisele Reinaldo da Silva<sup>1</sup>

A psicanalista e escritora brasileira Noemi Moritz Kon (1996), em seu livro *Freud e seu duplo: reflexões entre Psicanálise e Arte*, salienta, com maestria, uma interessante reflexão sobre a dualidade de Sigmund Freud em afirmar-se ubicado em um caráter rigorosamente científico da Psicanálise, abstendo-se de um posicionamento explícito neste campo outro, o da Arte, já que curiosamente acaba por revelar-se humanamente fragilizado aos encantamentos desta última quando escreve uma carta ao amigo poeta e dramaturgo vienense, Arthur Schnitzler, definindo-o como a imagem de seu duplo.

Frayze-Pereira, em “Por uma Poética Psicanalítica”, apresentação do livro de Kon, afirma ser o caminho percorrido pela escritora, na intenção de decifrar a dualidade freudiana, como uma tentativa de “pensar o ato psicanalítico, não pelo vértice científico, como prefeririam alguns, mas pelo vértice estético” (KON, 1996:18).

Há no realismo ingênuo, definido por Kon, uma sensação de mundo pronto, desde sempre, cujas coordenadas são o tempo e o espaço. Tal lógica não inclui surpresas com o mundo, com nós mesmos e com o outro, ao contrário, há uma familiaridade de expectativas, a qual a psicanálise tensiona e suprime suas bases. Semelhante ao que a arte faz.

Kon defende que “o fazer psicanalítico é um fazer criador, no sentido de que engendra realidades, ou sentimentos de realidade, no lugar de fazer advir uma realidade já conformada, desde antes, mas esquecida” (KON, 1996:31). Ou seja, a psicanálise logra tensionar as verdades de mundo assim como a arte, enquanto a experimentação estética logra fazê-lo. Freud, segundo Kon, vive uma experiência estética a qual não é capaz de reconhecer negando-a, inclusive, ao mesmo em que se aproxima do desejo de viver esta mesma experimentação artística. Em sua carta a Arthur Schnitzler, Freud menciona um “estranhamento familiar” que lhe causa as suposições, os interesses e as conclusões de seu amigo contemporâneo a respeito do amor e da morte, das verdades do inconsciente, da natureza biológica do homem, das convenções sociais. Freud diz parecer que, por fina autoanálise intuitiva, Schnitzler consegue descobrir tudo que ele mesmo vinha pesquisando no outro durante todo seu trabalho científico investigativo.

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2013). É professora do Departamento de Letras Neolatinas do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2013) e membro do grupo de pesquisa CNPq “Laboratório Interdisciplinar Latino-americano”, desde 2011.

Schnitzler parece ser o duplo de Freud por representar seu conflito interno entre a ciência e a criação artística. A medicina ou a literatura. Em seu diário, em 15 de maio de 1880, pós o período de um ano em que aceitou estudar medicina, influenciado pelo pai, embora soubesse de suas inclinações literárias, Schnitzler escreve:

Posso meditar o quanto quiser sobre a íntima ligação entre medicina e poesia – e, não obstante, permanece verdade que não se pode ser pleno poeta e pleno médico ao mesmo tempo. Jogado para lá e para cá entre ciência e arte, não entrego meu pleno eu a nenhuma das duas e me atrapalho pela poesia no trabalho e pelo trabalho na poesia. (KON, 1996: 134-135).

Schnitzler escreve sobre a tragédia e o vazio do estilo de vida determinado pelas convenções sociais, distanciando-se em sua escritura da mesquinharia com que o real era tratado na falsa sensação de harmonia social austríaca. Ao assumir as contradições e conflitos sociais extremos, evita a transfiguração do real e substitui uma realidade histórico-social por outra, “fictícia e ilusória<sup>2</sup>”.

Merleau- Ponty diz que:

A linguagem é, pois, este aparelho singular que, como nosso corpo, nos dá mais do que pusemos nela, seja porque apreendemos nossos próprios pensamentos quando falamos, seja porque os apreendemos quando escutamos outros. Quando escuto ou leio, as palavras não vêm sempre tocar significações preexistentes em mim. Têm o poder de lançar-me fora de meus pensamentos, criam no meu universo privado cesura onde outros pensamentos podem irromper. (KON, 1996:40).

Corpo e linguagem revelam, portanto, o não tangível pelo real, aquilo que o real transborda. Não seus conceitos dados, mas sua percepção pulsante de mundo, sua transcendência. E o mundo estético, nesta conjuntura, funciona como mundo sensível, unidade indivisa do corpo e das coisas, não adepta à ruptura de sujeito e objeto. O desejo de possuir intelectualmente o mundo acaba por enrijecer o pensamento, negando seu caráter sensível, passível de ser sentido, experimentado, não apenas postulado distanciadamente.

Kon (1996) explica que o corpo, em Freud, o provoca, o faz falar a dor, é sensível, dotado de sentido e mistério, e exige a criação de um novo corpo, de uma nova linguagem, solicitando o encontro de si mesmo no outro. Trata-se da aparição do duplo, que denuncia a impossibilidade de ruptura dicotômica entre ficção e realidade.

---

2 Definição atribuída por Noemi Moritz Kon, em Freud e seu duplo, 1996, p.136.

É por meio da escrita que Freud constrói este pensamento e saber tornando a linguagem literária, ou seja, produtiva. Acaba, assim, com o dualismo conteúdo e forma, ciência e arte, verdade e ficção, razão e fantasia. A força da literatura freudiana, segundo Kon (1996), ampliaria a própria noção de verdade, na medida em que mescla ficção e teoria, ao criar conceitos como pulsão e realidade psíquica. Inaugura uma nova inteligibilidade do homem, ao deslocá-lo de uma condição de verdade rígida e previsível. Hugo Von Hofmannsthal - poeta, dramaturgo e ensaísta vienense - conceitua o “moderno”, em 1893, como:

Hoje duas coisas parecem ser modernas: a análise da vida e a evasão da vida. [...] Praticase a anatomia da vida psíquica pessoal, ou sonha-se. Reflexão ou fantasia, imagem espetacular ou imagem onírica. Modernos são móveis antigos e neuroses recentes. [...] Modernos são Paul Bourget e Buda; dividir átomos e jogar bola com o cosmo; moderno é a dissecação de um estado de espírito, de um suspiro de um escrúpulo; e moderno é a entrega instintiva, quase sonambúlica, a cada revelação do belo, a uma harmonia das cores, a uma metáfora cintilante, a uma alegoria maravilhosa. (KON, 1996:55).

Freud se sente desconcertado por escrever submetido também ao inconsciente, alheio à sua tentativa de manter-se homem de ciência capaz de controlar as condições de sua investigação, insubmisso a inspirações aleatórias. O fato é que sua obra tem muito de sensibilidade literária e enquanto ele pensava, segundo Lydia Flem, “conduzir uma exploração do inconsciente, é o inconsciente que o conduz” (KON, 1996:57). Kon (1996) defende que Freud, com toda sua perspicácia cientificista, está inescapável às leis que cria e aos mecanismos que elucida. Não há divisão entre objeto de observação e observador. Não é viável, não é possível, segundo a autora, tratar do inconsciente sem tratar com ele.

Freud é vítima de sua própria descoberta, na medida em que saber e escrever sobre o inconsciente não o isenta de estar integrado ao mesmo. O conhecimento do inconsciente nasce no próprio inconsciente e a literatura se escreve em continuidade com a alma, segundo Lydia Flem<sup>3</sup>. Nesta perspectiva, Freud não triunfa da ignorância humana, e, sim, continua sendo filho do seu século.

Kon (1996) elucida que a arte, semelhantemente, guarda em seu fazer um paradoxo, já que não é reflexo nem cópia do mundo, e tampouco é criação meramente instintiva e/ou escrava do bom gosto. De acordo com a autora, a arte não tem que resolver a fusão consciência/mundo e é por isso que ainda que Freud tenha pretendido não dar lugar ao imaginário, mas, ao contrário, domar a criação artística por intermédio de suas teorias, o fato é que fez de sua

---

3 Cf. FLEM (1993).

escrita um ato artístico, expressivo, lançando-se inescapavelmente no enredo da sensibilidade.

O embate de Freud, segundo Kon (1996) é contra a tentação da imaginação especulativa. E o inescapável é que enquanto criador científico engajado em sua obra, inevitavelmente, transforma-se no e pelo trabalho. O psicanalista é também movido por suas fantasias pessoais e, considerando o contexto de passagem para o século XX e fundamentação da modernidade, a psicanálise igual a Arte, acaba por engendrar um questionamento sobre o poder da razão diante do irracional, da morte, da irrupção sexual. Talvez por isso mesmo é que Freud tenha sua obra incorporada por artistas e intelectuais diversos ao longo do século XX. Sua aversão à loucura artística não o isentou de deixar escapar sua atração pela mesma.

A subversão que a obra freudiana pulsiona não condiz com o sujeito criador, ao que parece. Não há correspondência direta entre suas preferências pessoais e o caráter estético de sua obra. Em *Estudos sobre a Histeria*, 1985, Freud diz:

A mim causa singular impressão comprovar que minhas histórias clínicas carecem, por assim dizer, do severo selo da ciência, e que apresentam mais um caráter literário. Mas consolo-me pensando que este resultado depende inteiramente da natureza do objeto, e não de minhas preferências pessoais. O diagnóstico local e as reações elétricas não têm eficácia alguma na histeria, enquanto uma exposição detalhada dos processos psíquicos, tal como estamos habituados a encontrar na literatura, me permite chegar, por meio de um número limitado de fórmulas psicológicas, a um certo conhecimento da origem de uma histeria. (KON, 1996:108).

Freud faz questão de defender-se, assegurando que parece estar afastado do “severo selo da ciência” não por opção pessoal, mas por conta de seu objeto de investigação do momento: a histeria. E, de fato, ao não fazer mais parte dos objetos de estudo da medicina, a histeria encontrava-se distanciada mesmo do selo da ciência. A ciência é sempre o foco digno de interesse e estudo na ótica freudiana e perceber, portanto, alguma literalidade em sua prática, o divide entre o imaginário e o factício, posição esta desconfortável para o autor. Kon explica que:

O imaginário é aceito por Freud como uma escória cuja presença é inicialmente inevitável e que só é tolerada na esperança de que será em seguida possível extrair o metal puro: os fragmentos de “verdade” ou de “realidade” que dão ao conjunto do transbordamento fantástico uma sombra de autenticidade. (KON, 1996:110-111).



---

---

Vale salientar a visão freudiana quanto aos temas: visão da realidade, da história, da memória, do mito e da ficção. A psicanálise freudiana compreende o resgate do passado, enquanto realidade não mais existente, a partir de uma construção criativa ficcional do presente. A memória, neste caso, cumpre papel de ato criador. Há, então, um repensar sobre a diferença entre narrativa ficcional e narrativa histórica. Bento Prado Jr<sup>4</sup>, em seu texto *A Narrativa na Psicanálise, entre a História e a Ficção*, ratifica este ponto de vista ao explicitar que:

Trata-se antes de reencontrar (nos fantasmas originários) o anonimato de uma narrativa mítica e universal, por debaixo da riqueza aparente dos conteúdos particulares da existência singular. Ou melhor, nesta perspectiva, a subjetividade não mais está ordenada ao efetivamente vivido (ou à proliferação inesgotável do imaginário), mas a uma estrutura, isto é, a algo como uma ausência necessária, ou de algo que é, por essência, irrepresentável. A cena primitiva, coração do fantasma originário, é a própria origem (irrepresentável) do fantasma. Passamos, assim, da temporalidade segura da biografia e da história, a uma outra forma de temporalidade, onde a força de retroação subverte o esquema teleológico. [...] O importante é notar quão essencial é a inscrição, no processo analítico, de uma espécie de temporalidade invertida, sobre a temporalidade teleológica da ação e que termina por neutralizá-la – sem o que, aliás, não haveria lugar para o inconsciente. Essa retroatividade essencial, que parece expulsar a teleologia em benefício de uma “arqueologia”, [...] essa arqueologia perfeitamente fantástica, já que parece não haver outra relação com a origem que não seja fornecida pela própria fantasia, esse punctum caecum ineliminável de toda consciência. (KON, 1996:117).

Segundo Bento Prado Jr, ao reconstruir historicamente o aparelho psíquico (a humanidade), Freud, na verdade, opera explicitamente uma *fantasia* original, mítica e estrutural, a despeito de sua necessidade de busca por fatos “reais”. Há uma oscilação, quanto à memória, na obra freudiana entre a construção ficcional e a procura pelo fato, configurando assim, um fazer científico fantasioso e um mito científico. Cabe destacar que tal oscilação freudiana quanto à noção de realidade culminará em diferenças fundamentais na prática psicanalítica contemporânea, segundo Kon.

Quando Freud assume sentir um “estranhamento familiar” com a criação literária de Schnitzler, faz todo sentido, uma vez que este último também reconstrói a humanidade na medida em que denuncia o desespero social ocultado pela imagem da aparência. Jogos de azar, adultérios, endividamento são temas de suas obras, desmistificando assim, a solidez de imagens meramente agradáveis dos

4 Cf. PRADO JR (1988)

bons costumes da sociedade vienense. Sua obra polemiza a sociedade austríaca não exatamente por ser verdadeira, mas por ter descoberto o real aparente.

Freud e Schnitzler se dedicam à problemática humana e denunciam a falsidade do estilo de vida de sua sociedade. Desconstroem imagens icônicas, promovem um salto à imaginação, buscam o verdadeiro real, a verdadeira vida e constroem um novo mundo. Fictício, mas não hipócrita.

Há um ceticismo, em ambos, quanto à eficácia humana de resolução de seus problemas por meio da razão e da moral. E o caminho que adotam para formular suas críticas também é dual, na medida em que Schnitzler, médico, afasta-se da medicina e mergulha na literatura para aprofundar-se na questão da humanidade. Enquanto Freud, médico, se debruça na ciência, constrói a psicanálise e se vê atravessado pelo discurso literário, inescapavelmente, ainda que não fosse seu desejo aparente e inicial. Kon nos conta que:

Freud, nessa fase, sonhava para escrever e escrevia para sonhar, escrevia sonhando. Seu livro do sonho é, assim, vivido como proveniente de uma escrita que lhe escapa, obra que se faz apesar dos esforços e resistências de Freud e que tem, também, como no caso dos escritores criativos, seu material originário de suas próprias lembranças e desejos infantis. (KON, 1996:143).

A alusão ao mundo infantil se dá porque tanto no brincar quanto na criação literária há abertura para a criação de um mundo *outro*, cujos elementos de realidade são realocados de lugar e papel, ao gosto do sujeito criador. Nas palavras de Freud, em *Um Estudo Autobiográfico*, 1925:

O artista, como o neurótico, se afastara de uma realidade insatisfatória para esse mundo da imaginação; mas, diferentemente do neurótico, sabia encontrar o caminho de volta daquela e mais uma vez conseguir um firme apoio na realidade. Suas criações, obras de arte, eram satisfações imaginárias de desejos inconscientes, da mesma forma que os sonhos [...]. Mas diferiam dos produtos a-sociais, narcísicos do sonhar, na medida em que eram calculados para despertar interesse compreensivo em outras pessoas, e eram capazes de evocar e satisfazer aos mesmos impulsos inconscientes repletos de desejos também nelas. (KON, 1996:142).

No entanto, vale salientar que Freud se coloca à distância do sonhador, do neurótico, da criança. Procura esquivar-se da possibilidade de parecer artista. E seu encontro com a arte, confessado a Schnitzler, não configura um encontro com a ficção, em contraposição do real, ou como transcendência a uma realidade insatisfatória, ou ainda, como engodo, mas como produtora de

conhecimento tal qual ao que ele mesmo logra produzir ao aderir o caminho científico, radicalmente distinto, de análise de dados empíricos.

Freud se vê atravessado pela Arte, quando se dá conta de seu poder de dizer coisas, de dizer o mundo, de produzir conhecimento semelhante ao que ele alcançou. Negado ou não, o parentesco existe.

Em *O Estranho*, 1919, a partir de um episódio de perceber seu próprio reflexo em um vagão de trem, Freud também esboça o estranhamento quanto ao seu duplo:

Estava eu sentado sozinho no meu compartimento no carro leito, quando um solavanco de trem, mais violento que o habitual, fez girar a porta do toailete anexo, e um senhor de idade, de roupão e boné de viagem, entrou. Presumi que ao deixar o toailete, que ficava entre os dois compartimentos, houvesse tomado a direção errada e entrado no meu compartimento por engano. Levantando-me com a intenção de fazer-lhe ver o equívoco, compreendi imediatamente, para espanto meu, que o intruso não era senão o meu próprio reflexo no espelho da porta aberta. Recordo-me ainda que antipatizei totalmente com sua aparência. Portanto, em vez de ficarmos assustados com nossos “duplos” [...], simplesmente deixamos de reconhecê-los como tais. (KON, 1996:173).

O estranhamento gera em Freud uma negação do que via. O psicanalista afasta, então, a imagem do estranho que ganhou força, de acordo com as palavras de Kon na “suspensão do juízo de realidade, no embaralhamento entre percepção e fantasia” (KON, 1996, p.172). E, então, como reação à estranha familiaridade do reconhecimento de si no outro, no reconhecimento de sua natureza dupla, passa a recusá-la, a não assumi-la enquanto tal.

Kon (1996) questiona sabiamente: o conflito freudiano é arqueológico, daquele que tem sede por desterrar realidades ocultas, ou artístico, enquanto criador de novas realidades? A ambição da modernidade perdura até hoje na tentativa de solucionar o problema da consciência/mundo, objetivo/subjetivo, dentro/fora e o que este inescapável paradoxo tem de atraente tem de assustador.

A Arte, na concepção do esteta contemporâneo Luigi Pareyson, é “organismo que vive por conta própria e contém tudo o que deve conter” (KON, 1996:200) e a atividade artística se define por um “executar, produzir e realizar, que é, ao mesmo tempo, inventar, figurar, descobrir” (KON, 1996:201).

Pode-se dizer, portanto, que a obra freudiana é um fazer artístico na medida em que é na sua forma, no ato de sua escrita, que há a criação de uma psicanálise, capaz de propiciar, por sua vez, um mergulho no conhecimento do homem sobre o próprio homem. É a partir do seu fazer que a psicanálise é encontrada, concebida e

inventada. Sua construção não se restringe a um desterrar de verdades ocultas, mas ao contrário, se efetiva a partir da construção e apropriação de novos sentidos de existência, de novas realidades e formas de ser e estar no mundo.

É nesta conjuntura moderna de produção cultural, artística e humana que se configura a criação de Julio Cortázar. O jogo do duplo em Cortázar desencadeia uma série de enredos e conflitos de identidade entre seus personagens, que aparecerão através do sonho, das transformações, de suas duplas personalidades e máscaras, fomentadoras de uma crise existencial que visa à reconquista de uma realidade *integral*, ou seja, a plenitude do humano.

Como bem salienta o célebre crítico da obra cortazariana, Davi Arrigucci Jr. (1995), em *O Escorpião Encalacrado: a poética da destruição* em Julio Cortázar, o jogo é, na obra do escritor argentino, uma vocação efervescente, de cujo estudo se tem ocupado a crítica, a fim de compreender sua função. A princípio, Cortázar parece escrever para divertir-se, para jogar, para ser livre, para ser pleno. O jogo seria, nesta perspectiva, o jogo da autenticidade, da diversão, mas o fato é que, conforme salienta Arrigucci Jr., o jogo na obra de Cortázar funciona como potencialidade reveladora, como desvio da normalidade repetitiva, como um jogo de transcendência. Nas palavras de Arrigucci Jr.:

O que é importante frisar desde já é a possibilidade de tudo entrar nesse jogo: um anagrama, uma revolução, a busca de um sentido para a existência, a própria vida. Tudo pode entrar nessa dança lúdica e, de repente, remeter a outra coisa, como um elemento epifânico. (ARRIGUCCI JR., 1995:54).

O jogo, na defesa de Arrigucci Jr. (1995), parece implicar uma possibilidade de *passagem*, semelhante ao que faz o jazz e a poesia. O jogo funciona como mecanismo de sustento e condução a uma busca insaciável, predominante na obra cortazariana. E as *Passagens*, em Cortázar, são possibilidades de novos saltos. Há sempre, em seus relatos, uma praça, uma porta, uma ponte, um rio, como representação espacial de divisão do ser, que almeja, por um jogo labiríntico de aproximação e medo, fundir-se. Trata-se de um minar de realidades que *realiza* os elementos imaginários<sup>5</sup>.

Cortázar reconhece a precariedade do real. Sua busca é pelo fato puro, a escrita. Seu contato com o escrito o faz deslizar de um plano físico, a uma superfície incorpórea e é justo desta mescla que se constitui a abertura a uma linguagem transcendente.

O conto “Lejana”, da obra *Bestiario* e o conto “Reunión”, da obra *Todos*

5 Adotaremos neste estudo o conceito de imaginário, segundo o teórico francês Gilbert Durand, 1998, p.6, definido como um “museu [...] de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas”. Cf. DURAND (1998).

---

---

*los fuegos el fuego*, são exemplos desta predominância do jogo labiríntico, como atividade transcendente de busca pela verdadeira vida, através da irrupção com o que se considerava imutável pela sociedade. Ainda citando as obras do autor, em *Rayuela*, o jogo se constitui como o centro da construção formal e simbólica do texto, anunciado desde o nome “O jogo da Amarelinha”. A obra se constrói, do ponto de vista sintagmático, pela montagem de fragmentos, pela combinação de blocos justapostos, implicando uma estrutura literária cuja leitura deve, necessariamente, ser feita aos saltos.

É dentro desta estrutura de montagem e fragmentações que o romance tradicional é criticado, por conta de uma abertura narrativa ao caos e desordem, não como rebeldia despropositada, mas como tentativa de encontro de uma nova ordem possível, inclusive no nível da estruturação dos significantes. Sobre esta obra, Arrigucci Jr. afirma o seguinte:

O jogo-invenção configura, assim, um texto caleidoscópico, uma imagem, aliás, recorrente no seu interior; modela uma constelação de fragmentos em torno das unidades fundamentais do enredo, fazendo-as espalhar-se, esgarçando-as labirinticamente, cristalizando as insólitas figuras em que, para Cortázar, se trama a complexidade do real. (ARRIGUCCI JR. 1995:67).

A construção imagética de *Rayuela* implica, como bem elucida Arrigucci Jr, em uma visão global do texto que nasce de seus escombros, de sua fragmentação, de seus saltos, que por mais longe que possam ir, sempre acabam por ficar aquém do que se busca. Cortázar constrói nesta obra um *algo* que fica sempre enrodilhado, sejam lá em quais dobras da realidade múltipla de destino. Perseguindo uma metáfora, o escritor cria outras, talvez inclusive reprimindo a primeira, ou ampliando-a, mas nunca decifrando-a por completo, como que a encerrá-la no círculo do definitivo, do acabado e ponto final.

É através do jogo do duplo que Cortázar dá vida aos fantasmas de seu desejo, gera um salto às imagens icônicas e contesta, por conseguinte, os poderes da ciência totalizadora das experiências. Seu jogo não parte de uma teoria da realidade e tampouco é uma doutrina da liberdade. Trata-se de uma tentativa de exercício concreto da liberdade, ou seja, de colocar em ação a livre disposição do homem em um corpo a corpo com o real.

Antes da era moderna o mundo estava dotado de uma intencionalidade. A natureza, as coisas e os homens estavam submetidos a algo que os transcendia – a vontade Divina. Em seguida, tem-se a era capitalista da modernidade. Pois bem, a vanguarda de Julio Cortázar cria um fazer literário que tanto se recusa a adotar

a primeira, como também a segunda visão. Seu jogo do duplo dá espaço a que se aflore o caráter subversivo da realidade. Com isso, provoca, segundo o poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz (1983), reacomodações da nossa visão do real.

O poder do humor e a arte de recriação imaginativa descentralizam a ideia do eu e tentam resolver a velha oposição do eu com o mundo. Não se trata de criar uma nova arte, e sim, um homem novo. O jogo do duplo põe em tela de juízo a realidade, mas a realidade também põe em tela de juízo a liberdade do homem. Trata-se de uma espécie de conjunção da dupla soberania entre liberdade e destino. Livre eleição da necessidade.

Friedrich Schiller, em *Cartas sobre a educação estética da humanidade*, afirma que:

Pois, para tudo sintetizarmos, o homem joga somente quando é homem no pleno sentido da palavra, e somente é homem pleno quando joga. Esta afirmação, que há de parecer paradoxal neste momento, irá ganhar um grande e profundo significado quando chegarmos a relacioná-la à dupla seriedade do dever e do destino; suportará, prometo-vos, o edifício inteiro da arte estética e da bem mais dificultosa arte de viver. Esta afirmação, contudo, é inesperada somente na ciência; já de há muito vivia e atuava na arte e no sentimento de seus maiores mestres, os gregos; estes, porém, transpunham para o Olimpo o que deveria ser realizado na terra<sup>6</sup>. (ARRIGUCCI JR., 1995:67).

No jogo, caem os muros da prisão mental, espaço e tempo se abraçam e o caráter inesgotável da poesia denuncia o caráter inesgotável da própria experimentação humana. O poeta e ensaísta francês Charles Baudelaire afirma que “la imaginación es la más científica de nuestras facultades porque sólo ella es capaz de comprender la analogía universal, aquello que una religión mística llamaría la correspondencia [...]” (PAZ, 1983:43).

Escravo de si mesmo e dos outros, submetido ao terror do tempo e do trabalho, o homem moderno dá voltas em torno de si como em um pesadelo. A abertura ao duplo cortazariano revela a existência de um lugar *outro*, no qual a sensibilidade de criação promove uma liberação ao homem e um quebrantamento da realidade.

Cortázar afirma a realidade experimental da inspiração sem postular sua dependência de um poder exterior, como o Divino, a História, etc. A inspiração não é um mistério sobrenatural, nem uma vaga superstição ou enfermidade. Trata-se de uma realidade em contradição com nossas concepções básicas, uma possibilidade

---

6 Cf. SCHILLER (1991).

7 Cf. PAZ (1983).

que se apresenta a todos os homens e os permite ir mais além de si mesmos.

Vertigem, estranheza, reconhecimento, horror e, paradoxalmente, desejo de atravessar aquilo que ataca e descompõe nossas certezas de ser consciência pessoal e autônoma é a essência deste jogo. As imagens possíveis são as imagens que projetam essa busca. Imagens estas, imprevisíveis, assombrosas, desprovidas de semânticas habituais dos objetos, fatos e pessoas. É uma espécie de reconquista de um reino perdido: a palavra do princípio, o homem anterior aos homens e aos seus processos civilizatórios. O exercício da poesia exige o abandono, a renúncia ao eu. Não é seu papel salvar o eu, e sim, dissolvê-lo.

No jogo do duplo, a linguagem é compreendida como poder autônomo, dotada de um magnetismo universal e, paralelamente, a poesia é entendida como uma substância, uma força realmente capaz de modificar a realidade. A natureza é linguagem e recobrar a linguagem natural é voltar à natureza, antes da História. A poesia busca a inocência das palavras e tal busca é revolucionária porque constitui uma tentativa de volta ao princípio do princípio.

Em Cortázar, a experimentação do leitor é direta, despida e sem intermediários. A espontaneidade é aclamada e as reações são pessoais, embora não arbitrarias, já que tanto o horror quanto a fascinação são, na verdade, explicadas na busca pelo encontro com este *outro*, alheio a nós mesmos, mas que de repente nos convida a dar um passo adiante e fundir-se em um único ser.

Revelar o escondido, despertar a palavra enterrada, suscitar a aparição do duplo humano, dar lugar a este *outro* que nos constitui, mas que nunca deixamos ser por completo são características do fazer literário cortazariano. Escândalo e segredo, profanação e consagração, ressurreição e iniciação, exposição e conspiração são bem vindos neste novo fazer literário. Enquanto isso, as arrogantes construções filosóficas e religiosas negam a coerência desta loucura, desta rebelião. Preferem crer na patética e restringida racionalidade consciente, que ignora a existência deste *outro*.

O crítico argentino Blas Matamoro (1994), em seu texto “Apuntes Cortazarianos<sup>8</sup>”, defende que a esta pluralidade de realidades abertas corresponde uma pluralidade de sujeitos e que cada sujeito leva, paralelamente, diversas vidas. O duplo é, na verdade, inerente à própria condição humana, na medida em que sua existência está permeada por uma constante busca de si mesmo em si próprio, como que para alcançar uma identidade menos misteriosa e inapreensível de si mesmo, ou, em outras palavras, um encontro completo do ser com o próprio ser.

---

8 MATAMORO (1994) pp. 53–67.



Trata-se de uma poesia que retira o leitor privilegiado desta vida e o convida a dar um salto ao inóspito. Há liberação imaginativa da linguagem, um abandono do que se considera alienação, possibilitando uma originalidade inalterável. Cortázar permite um acesso ao coração das coisas, de maneira a ir para além do que está imanente. A arte é a maneira forte, segundo Matamoro (1994), de romper com o discurso rígido da História. E a arte cortazariana revela a busca do homem do século XX pela origem e centro do mundo.

Ainda sob apropriação das ideias de Blas Matamoro (1994), o costume torna classificável e morto, visível e exposto aquilo que alguma vez esteve vivo, e o contar da arte é o contar do que está irregular, daquilo que surge de uma visão atenta da realidade, que dá acesso a outras realidades. E esta nova realidade descoberta, por sua vez, se impõe como igualmente verdadeira e plantea um sujeito que dê conta dela.

Linguagem e paixão são manifestações de uma linguagem única. E esta nova linguagem na forma de se fazer arte é a enfermidade sagrada de um novo tempo. Cortázar dissolve a modernidade na mesma medida em que repudia a tradição. Sobre a intenção de sua escrita, Cortázar afirma que:

Mucho de lo que he escrito se ordena bajo el signo de la excentricidad, puesto que entre vivir y escribir nunca admití una clara diferencia; si viviendo alcanzo a disimular una participación parcial en mi circunstancia, en cambio no puedo negarla en lo que escribo puesto que precisamente escribo por no estar o por estar a medias. Escribo por falencia, por descolocación; y como escribo desde un intersticio, estoy siempre invitando a que otros busquen los suyos y miren por ellos el jardín donde los árboles tienen frutos que son, por supuesto, piedras preciosas. El monstruito sigue firme<sup>9</sup>. (ARRIGUCCI JR., 1995:72).

O escritor argentino se lança ao mundo com uma dupla abertura, cujo sentimento é de “não estar de todo”, sendo, a seu ver, a figura do poeta, conforme especifica Arrigucci Jr. (1995:72), como “um ser de ubiquidade dissolvente”. Seu jogo parte, então, de uma *descolocación*, de um desarraigamento de base, como um rito de *passagem*, que, segundo Arrigucci Jr., (1995: 72) “originando-se numa posição existencial, se transforma num sentido da experiência artística”.

O jogo, em Cortázar, tem um caráter infantil. Expressa-se como um artifício utilizado pelo autor a fim de manter-se vívido em sua espontaneidade infantil, ainda que enquanto adulto. Em *Rayuela*, por exemplo, o escritor explora uma dimensão primitiva do jogo da amarelinha, transportando-a para o universo

---

9 Cf. CORTÁZAR (1967) p.23.

literário. Cortázar objetiva construir uma poética lúdica, quase como uma busca espiritual. Arriguicci Jr. elucida o seguinte:

Se, jogando, se descobre a realidade, o jogo conduz à própria essência da poesia como descoberta e posse do real. Assim, a invenção lúdico-poética, no núcleo desse projeto de construção literária, se faz uma espécie de iniciação ao absoluto, e o labirinto, imago mundi, surge como a árdua e desnorteante caminhada até o centro problemático, envolto na ambiguidade do mundo. (ARRIGUICCI JR., 1995:74).

O jogo-arte é tão sério quanto o jogo de palavras do qual se valem os escritores para ironizar, admoestar, e instruir seu público leitor. O lúdico em Cortázar, segundo Arriguicci Jr., sempre se direciona a um *estranhamento* diante do mundo, o qual o escritor ora explica, ora ironiza, ora tensiona e – sempre – potencializa.

O jazz, a poesia e o jogo são elementos sempre presentes na obra de Cortázar. Como bem enaltece Arriguicci Jr, o estudo de qualquer um destes temas direciona, inescapavelmente, a um projeto literário de reinvenção perpétua. A crença é de que somente pela invenção logra-se alcançar uma linguagem poética que se adeque à busca transcendente que lhe produz sentido.

Para Cortázar, a linguagem é uma questão metafísica, uma forma de questionar o mundo, rebelar-se, cujo fundamento é a própria relação do homem com seu meio. Seu jogo é lúcido e é dentro do campo da narrativa que a literatura sonda seus limites. O procedimento é o de inserir no interior da obra de arte seus problemas técnicos e simbólicos. Conforme Arriguicci Jr., trata-se de um “desnudamento metalinguístico da própria ficção” (ARRIGUICCI JR., 1995:166).

O jogo é o de busca sem crença, na tentativa de atingir o que não se pode dizer, constituindo, assim, um cenário de labirinto verbal. Sobre o papel do narrador, nesta conjuntura de criação literária cortazariana, Arriguicci Jr. elucida:

No caso de Cortázar, o narrador tende sempre, ao contrário, a assumir a perspectiva da personagem (daí a constância das cenas diretas, do monólogo interior, do estilo indireto livre, em contraste com a narração indireta e o distanciamento de Borges), instaurando a visão ambígua, porque interna e limitada, do mundo e da vida. Ou seja, o narrador tende a viver, juntamente com a personagem, a ambiguidade do mundo, sem lançar mão de um descortino mais amplo do destino desses seres complexos, contraditórios, problemáticos, que habitam o seu universo de ficção. (ARRIGUICCI JR., 1995:183).

É daí que se explica o predomínio marcante, na narrativa cortazariana, da primeira pessoa, ainda que esta se faça, em princípio, em terceira. Tal

identificação entre narrador e personagem leva o contista a desaparecer no interior da narrativa, de forma a construí-la a partir de seu centro, em direção à sua superfície, como se o conto configurasse uma *esfera*, conforme o próprio Cortázar defende sê-lo, em mais de uma ocasião.

É característico da teoria literária moderna o fato de a técnica ter o papel de condicionar o desenvolvimento temático e, em simetria, ser condicionada pelo tema. Tocar na técnica significa tocar nos demais aspectos da obra e vice versa.

Há, na poética do escritor argentino, uma analogia entre a existência humana e o jogo, na qual o eu encontra-se emaranhado na trama lúdica e ambígua, desconcertado em meio ao mistério plurifacetado do mundo, mas, fazendo da desordem e do absurdo vividos, bússola para a busca de sentido.

A porosidade do universo cortazariano acolhe bem as estranhas relações de duplicidades no campo psicológico humano. Sua visão figural relaciona, ludicamente, pessoas, coisas, ações, cotidiano e imaginário, para além do furor lógico que paradigmaticamente tais categorias, isoladamente. O fato é que o autor constrói, ainda que afluindo o caos, imagens significativas. Cada uma destas imagens é definida por Arriguicci Jr. como “imagem intuitiva que compõe a unidade a partir do fragmentário” (ARRIGUICCI JR., 1995:191).

O filósofo francês contemporâneo Clément Rosset (2008), em seu livro *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*, afirma que o real só é admirado sob certas condições e apenas até certo ponto, pois se ele abusa e mostra-se desagradável, a tolerância com a que o tratamos é logo suspensa. Neste caso, segundo Rosset, “uma interrupção de percepção coloca então a consciência a salvo de qualquer espetáculo indesejável” (ROSSET, 2008:14).

O interessante é que, na percepção do autor, se o real insiste e teima em ser percebido, sempre poderá manifestar-se *em outro lugar*. Esta recusa do real pode seguir caminhos variados: o indivíduo pode aniquilar o real aniquilando a si mesmo, como no caso do suicídio, pode suprimir o real com menores inconvenientes, salvando a sua própria vida sob o preço de uma ruína mental, como no caso da loucura ou, pode, ainda, decidir não ver um real, do qual sob um outro ponto de vista reconhece a existência, sem sacrificar nada de sua vida nem de sua lucidez, como uma atitude de cegueira voluntária.

No entanto, Rosset (2008) salienta que estes tipos de recusa do real permanecem marginais e relativamente excepcionais, visto que a atitude mais comum, diante de uma realidade desagradável, é mais flexível, graças a um modo de recepção do olhar ubicado a meio-caminho entre a admissão e a expulsão pura e simples, que não diz sim nem não à coisa percebida, ou

melhor, diz sim e não, concomitantemente. Sim à coisa percebida e não às consequências que normalmente derivam desta.

Rosset explica o seguinte:

Esta outra maneira de se livrar do real assemelha-se a um raciocínio justo coroado por uma conclusão aberrante: é uma percepção justa que se revela impotente para acionar um comportamento adaptado à percepção. Não me recuso a ver, e não nego em nada o real que me é mostrado. Mas minha complacência para por ai. Vi, admiti, mas que não me peçam mais. (ROSSET, 2008:16).

Rosset atribui à ilusão “a arte de perceber com exatidão, mas de ignorar a consequência” (ROSSET, 2008:21). Desta forma, o iludido transforma o ocorrido único que percebe em dois acontecimentos que não coincidem, de maneira que a coisa que percebe é posta em outro lugar que, segundo o autor, torna-se *incapaz de se confundir consigo mesma*. Tudo ocorre como se o acontecimento único fosse magicamente cindido em dois, ou seja, como se dois aspectos de um mesmo acontecimento viessem a adotar cada qual uma existência autônoma.

Há um vínculo estreito, na perspectiva do filósofo, entre a ilusão e o duplo. A técnica geral da ilusão é transformar determinada coisa em duas, semelhante à técnica do ilusionista, que conta o mesmo efeito de deslocamento e duplicação da parte do espectador. Este último, ao mesmo tempo em que se ocupa da coisa, dirige seu olhar *para outro lugar*, para onde nada acontece.

Segundo Rosset, “todo acontecimento é, na realidade, homicídio e prodígio” (ROSSET, 2008:51) e o destino não aponta para o caráter inevitável do que acontece, mas para seu caráter imprevisível. A realidade, para o filósofo, é idiota, porque antes de o termo significar imbecil, significa simples, particular, única de sua espécie. Tal idiotia da realidade é já há muito reconhecida pelos metafísicos, os quais defendiam que o “sentido” do real não poderia ser encontrado aqui, mas sim, em *outro* lugar. A dialética metafísica é uma dialética de um aqui do qual se duvida ou se recusa, o qual deve ser esclarecido por este outro lugar.

Cortázar parece ter reconhecido exatamente esta idiotia do real e sua literatura é senão uma forma de denunciar este aqui que se duvida, que se recusa, e que por isso mesmo, precisa de um desvio ao seu duplo, a uma possibilidade outra de acontecimento.

A duplicação do real constitui, segundo Rosset (2008), a estrutura oracular de todo acontecimento e, vista de outro ponto de vista, constitui a estrutura fundamental do discurso metafísico. Rosset defende que, na estrutura metafísica, “o real imediato só é admitido e compreendido na medida em que

pode ser considerado a expressão de outro real, o único que lhe confere seu sentido e a sua realidade” (ROSSET, 2008:57). Rosset alude ao fato de:

Este mundo aqui, que em si mesmo não tem nenhum sentido, recebe a sua significação e o seu ser de outro mundo que o duplica, ou melhor, do qual este mundo aqui é apenas um sucedâneo enganador. E é a particularidade da imagem “metafísica” fazer pressentir, sob as aparências insensatas, ou falsamente insensatas, a significação e a realidade que asseguram a sua infraestrutura e explicam precisamente a aparência deste mundo-aqui, que é apenas a manifestação ao mesmo tempo primordial e fútil de um espantoso mistério. (ROSSET, 2008:57).

A filosofia marxista, por exemplo, busca descobrir no real aparente a lei Real que explique, concomitantemente, seu sentido e devir. Pretende-se, assim, assumir um falso e um verdadeiro, apontando inclusive uma predição, anúncio do futuro. Mas, o fato é que, na verdade, e num sentido de teoria da reminiscência, jamais neste mundo poderia existir uma experiência realmente primeira.

A realidade humana, segundo Rosset (2008), está privada de *presente*. O filósofo francês defende:

Mas o presente seria por demais inquietante se fosse apenas imediato e primeiro: ele só é acessível pelo viés da representação, portanto, segundo uma estrutura iterativa que o assimila a um passado ou a um futuro graças a um ligeiro deslocamento que corrói o seu intolerável vigor e só permite sua assimilação sob a forma de um duplo mais digerível que o original na sua crueza primeira. (ROSSET, 2008:64).

Rosset diz que “um duplo, por piedade, parece buscar a pessoa que o presente sufoca” (ROSSET, 2008:67). O presente funciona como justamente o que não é percebido, configurando o invisível, o insuportável. E é nesta medida que uma filosofia pode ajudar a viver: porque apaga o real em proveito da representação. O passado e o futuro sempre estão presentes para apagar o brilho do não perceptível e insuportável do presente. Na literatura cortazariana, de semelhante modo, há exatamente este movimento: o de duplicar, em busca de um eu menos sufocado pelo presente e seu real aparente.

O que importa é a insuficiência do real em dar conta de si mesmo, em assegurar sua própria significação. Esta é a razão da necessidade de se buscar em outro lugar o sentido para sua realidade imediata. O que importa é o fato de o sentido não estar aqui, mas em uma dimensão outra que implica a duplicidade do acontecimento, o desdobramento em dois elementos: de um lado sua manifestação imediata, e de outro, o que esta manifestação manifesta, isto é, seu sentido.

O sentido é fornecido não por ele próprio, mas pelo outro, daí a busca de sentido para além das aparências ter sido sempre uma metafísica do outro. É o outro do sensível, por exemplo, que explica o sensível. E o outro não é outra coisa senão o mesmo e, nesta conjuntura, o real é significativo apenas quando não encontra seu lugar.

É a partir do século XIX que o tema literário do duplo aparece com insistência particular (Hoffmann, Chamisso, Poe, Maupassant e Dostoiévski são alguns de seus ilustradores). Porém, a origem do duplo é evidentemente mais antiga, no sentido de desdobramento de personalidade, e não se restringe à literatura, mas está presente também na pintura e na música. Rosset afirma o seguinte:

Sabe-se que o espetáculo do desdobramento de personalidade no outro – tema abundantemente ilustrado pelo romance e pelo filme de terror – é uma experiência de efeito aterrorizante garantido. Pensava-se tratar com o original, mas na realidade só se havia visto o seu duplo enganador e tranquilizador; eis de súbito o original em pessoa, que zomba e se revela ao mesmo tempo, como o outro e o verdadeiro. Talvez o fundamento da angústia, aparentemente ligado aqui à simples descoberta que o outro visível não era o outro **real, deva** ser procurado num terror mais profundo: de eu mesmo não ser aquele que pensava ser. E, mais profundamente ainda, de suspeitar nesta ocasião que talvez não seja alguma coisa, mas nada. (ROSSET, 2008:92).

Segundo Rosset (2008), não há eu que seja apenas eu, não há aqui que seja apenas aqui, não há agora que seja apenas agora. Ainda com apropriação das palavras do filósofo:

Tal é exigência do duplo, que quer um pouco mais e está disposto a sacrificar tudo o que existe – quer dizer, o único – em benefício de todo o resto, isto é, de tudo o que não existe. Esta recusa do único, aliás, é apenas uma das formas mais gerais de recusa da vida. (ROSSET, 2008:93).

A arte nobre almeja pintar coisas, não acontecimentos. O mundo que esta percebe não é aquele dos acontecimentos insignificantes, mas o da matéria viva e rica, por excelência. Como contraponto, há a tentativa de institucionalização da vida pelas convenções sociais. Rosset alude ao fato de que:

Os sofistas gregos, ao que parece, haviam compreendido bastante profundamente que só a instituição – e não uma hipotética natureza – é capaz de dar corpo e existência ao que Platão e Aristóteles conceberão como “substâncias”: o indivíduo será social ou não será; é a sociedade, e suas convenções, que tornarão possível o fenômeno

da individualidade. O que garante a identidade é e sempre foi um ato público: uma certidão de nascimento, uma carteira de identidade, os testemunhos concordantes do porteiro e dos vizinhos. A pessoa humana, concebida como singularidade, só é assim perceptível a ela mesma como “pessoa moral”, no sentido jurídico do termo: quer dizer, não como uma substância delimitável e definível, mas como uma entidade institucional que garante o estado civil, e apenas o estado civil. Isto quer dizer que a pessoa humana só existe no papel, em todos os sentidos da expressão: ela existe sim, mas “no papel”, só é perceptível do exterior, teoricamente, como possibilidade mais ou menos plausível. (ROSSET, 2008:110).

Parece grotesco, mas o fato é que se estamos sem documentos, estamos sem possibilidade de provarmos que somos nós mesmos, que existimos. Para além do formalismo burocrático, há um emergir de angústia mais profundo que tem como busca a identidade – não a legal – mas a existencial. E é esta sensibilidade angustiada que Cortázar logra traduzir em sua obra. Não resolve o problema, para além do universo literário, mas denuncia-o. No mundo de Cortázar o documento não é o lugar-comum da segurança, ao contrário, é evasivo, descartável, risível.

A institucionalização dos modos de vida, prometendo libertar a humanidade, rebaixa-a a um nível bestial de existência. O homem não é nada fora de seu duplo, só existe no papel. Nesta perspectiva, queimar o duplo é, ao mesmo tempo, queimar o único. Segundo Rosset, “não que o indivíduo seja de papel, mas porque ele é incapaz de tornar-se visível – enquanto único – em outro lugar que não no papel” (ROSSET, 2008:113). A necessidade de projetar-se em seu reflexo está ligada, então, a uma angústia de saber que não se é inteiro em si mesmo.

Rosset diz que “a ideia segundo a qual eu sou é apenas uma vaga suposição, ainda que insistente” (ROSSET, 2008:115). O apego ao papel é, neste caso, uma solução desesperada. Ao menos os documentos precisam tornar verídica a existência do eu, já que esta é duvidosa. Vale mais um papel sólido que uma vida incerta.

O duplo interessa, então, a qualquer homem em crise consigo mesmo. É esta compreensão que Cortázar absorve em sua obra. Não teme deixar ver a banalidade que se tornou a existência humana engendrada na institucionalização da repetição, ao contrário, utiliza a linguagem como mecanismo de subversão e cria uma arte inconformada com o patético.



## REFERÊNCIAS:

ARRIGUCCI JR, Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CORTÁZAR, Julio. *Bestiario*. Buenos Aires. Punto de lectura. 2004. (1ª. ed., 1951).

\_\_\_\_\_. *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana, 5ª. ed., 1967 (1ª. ed., 1963).

\_\_\_\_\_. *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo Veintiuno, 1967.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

FLEM, Lydia. *O Homem Freud. O Romance do Inconsciente*. Rio de Janeiro: Campus, 1993.

KON, Noemi Moritz. *Freud e seu duplo: reflexões entre psicanálise e arte*. São Paulo, EDUSP/FAPESP, 1996.

MATAMORO, Blas. "Apuntes Cortazarianos". *Cuadernos Hispanoamericanos* (525), 1994, p. 53 – 67.

PAZ, Octavio. *La búsqueda del comienzo*. 3ª ed. Madrid: Espiral/ Fundamentos, 1983.

PRADO JR., Bento. "A Narrativa na Psicanálise, entre a História e a Ficção". In: RIEDEL, D. C. (org). *Narrativa: Ficção e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

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

SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre a educação estética da humanidade*. São Paulo: EPU, 1991.

## NOTAS SOBRE AS PERTURBAÇÕES DA INCERTEZA E DO DESESPERO: A VIOLÊNCIA, O PROIBIDO, A MORTE E O SOBRENATURAL

Sarah Vervloet Soares<sup>1</sup>

*“Falas, desejo e movimento — a que tremendo, vago segredo ides, sem medo?!” (Cecília Meireles)*

Entre diversas acepções e discussões, o tema do medo se insere neste trabalho a partir de uma ideia comum, mas em projeção: o medo é um sentimento de inquietação ante a noção de perigo e de ameaça. Essa noção pode se sustentar, muitas vezes, por meio de tradições, valor cultural, senso comum, tabus, etc. Não acredito que seja possível dar conta, neste pequeno espaço de uma comunicação, de assunto complexo que é a cultura do medo. Por isso, o objetivo, neste momento inicial, é tomar notas do assunto em certas obras literárias – porque a literatura representa as manifestações sociais e as experiências do homem –, como forma de estimular reflexões futuras.

Se em primeiro plano o medo tem uma ordem sentimental, então ele pode estar relacionado às impressões do decorrer da vida, seja do cotidiano, seja de heranças históricas mais profundas. Mas como sua presença se mantém constante e necessária à sobrevivência, o sentimento pode se configurar de muitas formas, entre elas, nas atitudes que podem desencadear outros medos, como é o caso da violência. Quando isso se prolonga para a Literatura, “a violência se exerce não apenas através da linguagem (não se trata nunca de outra coisa em literatura), mas também propriamente nela. O ato de crueldade consiste na articulação de certas frases, não numa sucessão de atos efetivos” (TODOROV, 2010, p.143). Em *História do medo no ocidente* Jean Delumeau afirma, segundo G. Delpierre, que:

Um [...] efeito do medo é a objetivação. Por exemplo, no medo da violência, o homem, ao invés de lançar-se à luta ou fugir dela, satisfaz-se olhando-a de fora. Encontra prazer em escrever, ler, ouvir, contar histórias de batalhas. Assiste com certa paixão às corridas perigosas, às lutas de boxe, às touradas. O instinto combativo deslocou-se para o objeto. (DELUMEAU, 1989, p.30).

A violência ficcional é, então, aceita na medida em que se compreende a ficção como ato paralelo à realidade e, mesmo se o leitor for capaz de acreditar que a realidade não está completamente alheia à obra literária, ele sabe – mesmo

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras Português, com licenciatura plena em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa, pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Mestranda em Letras (Literatura Brasileira), na UFES. Bolsista Fapes.

inconscientemente – que o que a literatura faz com a realidade está no nível da experimentação. O medo de leituras com qualquer teor de violência significa o reconhecimento desse “experimento” que um texto pode ter com a realidade. E isso pode acontecer apenas porque há um abalo nesse reconhecimento, ou seja, a violência do texto pode se assemelhar tanto à realidade que a fruição termina por causar desconforto. É o caso, por exemplo, do conto “O cobrador”, de Rubem Fonseca:

Era de noite e não tinha ninguém perto. Ele estava vestido de branco. Saquei o 38 e atirei no para-brisa, mais para estrunchar o vidro do que para pegar o sujeito. Ele arrancou com o carro, para me pegar ou fugir, ou as duas coisas. Pulei pro lado, o carro passou, os pneus sibilando no asfalto. Parou logo adiante. Fui até lá. O sujeito estava deitado com a cabeça para trás, a cara e o peito coberto por milhares de pequeninos estilhaços de vidro. Sangrava muito de um ferimento feio no pescoço e a roupa branca dele já estava toda vermelha.

Girou a cabeça que estava encostada no banco, olhos muito arregalados, pretos, e o branco em volta era azulado leitoso, como uma jabuticaba por dentro. E porque o branco dos olhos dele era azulado eu disse – você vai morrer, ô cara, quer que eu te dê o tiro de misericórdia?

Não, não, ele disse com esforço, por favor.

Vi da janela de um edifício um sujeito me observando. Se escondeu quando olhei. Devia ter ligado para a polícia.

Saí andando calmamente, voltei para a Cruzada. Tinha sido muito bom estraçalhar o para-brisa do Mercedes. Devia ter dado um tiro na capota e um tiro em cada porta, o lanterneiro ia ter que rebolar. (FONSECA, 2012, p.13).

O tom do narrador dá voz a um indivíduo completamente frio, preciso em suas ações. Excluído socialmente, o personagem espalha o ódio de sempre estar à escória e isso só pode ser feito a seu modo: com violência. Essa narrativa, que transpõe o cálculo frio do personagem para o espanto do leitor, é uma narrativa de ameaça, na qual há, sem dúvida, a realidade exposta por meio minucioso do pensamento rude. A crueldade explícita enfatiza aspectos reais, como é o caso do sentimento de vingança concretizado na violência e, mais ainda, no alívio de dispêndio desse sentimento no ato de matar. A ameaça se dá como alerta: o incômodo dessa leitura é a percepção da extrema desigualdade com a qual vivemos e, na maioria das vezes, ignoramos. Assim, o medo aqui é principalmente abstenção, ou seja, uma fuga à sua própria realidade.

Temer que o mais óbvio aconteça é uma forma de medir as consequências, sempre estar um passo atrás delas. Não é por acaso então que a literatura

---

---

tem um lugar privilegiado quando o assunto é o imaginário, porque, por mais óbvia que possa parecer a manifestação violenta de um marginal – aquele que vive às margens da sociedade –, não há quem aceite tal manifestação com louvor. Mas, quando estamos nas malhas da ficção, o temor pode ser até bem-vindo – porque problematiza a questão – e quando não é, mostra-se fortemente implantado pela história cultural, pela mídia, pelas vozes múltiplas. Em *O meu nome é Legião*, de António Lobo Antunes, por exemplo, a voz de um policial decepcionado com sua carreira, é marcante quando discorre sobre a violência urbana em um bairro de periferia localizado em Lisboa (Portugal):

(qual o motivo que não entendo de não partir daqui?) até que apenas penhascos, silhuetas e ruínas de movimentos, o que talvez verei do meu caixão um dia, o preto um tijolo numa das janelas e os caixilhos quebrados em silêncio (um ninho de cegonha desceu da chaminé em placas grossas de lama) como acontece nos sonhos quando uma onda termina e o corpo se divide em mil estilhaços mudos, os garotos escarlates e lilases entraram na vivenda pelos caixilhos quebrados e sofás, tapetes, uma pessoa não escarlata nem lilás, branca (há quanto tempo não sou branca eu?) maior que eles, do tamanho do preto, a correr, uma pistola, duas pistolas, outra pessoa a correr, um Louceiro desmoronado sem que lhes tocassem, um dos garotos mestiços (já não escarlates nem lilases, mestiços de novo) a correr igualmente (que até a mim metem medo eu que pensava ter perdido o medo conforme perdi tudo menos a palavra secreta que nem ao homem nos salgueiros diria, não sorriem, não falam, passam sem me verem e no entanto apesar das espingardas um deles a brincar com cafeteiras e paus levantando para mim um sorriso de desamparo que disfarçava logo, cãezitos amarelos **prontos** a vacilar de ternura comigo sabendo que se lhes pegasse ao colo primeiro consentiam e depois livravam-se do colo antes que um soluço ou um pedido infantil e matavam-me) (ANTUNES, 2009, p.84).

O discurso cacofônico, acentuadamente traumático, se mistura aos pensamentos e às sensações, entre elas o medo. Desse modo, podemos dizer que o medo provoca reações nem sempre óbvias. Jean Delumeau (1989), quando apresenta e analisa o que ele chama de “violências coletivas de outrora” – explosões súbitas, violências excessivas, utopias sangrentas –, recorda que as sedições ocorridas na Europa entre os séculos XIV e XVIII “eram reações defensivas pelo medo de um perigo real, ou parcialmente imaginário, ou então totalmente ilusório (mas, certamente, não sentido como tal)” (DELUMEAU, 1989, p.153). É o que acontece em *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, em que a fraqueza humana é, sobretudo, assombrada por um medo que existe no plano da metáfora para designar um sentimento de perigo real, que é a falta de responsabilização para com o outro:

O medo cega, disse a rapariga dos óculos escuros, São palavras certas, já éramos cegos no momento em que cegamos, o medo nos cegou, o medo nos fará continuar cegos, Quem está a falar, perguntou o médico, Um cego, respondeu a voz, só um cego, é o que temos aqui. Então perguntou o velho da venda preta, Quantos cegos serão precisos para fazer uma cegueira. Ninguém lhe soube responder. (SARAMAGO, 1995, p.131).

O medo cega e pode alterar toda ordem, porque é “uma perturbação e um espanto da alma que lhe tiram o poder de resistir aos males” (DELUMEAU, 1989, p.19). Ainda na esteira de Jean Delumeau em correlação com a alegoria de José Saramago, não podemos negar que o medo causa uma espécie de delírio coletivo que pode ser compreendido visivelmente – como no caso das pestes e cóleras dos séculos XIV ao XVIII (tema este central em *A peste*, de Albert Camus) – e pode também habitar somente o imaginário, como já foi dito, através de rumores:

[...] e quem diz rumor diz medo. Edgar Morin mostrou que um rumor local não passa da “fina camada emersa de um mito que não é nem local, nem isolado, nem acidental”; que é oriundo das profundezas de um subsolo inconsciente; que, uma vez lançado, manifesta-se como uma força “selvagem” capaz de propagação atordoante. Suscitando ao mesmo tempo atração e repulsão, ele recusa a verificação dos fatos, alimenta-se de tudo, produz metástases em múltiplas direções, faz-se acompanhar de processos históricos, atravessa as barreiras de idade, de classes sociais e de sexo [...]. (DELUMEAU, 1989, p.155).

Em boa parte, o medo generalizado do mundo contemporâneo configura-se dessa maneira, embora diariamente seja reafirmado com fatos noticiários e reais. Todavia, não é somente a violência que amedronta grupos sociais de todos os tipos e, sem dúvida, os ecos são mesmo sempre maiores que o som, a voz. A manipulação dos meios de comunicação é a chave, o poder que ora escandaliza, ora omite, sempre segundo seus próprios interesses. Um exemplo disso está em um trecho de “O cobrador”: “Leio os jornais. A morte do muambeiro da Cruzada nem foi noticiada. O bacana do Mercedes com roupa de tenista morreu no Miguel Couto e os jornais dizem que foi assaltado pelo bandido Boca Larga. Só rindo.” (FONSECA, 2012, p.16).

Com isso, a morte continua sendo um tabu, na medida em que se apresenta tragicamente, como se não fosse nunca esperada, já que os avanços da ciência pretendem retardá-la cada vez mais. Assim, humor e morte são reuniões delicadas, criticadas por um público grande e rígido. Do mesmo modo, o tema do sexo também é tabuizado, inclusive quando o assunto é “literatura erótica”

e “literatura pornográfica”. Tais gêneros (em sentido amplo) são considerados, em sua maioria, imorais e, para valer-se deles mesmo assim, os escritores precisam trabalhar com a linguagem entrecortada, manipulada figurativamente, implicitamente, quase que regida com censura e – por que não? – medo.

Então, esses discursos se apresentam como se abordassem algo extra-cultural, o que está além ou aquém do que é determinado pela cultura. Ou, simplesmente, são valorados de maneira pejorativa. Os efeitos dessa postura são vários e, em sua maioria, indesejáveis. Indesejáveis porque nos arregalam os olhos, nos tiram do lugar comum tão confortável que é este, sem questionamentos do habitual e do comum. Um medo, então, disfarçado de boas maneiras, de isolamento e de abstração.

A chamada “trilogia pornográfica”, da qual retirei *O caderno rosa de Lori Lamby*, de Hilda Hilst, é, desde a sua publicação, um livro polêmico por, principalmente, representar atitudes sexuais de uma criança de oito anos. Mas, para além do cerne sexual, a obra de Hilst é definitivamente crítica quanto à promiscuidade:

Tudo isso que eu estou escrevendo não é pra contar pra ninguém porque se eu conto pra outra gente, todas as meninas vão querer ser lambidas e tem umas meninas mais bonitas do que eu, aí os moços vão dar dinheiro pra todas e não vai sobrar dinheiro pra mim, pra eu comprar coisas que eu vejo na televisão e na escola. (HILST, 1990, p.13).

Desse trecho podemos depreender que, paradoxalmente, enquanto somos reprimidos quanto ao assunto, o sexo apresenta-se cada vez mais banalizado e comercializado. A literatura obscena de Hilda Hilst parece ferir o pudor construído social e culturalmente, causando espanto nos leitores e provocando a mídia e a crítica. A repressão e a perseguição de toda espécie, como a censura, são reações aos nervos do medo, aquilo que sempre provocou a sua sobrevivência: a perda do poder. O medo de perder o poder está na raiz dessas pequenas (ainda que grandes) contenções. “Os movimentos da Bolsa, de que dependem tantos destinos humanos, não conhecem afinal senão uma regra: a alternância de esperanças imoderadas e de medos irrefletidos.” (DELUMEAU, p.21).

É através da perplexidade e do mal estar da leitura que compreendemos as dimensões dos nossos medos. São as palavras, sejam elas escritas ou não, que sustentam os discursos ao longo de uma história e/ou de uma sociedade. Palavras que denotam alguma ordem explícita ou implícita que pressupõe certa obrigação social. O medo advém da insegurança com relação aos limites dessas ordens. Mas, sob a ótica da psicanálise, entendemos que o EU mantém limites claros e

precisos a respeito de seu próprio sentimento. Ou seja, embora pareça apenas uma aparência do Id, este Eu é delimitado para o mundo externo e está “sujeito a transtornos, e as fronteiras do Eu são permanentes” (FREUD, 2011, p.10).

No que toca às manifestações do psíquico, o medo pode ser entendido como parte do acúmulo do inconsciente – o inconsciente uno e o inconsciente coletivo. Isso também está relacionado à herança religiosa, que acende um sentimento de caráter “oceânico” que, segundo Freud, é “conservado pelo medo ante o superior poder do destino” (FREUD, 2011, p.16).

É nesse sentido que Fernando Tatagiba, autor capixaba que teve notoriedade nos anos 1980, cuja obra é meu instrumento de pesquisa atualmente, constrói contos que, em sua maioria, guardam de profunda ironia e crítica diante dos temas até aqui abordados. Juntamente com isso, o Insólito se sustenta em diversas tramas, gerando inquietação diante do grotesco presente nos cenários e, principalmente, nos personagens. Tatagiba procura desconstruir, a cada conto de seu livro intitulado *O sol no céu da boca*, um idealismo cultural, buscando o politicamente incorreto, o que é baixo e cru, ou o que é invisível. Trata-se de uma literatura de conflito. O trecho do conto que se segue, chamado “Convulsão”, apresenta um homem que acaba de morrer, mas que nega sua morte:

Passei pelas ruas, sem destino. Gastei os trocados que me restavam no bolso. Os amigos, colegas de serviço, passavam por mim e nem me olhavam.

Tentei voltar à repartição, mas o chefe não quis me atender. Os companheiros de trabalho fecharam a porta na minha cara.

Como se estivesse faminto, as roupas sujas e rasgadas, voltei para casa, mesmo sabendo que um caixão me aguardava em cima da mesa. (TATAGIBA, 1980, p.74).

Para Todorov, o sobrenatural pode aparecer “para nos introduzir na vida depois da morte” (TODOROV, 2010, p.147) e, em geral, a crueldade ou as perversões humanas não saem dos limites do possível. Ou seja, “estamos em presença, digamos, apenas do socialmente estranho e improvável” (TODOROV, 2010, p.147). Todorov também atenta para um ponto interessante e fundamental para esta análise: a função social do sobrenatural. Segundo o autor, “a função do sobrenatural é subtrair o texto à ação da lei e com isto mesmo transgredi-la” (TODOROV, 2010, p.168). Outro conto do autor capixaba, de nome “A sombra do cão” traz pessoas amontoadas que mais parecem animais à revelia, solitários e miseráveis ou “aparentemente mortos” que vivem um “longínquo sonho”:



Sorento andou por entre os insólitos seres que aguardavam a vinda, bastante improvável do médico e, antes de chegar ao final da estreita passagem, notou que havia uma pequena abertura numa das extremidades. [...] Sentada numa mesa, com a cabeça quase tocando no baixíssimo teto, uma anã entregava as fichas aos que chegavam. [...] Ele sentou-se e ficou olhando os olhos da anã, que, notou, eram de vidro e que ela possuía em lugar das mãos, dois ganchos. (TATAGIBA, 1980, p.34).

Em sua totalidade, o conto une elementos verossímeis com outros tão estranhos que são capazes de atingir o âmbito do gênero maravilhoso sem prejuízos. Sem tomar como antagônicos o real e o irreal, os elementos harmonizam-se em “A sombra do cão”, impulsionando o realismo maravilhoso de maneira absolutamente sutil. Por outro lado, articulam-se posições de maneira que as mesmas aparecem para subverter ideologias hegemônicas opressivas.

A subversão é o ato que mais ameaça o medo. Escapar às normas estabelecidas significa derrotar o medo que as mantinha distantes. E é, sobretudo, seu questionamento o primeiro passo para essa atitude subversiva. Os textos literários exemplificados neste trabalho suscitam muitas questões nesse nível, principalmente no que diz respeito a essa “naturalização” do medo. É porque “A evolução cultural nos surge como um processo peculiar que se desenrola na humanidade, no qual muita coisa quer nos parecer familiar” (FREUD, 2011, p.42). Os trechos abaixo enfatizam esse aspecto, que produzem máximas a partir do momento que certa ação torna-se “natural”:

Estamos numa situação insustentável, É insustentável desde que aqui entrámos, e apesar disso vamo-nos aguentando, O senhor doutor é optimista, Optimista não sou, mas não posso imaginar nada pior do que o que estamos a viver, Pois eu estou desconfiado de que não há limites para o mau, para o mal, Talvez tenha razão, disse o médico, e depois, como se estivesse a falar consigo mesmo, Alguma coisa vai ter de suceder aqui, conclusão esta que comporta uma certa contradição, ou há afinal algo pior do que isto, ou daqui para diante tudo vai melhorar, ainda que pela amostra o não pareça. (SARAMAGO, p. 144-145).

(...) eu nunca estive na Polícia nem me pegaram nos dedos sujando-os numa almofada de tinta para lhes imprimirem a marca nestes cartões impressos, não vivo no Bairro há uma porção de anos e que sei eu de miúdos e tiros, tenho um emprego sério, um marido, uma filha e a perder tempo na esquadra há uma hora enquanto minhas colegas onde está onde não está e as clientes à espera, não me atirem com o meu irmão que o deixei de boca aberta no berço decidido a engolir o mundo, mal dei por ele no funeral sem engolir fosse o que fosse que os apetites passam, corria atrás dos besouros

com uma pedra e hoje que cresceu e se lhe foram as corridas não sonho em que se ocupa, julgo que anda nas obras à espera que uma trave se desprenda do guindaste e lhe esvazie a manga que o destino dos pobres é perderem bocados até não sobejar senão fome (...). (ANTUNES, 2009, p.170).

Eu ouvi mami dizer que esse verão bem que a gente podia ir pra praia, mas eu fico triste porque não vamos ter as pessoas pra eu chupar como sorvete e me lambar como gato se lambe. Por que será que ninguém descobriu pra todo mundo ser lambido e todo o mundo ia ficar com dinheiro pra comprar tudo o que eu vejo, e todos também iam comprar tudo, porque todo o mundo só pensa em comprar tudo. (HILST, 1990, p.16).

Assim, diante do exposto, pode-se dizer que o medo se apresenta, muitas vezes, na literatura e no ato da leitura (no momento da recepção, de que se dedica Hans Robert Jauss, por exemplo) de modos estreitos, inclusive, desfigurado. As ações e as reações, tanto do autor – que também faz parte do meio social, vale dizer –, como do leitor, dizem muito da cultura construída por cada sociedade, do imaginário inerente aos indivíduos e mesmo do emudecimento sempre poderoso em sua atividade. Recusar-se a confrontar representações inquietantes, na literatura e nas artes em geral, significa repetir o ato esperado e condicionado diariamente: o ato de desobrigar-se aos questionamentos de condições de expressão e exclusão, tantas vezes silenciadas.

## REFERÊNCIAS:

ANTUNES, António Lobo. *O meu nome é legião*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada*. Trad. Maria Lucia Machado e Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

HILST, Hilda. *O caderno rosa de Lori Lamby*. 2ª edição. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1990.

TATAGIBA, Fernando Valporto. *O sol no céu da boca*. Vitória (ES): Fundação Cultural do Espírito Santo, 1980.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia da Letras, 1995.

## **DE LOVECRAFT A KING: UMA ANÁLISE HISTÓRICA E ESTRUTURAL DO MEDO NA LITERATURA A PARTIR DA LEITURA DOS CONTOS “A COR QUE VEIO DO ESPAÇO” E “A EXCURSÃO” E DOS CONCEITOS DE ART-HORROR, DE CARROLL**

Adriana Falqueto Lemos<sup>1</sup>

### **INTRODUÇÃO**

Para Zygmunt Bauman (2006), o medo é certamente algo que se origina do desconhecido, da incerteza que temos sobre o que nos ameaça e das respostas a que não temos acesso. Ele diz que “Nossa vida pode ser tudo, menos livre de medo” (BAUMAN, 2006, p. 8, tradução nossa). Nós tentamos nos proteger, estarmos atentos ao que nos possa afligir, estarmos seguros, evitarmos riscos e termos certeza que estamos fazendo o melhor no sentido de manter a vida no estado em que a vivemos. Mesmo com todas as portas trancadas, policiais nas ruas, médicos e remédios que podem nos curar, o medo persiste em nos assaltar. Não é surpresa: esse sentimento reside no coração humano e em sua linguagem desde a Idade da Pedra.

Howard Phillips Lovecraft (1973) diz que o medo é uma das emoções humanas que são primitivas e que, por isso, o conto de horror é tão antigo quanto a própria fala. O terror faz parte dos mais antigos contos e histórias folclóricas e é também parte de rituais antigos e de mistérios desconhecidos que estão incrustados nas práticas sociais que existem desde então. Esses elementos ficcionais são a base da literatura fantástica. Sendo algo tão primitivo e ao mesmo tempo tão moderno, reside no imaginário do homem e se transforma em produto cultural por meio da criatividade. Neste texto, entenderemos o medo como um elemento da natureza humana e os aspectos da narrativa que trabalham essa emoção. Trataremos da Art-Horror, conceito de Noël Carroll (1990), e do tratamento dessa arte em dois contos, “A cor que veio do espaço”, de H.P. Lovecraft (1927), e “A Excursão”, de Stephen King (2002), com o objetivo de verificar as similaridades entre a construção das narrativas e do objeto do medo.

### **O MEDO**

Esse sentimento tão poderoso e intenso foi e é de interesse de vários teóricos. Mais atualmente, o conceito e suas implicações na pós-modernidade

---

<sup>1</sup> Mestranda em Letras, área de concentração: Estudos Literários, pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

são trabalhados por Bauman (2006). Ele diz que o medo da morte é o medo mais primitivo e que os homens, diferentemente dos animais, são os únicos que sabem que ela é inevitável. Desde muito antes do que imaginamos, a raça humana tem estado maravilhada e confusa com os mistérios da vida, com coisas que ela não sabe e com coisas que não pode saber. É esse fascínio pelo desconhecido que faz com que os homens procurem por respostas e avancem em seus estudos sobre o mundo e sobre as coisas que desejam compreender, afinal, essa curiosidade faz parte da cultura humana. Para o teórico, o objeto do medo é a impotência diante do perigo da morte. A humanidade a teme, mesmo que ela faça parte estruturalmente da nossa vida.

Essa ambiguidade que reside no medo de algo, como o medo da morte, que faz parte do nosso cotidiano e que, por isso, deveríamos estar íntimos, foi pesquisada por Sigmund Freud (1919) no estudo da palavra “estranho” (*Uncanny*, tradução nossa) e sua força semântica. Para ele, o conceito do que seja estranho não é ambíguo, mas o sentido do que seja estranho só pode ser compreendido por meio do sentido produzido pelo conjunto de ideias da palavra alemã *Heimliche* (familiar) e de seu antônimo, *Unheimliche* (estranho), pois

[...] e se por um lado significa o que é familiar e agradável, por outro nos remete ao que está fora da nossa percepção. [...] por isso, o que é estranho, na realidade, não é nada novo ou alienado, mas algo que nos é familiar e já estabelecido na mente e que tem seu sentido alienado por meio de um processo de repressão (FREUD, 1919, p. 241, tradução nossa).

De acordo com o psicanalista, o conceito de *Unheimlich* se compreende na ideia de que algo que deveria permanecer em segredo e escondido veio à tona. Para exemplificar a ideia do medo e da repressão, Freud cita o medo da morte, de corpos mortos, do retorno dos mortos, de espíritos e fantasmas, dizendo que esse medo, especificamente, é assumidamente inerente aos homens. Para ele, esse tipo de medo mudou muito pouco desde “[...] os tempos mais remotos, e suas formas descartáveis se mantêm completamente preservadas debaixo de um disfarce sutil, assim como nossa relação com a morte”. Uma das razões para isso “[...] é a insuficiência de conhecimento científico a respeito do assunto” (FREUD, 1919, p. 242, tradução nossa). O teórico ainda ressalta que:

A biologia ainda não conseguiu decidir se a morte é um destino inevitável de cada ser vivo ou se é um evento regular da vida que pode ser, talvez, evitado. É verdade que a frase ‘todos os homens são mortais’ vem sendo repetida exaustivamente em livros de lógica como um exemplo de proposição geral, mas nenhum ser humano

a compreende de fato, e, em nosso inconsciente, entendemos isso apenas em um sentido de moralidade dentro da própria proposta. [...] É como se o nosso medo ainda tivesse suas raízes em velhas crenças de que os mortos se tornassem inimigos dos sobreviventes e que tentassem, assim, carregá-los consigo para que pudessem compartilhar a mesma vida nova que eles agora têm. Considerando que nossas atitudes diante da morte não mudaram, devemos avaliar as consequências da repressão, que é a condição necessária para que um sentimento primitivo se torne recorrente na figura de algo que nos é estranho. Todas as pessoas supostamente educadas pararam de acreditar, oficialmente, que os mortos podem se tornar espíritos visíveis e que suas aparições dependam de condições remotas e improváveis. A atitude emocional dessas pessoas diante da morte, no entanto, é altamente ambígua e ambivalente e se transformou em uma abstração mental que virou um sentimento de piedade (FREUD, 1919, p. 242, tradução nossa).

Podemos entender, então, que o conceito da morte nos é estranho (*Unheimlich*) como um objeto que nos é familiar e, ao mesmo tempo, alienado. A morte torna-se alienada por um processo de repressão, porque o homem é incapaz de entendê-la e explicá-la cientificamente ou mesmo de aceitar seu destino como uma regra geral. Algumas ideias sobre repressão do medo e do reaparecimento dessas representações são discutidas por Carroll (1990) e Schoolman (2001) e estão relacionadas com as noções que foram disseminadas pelo Iluminismo.

A certeza e a segurança são parte das nossas rotinas como algo dado desde que as ideias propostas pelos filósofos do Iluminismo foram fomentadas. A maioria dos nossos medos foi posta de lado pelo aparato social, que foi construído para manter nosso *status* como seres racionais. Explicações, fórmulas, medicamentos e soluções tecnológicas foram providos para resolver todos os problemas da humanidade. Para Nick Mansfield (2000), porém, isso não foi suficiente.

HIV, o vírus Ebola, TB, estafilococo-dourado resistente às drogas, aquecimento global, Anos 2000, o buraco na camada de ozônio, o colapso da biodiversidade: em contraste com as ameaças estratégicas que alimentam a paranoia e a política de nossos avós (o triunfo da ideologia rival, a invasão de uma raça alienígena, [...]). Não há fronteiras nacionais para nos proteger desses assassinos silenciosos. [...] Nosso medo é uma conflagração histórica do real e do fantástico. Nós não podemos ignorar essas ameaças sem nos despatrirmos dessa situação complexa do mundo, que está permitindo o desenvolvimento desse sentimento. [...] O sentimento que define a pós-modernidade é o medo (MANSFIELD, 2000, p. 170, tradução nossa).

O medo da morte e do que pode acontecer depois da morte é um sentimento naturalmente primitivo e que faz parte do ser humano como seu constituinte, mas este vem sendo, através dos tempos, reprimido e alienado. A promoção do intelectualismo e da razão feita pelo Iluminismo impulsionou ainda mais essa repressão. A imagem do homem que controla a vida reprimiu a noção do homem como suscetível aos problemas, dúvidas e incertezas. Na pós-modernidade, porém, o homem não está no controle da vida, mas sua vida está em arbitração do mundo. Vivemos na era do medo, por isso é de suma importância que esse tema possa ser explorado, discutido e tratado na literatura e nas artes em geral. O estudo do tratamento dessa emoção por meio do que é feito com ela nas artes em geral nos auxilia na compreensão dos processos sociais e pessoais pelos quais o homem moderno passa e se transforma.

Os dois contos que são analisados neste trabalho têm como tema principal o medo do desconhecido e a curiosidade humana, por isso recorreremos ao trabalho desenvolvido por Morton Schoolman (2001), em *Reason and Horror*. Schoolman (2001) explica a origem do medo e do desconhecido, afirmando que o que é acreditado por ser a verdade do mundo é, em parte, nada mais do que uma ilusão. Já que a maior parte das nossas percepções é ilusória, o mundo é simplesmente incompreensível. De acordo com o pesquisador, a razão humana é incapaz de avaliar quanto do mundo lhe é apreensível, daí o surgimento do medo. Nesse sentido, declara que:

O Iluminismo (primeiro como um processo histórico-mundial que se estendeu do nascimento do pensamento evolutivo e, posteriormente, como a culminação desse processo de autoconhecimento cultural Ocidental designado 'Iluminismo') é a razão que incansavelmente persegue o conhecimento do mundo que é, em parte, ilusório, mesmo sem deter uma compreensão reflexiva do que seja a natureza ilusória do conhecimento. [...] A ilusão da razão não é meramente uma malformação do pensamento. É, principalmente, a malformação de um objeto de pensamento, a malformação do que é um mundo apreensível e que sempre será diferente de toda a percepção da razão. Porque se o mundo é incompreensível como um todo, por outro lado a razão (e sua determinação de abolição de todos os seus medos do que possa ser desconhecido) cria uma imagem ilusória do mundo como um objeto que sempre excede o alcance do pensamento, então, a ilusão da razão inventou o mundo que, objetivamente, é o oposto disso. A razão impôs forma em um mundo que é incompreensível e essencialmente diferente do modo como ele é representado em pensamento (SCHOOLMAN, 2001, p. 3, tradução nossa).



O conceito de Schoolman do Iluminismo se baseia nas ideias de Horkheimer e Adorno. Para ambos, o Iluminismo é apenas uma abolição das disparidades que existem no mundo, porque o mundo iluminado teria que ser racionalizado como um todo. Por meio da ciência e da tecnologia, o homem teria poder para “[...] afetar toda uma transformação do mundo com base em suas representações ilusórias” (SCHOOLMAN, p. 3, tradução nossa).

O estudo do que seja o gênero do horror e de temas como o medo do desconhecido, encontrados em ambos os contos analisados neste estudo, promovem um caminho entre a concepção de medo como sentimento inerente ao ser humano, do que lhe seja estranho (*Unheimlich*), e a sua repressão. Diante da possibilidade de revelação de que o mundo não nos é compreensível e que a segurança da ciência, dos dados, da tecnologia, da matemática e da medicina é apenas ilusória, sentimos medo.

Por outro lado, a arte é a única ferramenta da qual o homem dispõe para se expressar e que, dentre outros propósitos, permite que ele possa vivenciar as sensações e angústias que foram reprimidas pela sociedade, tornando-se livre da alienação por meio da compreensão de seus sentimentos mais profundos. Afinal, “[...] arte não é uma fuga da vida, mas sim uma introdução nela” (CAGE, 2000, p. 211, tradução nossa).

## **ART-HORROR**

A filosofia de Aristóteles serviu de parâmetro analítico para muitos dos produtos de vários gêneros literários por causa do seu conceito de *mimesis*. Para Aristóteles, a literatura é a arte da imitação, e, para escrever, o autor deve imitar as pessoas e seus comportamentos durante sua vida. Conseqüentemente, a audiência passa a imitar a literatura.

Guy Debord (2006) afirma que o que ele chama de “espetáculo” é, ao mesmo tempo, “[...] o resultado e o objetivo do modo dominante de produção” (DEBORD, 2006, p. 6, tradução nossa). O espetáculo é representativo, tomando a vida como um modelo e modelando a vida ao mesmo tempo. Por meio da contemplação do espetáculo, existe a absorção. Nesse sentido, “[...] a realidade surge com o espetáculo, e o espetáculo é real. Essa alienação recíproca é a essência e o suporte da sociedade vigente” (DEBORD, 2006, p. 8, tradução nossa).

A função da literatura é evocar compaixão e medo, purificando a mente de desprezíveis, porém, naturais tendências humanas. Essa purgação dos sentidos foi concebida como *carthasis* (*Grego – purging-cleansing*). Carroll (1990), em seu *Philosophy of Horror*, explica que a dimensão filosófica do terror

não foi encontrada no trabalho de Aristóteles. Isso cria o que foi chamado pelos escritores do século XVIII de “paradoxo do coração”. Segundo o teórico, existem duas perguntas nesse paradoxo: “1) como alguém pode sentir medo de algo que ele sabe que não existe? 2) por que alguém se interessaria pelo horror, já que se sentir aterrorizado é tão desagradável?” (CARROLL, 1990, p. 8, tradução nossa). Ele ressalta que, de maneira muito interessante, a resposta para essas perguntas é: “[...] isso deve ter sido construído como compensação para o que foi suspenso pelo Iluminismo, operando como uma válvula de escape; ou foi concebido como uma espécie de explosão do tipo que nos é negado” (CARROLL, 1990, p. 56, tradução nossa). O autor diz que esse retorno ao que foi reprimido pelo Iluminismo é uma das hipóteses que explica o caso. Talvez, afinal, sendo expostos à mídia de gênero de horror, somos dragados até uma parte da nossa racionalidade que vem sendo reprimida desde muito tempo. A literatura de horror (ou Art-Horror em geral) carrega uma imensa importância ao lidar com essa repressão. Ele acrescenta ainda que “O romance de horror, assim como os poemas como *The Erl King*, de Goethe, podem ser um retorno ao que foi reprimido pelo Iluminismo” (CARROLL, 1990, p. 56, tradução nossa).

Mas como dito anteriormente, o uso da arte para expressão e retorno do que nos é reprimido é justificável. Para a audiência, a apreciação desse tipo de arte também eleva o autoconhecimento. Remo Cesarini (2006) afirma que o leitor, por meio da experimentação de sensações emocionantes no ato da leitura de eventos narrados, é levado a descobrir dentro de si mesmo fatos ou sentimentos que estão há muito tempo esquecidos na cultura presente. Por meio de narrativas, nós podemos experimentar situações que são enigmas, como a morte e a pós-morte. “Nós somos movidos pela ficção de maneira tão vívida que nos sentimos como se fôssemos parte dela, especificamente, somos levados a pensar como se fôssemos o protagonista” (CARROLL, 1990, p. 90, tradução nossa). Art-Horror, de modo geral,

[...] se refere ao produto de um gênero que se cristalizou, minimamente falando, por volta da época da publicação do *Frankenstein* – entre cinquenta anos antes ou depois disso - e que persistiu, ciclicamente, em romances e peças do século XIX, em quadrinhos, em revistas de banca de jornal e em filmes do século XX (CARROLL, 1990, p. 13, tradução nossa).

O principal mecanismo da ficção de horror, como o pesquisador explica, está “[...] nas emoções que a audiência deve espelhar, aquelas que são as características humanas positivas em certos, mas não todos, aspectos” (CARROLL, 1990, p. 13, tradução nossa). O teórico ainda acrescenta que

“O que se espera das nossas respostas, idealmente, é que elas estejam em paralelo com as dos personagens” (CARROLL, 1990, p. 12, tradução nossa).

O que se espera das nossas respostas é que elas aproximem-se (mas que não exatamente dupliquem) daquelas dos personagens; como os personagens, nós julgamos o mostro como uma espécie de ser horripilante (mas diferente dos personagens, nós não acreditamos na sua existência). Esse efeito de espelhamento, mais ainda, é a característica chave do gênero de horror. Não são todos os gêneros, no entanto, que dependem da sensação de repetição dos elementos do estado emocional dos personagens. [...] Se Aristóteles está correto sobre catarse, por exemplo, o estado emocional da audiência não imita o do Rei Édipo ao final da peça homônima. Nem estamos com ciúmes quando Otelo está. [...] Mas no terror, as emoções dos personagens e as da audiência são sincronizadas em certos aspectos pertinentes (CARROLL, 1990, p. 18, tradução nossa).

Carroll (1990) entende que se nós pensarmos que nossas emoções estão espelhando as dos personagens, então, nós podemos retratar a Art-Horror como produto das emoções que os escritores/criadores atribuem aos objetos de terror, de ameaça. O autor finalmente resume essa ideia das emoções com a proposta do que ele chama de teoria “cognitivo-avaliativa”, dizendo que “[...] um estado emocional é imbuído de uma sensação física anormal de agitação, que é causado pela percepção cognitiva e pela avaliação da situação do sujeito” (CARROLL, 1990, p. 27, tradução nossa). Ele ressalta também, em outras páginas, que “[...] nós não somos amedrontados pelo pensamento da queda, mas pelo que nos remete essa queda – talvez a imagem mental da queda em alta velocidade através do espaço” (CARROLL, 1990, p. 80, tradução nossa).

Finalmente, seria considerado um fato da nossa natureza humana nos emocionarmos com as personalidades e situações de outras pessoas... [...], e me refiro às pessoas e personagens sobrenaturais, ou pelo menos românticos; ao mesmo tempo, enquanto fazemos transferência da nossa natureza interior, um interesse humano e uma semelhança com a verdade são suficientes para que possamos procurar nessas sombras de imaginação aquele desejo pela suspensão do descrédito, por um momento, constituindo a fé poética (COLERIDGE, apud CARROLL, 1990, p.65, tradução nossa).

O sentimento de participação e de espelhamento pode ser resumido, simplesmente, como a sensação de que “[...] nos emocionamos pela ficção de forma tão vívida que nos sentimos como se estivéssemos dela participando; especificamente, a ideia é de que possamos nos sentir como se fôssemos o protagonista” (CARROLL, 1990, p. 90, tradução nossa).

Carroll (1990) discute como esse envolvimento da audiência com a construção da trama ocorre e, por isso, discorre a respeito do que ele chama de quatro “movimentos” ou “funções” que um enredo comum de ficção de horror deve ter. Eles são o que podemos chamar, na nossa tradução, de “preparação da ameaça, descoberta, confirmação e confronto”. O elemento chave da narrativa, para o pesquisador, é o suspense, e uma das melhores caracterizações desse tema foi feita por Roland Barthes, em seu livro intitulado *Análise Estrutural da Narrativa*.

Suspense é claramente uma das mais privilegiadas – ou exacerbadas – formas de distorção: por um lado, mantendo uma sequência aberta (por meio de um procedimento enfático de adiamento ou de renovação), ele reforça o contato com o leitor (o ouvinte), tem uma função manifestadamente fática; por outro lado, oferece uma agonia de uma sequência incompleta, de um paradigma em aberto (se, assim como acreditamos, toda sequência tiver dois polos), o que podemos dizer de uma perturbação lógica sendo a perturbação o que se consome com ansiedade e prazer (e tudo o mais, porque tudo se encaixa no final). ‘Suspense’, no entanto, é um jogo com estrutura, desenhado para enredá-lo e glorificá-lo, constituindo um thrilling de inteligibilidade crível: porque representa a ordem (e não uma longa série) em sua fragilidade, o ‘suspense’ compreende a ideia primordial de linguagem... (BARTHES, 1977, p. 119, tradução nossa).

Nosso estudo será feito por meio desses quatro movimentos descritos por Carroll, tomando o enredo como estruturador do suspense e a ideia do medo do desconhecido presente em ambos os contos analisados.

## **ANÁLISE DOS CONTOS**

Ambos os textos analisados neste artigo são contos, ou seja, foram feitos para serem lidos em curto espaço de tempo. Originalmente, esses textos foram feitos para serem publicados em jornais. O conto “A cor que veio do espaço” foi publicado, inicialmente, em uma revista chamada *Amazing Stories*, em 1927. Já o conto “A Excursão” foi publicado, originalmente, em 1981, na *Twilight Zone Magazine*. Ambos são contos de horror contendo elementos de ficção científica.

“A cor que veio do espaço” narra a trágica estória de uma família cujo desaparecimento está ligado a uma série de eventos que se sucederam depois que um meteorito caiu no jardim de sua casa. Já o conto “A Excursão” narra o trágico evento que ocorre quando pai e filho estão para serem teletransportados (*jaunted*, tradução nossa) para Marte.

Os textos se desenvolvem por meio da fala do narrador. Em “A cor que veio do espaço”, tudo o que a audiência sabe é que o narrador é um pesquisador que foi enviado à cidade de Arkham para fazer avaliações no terreno onde será feito um reservatório de água. O que o motiva a conhecer e a narrar a estória é o que se fala no vilarejo. Ali, as pessoas dizem que o local é uma terra maldita. Tentando encontrar vestígios do passado e os motivos pelos quais o local do futuro reservatório é chamado de “cratera da charneca” (tradução nossa), ele vai até Ammi Pierce, um velho morador do lugar. A narrativa é construída pelo ponto de vista de Ammi, apesar de usar a visão de primeira pessoa do narrador que é o pesquisador, e não Ammi. O que se apresenta é um conto narrado em primeira pessoa, este não sendo a real testemunha dos fatos sendo narrados. À medida que o conto é lido, a audiência se permite esquecer que o narrador é o pesquisador e absorve a narrativa do ponto de vista de um narrador onisciente ao seguir cada passo de Ammi. Essa impressão de viagem ao passado, à medida que a audiência esquece-se da presente narrativa, é algumas vezes interrompida pelas impressões do narrador, como vemos neste trecho: “Ammi não me proveu nenhum detalhe particular dessa cena, mas a forma no canto não reaparece nesse conto como um objeto móvel” (LOVECRAFT, 1927, p. 17, tradução nossa).

Em “A Excursão”, os protagonistas são Mark e Ricky, pai e filho, além de Pat, a outra filha, e a mãe. No conto, é narrado o momento em que a família está se preparando para a primeira viagem que faria através de um sistema de teleporte chamado Jaunt, um meio de locomoção com mais de 300 anos de uso, de acordo com informações providas pelo narrador. O narrador é uma terceira pessoa que consegue ver o que se passa no agora e no passado, como percebemos neste trecho: “O DTP não tinha mudado muito nos últimos mais ou menos 300 anos” (KING, 2002, p. 145).

O narrador é onisciente, mas temos, além dele, outra pessoa narrando: Mark. O pai conta aos filhos, Ricky e Pat, tudo o que aconteceu nos últimos trinta anos em resposta aos questionamentos das crianças no que diz respeito ao Jaunt. Enquanto fala sobre a estória do Dr. Carune, o cientista que inventou o Jaunt, a narrativa fica onisciente, como um *flashback*, provendo à audiência detalhes enquanto esta vai e volta através da linha do tempo da narrativa.

Em ambos os contos, temos o pesquisador e Mark como os narradores que não detêm o conhecimento sobre os fatos que estão sendo narrados. Eles estão apenas interpretando os fatos e os reorganizando em uma sequência inteligível:

Frequentemente, eu tinha que lembrar o falante onde ele estava, juntar informações científicas as quais ele apenas sabia pela

repetição de memória, como um papagaio, que ele fazia da fala dos Professores, ou então preencher lacunas onde seu senso de lógica e continuidade já haviam se desintegrado (LOVECRAFT, 1927, p. 5, tradução nossa).

– Até onde sabemos – começou ele – a Excursão foi inventada a cerca de 320 anos, por volta de 1987, por um indivíduo chamado Victor Carune. Ele fez isso como parte de um projeto privado de pesquisa, que foi financiado por algum dinheiro do Governo... E, eventualmente, o governo tomou o projeto dele, é claro. No final, o projeto ficou entre o governo, que tomou as rédeas, é. Por fim, a coisa foi passada para o governo e também para as companhias de petróleo. O motivo de ignorarmos a data exata é porque Carune era um tanto excêntrico... (KING, 2002, p. 146).

No fim, os narradores, o pesquisador e Mark têm suas vidas mudadas pelos efeitos causados pelas suas próprias narrativas.

Tratando agora do enredo, falaremos das quatro funções já citadas anteriormente por Carroll (1990) e que são parte da construção de qualquer ficção de horror.

#### A Preparação da ameaça diz respeito às

[...] cenas e sequências envolvendo as manifestações do monstro, anteriormente à descoberta do monstro; a caracterização da ameaça pode acontecer de maneira extensa como evidência. Na maior parte das vezes, na forma de assassinatos ou eventos perturbadores que se acumulam antes que alguém (vivo) tenha uma ideia do que está acontecendo (CARROLL, 1990, p. 101, tradução nossa).

Especificamente, esses dois contos não utilizam monstros alegóricos, mas uma ameaça desconhecida como o elemento principal que aterroriza. Na sequência, a função da Descoberta, que é o estabelecimento da existência da ameaça. Como apontado por Carroll (1990), essa função do enredo não implica no conhecimento da existência da ameaça/monstro pela comunidade, mas apenas por uma pessoa. Por isso, a existência da terceira função: a Confirmação. O teórico sugere que em ambas as funções, Descoberta e Confirmação, “[...] uma grande quantidade de raciocínio deve ser demonstrada” (CARROLL, 1990, p. 102, tradução nossa). A Descoberta e a Confirmação são também importantes, porque “Por causa disso, o enredo tem argumentos para provar que existem mais coisas entre o céu e a terra do que o que se possa conhecer no nosso conceito de realidade padrão” (CARROLL, 1990, p. 102, tradução nossa). Por último, o Confronto, no qual uma única pessoa ou comunidade pode confrontar a ameaça e resolver o problema.

Em ambos os textos, essas quatro funções aparecem e são distribuídas seguindo o mesmo padrão que Carroll indicou. Em “A cor que veio do espaço”, a narrativa inicia-se explicando o interesse do narrador pelos fatos, que é quando o pesquisador chega a Arkham. Sua relutância em se aproximar do lugar onde o reservatório será construído o leva a buscar informações sobre o nome da charneca. As pessoas mais antigas da vila dizem que tudo aconteceu nos anos 1980, e que uma família havia desaparecido ou sido morta. Na busca por respostas, o pesquisador visita um homem que testemunhou todos os fatos, Ammi Pierce. Depois de certa preparação, a Preparação da ameaça se dá quando o narrador revela a afirmação feita por Ammi: “Tudo começou, o velho Ammi disse, com o meteorito” (LOVECRAFT, 1927, p. 6, tradução nossa).

Enquanto explica o que ele quis dizer com o meteorito e o que aconteceu depois, o narrador constrói por completo a Preparação da ameaça. Esse meteorito havia caído do céu e se instalado no jardim de Nahum. Depois de uma investigação científica, pedaços da rocha foram testados e, finalmente, seu núcleo encontrado. Lá havia um grande globo colorido que continha dentro de si algo como uma substância gelatinosa. Depois de uma batida com um martelo, os cientistas partiram o globo e aquela coisa dentro desapareceu. Com o passar do tempo, foi notado que o meteorito também tinha propriedades elétricas e que atraía raios. Depois de uma semana ou mais, todo o material coletado pelos cientistas e o próprio meteorito haviam desaparecido, pois iam diminuindo gradativamente.

Quando se foi, não deixou nenhum resíduo pra trás, e, com o tempo, os professores se sentiram pouco certos de que eles tinham visto de fato, com seus próprios olhos, aquele vestígio do insondável precipício que existe lá fora; aquela solitária e estranha mensagem de universos e reinos de outras matérias, forças e entidades (LOVECRAFT, 1927, p. 8, tradução nossa).

Esse é o fim do movimento chamado Preparação da ameaça. Foi dada a descrição do que aconteceu no início dos fatos e como a ameaça estranha se consolidou. Não imediatamente ameaçadora, como podemos ver, a ameaça apareceu como um objeto alienígena com propriedades misteriosas que desapareceu sem explicações, deixando os professores intrigados. O interior do globo também desapareceu, o que aconteceria em seguida está ligado a esse fato.

A Descoberta ocorre quando Nahum, o dono da terra onde o meteorito caiu, percebe os efeitos que a rocha produz no local. No início, ele diz que a terra foi envenenada, porque perde toda a plantação. Então, os animais parecem se



tornar coisas estranhas, e Ammi, o vizinho incrédulo, começa a acreditar em Nahum depois de ver um coelho estranhamente grande correr pela neve. Esse movimento da Descoberta é muito longo, cobrindo o sofrimento da família de Nahum até o descrédito da comunidade, incluindo Ammi, que é uma das poucas pessoas que visita os Gardner. A Confirmação é adiada devido ao medo de Ammi. Além disso, ele ainda não havia conseguido enfrentar a estranheza dos fatos.

Depois de duas semanas sem ver Nahum e preocupado sobre o que havia acontecido, Ammi supera seus medos e visita o amigo. A Confirmação então começa quando Ammi visita o lugar. Ele vê por si próprio o que aconteceu com os Gardner, a última fala de Nahum e todo o horror da cena. O Confronto começa quando Ammi notifica as autoridades sobre o ocorrido.

Em *A Excursão*, o enredo é muito similar. A estória é mais curta, mas os temas são os mesmos. Muito lentamente, o narrador em terceira pessoa detalha o cenário da trama. Existe um Terminal, um Terminal de Teleporte. A voz do alto-falante, que está chamando pelos passageiros, é automatizada. Esse terminal existe há trinta anos e é um serviço de viagem para Marte. A família de quatro pessoas entra no Terminal. Esposa e filhos estão animados para viajar pela primeira vez, enquanto o pai sabe tudo sobre a excursão. Mark, o pai, prometeu às crianças que contaria tudo sobre o sistema de teleporte, e enquanto eles esperam pela partida, ele conta sobre como o Dr. Carune, o inventor do meio de transporte.

Quando Mark faz comentários sobre como as pessoas se comportam antes de passarem pelo teleporte, o narrador estabelece o movimento da Preparação da ameaça. O leitor não sabe por que as pessoas temem a viagem, mas há algo em suspense. Mark está totalmente relaxado e confiante, porque ele está acostumado a fazer essa viagem, mas sua esposa não: “Agora, observando a palidez de Marilyns, ele se perguntou se ela lamentava a decisão” (KING, 2002, p. 145). Ele decide contar a estória, porque isso “deixaria as crianças menos nervosas” (KING, 2002, p. 146). A viagem por Jaunt não é tão simples quanto Mark conta. Eles têm de usar gás, e as crianças poderiam ficar com medo de algo. Sem especificamente saber o porquê, o leitor, nesse momento, sabe que existe um problema com o meio de transporte:

Mark sabia que havia duas garrafas de gás; na sacola de malhas presa ao lado, estavam 100 máscaras descartáveis. Mark continuou falando, não querendo que os seus vissem os representantes do Lates antes do momento oportuno. E, se conseguisse tempo suficiente para relatar toda a história, eles acolheriam de braços abertos os aplicadores do gás. [...] Pedia a Deus que Pat se acalmasse um pouquinho: vira crianças que precisavam ser subjugadas em seus divãs e que, às vezes, gritavam enquanto a máscara de borracha lhes cobria o rosto (KING, 1985, p. 146).

Mark prossegue narrando a estória, dizendo aos filhos e à esposa como Dr. Carune podia teleportar primeiro seus dois dedos e como ele acabou fazendo testes com quase tudo que tinha em casa, de canetas a calculadoras, até tomar a decisão de testar com um rato. Nesse momento, entramos na Descoberta. É muito sutil, porque nesse momento o leitor é o único que pode compreender de forma completa e ver os fatos reais da estória que Mark conta aos seus filhos. Ele começa a ocultar detalhes e a contar mentiras, para evitar que eles fiquem com medo do Jaunt. Mark diz que o primeiro rato se aposentou depois da primeira viagem, mas, na realidade, o que ele estava pensando era:

– O que aconteceu com os ratinhos, papai? – perguntou Ricky. Mark vacilou ligeiramente. Aqui, precisaria tomar certa cautela, se não quisesse amedrontar seus filhos (para não falar na esposa), tornando-os histéricos minutos antes da primeira Excursão. A questão principal era deixá-los com a certeza de que tudo agora estava bem, que o problema havia sido resolvido. – Como eu falei, houve um pequeno problema... Sim. Horror, loucura e morte. [...] Ali havia o que parecia um rato de museu de cera. Então, (Carune) estalou os dedos diante dos pequenos olhos rosados do rato. Ele piscou... e caiu morto, deitado de banda. – Então, Carune decidiu experimentar outro rato – disse Mark. – O que aconteceu ao primeiro? – perguntou Ricky. Mark exibiu novamente aquele vasto sorriso. – Foi aposentado com todas as honras - respondeu. (KING, 1985, p. 151, grifos do autor).

O leitor descobre nesse momento que a viagem por Jaunt foi responsável por uma morte em algum momento. Não é uma informação sólida, mas Mark não amenizaria a estória se ela não fosse amedrontadora. A Confirmação acontece quando Mark explica o que aconteceu com o rato e depois com os experimentos com pessoas. O fato de que nenhuma criatura com cérebro pode viajar acordada. A Confirmação acontece quando ele pensa sobre o destino do homem que fez o teleporte estando consciente. Isso ele não poderia contar aos filhos. O narrador discorre sobre todos os voluntários que foram testados acordados em viagens de Jaunt e os problemas decorrentes disso. Depois de algum tempo, finalmente, Mark diz:

– Bem – disse Mark lentamente enquanto a esposa lhe fazia sinais com os olhos para que fosse cuidadoso –, até hoje ninguém sabe ao certo, Patty. Contudo, todas as experiências com animais, incluindo os ratinhos, pareciam levar à conclusão de que, embora a Excursão seja quase instantânea fisicamente, demora um longo, longo tempo mentalmente (KING, 1985, p. 158, grifos do autor).

O confronto ocorre quando, finalmente, Mark acorda depois de ser teleportado. Ricky, seu filho, ficou curioso demais e tentou fazer a viagem consciente.

## TEMA

Em “A cor que veio do espaço”, Ammi experimenta o medo de um objeto alienígena que não lhe é natural e o qual não consegue compreender. A queda do meteorito e o espalhamento da “cor” têm grandes proporções que ele não consegue compreender ou controlar. Para Mark, em “A Excursão”, a ciência humana estava a serviço e sob o controle do homem, mas, subitamente, ele se vê diante de mistérios da vida que não pode entender nem explicar.

Nesse ponto, retorna-se às definições de medo que se relacionam com o desconhecido, remetendo às representações que os homens criaram para poder entender o mundo como um todo apreensível, sendo tais tentativas ilusórias. A promoção da razão e o poder sobre a natureza iniciados, principalmente, pelo Iluminismo reprimiram as noções do homem como suscetível ao meio ambiente e aos problemas que estão aquém de seu poder para serem resolvidas.

Os pesquisadores de “A cor que veio do espaço” são homens racionais, mas não puderam evitar o medo do que as pessoas chamavam de “cratera da charneca”. Ammi e Nahum eram simples fazendeiros vivendo uma vida simples, mas quando o meteorito caiu em Arkham, os cientistas tentaram entender tudo o que podiam a respeito do objeto. Depois de pesquisá-lo exaustivamente, eles nada compreenderam e, pior, de alguma forma eles causaram os problemas narrados por Nahum em sua última fala: “aquela coisa redonda que os homens da universidade cavaram de dentro da pedra... eles quebraram aquilo... e tinha a mesma cor” (LOVECRAFT, 1927, p. 18, tradução nossa).

No conto “A Excursão”, Mark está seguro e até chega a pensar que as pessoas que estão com medo do teleporte são “marinheiros de primeira viagem”. Ele acredita na ciência. Para ele, desintegrar-se em partículas e viajar por teleporte é completamente aceitável. Ele só não estava preparado ou protegido de acidentes causados pela curiosidade de seus filhos. Ele sofre e sente medo, é um misto de frustração e ansiedade.

Em ambos os contos, o que aterroriza os personagens tem origem, ao mesmo tempo, no choque causado pela impossibilidade de lidar com os novos fatos que se apresentam diante deles e na falta de conhecimento que eles têm desses acontecimentos. Em definição, o tema de ambos os contos é o medo do desconhecido, que vem à tona quando se está diante de fatos que estão além dos limites do conhecimento humano.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio da análise empreendida a partir da leitura de teóricos como Bauman, Freud, Mansfield e Schoolman, foi possível traçar parâmetros para o que seja uma possível origem do medo, que faz parte da vida cotidiana do ser humano. Partindo dessa premissa, este artigo buscou compreender, a partir de pensamentos de Aristóteles, Debord e Carroll, os caminhos seguidos pela escrita literária com relação à expressão da promoção da emoção do medo, tendo como base a análise da recepção da audiência e de padrões estruturalizantes do que seja a Art-Horror para narrativas de ficção.

A partir de padrões estabelecidos por Carroll (1990), dois contos foram utilizados para desenvolvermos a análise estrutural da narrativa literária, “A cor que veio do espaço”, de Lovecraft, e “A Excursão”, de King. Em ambos os contos, foi possível verificar a presença dos mesmos parâmetros utilizados como funções estruturais e descritos por Carroll (1990), além do tema: o medo do desconhecido. Esses padrões que estruturam os contos do *corpus* podem servir como orientadores no estudo e na produção de narrativas do gênero de terror. A análise da emoção do medo pode ser utilizada para a compreensão e o estudo do tema em outras obras literárias.

## **REFERÊNCIAS:**

BARTHES, Roland. *Structural Analysis of Narrative in Image-Music-Text*. New York: Hill and Wang, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. *Liquid fear*. Polity, 2006, pp. 2-20.

CAGE, John. *Conversation with Stanley Kaufman*, dans *Conversations avec John Cage*, Richard Rostelanetz. Paris: Editions Syrtes, 2000, p. 211.

CARROLL, Noël. *The philosophy of horror, or, Paradoxes of the heart*. New York: Routledge, 1990.

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

DEBORD, Guy; KNABB, Ken. *Society of the Spectacle*. Translated by Ken Knabb. London: Rebel Press, 2006, pp. 1-18.

FREUD, Sigmund. *The "Uncanny"*. In: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Volume XVII (1917-1919). *An Infantile Neurosis and Other Works*, 1919, pp. 217-256.

LOVECRAFT, Howard Philips. *Supernatural Horror in Literature*. Ed. E.F. Bleiler. New York, NY. Dover, 1973, pp. 11-106.

\_\_\_\_\_. *The colour out of Space*. Feedbooks, 1927. Disponível em: <http://www.feedbooks.com/book/19/the-colour-out-of-space>. Acesso em: 21 de nov. de 2012.

KING, Stephen. *A Excursão*. In: *Tripulação de Esqueletos*. Trad. Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002, pp. 145-159.

MANSFIELD, Nick. *Subjectivity: theories of the self from Freud to Haraway*. New York: NYU Press, 2000, pp. 162-174.

SCHOOLMAN, Morton. *Reason and Horror. Critical theory, democracy, and aesthetic individuality*. New York: Routledge, 2001.

## **DAS PERCEPÇÕES AO MEDO: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DO CONTO “O HOMEM DE TERNO PRETO” DE STEPHEN KING**

Claudio Manoel de Carvalho Correia<sup>1</sup>

### **INTRODUÇÃO**

Este trabalho tem como objetivo analisar o conto “O Homem de Terno Preto”, de Stephen King, sob a perspectiva das Categorias Formais da Experiência desenvolvida pelo filósofo-lógico-matemático norte-americano Charles Sanders Peirce. Na fenomenologia de Peirce os fenômenos advindos da experiência podem ser classificados em três categorias que refletem as formas como nos relacionamos com a experiência a partir de sua apreensão e conseqüente transformação em representação. A terminologia desenvolvida por Peirce para estas categorias é: Primeiridade, Secundidade e Terceiridade. Neste trabalho, tenho como objetivo aplicar as *Categorias da Experiência* na análise do processo de percepção do protagonista do conto “O Homem de Terno Preto”.

Gary, o protagonista, é uma criança de nove anos de idade que encontra o Diabo e o reconhece a partir da percepção das informações que se oferecem à sua percepção. O uso das *Categorias da Experiência* como substrato teórico-metodológico para a análise do conto permite observar o processo gradativo de reconhecimento utilizado pelo protagonista, a partir de fragmentos da experiência que levam ao ápice de seu medo.

Acredito que ao apresentar um protagonista de nove anos de idade que utiliza suas potencialidades perceptivas para o reconhecimento de informações da experiência que o levam ao reconhecimento do Diabo, King acaba usando uma perspectiva de narrativa que dá uma humanidade ímpar ao conto, na medida em que o protagonista se utiliza de elementos perceptivos básicos inerentes à própria espécie humana, uma competência da espécie que permite a decodificação das informações do ambiente e espaço que demonstra as capacidades humanas de reconhecimento e interpretação.

### **AS CATEGORIAS DA EXPERIÊNCIA E A EVOLUÇÃO DAS PERCEPÇÕES**

Como foi apresentado na introdução deste trabalho, as *Categorias Formais da Experiência* desenvolvidas por Charles Sandes Peirce servirão como substrato teórico-metodológico para a análise das formas, como o protagonista

---

<sup>1</sup> Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Mestre em Linguística pela UERJ. Professor Adjunto do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Amazonas – UFAM. Professor do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação – PPGCCOM / UFAM.

do conto “O Homem de Terno Preto” interpreta os dados advindos da experiência e os interpreta gerando neste processo o reconhecimento do personagem que muda o curso do desenvolvimento da narrativa. Assim, tenho como objetivo neste subitem apresentar uma breve introdução às *Categorias da Experiência* desenvolvidas por Peirce, base de sua Semiótica, a Ciência Geral dos Signos.

A preocupação fenomenológica no pensamento de Peirce constituiu-se na fundamentação básica de todo o seu pensamento. Para Peirce, o primeiro momento de análise e observação em um trabalho filosófico é a fenomenologia, ciência que tem como objetivo a observação de qualquer fenômeno. Enquanto ciência, a fenomenologia peirceana possibilita a análise dos processos de percepção e as formas e fontes pelas quais o conhecimento é apreendido. Assim, não tenho dúvidas de que as categorias peirceanas da experiência podem servir, também, para a análise das formas como Gary, protagonista do conto sob análise, “percebe” os dados da experiência externa e os interpreta.

A fenomenologia na perspectiva peirceana observa os fenômenos e, através da análise e estudo radical, classifica aquilo que é universal, ou seja, as propriedades inerentes aos fenômenos observados. Portanto, é da fenomenologia que devem emergir as categorias universais a toda e qualquer forma de experiência e de pensamento. Santaella (1983, p. 32-33) nos chama a atenção de que:

Devemos observar também, que a fenomenologia segundo Peirce, é conceituada como a descrição e análise das experiências que estão em aberto para todo homem. Assim, o fenômeno é entendido como qualquer coisa que esteja de algum modo e em qualquer sentido presente à mente, ou seja, qualquer coisa que apareça, seja ela externa, seja ela interna ou visceral, quer pertença a um sonho, ou uma ideia geral e abstrata da ciência.

Esta afirmação está totalmente de acordo com as análises que serão desenvolvidas neste trabalho, tendo em vista que o processo de reconhecimento por parte do protagonista é, na verdade, um processo de percepção do fenômeno que se apresenta à sua percepção.

Segundo Peirce (1980, p. 17), fundador da Semiótica, em sua *Conferência II*,

A tarefa da fenomenologia é traçar um catálogo de categorias, provar sua eficiência, afastar uma possível redundância, compor as características de cada uma e mostrar as relações entre elas. As categorias particulares formam uma série, ou conjunto de séries, estando presente num fenômeno apenas uma de cada vez, ou ao menos nele predominando. As categorias universais, de seu lado, pertencem a todo fenômeno, mas todas pertencendo a qualquer fenômeno.



A fenomenologia começa sob a base da própria experiência, como observa Santaella (1983, p. 32), “a partir da experiência ela mesma, livre de pressupostos”. Neste sentido, fenômeno é, para Peirce, tudo aquilo que aparece à mente correspondendo a algo real ou não. A ênfase do fenômeno é dada em sua interação com a mente receptora, ou seja, no processo de apreensão.

A fenomenologia tem como objetivo descrever as categorias mais universais e elementares de todo e qualquer fenômeno, ou seja, fazer o levantamento das características e elementos que “pertencem a todos os fenômenos e que participam de todas experiências” (SANTAELLA, 1983, p. 33). Assim, encontramos um estudo que baseado na própria observação dos fenômenos discrimina as diferenças e singularidades desses fenômenos, chegando a um nível de generalização dessas observações a ponto de ser capaz de demonstrar características universais presentes em todas as coisas que apreendemos. Devemos observar que Peirce chega às suas categorias fenomenológicas através da atenta análise das formas como os fenômenos são apreendidos na consciência.

Através da observação direta dos fenômenos e da forma como eles são apresentados à mente receptora que as categorias fenomenológicas de Peirce, segundo Santaella (1983, p. 34), “como elementos formais do pensamento puderam ser divisadas” e classificadas da forma numérica. A divisão proposta possibilita a extração dos caracteres mais gerais e elementares da experiência e tornam a experiência possível.

Ao considerar como experiência tudo o que se apresenta a nós, ou seja, os fenômenos (ou na acepção de Peirce, os *phanerons*), “conclui que tudo que aparece à consciência, assim o faz numa gradação de três propriedades que correspondem aos três elementos formais de toda e qualquer experiência” (SANTAELLA, 1983, P. 35). Santaella está se referindo às três categorias universais de toda experiência e de todo o pensamento: as categorias da Primeiridade, Secundidade e Terceiridade.

A categoria da Primeiridade é constituída como a presentidade, a imediação. A consciência em estado de Primeiridade é, sobretudo, uma qualidade de sentimento e, devido a sua característica essencialmente qualitativa, é a primeira categoria fenomenológica. É definida como uma primeira apreensão das coisas que a nós se apresentam. Segundo Santaella (1983: 46) “já é tradução, finíssima película de mediação entre nós e os fenômenos”. Esta qualidade de sentimento característico da Primeiridade é o modo mais imediato. O sentimento intrínseco a Primeiridade pode ser definido como a primeira forma de apreensão dos fenômenos que surgem para serem apreendidos em nossa consciência.

Peirce (1980, p. 88) assim define a manifestação da Primeiridade:

A ideia de Primeiro predomina nas ideias de novidade, vida, liberdade. Livre é o que não tem outro atrás de si determinando suas ações; (...) O primeiro predomina na sensação, distinto da percepção objetiva, vontade e pensamento.

Na categoria da Secundidade encontramos um mundo concreto, real, caracterizado pela ação e reação. Segundo Santaella (1983, p. 47), “um mundo sensual, independente do pensamento e, no entanto, pensável, que se caracteriza pela Secundidade”. Onde houver um fenômeno existirá uma qualidade, ou seja, sua Primeiridade. Santaella (1983, p. 47) nos chama a atenção para o próprio conceito fenomenológico da Secundidade que deve ser observado:

(...) onde quer que haja um fenômeno, há uma qualidade, isto é, sua Primeiridade. Mas a qualidade é apenas uma parte desse fenômeno, visto que, para existir, a qualidade tem de estar encarnada numa matéria. A factualidade do existir (Secundidade) está nessa corporificação material.

Assim, qualquer sensação já é em si mesma uma Secundidade: a ação de um sentimento e a reação específica e singular a esse sentimento, uma reação do indivíduo ao estímulo. Peirce (1980, p. 18) definiu essa segunda categoria universal como “Conflito (Struggle)” e exemplificou este processo de ação e reação singular a essa categoria:

Assim acontece quando alguma coisa atinge os sentidos. A excitação produz seu efeito, e nós causamos-lhe de volta um efeito indiscernível; e passamos a chamar à excitação agente, e vemos-nos como o paciente. (...) A distinção geral entre o Mundo Interior e Exterior reside no fato de que os objetos interiores submetem-se prontamente às modificações que desejamos, e os exteriores são os fatos difíceis, ninguém pode fazer nada com eles. Tremenda como é, esta **distinção** acaba por ser afinal bem relativa. Os objetos interiores oferecem de fato uma certa resistência e os exteriores são suscetíveis de serem modificados de algum modo através de esforço inteligente.

Assim, as experiências são constituídas na fenomenologia de Peirce por três elementos, três categorias universais do pensamento. A Primeiridade é a categoria que dá à experiência sua qualidade distintiva; a Secundidade é aquilo que dá à experiência seu caráter de ação e reação. Como observa Santaella (1983, p. 51), “ação e reação ainda em nível de binariedade pura, sem o governo da camada mediadora da intencionalidade, razão ou lei”.

A análise da terceira categoria é essencial para os estudos dos fenômenos

de interpretação. A categoria fenomenológica da “Terceiridade” é a categoria

que aproxima um primeiro e um segundo numa síntese intelectual, corresponde à camada de inteligibilidade, pensamento em signos, processo através da qual representamos e interpretamos o mundo (SANTAELLA, 1983, p. 51).

As ideias que sintetizam a categoria da Terceiridade são os conceitos de generalidade, de infinitude, de continuidade, de difusão e crescimento, e, sobretudo, de inteligência (SANTAELLA, 1983, p. 51). A ideia mais simples de Terceiridade é a própria ideia de signo, de interpretação.

Diante do fenômeno, para compreendê-lo e apreendê-lo, a consciência produz um signo, ou seja, um pensamento como mediação entre nós e os fenômenos. Esse processo está no nível do que é conhecido como percepção. O processo de percepção, segundo Santaella (1983, p. 51) “não é senão traduzir um objeto de percepção em um julgamento de percepção, ou melhor, é interpor uma camada interpretativa entre a consciência e o que é percebido”. Este fato é da máxima importância para a análise que será realizada neste trabalho, na medida em que as percepções do protagonista serão analisadas exatamente pela perspectiva das categorias da experiência, como será visto no terceiro subitem deste trabalho: “O Estudo das Percepções e a Emergência do Medo”.

As categorias peirceanas da experiência são, na verdade, um sistema teórico altamente organizado e recursivo que possibilita a observação dos fenômenos de forma gradativa e coerente. Segundo Peirce (In PIGNATARI, 1987, p. 38),

Primeiridade – “modo ou modalidade de ser daquilo que é tal como é, positivamente e sem qualquer referência a outra coisa”.

Secundidade – “modo de ser daquilo que é tal como é, com respeito a um segundo, mas sem levar em consideração qualquer terceiro”.

Terceiridade – “modo de ser daquilo que é tal como é, ao estabelecer uma relação entre um segundo e um terceiro” (8.328).

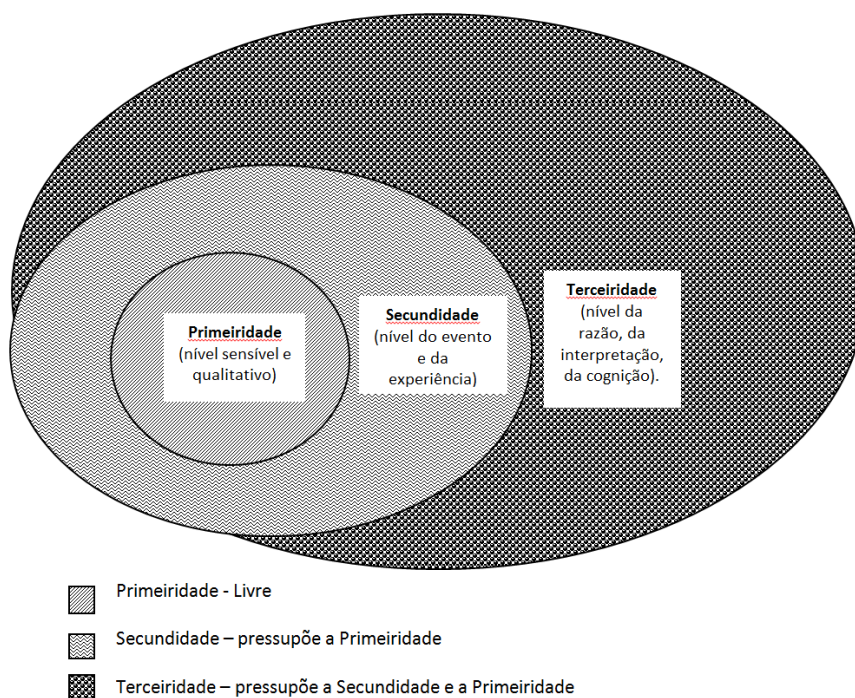
A Primeiridade é, portanto, independente da Secundidade e da Terceiridade; por outro lado, a Secundidade contém a Primeiridade e é independente da Terceiridade; a Terceiridade contém a Primeiridade e a Secundidade. A Primeiridade é a categoria da qualidade e da sensibilidade, a Secundidade é a categoria do evento e da experiência, e a Terceiridade é a categoria da razão, da interpretação, do pensamento:

Embora cada categoria seja irreduzível em si mesma, as mais elevadas pressupõem as mais baixas. Nesse sentido, o sentimento não é secundário à cognição, mas está contido nela e faz a mediação entre o sentimento e a volição. (NÖTH, 1995, p. 130).

Para demonstrar didaticamente a complexidade deste processo, proponho os seguintes esquemas abaixo: o primeiro esquema é uma tabela que resume as categorias e seus conceitos primordiais; o segundo esquema é uma figura que tem como objetivo apresentar visualmente como as categorias superiores pressupõem as categorias inferiores:

<b>PRIMEIRIDADE</b>	“modo ou modalidade de ser daquilo que é tal como é, positivamente e sem qualquer referência a outra coisa”.
<b>SECUNDIDADE</b> [PRIMEIRIDADE]	“modo de ser daquilo que é tal como é, com respeito a um segundo, mas sem levar em consideração qualquer terceiro”.
<b>TERCEIRIDADE</b> [PRIMEIRIDADE + SECUNDIDADE]	“modo de ser daquilo que é tal como é, ao estabelecer uma relação entre um segundo e um terceiro”.

**Tabela 1 – As Categorias da Experiência**



**Figura 1 – A Recursividade das Categorias**

Como pode ser observado na tabela 1 e na figura1, seguindo os argumentos de Santaella (1983, p. 39), conclui-se que o “3o pressupõe o 2o e 1o; o 2o pressupõe o 1o; o 1o é livre”.

Estudar as categorias da experiência é, sobretudo, estudar os processos de apreensão dos fenômenos e sua conseqüente transformação em signos. Porém, como já foi discutido neste subitem, ao perceber os dados da experiência o personagem central do conto “O Homem de Terno Preto” percebe esses dados no nível da dimensão interpretativa. Assim, podemos inferir que o personagem “percebe”, apreende os fenômenos da experiência de forma gradativa, em outros termos, seu processo de percepção se desenvolve seguindo a gradação das categorias formais da experiência.

## **2 - OS NÍVEIS DE PERCEPÇÃO SUBJACENTES ÀS INTERPRETAÇÕES**

Como foi discutido anteriormente, o objetivo central deste trabalho é analisar o conto “O Homem de Terno Preto” sob uma perspectiva baseada nas *Categorias Formais da Experiência* desenvolvida por Peirce. A questão central que estou desenvolvendo neste trabalho está relacionada com a forma como o protagonista do conto reconhece o Diabo a partir de sua percepção. Este fato é de extrema importância para o conto, pois a narrativa toma um novo rumo exatamente no momento em que o protagonista começa a utilizar a sua percepção e, a partir de um processo gradativo, reconhece aspectos, características do Diabo que levam ao clímax de seu medo e, obviamente, ao desenvolvimento da narrativa para um nível superior de medo e terror.

A questão semiótica central neste trabalho está na forma como a percepção do protagonista age com vistas ao reconhecimento do Diabo. Porém, como estou utilizando uma perspectiva semiótica de observação dos processos perceptivos do personagem, é de fundamental relevância o entendimento das singularidades dos processos de percepção.

No capítulo intitulado “Competência semiótica, percepção e desenvolvimento das interpretações”, publicado no livro *Língua Portuguesa e ensino: reflexões e propostas sobre a prática pedagógica* organizado por Darcília Simões (2012), apresentei um estudo sobre os tipos de percepção (CORREIA, 2012, P. 98-103). Os próximos parágrafos são, na verdade, um resumo do estudo publicado nesse livro.

É importante entender que perceber em nível sensorial é diferente de perceber em nível intelectual. Deely (1990, p. 56) em seu clássico livro *Semiótica*

*Básica* disserta sobre a questão da percepção e dos diferentes níveis que podem ser observados nesse processo:

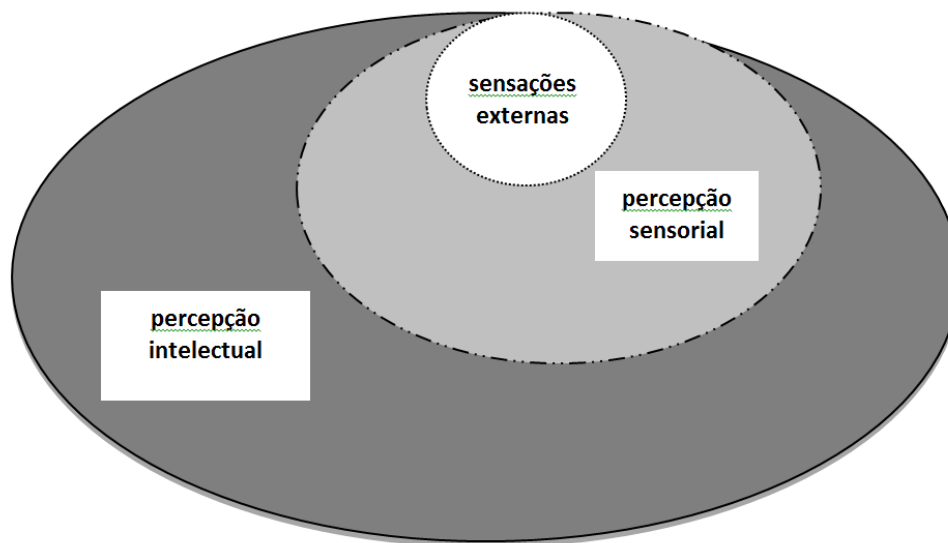
Além do mais, o perceber pode ser entendido de várias maneiras. Existe em um nível uma percepção puramente sensorial, distinta das sensações externas e superordinada a elas (na medida em que as contém e especifica ainda mais). Nesse nível a relação de significação pode ser apreendida *in actu exercito*, quer dizer, apreendida de modo prático em seu emprego interativo para abrir caminho no ambiente físico e especialmente para controlá-lo ou tirar vantagem dele. Há, em outro nível, uma percepção intelectual, também contendo os níveis inferiores da percepção sensorial e da sensação externa de maneira superordinada. Nesse nível a relação de significação pode não apenas ser usada e manipulada *in actu exercito*, mas também distinguida do veículo que a transmite e do objeto que ela comunica. Ela pode ser considerada *in actu signato*, isto é, diretamente e de acordo como o que é próprio dela, não como objeto de experiência direta (pois experimentamos diretamente apenas objetos relacionados, veículo *signico* por um lado e objeto significado por outro, embora unidos numa experiência única).

O conceito de percepção apresenta características distintas do conceito de sensação, pois é apresentado por Deely como uma espécie de fenômeno organizador das sensações primordiais e externas. A percepção sensorial contém as sensações externas e é hierarquicamente superior às sensações externas. A percepção intelectual é hierarquicamente superior à percepção sensorial, porém contém a percepção sensorial e funciona como uma percepção organizadora dos níveis inferiores da percepção sensorial que subjaz a própria percepção intelectual. Dessa forma, as sensações externas são subjacentes às percepções sensoriais, que por sua vez são subjacentes às percepções intelectuais. Percepções intelectuais contêm percepções sensoriais, que por sua vez contêm sensações externas (CORREIA, 2012, p. 100).

A percepção intelectual pode ser entendida como uma evolução das sensações e percepções iniciais. O próprio termo “intelectual” denota o caráter eminentemente superior desse processo, pois percepções intelectuais dependem do uso do intelecto, da racionalização e da cognição. Nestes termos, começamos a entender de que forma as sensações de ordem física passam a receber significações de ordem racional e cognitiva.

Posso demonstrar as relações entre os níveis de percepção com a adaptação da figura que foi por mim desenvolvida em CORREIA (2012, p.101):





**Figura 2 – Níveis de Percepção**

Assim, entendo que as atividades de percepção apresentadas por Gary são formas de percepção intelectual, na medida em que o reconhecimento das características que permitem a sua interpretação sobre o personagem está carregado de raciocínio e conhecimento. Ele reconhece o personagem através de um processo de interpretação dos dados da experiência que se inicia com níveis de percepção iniciais caracterizadas por sensações externas e percepções sensoriais que evoluem para outra dimensão de percepção que permite o reconhecimento, ou seja, a interpretação. É neste ponto que argumento que o protagonista se utilizou de percepções intelectuais para a sua interpretação do personagem. Este fato é da máxima importância, pois é a partir de suas percepções intelectuais que o medo real se instaura e a narrativa do conto segue na construção do medo.

### **3- O ESTUDO DAS PERCEPÇÕES E A EMERGÊNCIA DO MEDO**

A ideia central deste trabalho está no meu argumento de que as categorias da experiência desenvolvidas por Peirce podem servir como substrato teórico para a análise do desenvolvimento dos processos de percepção do personagem de nove anos de idade do conto “O Homem de Terno Preto” de Stephen King. Na verdade, meus argumentos estão baseados no trabalho desenvolvido por Gorrée (1987, p. 45-55) que utilizou as categorias peirceanas da experiência para a análise do protagonista do livro “Being There” de Jerzi Kosinski (1971).

Segundo Gorrée (1987) em seu artigo intitulado “Firstness, secondness, thirdness, and cha(u)cinness”, o processo gradativo de apreensão da experiência



e de construção do conhecimento da experiência na linguagem pode ser visto pela perspectiva das categorias peirceanas da Primeiridade, Secundidade e Terceiridade. Gorfée utiliza a terminologia “Primeiridade icônica”, “Secundidade indexical”, e “Terceiridade simbólica” e a aplica na análise dos processos de interpretação do personagem de Kosinski. Esta terminologia desenvolvida por Gorfée mistura as categorias da experiência com a classificação dos signos para descrever as formas de experimentação de mundo e os estágios de aprendizado do personagem central do livro “Being There”. A grande contribuição do artigo de Gorfée está no fato de utilizar as categorias fenomenológicas para demonstrar que, em seu desenvolvimento, da infância à idade adulta, o homem adquire habilidades para apreender e descrever a experiência que o cerca, ou seja, fatos, condições e qualidades do mundo a sua volta, e estas habilidades de apreensão podem ser descritas pelas categorias da experiência.

O conto “O Homem de Terno Preto” narra uma história que é passada em uma tarde de verão em 1914 na bifurcação do rio Castle. A narrativa é contada em primeira pessoa pelo protagonista Gary, um homem com mais de 90 anos de idade vivendo em um abrigo para idosos. Ele começa a escrever a história em um diário com a esperança de que seja encontrado após a sua morte. A narrativa no diário se inicia com Gary, aos nove anos de idade, saindo para pescar no rio Castle. Porém, seu pai lhe faz uma séria recomendação para não entrar no bosque, principalmente depois da bifurcação do rio. Após fazer a promessa para seu pai e para a sua mãe de que não entraria no bosque depois da bifurcação, o menino entra no bosque com uma vara de pescar e com uma cesta de pesca. Ele vai até a bifurcação e adormece no local.

Uma questão importante que deve ser observada no conto é a repetição ao longo de todo o texto dos conhecimentos que o protagonista possui aos nove anos de idade. Esta marcação da idade se repete em várias partes da história e é fundamental na história na medida em que define o perfil do personagem e marca um claro distanciamento temporal do fato ocorrido. Não podemos esquecer que os fatos narrados nascem da memória de um homem com mais de 90 anos vivendo em um abrigo para idosos.

As competências e habilidades de conhecimento do protagonista aos nove anos de idade são apresentadas descrevendo o perfil de uma criança inteligente, astuta e dinâmica, uma clara contradição com o estado atual do narrador com mais de noventa anos e vivendo em um abrigo para idosos. As dúvidas sobre a realidade dos fatos narrados por um homem com mais de noventa anos (que possivelmente estaria senil) acaba caindo por terra em função

da riqueza de detalhes da narrativa. Vale ressaltar que é exatamente esta riqueza de detalhes que emerge das habilidades de percepção que são apresentadas pelo protagonista para o reconhecimento do Diabo na bifurcação do rio Castle.

Duas habilidades de percepção são fundamentais para o desenvolvimento da narrativa e levam ao reconhecimento do diabo: primeiro a visão e segundo o olfato. Estas habilidades de percepção permitem ao personagem a discriminação de elementos que o levam ao reconhecimento do Diabo. É a partir de uma série de inferências feitas por Gary que o diabo é reconhecido e, assim, o medo assume o controle dos sentimentos do narrador.

Seguindo uma perspectiva teórico-metodológica baseada na Semiótica de Charles Sanders Peirce, o que primeiramente o personagem observa são “qualidades” do personagem para o posterior reconhecimento: a altura, a cor do vestuário, a cor dos olhos, a ausência de cor nos olhos, o brilho do calçado e da corrente do relógio, etc. Estas qualidades percebidas pelo personagem estão de acordo com a teoria de Gorrée (1987) da “Primeiridade icônica”, pois aquilo que o personagem percebe primeiramente são “qualidades” do Diabo.

Havia um homem em pé lá em cima, no limite das árvores. Tinha o rosto muito comprido, pálido e estreito, e seu cabelo escuro penteado para trás seguindo o formato do crânio era repartido com rigoroso cuidado do lado esquerdo. O homem, muito alto, vestia um terno preto completo, com colete, e eu soube imediatamente que não era um ser humano porque seus olhos tinham o vermelho alaranjado das chamas de um fogão à lenha. Não estou me referindo às íris; ele não tinha íris, nenhuma pupila também, e certamente nenhum branco dos olhos. Seus olhos eram totalmente da cor laranja – um laranja que mudava e bruxuleava. E é tarde demais para não dizer exatamente o que pretendo, não é? Ele pegava fogo por dentro, e seus olhos eram como as pequenas vigias transparentes que se veem às vezes nas portas dos fogões. (KING, 2002, p.55).

King (2002, p. 55) narra as outras qualidades observadas pela percepção visual do protagonista:

(...) o homem que saíra de 50 quilômetros de bosques do Maine ocidental sem trilha, num bom terno preto e sapatos bicudos de couro cintilante. Eu podia ver a corrente do relógio que lhe atravessava o colete brilhar ao sol de verão. Não havia sequer uma agulha de pinheiro no homem. E ele sorria.

É interessante observar que o caminho perceptivo do personagem se dá primeiramente pela visão, mas, em um segundo momento, as qualidades que são observadas por Gary, que o fazem reconhecer o Diabo, emergem de

outro nível de percepção: estou falando do olfato.

Mesmo antes de ele chegar até mim, reconheci o aroma que cozinhava em sua pele sob o terno – o cheiro de fósforo queimado. O cheiro de enxofre. O homem de terno preto era o Diabo. Saíra dos bosques profundos entre Motton e Kashwakamak e agora estava em pé ao meu lado. Com o canto do olho, pude ver uma mão pálida como a de um boneco à janela de uma loja. Seus dedos eram horrivelmente longos. (KING, 2002, p. 56).

O percurso de reconhecimento de Gary se apresenta como formas de “Primeiridade icônica”, ou seja, percepções de qualidades que estão presentes no personagem como uma moldura semiótica de quali-signos que se oferecem à percepção do protagonista. É dessa forma que os quali-signos são interpretados, sugerindo ao protagonista informações sobre o personagem que surge à sua frente, de forma quase sobrenatural na bifurcação do rio Castle.

Após este nível, o personagem começa a reconhecer a ausência de índices. Um exemplo clássico do que são índices na teoria da classificação peirceana dos signos é encontrada em Coelho Netto (1990, p. 58):

Índice é um signo que se refere ao objeto denotado em virtude de ser diretamente afetado por esse objeto. O signo indicial tem alguma qualidade em comum com o objeto e, assim, não deixa de ser um certo tipo de ícone, um ícone especial, embora não seja isto que o torna um signo mas, sim, o fato de ser modificado pelo objeto. Ex. fumaça é signo indicial de fogo, um campo molhado é índice de que choveu, uma seta colocada num cruzamento é índice do caminho a seguir; são índices, ainda, um pronome demonstrativo, uma impressão digital, (...).

Pegadas são consideradas como formas de índices na semiótica peirceana. Assim, a própria ausência dos índices se apresenta como um indício do caráter sobrenatural do personagem, na medida em que andava ele não deixava vestígios atrás de si: “Seus sapatos urbanos de sola lisa deveriam ter escorregado no mato baixo que cobria a margem íngreme, mas não o fizeram. E vi que também não deixavam vestígios atrás de si.” (KING, 2002, p. 55). É exatamente neste momento da narrativa que um exemplo de “Secundidade indicial” pode ser observado.

No nível da “Terceiridade simbólica” o protagonista se utiliza de inferências racionais, sobretudo, quando afirma que é capaz de reconhecer a verdade. Ao afirmar que reconhece a verdade (cf. KING, 2002, p. 56), o que o personagem Gary está fazendo é uma argumentação. Argumentações estão no plano simbólico da Terceiridade na Semiótica de Peirce. Vale ressaltar que o “argumento” é o terceiro

tipo de signo que resulta da relação do signo com o seu interpretante. Um outro exemplo de inferência racional pode ser encontrado na seguinte passagem:

Conhecia a diferença entre um falcão e um serrote de mão, como papai teria dito. O homem que saíra do bosque naquele sábado de verão era o Diabo, e no interior dos buracos vazios de seus olhos o cérebro dele queimava. (KING, 2002, p. 56).

Como pode ser observado, Gary reconhece o Diabo a partir de inferências racionais. Estas inferências racionais que o levam ao pleno reconhecimento do Diabo podem ser classificadas como formas de “Terceiridade simbólica”.

## **CONCLUSÃO**

A beleza desta narrativa está diretamente relacionada com a forma como o medo é construído a partir das habilidades de percepção do personagem. A beleza do conto também está na humanidade dada ao personagem pelo uso de suas potencialidades de percepção e de interpretação relacionadas com sua idade e, também, pelo drama familiar que é apresentado no início da narrativa. Em outros termos, estou afirmando que a beleza deste conto está diretamente relacionada com a nossa possibilidade de identificação com Gary, ou seja, com uma criança de nove anos que todos nós já fomos e, sobretudo, com as potencialidades humanas de percepção que estão diretamente relacionadas com a sua idade.

A utilização das potencialidades inerentes à sua idade fica evidente pela repetição ao longo do conto da expressão “nove anos”. Em diversas partes do texto o narrador enfatiza sua idade como justificativa para as suas habilidades e para o seu grau de conhecimento.

Segundo a tabela de pontos de referência do desenvolvimento apresentada por PAPALIA; SALLY; FELDMAN (2009), é exatamente entre os 9 e 11 anos que ocorre no plano do desenvolvimento cognitivo da criança uma evolução da capacidade para a análise de múltiplas perspectivas e, também, um desenvolvimento das estratégias de memória. Vale ressaltar que ocorre, também, um desenvolvimento emocional caracterizado pela regularização das emoções e pelo entendimento da diferença entre culpa e vergonha.

Assim, fica evidente que o personagem foi construído com habilidades características de sua idade, com ênfase nos processos de percepção e de memória. A lembrança da morte do irmão é um fato fundamental na construção do medo neste conto de Stephen King.

O conto “O Homem de Terno Preto” foi escrito por Stephen King como

uma homenagem ao conto “Young Goodman Brown” de Nathaniel Hawthorne. O conto foi publicado no *The New Yorker* e ganhou o primeiro lugar no concurso *O. Henry* de melhor conto em 1996. Este conto demonstra a magnífica forma como as engrenagens do medo foram articuladas: a memória do drama familiar e as habilidades infantis de percepção emergem como vetores de construção do medo gerando uma narrativa envolvente cuja especificidade está no confronto entre o humano e o sobrenatural e, sobretudo, no reconhecimento do sobrenatural.

Porém, entre o humano e o sobrenatural estão as mediações. O percurso perceptivo utilizado por Gary para o reconhecimento do Diabo é um espelho das categorias formas da experiência: as percepções em nível de Primeiridade icônica evoluem para a Secundidade indicial e resultam na Terceiridade simbólica. Das percepções das qualidades ao reconhecimento efetivo, Gary nos mostra que o medo é, na verdade, o resultado de nossas percepções sombrias sobre a escuridão da experiência que cruza os nossos caminhos, incidindo suas sombras sobre nós, reclamando o reconhecimento para a manutenção de sua própria existência.

## REFERÊNCIAS

COELHO NETTO, J. Teixeira. *Semiótica, Informação e Comunicação*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.

CORREIA, Claudio Manoel de Carvalho. *Competência semiótica, percepção e desenvolvimento das interpretações*. In: *Língua portuguesa e ensino: reflexões e propostas sobre a prática pedagógica*. SIMÕES, Darcília (org). São Paulo, FACTASH, 2012. p. 91-121.

DEELY, John. *Semiótica básica*. São Paulo: Ática, 1990.

GORLÉÉ, Dinda. *Firstness, Secondness, Thirdness, and Chau(u)nciness*. *Semiótica*, Amsterdam, 65, p.45-55, 1987.

KING, Stephen. *Tudo é eventual*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

NÖTH, Winfried. *Panorama da Semiótica: De Platão a Peirce*. 1.ed., São Paulo: Annablume, 1995.

PAPALIA, Diane; SALLY, Wendkos Olds; FELDMAN, Ruth Duskin . *O mundo da criança: da infância à adolescência*. 11. ed. São Paulo: McGraw-Hill, 2009.

PEIRCE, Charles Sanders. *Escritos Coligidos*. In: *Os Pensadores*. 2.ed., São Paulo: Abril Cultural, 1980.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica & Literatura*. 3. ed., São Paulo: Cultrix, 1987.

SANTAELLA, Lucia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

## ASPECTOS FILOSÓFICOS E RETÓRICOS DO MEDO

Ana Lúcia Magalhães<sup>1</sup>

*Em verdade temos medo.  
Nascemos escuro.  
As existências são poucas:  
Carteiro, ditador, soldado.  
Nosso destino, incompleto.*

*E fomos educados para o medo.  
Cheiramos flores de medo.  
Vestimos panos de medo.  
De medo, vermelhos rios  
vadeamos. [...]  
(Carlos Drummond de Andrade)*

O excerto de Drummond coloca o homem no meio do medo. Qual o sentido desse vocábulo? Uma roupagem, um movimento, uma armadilha? Uma essência em nós? Os seus contrários? Até onde nos afeta?

A escola, que tem papel fundamental na construção do conhecimento, muitas vezes gera conflitos, angústia, medo. Uma das formas de enfrentamento talvez seja ouvir o que filósofos e estudiosos disseram a seu respeito. Quem sabe assim, retirados uns poucos véus, seja possível ao menos encará-lo e estabelecer alguma cordialidade.

Platão, Aristóteles, Hobbes, Descartes, Espinosa, Meyer são filósofos que se ocuparam do medo. Evidentemente não foram os únicos, mas uma escolha era necessária. O que há de comum entre eles é a colocação do medo como paixão, embora o conceito de paixão não seja igual neles.

Após mostrar o que cada um daqueles pensadores tem a dizer, procuraremos, por meio de um estudo de caso, verificar quais os medos apontados por professores e alunos de escola pública de nível superior e o que eles representam retoricamente.

Para tanto, em uma primeira etapa foram efetuadas duas perguntas a 150 alunos (total de 900) e 53 professores (total de 120). Basicamente, eles deveriam apontar os medos observados em alunos e professores, assim, seria possível verificar se a perspectiva docente difere da discente. Na segunda etapa, foram agrupados os medos.

Os resultados parecem interessantes, principalmente se considerarmos o discurso corrente de que o aluno nada teme e com nada se preocupa.

---

<sup>1</sup> Doutora em Língua Portuguesa pela PUC-SP, professora titular da Faculdade de Tecnologia de Guaratinguetá, coordenadora de projetos de graduação na Faculdade de Tecnologia de Cruzeiro.



## PLATÃO E ARISTÓTELES

Para Platão, a alma humana seria afetada por paixões (*pathematas*), que são em número de 4: as ilusões, os corpos sensíveis, as matemáticas e as ideias. Quando, no livro VI da República, fala sobre o Diagrama da Linha e Mito – ou Alegoria da Caverna – coloca a teoria do conhecimento (gnosilogia) e a teoria do ser (ontologia). O diagrama parte do traçado de uma linha horizontal imaginária. Abaixo dela ficariam os dois modos de realidade sensível: (*eikasía*) - coisas: imagens, sombras, reflexos e (*pistis*) - objetos: corpos vivos, corpos naturais. Acima, os dois modos do mundo inteligível: (*dianóia*) – elementos matemáticos, quânticos e a (*noética*) - as ideias. Todos esses modos estão fora do homem e o afetam, portanto, são afecções, ou melhor, paixões.

Em outras palavras, o homem passa por quatro maneiras de apreender o mundo: a percepção (coisas – *eikasía*), a sensibilidade (objetos naturais – *pistis*), o entendimento (elementos matemáticos – *dianóia*) e a razão (ideias – *noésis*). Assim, é possível entender um nível de conhecimento mais fundamental, o do mundo sensível, que se colocaria abaixo da linha horizontal: o das coisas e dos objetos naturais, e um mundo, digamos, superior, o inteligível, representado pelos elementos matemáticos e as ideias. Para o filósofo, como todos estão fora do homem, certamente o afetam de alguma forma.

Ao pensar a *Alegoria da Caverna*, em que todo o universo sensível compõe-se de sombras e luz, é possível aprofundar a questão, e concluir que *eikasía* e *pistis* associam-se à *doxa* – mundo da opinião. O que vemos, para Platão, não “existe” de fato, mas sim nossa impressão sobre o verdadeiro, pois ora estamos ofuscados pela luz intensa e não podemos ver, ora estamos cegos pela escuridão das sombras da caverna, além de não sabermos o que há fora dela. Por outro lado, a *dianóia* e a *noética* pertencem à *episteme* – mundo do saber, que se divide em dois: o que se constrói e permite ao sujeito humano criar hipóteses depois da elaboração de raciocínios e chegar a conclusões; e o saber que não visa alcançar qualquer conclusão, mas atingir o princípio incondicional.

Na verdade, toda essa divisão depende de crença, para o filósofo. O próprio saber científico residiria em crenças no momento que, para elaborar uma hipótese, por exemplo, o cientista precisa acreditar nela.

O homem platônico como ser essencialmente passional no sentido de ser afetado pelo que está fora, sujeita-se ao medo. E é ainda no mito da caverna que ele trata o medo: o medo do novo, do diferente. Ao perguntar “afinal de contas, o que existe lá fora?”, tal questionamento leva à dúvida, à incerteza, à ansiedade, ao medo. Tanto aluno quanto professor são afetados por esses

estados, que serão analisados mais à frente.

Embora muitos outros filósofos tratem do assunto, segundo Meyer (2003) “foi com Platão que tudo começou, talvez com Sócrates e os sofistas” (MEYER, 2003, p. 12). Este autor coloca a questão da problematidade desde Sócrates, que dizia “só sei que nada sei” e, com isso, não pretendia responder às perguntas, porque elas permaneceriam. Se as perguntas não podem ser respondidas, pois ninguém seria capaz de fazê-lo, estaríamos no reino problematológico.

Platão tenta responder tais questões por meio da teoria do *logos* racional, diferentemente de uma concepção baseada na problematidade, segundo a qual, quanto mais incertas as alternativas, maior o nível de problematidade. A teoria do *logos* baseia-se no raciocínio apodítico (demonstração). Nesse sentido, o que não é apodítico, o que não pertence ao *logos*, seria do domínio da *doxa* – opinião, sensibilidade), suscetível, portanto, a contestações.

Nesse contexto, surge Aristóteles, que se dedica à produção de uma teoria da argumentação e da retórica, em resposta ao *logos* platônico que, por meio de proposições e demonstrações, acaba por transportar o homem a um jogo de paixões (novamente a alegoria da caverna).

Aristóteles define Retórica como derivada da Dialética e da Política, como “faculdade de ver teoricamente o que, em cada caso, pode ser capaz de gerar a persuasão [...] de descobrir o que é próprio para persuadir”, e acrescenta que “nenhuma outra arte possui esta função, porque as demais artes têm, sobre o objeto que lhes é próprio, a possibilidade de instruir e de persuadir” (ARISTÓTELES, 2002, p. 34).

A persuasão se dá por meio de três provas retóricas: o *ethos* representado pelo caráter moral (o orador deixa transparecer que é confiável); o *logos*, constituído no discurso (o orador demonstra as verdades ou o que parece ser verdade) e o *pathos* paixão despertada nos ouvintes.

Aliás, Aristóteles afirma que os desejos fazem parte da natureza humana tanto quanto a razão e não vincula a virtude com a falsa expectativa de uma vida livre de emoções ou paixões. Nesse sentido, difere dos estoicos<sup>2</sup>, que definem a paixão – em si mesma um pecado – como ignorância e vício.

A filosofia de Aristóteles mostra que não é possível condicionar a virtude e a boa conduta à ausência de emoções ou paixões porque estes são constitutivos da alma e, em alguma medida, movem o homem. Como afirma que, sem elas, o homem seria sem vida, incapaz de ação, o filósofo trata de

<sup>2</sup> Para os estoicos, virtuoso é o homem que se libertou inteiramente das paixões e atingiu a plena realização da perfeição humana por meio do *logos*.

discriminá-las, dividi-las, categorizá-las, para, ao fim, determinar em que medida são capazes de conduzir à boa ou má conduta.

Entendo por emoções, apetite, cólera, medo, arrojo, inveja, alegria, amizade, ódio, anelo, emulação, piedade, em geral tudo a que se segue prazer ou dor (EN II 4 1105b21) [...] as paixões são todos aqueles sentimentos que, causando mudança nas pessoas, fazem variar seus julgamentos, e são seguidos de tristeza e prazer, como a cólera, a piedade, o temor e todas as outras paixões análogas, assim como seus contrários. (ARISTÓTELES, 2003, p. 45).

Conforme o filósofo, o medo “é uma espécie de pena ou de perturbação causada pela representação de um mal futuro e suscetível de nos perder ou de nos fazer sentir pena” (2002, p. 110), porém, esclarece que não se teme o que está distante. Em outro momento, ele afirma que o temor “é certo desgosto ou preocupação resultantes da suposição de um mal iminente ou danoso ou penoso” (2003, p. 31). Se o sentimento despertado pelo medo apresenta uma variação nos sentimentos despertados (pena/perturbação, desgosto/preocupação), a causa é a mesma: mal futuro ou mal iminente, danoso, penoso.

Na verdade, tudo o que pode causar mal provoca temor e é mais temível o que está mais próximo. A variação ocorre apenas na intensidade do medo: a injustiça, por exemplo, nos faz mal; o ódio e a cólera, os poderosos, os rivais podem causar mal ainda maior. São também causa de medo os dissimulados e espertos porque nunca se sabe o que pretendem.

O temor se torna maior quando não há possibilidade de correção do mal, por alguma impossibilidade inerente ao autor (do mal) ou porque não dependa dele tal correção. Pode-se dizer que o medo não se restringe a pessoas, mas ao próprio mal e ao momento em que ele é cometido.

Aristóteles opõe ao temor a confiança. Se o mal é iminente, se há possibilidade de ocorrer, tememos; se está muito afastado, temos confiança de que não nos afetará. Associa-se à confiança a esperança, ou seja, espera-se escapar da situação de medo.

É interessante que o filósofo coloca o medo como uma das paixões a ser utilizada em favor da persuasão: algumas vezes é necessário despertar o temor no auditório para captar-lhe a atenção e muitas vezes esse tipo de pressão é utilizado por professores, o que provoca medo nos alunos.

## **HOBBS, DESCARTES E ESPINOSA**

Os intérpretes de Hobbes o consideram um pensador que soube descrever muito bem a natureza humana tal como é porque experimentou os “horrores do mundo”. Nascido no ano em que a Invencível Armada espanhola se aproximava da Inglaterra, afirmava que sua mãe entrou em trabalho de parto ao ouvir rumores da aproximação daquela armada, e escreve: “de modo que o medo e eu nascemos gêmeos”.

A partir do pensamento que coloca a natureza humana em um plano denominado “não composição” com os pares, após construir todo um conceito de homem natural e estabelecer divisões em poder cognitivo ou imaginativo (em que estão as paixões) e poder motor, afirma que a vida é “solitária, pobre, sórdida, brutal e curta”. Entre as paixões enumeradas por Hobbes, o medo desempenha papel importante. Comenta, por exemplo, que o medo da morte e a busca por uma vida confortável e digna são paixões motivadoras na busca da paz e destaca o medo recíproco como motor da sociedade civil.

(...) devemos, portanto, concluir que a origem de todas as grandes sociedades não provém da boa vontade recíproca que os homens tivessem uns para com os outros, mas do medo recíproco que uns tinham dos outros. (HOBBS, 1973, p. 57).

Nesse sentido, a natureza é “solitária, pobre, sórdida, brutal e curta” e o homem é, por natureza e constantemente, inimigo do próprio homem (homo homini lupus<sup>3</sup>). Diferentemente de Aristóteles, o medo em Hobbes é uma paixão intrínseca ao homem, motor de suas atitudes. O indivíduo está em permanente luta contra seus medos, dos quais o maior é a morte, sua principal ameaça. O interessante é que os homens, pelo medo e pelo desejo de uma vida melhor, estabelecem um pacto social de bem viver, que transforma o medo em motivação a uma convivência pacífica. Sem o medo, esses “contratos” talvez não existissem e os homens viveriam sob ameaça constante.

Diversamente, a base da filosofia cartesiana (Meditações) é a busca de uma doutrina que permita atingir a felicidade. Sua metafísica está dirigida ao homem de bem. Como o conhecimento provém dos sentidos e o homem se engana algumas vezes. Descartes passou a duvidar de tudo, inclusive das suas crenças matemáticas. Esse raciocínio levou-o a duvidar de sua própria existência, dúvida essa que se resolveu com o pensamento:

Se estou assim persuadido de que não há nada, nem céu, nem terra,

---

3 O homem torna-se lobo do próprio homem.

nem espíritos, nem corpos, não estou entretanto persuadido de que não existo. Eu sou, se me engano; duvido, penso, existo: essa palavra é necessariamente verdadeira todas as vezes que a concebo em meu espírito. Minha existência [...] está garantida e vejo claramente que esta coisa pensante é mais fácil, enquanto tal, de conhecer do que o corpo, a cujo respeito até agora nada me certifica. Este *Cogito*, este “eu penso”, modelo de pensamento claro e distinto, dá-me a garantia *subjetiva* de toda ideia clara e distinta no tempo em que a percebo. (DESCARTES, 1973, p. 21).

Descartes esclarece as coisas do mundo no livro *Física*, em que mostra quais são as ilusões ocasionais dos sentidos humanos e explica a distinção entre alma e corpo. Na verdade, o filósofo diz que o corpo não é apenas a residência da alma, mas corpo e alma são tão unidos que “as sensações apreendem qualidades e não essências objetivas” (DESCARTES, 1973, p. 22). Provém daí o que ele denomina como paixões, que são as “percepções ou emoções ou sentimentos da alma, que se relacionam particularmente a ela e que são causadas, mantidas e fortificadas por alguns movimentos dos espíritos” (op. cit., p. 22).

Apesar dessa união, ele atribui funções diferentes a cada um: “o calor e o movimento dos membros procedem do corpo, e os pensamentos, da alma” (op. cit., 1973, p. 228) e explica as funções do corpo (movimento dos músculos e do coração, atuação dos objetos de fora sobre os órgãos dos sentidos) diferentes das da alma (vontade, percepção, imaginações).

Em *As Paixões da Alma*, Descartes define paixões como “as percepções, ou sentimentos ou emoções da alma que referimos particularmente a ela e que são causadas, mantidas e fortalecidas por algum movimento dos espíritos” (DESCARTES, 1973, p. 237). Embora tenha dito anteriormente que corpo e alma são intimamente ligados, ao colocar as funções de um e outro tem-se a impressão de que finalmente o filósofo os separou. No entanto, ele afirma que as paixões estão localizadas em uma glândula<sup>4</sup> no cérebro, no meio de sua substância, diferentemente de outras crenças para as quais a sede das paixões seria o coração, de maneira mais subjetiva. De qualquer forma, configura-se aí a ligação corpo-alma.

O pensador coloca como causa das paixões a “agitação com que os espíritos movem a pequena glândula situada no meio do cérebro” (1973, p. 251) – isso é físico – e acrescenta que podem ser excitadas por objetos que afetam os sentidos. Embora comente sobre várias paixões, afirma que existem seis primitivas, das quais todas as outras derivam: amor, ódio, admiração, desejo, alegria e tristeza.

O medo, para Descartes, seria proveniente da pouca probabilidade de se obter o que se deseja. A falta de esperança causa o temor que, ao extremo,

---

4 Seria a glândula pituitária.

transforma-se em desespero. O contrário de medo, para ele, seria a esperança e seu extremo, a confiança.

A outra forma de o filósofo pensar o medo é sua proveniência do primitivo ódio que se explica pelo distanciamento do amor, da esperança e da alegria. Distanciar-se do bem leva o homem ao ódio, ao temor, à tristeza. Os diversos desejos, segundo ele, derivam das diferentes espécies de amor e ódio.

Outra maneira cartesiana de ver o temor seria a disposição da alma segundo a qual uma coisa desejada não virá. O contrário do temor, nesse caso, é a esperança, que, em excesso, o anula e se transforma em segurança ou confiança. Por outro lado, a falta extrema de esperança conduz ao desespero. O medo pode também ser associado à falta de coragem, excesso de covardia e receio e se traduz por uma perturbação e um espanto da alma. Nesse sentido, é possível observar em alunos e professores o medo cartesiano derivado da falta de esperança de que algo se concretize, conforme se verificará na análise das respostas aos questionários distribuídos nas escolas.

Espinosa, assim como Descartes, buscou pensar o homem e suas relações com o mundo e com Deus. Enquanto Descartes, talvez devido à sua formação jesuítica, procurou conciliar as questões humanas derivadas de seu questionamento inicial de que nada existiria e que o levou a descobrir sua existência pelo pensamento (*cogito ergo sum* – penso, logo existo) com as questões divinas (penso em Deus, logo ele existe para mim ou em mim). Espinosa não se preocupou em romper com a teologia tradicional, que colocava Deus como transcendente. Este filósofo coloca Deus no mesmo nível da natureza, ou seja, os dois são o mesmo. Preocupado com o problema da Liberdade, ligou Deus à ideia de liberdade, à ideia de causa. Dessa forma, Deus seria a causa ativa, portanto, livre, produtivo, não constrangido por ninguém. O homem, por outro lado, é constrangido pelas forças externas, por isso nunca é ou será livre.

Neste momento, Espinosa introduz que todos os homens que existem são dotados de ação e de paixão. Os homens não poderiam ser ativos porque as forças que veem de fora é que os constituiriam. Em outras palavras, todos os seres que precisam de forças externas para se constituir são apaixonados. Se são seres apaixonados porque não podem constituir-se a si mesmos, não são livres. Essa ausência de liberdade é reforçada pela sua epistemologia, segundo a qual existem três gêneros do conhecimento: 1) *experiência vaga ou consciência*, segundo o qual o conhecimento é apenas um efeito ou resultado das percepções dos corpos existentes. Evidentemente todas as coisas externas causam um nível de conhecimento muito superficial. As marcas dessas percepções resultariam na consciência, que não é ativa, mas consequência

dessas forças que veem de fora. O homem da consciência não é livre, é um corpo apaixonado e como tal encontra-se na servidão total; 2) *razão*, segundo o qual o homem começa a ter alguma atividade. Ele se relaciona com a natureza e começa a compreender, ou seja, teria algum conhecimento. Embora adquira capacidade de conhecer o que está fora dele, ainda não é produtor ou criador; 3) *poder de invenção*, segundo o qual ele ultrapassa o conhecimento e se torna capaz de inventar e criar. Enquanto o segundo gênero do conhecimento – a razão – busca a verdade no campo epistemológico, o terceiro gênero ultrapassa e produz novas linhas, outra música, outro pensamento.

Como as paixões se constituem no resultado de forças que veem de fora, oscilamos em nossas paixões: cólera, raiva, medo, ou seja, somos seres oscilantes. Ao afirmar que “qualquer coisa pode ser, por acidente, causa de esperança e de medo” (ESPINOSA, 1980, p. 159), Espinosa demonstra que o contrário de medo é a esperança. Assim, define o medo como “uma tristeza inconstante, surgida da imagem de uma coisa duvidosa”, enquanto a esperança é “uma alegria inconstante, surgida da imagem de uma coisa futura ou pretérita, de cuja realização duvidamos”. (op. cit. 1980, p. 139).

Aos causadores do medo, Espinosa chama de maus presságios. É interessante notar a veracidade de sua afirmação “não há esperança sem medo, nem medo sem esperança”, ou seja, enquanto se espera, há o medo de que não se concretize. Da mesma forma, no medo há sempre a esperança de que o mau presságio não se concretize.

Explica-se melhor a servidão humana ao pensarmos que a paixão é derivada de ideias confusas, contrárias, uma vez que a alma tem pensamentos inadequados e que a força das paixões ou afetos podem superar as demais ações do homem. Segundo o filósofo, os homens só concordam em natureza na medida que vivem racionalmente, ou seja, os afetos de esperança e de medo não podem ser bons por si ou em si, assim como quem se deixa levar pelo medo não é guiado pela razão. O racional não tem medo, apenas alegria.

## **GREIMAS**

Para Greimas (1980, p. 54), há um componente patêmico não só a perpassar todas as relações e atividades humanas como também a mover a ação humana. Se a enunciação discursiviza a subjetividade, as paixões estão sempre presentes nos textos. O autor associa as três instâncias essenciais da enunciação às provas aristotélicas: enunciador ao *ethos*, enunciatário ao *pathos* (auditório) e discurso ao *logos*.

De início, a teoria narrativa se preocupou apenas com os “estados das coisas”, ao afirmar que a função dos textos era sempre transferir objetos



de valor, porém, logo percebeu que os textos também operam com a paixão, definida como qualquer “estado de alma”. Assim, além dos estados das coisas, existem também os estados da alma.

Os estados patêmicos (da alma) – cólera, amor, indiferença, tristeza, frustração, alegria, medo – resultam da modalização do sujeito de estado, que busca a adesão do auditório. Assim, o *pathos* não seria a disposição real do auditório, mas de uma imagem que o enunciador tem do enunciatário. O enunciatário, por sua vez, também entra em contato com uma imagem do enunciador. O discurso, na teoria greimasiana, é o lugar de encontro entre esses dois sujeitos (enunciador e enunciatário), que se reconhecem por meio de imagens construídas no e pelo próprio discurso, definido como o âmbito dialético da construção do sentido.

Quanto maior a percepção que o enunciador tem da imagem do enunciatário, mais fácil persuadi-lo. Por outro lado, quanto mais atraente parece ser o enunciador para o enunciatário (auditório), mais este último cederá aos argumentos (*logos*) e aos meios relativos à afetividade (*pathos*).

Para melhor situar o medo em Greimas, é interessante pensar a teoria actancial, mesmo que de forma bastante simplificada. Tal teoria aponta para três eixos e dois actantes para cada um: 1. eixo do querer (sujeito e objeto valor); 2. eixo do saber (destinador e destinatário); 3. eixo do poder (ajudante e oponente). No eixo do querer há, ainda, duas situações: conjuntiva (o sujeito deseja obter um objeto valor) e disjuntiva (o sujeito é impedido de conseguir o objeto valor ou o desfecho de uma ação é contrário ao desejado). O medo aparece a partir da atuação do oponente, aquele que dificulta ou impede que ações sejam completadas. As ações disjuntivas também podem se traduzir em motivo de medo.

## **PESQUISA SOBRE MEDO NA ESCOLA**

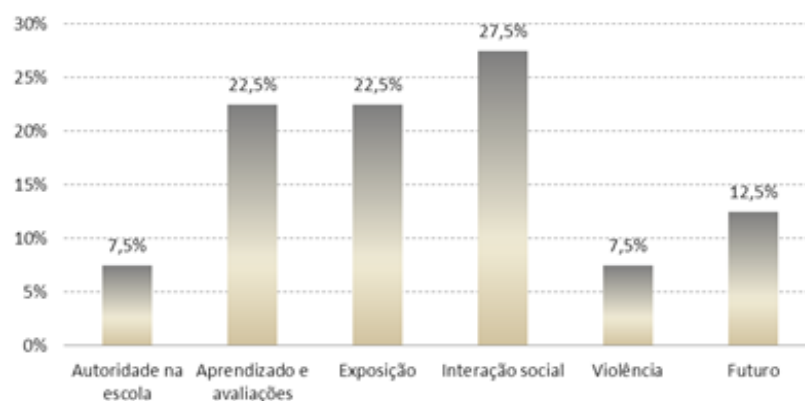
Com a finalidade de verificar uma aplicação da teoria optamos por desenvolver uma pesquisa em instituição de ensino superior entre professores e alunos. Foram distribuídas duas perguntas simples a alunos e professores: “quais os medos que você observa nos professores” e “quais os medos observados nos alunos” que poderiam ser respondidas livremente. A amostra contou com 150 alunos, em um universo de 900, e 45 professores, em um total de 87.

Houve respostas bastante curiosas como: “medo que o professor saiba meu nome”, “atentados terroristas”, “professores bipolares”. Outro resultado interessante é que foram identificadas muito mais espécies de medo do que se poderia imaginar inicialmente.

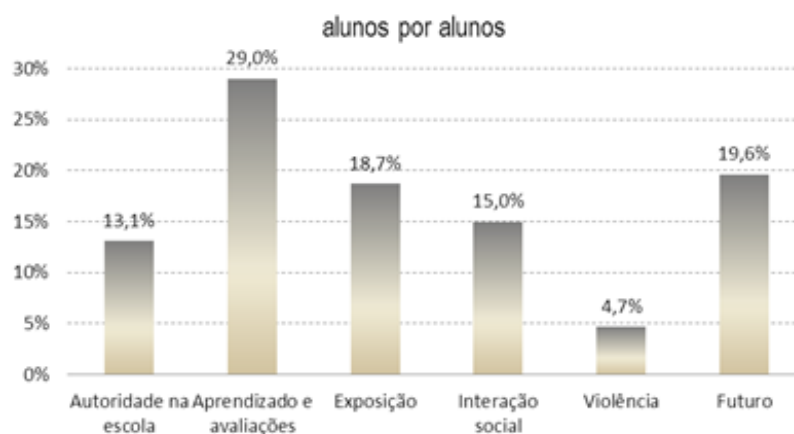
Devido à grande quantidade de tipos (147 medos identificados em alunos e 63 em professores), após listá-los, foram agrupados em categorias. Assim, foram colocados sob o título “medo de avaliação” os medos de “provas, trabalhos, exames, provas dissertativas, prova surpresa”; sob o título “medo de exposição”, os tipos: “medo de exposição de ideias, fazer perguntas, interromper a aula para tirar dúvidas, expor opinião errada”. O mesmo foi feito com todos os outros para evitar que o trabalho ficasse muito extenso e repetitivo.

Essa classificação permitiu também observar os medos comuns a todos e se há semelhanças ou diferenças entre os que afetam os corpos docente e discente. É preciso notar que a pesquisa se limitou a dois estabelecimentos de ensino superior localizados no interior do estado de São Paulo e pode não refletir a totalidade de alunos e professores. Nosso intuito não é estabelecer um padrão universal, mas tão somente verificar a existência da paixão do medo e a aplicação de conceitos retóricos e filosóficos a uma situação real.

Foram elaborados quatro gráficos. O primeiro conjunto expõe os medos observados nos alunos. A Figura 1 exhibe a visão dos professores e a Figura 2 evidencia a visão dos alunos sobre seus próprios medos.



**Figura 1: Medos nos alunos – ponto de vista dos professores**



**Figura 2: Medos nos alunos – ponto de vista dos alunos**

O levantamento mostrou ser possível estabelecer as mesmas categorias nas observações de professores e alunos, todavia, o número de medos e a frequência com que aparecem são diferentes.

Como medo da **autoridade na escola**, por exemplo, professores identificaram nos alunos: medo de chegar atrasado, medo de não entregar trabalhos na data prevista, medo de demonstrar ao professor que sua aula poderia ser melhor. Além desses, alunos identificaram mais tipos: ter problemas com o professor, primeiro contato com o professor, pressão por parte de professores, atrasar-se para a aula, reposição de aulas, não concluir a faculdade, greve e outros. O lugar retórico da autoridade, nesse caso não está ligado a pessoas, mas à própria instituição.

Os alunos se mostraram bem mais temerosos na questão **aprendizado e avaliações** do que os professores imaginaram que eles pudessem estar, embora as porcentagens para esse medo sejam altas nos dois casos. Outra observação indica que os tipos de medos relacionados a alunos são em maior número (31 tipos) do que os professores apontaram (11). Aqui é possível observar também o lugar da qualidade, que se reflete no medo do desconhecido. Os alunos mostraram, sim, estar preocupados com uma futura avaliação da qualidade de seus trabalhos, uma possível rejeição quando se lançarem no mercado.

Embora não seja intenção mostrar todos os medos, os gráficos apontam diferenças entre a percepção dos professores e o modo como os alunos se sentem afetados por essa paixão.

A partir das figuras 1 e 2 é possível ligar a *Alegoria da Caverna* ao **medo do futuro**, observado na visão dos professores e dos alunos, embora com ênfase aparentemente menor nos primeiros. Os alunos associam suas expectativas futuras às coisas, aos objetos (realidade sensível), às possibilidades financeiras e às próprias ideias (realidade inteligível) e o futuro pode parecer-lhes ora escuro – retorno às sombras após a iluminação do conhecimento adquirido na escola e ao próprio ambiente escolar – ora assustador, por se apresentar muito luminoso. Ele consegue imaginar, por exemplo, um futuro brilhante, mas que pode exigir mais do que ele se sente capaz ou, ao contrário, imaginar um futuro sombrio devido à sua incapacidade ou insegurança no processo de aprendizagem.

Esse medo do desconhecido, do novo, do diferente, está ligado à essência do homem platônico como indivíduo essencialmente passional no sentido de ser permanentemente afetado pelo exterior, pelo que vem de fora. A possibilidade de o aluno dar-se mal futuramente é da ordem da *doxa*, ou seja, ele constrói sua opinião com base nas impressões sensíveis que se lhe apresentam, alicerçada na observação que faz da realidade e das exigências percebidas.

Aristóteles confirma tal impressão ao sustentar que o medo “é uma espécie de perturbação causada pela representação de um mal futuro”. Fica fácil entender o **medo do futuro** se observarmos o conceito cartesiano, segundo o qual o medo seria proveniente da pouca probabilidade de se obter o que se deseja. É evidente que esse pensamento aflige grande parte dos alunos realmente preocupados. O futuro é vislumbrado pelos alunos, conforme nos diz Espinosa, como “coisa duvidosa”, por isso causa certa “tristeza inconstante”, justamente por ser incerto. Tal incerteza pode levar a uma situação disjuntiva (Greimas) ou à possibilidade de afastamento do objeto valor, dessa forma, a teoria actancial atesta a existência do medo.

O medo do aluno de **se expor**, apontado por professores e alunos está diretamente ligado à constituição do *ethos* aristotélico. Alguns tipos são coincidentes nas duas visões (professores e alunos): expressar-se oralmente, ser humilhado por colegas/professores, expor opiniões erradas, ser criticado, apresentar trabalhos, fazer perguntas, interromper a aula para tirar dúvidas; outros são específicos de alunos: expor notas baixas, provocar debate com o professor, expor-se ao ridículo, não saber responder, passar por situações constrangedoras.

Uma leitura desses medos conduz à formação da imagem, à possibilidade de que o auditório conclua por um indivíduo de caráter duvidoso no caso de o aluno não saber responder questões que ele imagina outros saberiam, por exemplo. É relativamente comum que alguns optem pela retórica do silêncio e, para preservar a face, mantenham-se calados durante muito tempo para evitar que dele se forme uma imagem negativa, associada à fraqueza de caráter.

Trata-se também de situação disjuntiva: o aluno precisa ser aceito (conseguir o objeto valor), mas o oponente (outros alunos e professores) pode julgá-lo fraco ou incompetente. Assim, instaura-se o medo.

Como a capacidade de aprendizagem contribui para a formação do *ethos*, e uma das medidas de tal aprendizagem é a avaliação, é perfeitamente compreensível a existência dos medos a ela associados.

A filosofia hobbesiana auxilia, embora de forma diferente, na compreensão do medo de se expor. Como, para Hobbes, existe uma falta de aptidão natural para a manutenção de uma convivência pacífica, é esperado que os pares permaneçam em luta pelos seus espaços. O medo advém, neste caso, da possibilidade da exposição de fraquezas, que os torna vulneráveis. Lembremos do homem como “lobo do homem” que está em permanente espreita.

Na categoria **não interação social**, foram apontados, por exemplo: não fazer parte do grupo, sofrer discriminação, não ser aceito, não ser compreendido,

ser julgado, não se enquadrar, não ter voz, situações tipicamente disjuntivas (Greimas) e de oposição, portanto, causadoras de medo.

É em Hobbes que nos apoiamos, uma vez que o filósofo estabeleceu o contrato social, o acordo mútuo como forma de domínio do medo recíproco. Se o homem não é aceito, estará sujeito às paixões dos seus pares, à possibilidade de que o outro ocupe seu espaço ou o exclua.

Embora de maneira não direta, talvez seja possível ligá-los ao conceito cartesiano, segundo o qual o medo é proveniente da pouca probabilidade de se obter o que se deseja. Retoricamente constrói-se um argumento a partir do qual se o aluno não é aceito socialmente, fica mais difícil a obtenção do sucesso profissional. Nesse caso, a não interação social associa-se ao **medo do futuro** – mais uma vez, o desconhecido platônico e a lembrança do homem da consciência espinosano, preso da servidão, reprimido pelo que está fora dele.

O medo da **violência** é marcado nos alunos em poucas situações apontadas (por professores e por eles próprios) e se liga mais à existência de professores autoritários, severos ou ameaçadores. Não questionam a autoridade constituída retoricamente, ou obtida pela competência, mas seus excessos. Assim, a autoridade imposta ameaça, causa medo porque o aluno ignora até que ponto o professor pode utilizá-la e como o fará. Novamente aí, se pode identificar uma aproximação com o desconhecido platônico e com os fatores que veem de fora, apontados por Espinosa.

Há uma ligação também com Hobbes no que se refere à busca pelo bem viver: o professor violento constitui-se em uma ameaça constante à tranquilidade esperada e se traduz em origem de diversos outros medos: do futuro, de reprovação, do mercado de trabalho, da ausência de interação social, além de manter sob suspeita a competência. O aluno oprimido pelo medo da autoridade do professor não é livre para elaborar associações ou criar e, refém dessa paixão, oculta-se e não se abre à aprendizagem, o que se torna causa de frustração, tristeza e desgosto. Esse é um bom exemplo da tristeza espinosana.

O segundo conjunto de gráficos expõe os medos observados nos professores. A Figura 3 exhibe a visão dos professores sobre seus próprios medos e a Figura 4 evidencia a visão dos alunos.

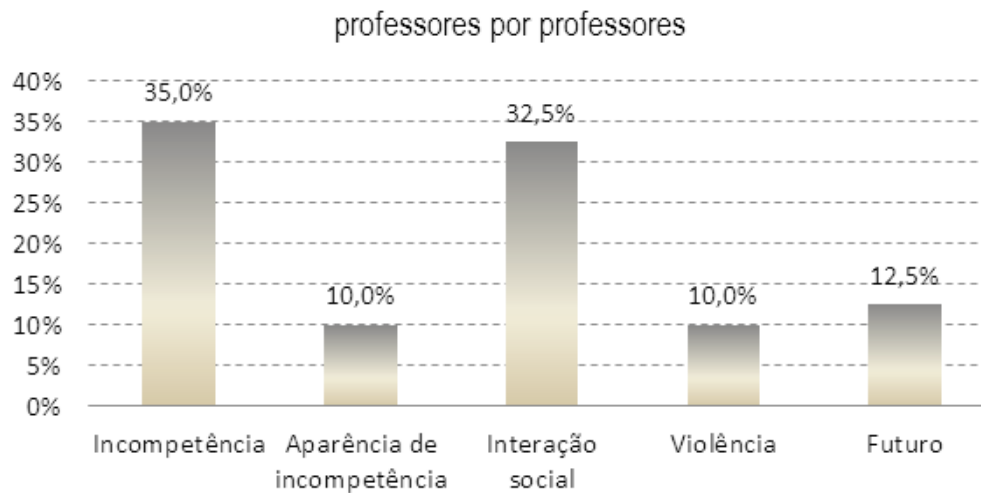


Figura 3- Medo nos professores – visão dos professores

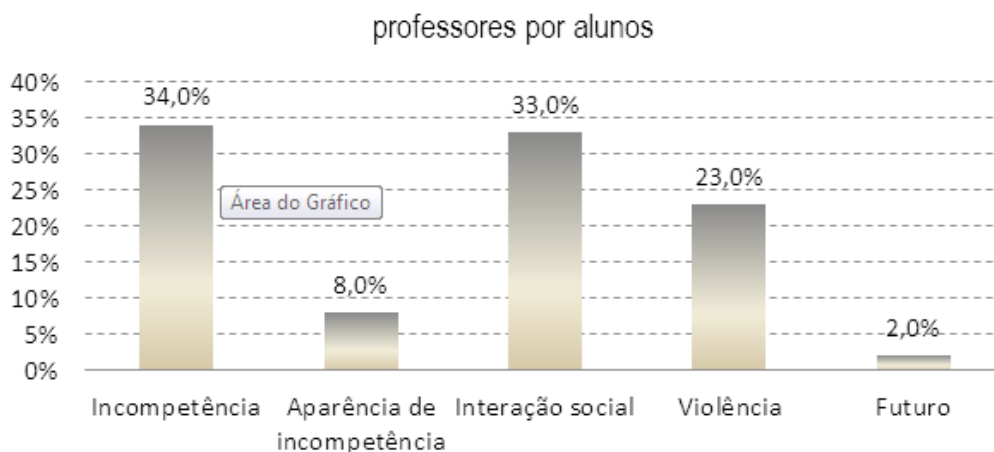


Figura 4- Medo nos professores – visão dos alunos

A partir desse levantamento, foi possível estabelecer cinco categorias observadas nos professores (segundo visão de professores e visão de alunos). Os dois grupos perceberam os mesmos tipos. A maior diferença está na categoria **medo do futuro**, que é pouco apontada pelos alunos, apenas 2%, contra 12,5%, o que evidencia que os professores, embora trabalhem em escola pública (assegurados, portanto, por concurso público, que lhes oferece estabilidade), não se sentem seguros. Conforme comentado por Espinosa, o professor não tem controle sobre o que está fora dele e as normas de contratação são exteriores a ele. Na visão do aluno, o professor não é afetado por esse item.

Enquanto nos alunos foram identificadas seis categorias, nos professores as categorias são cinco, das quais apenas três são coincidentes: relacionadas à falta de interação social, à violência e ao futuro. Nos professores há duas que não foram observadas nos alunos: o **medo da incompetência** (esquecer a

matéria, não saber responder a questionamento, não ser suficientemente claro...) e o medo da aparência de incompetência (comentários sobre sua capacidade, alto índice de reprovação, resistência dos alunos, desinteresse da sala).

Trata-se do temor aristotélico, próximo, possível e que pode afastá-los do objeto valor greimasiano – ensino, educação, manutenção do emprego – ou colocá-los em situação de oposição ao que pretendem.

As questões relacionadas à incompetência estão, por um lado, ligadas ao *logos* aristotélico e, por outro, à autoridade, ambas de cunho retórico. É em boa parte pelo conhecimento (*logos*) que o *ethos* do professor se constrói. Se não o demonstra, ou se deixa transparecer aparência de incompetência, sua autoridade pode ser colocada em dúvida. A autoridade instituída, aquela que o professor recebe pela titulação ou pela instituição, precisa ser autenticada retoricamente pelo auditório – alunos. Caso não demonstre conhecimento e segurança, corre o risco de perder a autoridade. Assim, não basta que o professor seja capaz, é preciso parecer competente; não basta parecer, é preciso ser. É necessário, portanto, que sua imagem transmita confiança, conhecimento. Como tem consciência de que está em constante avaliação, sente o medo hobbesiano, o que advém do conceito de “homem como lobo do homem”. Como é possível que os alunos o estejam testando, permanece em alerta constante, com medo de cair em situações que possam afetar seu *ethos* e sua autoridade.

A porcentagem apontada para **medo de violência** foi maior entre os professores (10% e 23%) do que entre os alunos (7,5% e 4,5%). Tal medo está associado à possibilidade de alunos descontentes – principalmente com avaliação – cometerem algum tipo de violência psicológica ou mesmo física. Embora tal atitude, baseada no senso comum, seja considerada fato e ocorra mais no ensino fundamental e médio em escolas de periferia, as respostas apontaram para a existência desse medo no contexto estudado. De todos os entrevistados, apenas um professor não observou qualquer espécie de medo nos alunos nem nos professores:

Medo? Não os percebia, nunca os percebi. Se havia medo nos olhos, nos rostos, nas falas, não se expunham. Eu queria acertar, queria ensinar, queria ser bom para com os alunos. Justo, sério, claro, dedicado. Mas medo? Do que teria medo? De falhar? Falhei e muito, mas sem medo. Falhar faz parte da profissão. O medo não. Medo afugenta, medo inibe, medo precipita. Medo? Não. Definitivamente, não. (SOUZA, L.R.R., 2012).

Se pensarmos que o contrário de medo (temor) em Aristóteles é a coragem; em Espinosa é a esperança; em Descartes é a ousadia e em Platão, a sabedoria, o



discurso deste professor demonstra a coragem aristotélica e a ousadia platônica. A esperança espinosana aparece em “eu queria acertar, ensinar, ser bom, justo, sério, claro, dedicado”. É ousado ao afirmar que “definitivamente” não teme. O texto do professor é claro e realmente não demonstra temor.

Com relação ao medo de **falta de interação social**, as porcentagens são, não apenas muito parecidas na visão de professores e alunos, como altas, o que nos leva a concluir que os professores sentem necessidade de intercâmbio com seus pares e com os próprios alunos. Esse item se associa ao conceito retórico aristotélico: o professor integrado socialmente transmite simpatia (*pathos*), apresenta boa imagem e caráter (*ethos*) e demonstra competência (*logos*).

## CONCLUSÃO

Embora um professor tenha respondido que não teme, a pesquisa mostrou que o medo está presente no cotidiano escolar tanto em professores quanto em alunos. Apesar da amostra cobrir apenas duas escolas de nível superior, acreditamos que reflete a realidade de grande parte delas. Esperava-se, ao contrário, menos temores justamente por se tratar de escola pública de ensino superior em cidades do interior de São Paulo.

Nesse sentido, é possível pensar que os medos aqui categorizados estejam muito mais presentes em escolas de periferia, por exemplo. É bastante provável, por exemplo, que as respostas sobre violência, realidade observada nesses locais, acusem porcentagem bem maior em alunos e professores.

Por outro lado, pensamos que os temores nas escolas de elite possam estar mais ligados à incompetência, aparência de incompetência e ausência de aceitação social. Para tal confirmação, seria necessária uma expansão da pesquisa. De qualquer modo, a investigação mostrou que o medo está presente de forma mais complexa do que se imagina ou que se poderia suspeitar e a conclusão mais evidente, portanto, é que todas as escolas, a seu modo, têm seus próprios medos.

De qualquer modo, acreditamos que as perguntas iniciais a partir do poema de Drummond foram respondidas na teoria dos pensadores e na pesquisa. O homem vive em meio ao medo e se transforma em armadilha em muitas ocasiões. É possível mesmo que faça parte da nossa essência e, como tal, chega a nos afetar profundamente.

## REFERÊNCIAS:

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco* (W. D. Ross, Trans.) EUA: The Internet Classics Archive, 2011.

\_\_\_\_\_. *Arte Retórica e Arte Poética*. São Paulo: Edições de Ouro, s/d.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral*. Paris: Gallimard, 1976.

DESCARTES, René de. *As Paixões da Alma*. In: Os Pensadores, São Paulo: Editora Abril, 1973 (trabalho original de 1649).

ESPINOSA, Baruch. *Ética*, IN: Os Pensadores, São Paulo: Editora Abril, 1973.

FIORIN, José Luiz. *As Astúcias da Enunciação – as Categorias de Pessoa, Espaço e Tempo*. São Paulo: Ática, 1966

GREIMAS, Algirdas Julien. *Du Sens, Essais Semiotiques* [On Senses: Semiotic Essays]. Paris: Seuil, 1970.

GREIMAS, Algirdas Julien. & FONTANILLE, Jacques. *Semiótica das Paixões*. São Paulo: Ática, 1993.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.

KOCH, Ingedore. *O Texto e a Construção dos Sentidos*. São Paulo: Contexto, 1998.

MEYER, Michel. *Questões de Retórica: Linguagem, Razão e Sedução*. Lisboa, Portugal: Edições 70 Ltd., 2007.

ORECCHIONI, Catherine Kerbrat. *Les actes de langage dans le discours*.

PLANTIN, Christian. *A Argumentação: História, Teorias, Perspectivas*. Tradução Marcos Marcionilo, São Paulo, Parábola Editorial, 2008.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Clássicos Garnier da Difusão Européia do Livro, 1965.

RECTOR, Mônica. *Para ler Greimas*. São Paulo: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1979.

## A FIGURAÇÃO DA MORTE E DA MEMÓRIA NA POÉTICA DE MANOEL DE BARROS

Waleska Rodrigues de M. O. Martins<sup>1</sup>

*“Ninguém é pai de um poema sem morrer<sup>2</sup>”*

Em 1956 estreia no cenário das Letras o livro *Poesias*<sup>3</sup>. O projeto estético do poeta Manoel de Barros é explícito: o sentimento do fragmentário. O poema que inicia a obra já evidencia o caminho que o enunciatário deve tomar – “Fragmentos de canções e poemas” (BARROS, 1996b, p. 75). É a dispersão e não o conjunto que se abre em “florescer de tarde” (BARROS, 1996b, p. 75). Como na obra *“Da Imperfeição”* (2002), em que Greimas nos convida à *fratura* imperfeita do *continuum* através dos sentidos, Manoel de Barros irrompe os fragmentos com o sentido da visão. É o “ver”, e não o olhar, que o poeta privilegia. É o “ver” platônico diretamente relacionado com o conhecer, num movimento cíclico de ação e passividade do sujeito. Para Platão, o conhecimento da verdade só é possível através da conjugação do ver da inteligência com a alma. “Ver” não se refere diretamente ao “olhar”, mas “[s]e puderes olhar, vê. Se podes ver, repara”. (SARAMAGO, 1996, epígrafe). No entanto, para o poeta Manoel de Barros, “o olho vê, a lembrança revê e a imaginação transvê” (BARROS, 1996a, p. 75). É na direção do imagético, do “transver”, que Barros conduz o leitor, partindo da visão. A concretização do olhar aproxima o discurso do plano real. Tal pacto de veridicção assimila, mesmo que por fugaz momento, um fio de estabilidade ao enunciatário que, a partir desse momento, entra no poema crendo em molduras direcionais, mas que logo lhe serão arrancadas durante sua leitura. O “ver” do poeta caminha para o inteligível: “[v]er o menino/Com paletó de crepúsculo/E as árvores cor de cinza” (BARROS, 1996b, p. 75). Na sequência, é o sentido da audição que escuta “o movimento das folhas” (BARROS, 1996b, p.76). Contudo, há uma inversão na posicionalidade de quem ouve. São “mil coisas impresentidas” que escutam o enunciador. O sujeito que fala no poema é ouvido por “outros” e o que ouvem são coisas do mundo inteligível. O tato é o próximo explorado. O poeta tem desejo<sup>4</sup> “obscuro nas mãos de apanhar objetos largados na tarde...”

1 Mestre em Estudos de Linguagens; Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários/Unesp - Araraquara. (waleska-martins@uol.com.br).

2 *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*, 1996, p. 208.

3 Utiliza-se, nesse artigo, a datação do livro *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*, de 1996, que engloba a obra *Poesias*, de 1956.

4 No livro *O estrangeiro* (1972), de Albert Camus, Mersault relaciona o tato diretamente ao desejo, e não o sentido da visão, como é comumente associado.

---

---

(BARROS, 1996b, p. 76). São fragmentos da sua poética, elementos simples espalhados e que compõem o discurso obscuro (sem possibilidade de clareza, sem a racionalidade) da própria poesia barreana. No entanto, as mãos tentam apreender objetos jogados fora, sem utilidade aparente. Para o poeta, “Tudo aquilo que a nossa civilização rejeita, pisa e mija em cima, serve para poesia./ (...) As coisas jogadas fora têm grande importância - como um homem jogado fora.” (BARROS, 1996b, p. 179/180) . O sentido do paladar é condensado na figura da boca. O enunciador muda o tom de enunciação e sua figura se apresenta com voz feminina. Para Camargo (1996), “[o] eu-lírico feminino, quase que absolutamente ausente em sua obra, aparece duas vezes e lembra as cantigas de amigo provençais, nas quais a mulher canta uma espera, uma ausência” (p. 145). É com a “boca de beijar” (BARROS, 1996b, p. 77) que o corpo desabrocha e desperta como presença da própria poesia. O último sentido é o olfato e é na figura do mar que o enunciador apresenta seu amor: “Amo a rua torta/E do mar o odor” (BARROS, 1996b, p. 78).

O passeio das fragmentações sensoriais continua também nos títulos: “Olhos parados”, “A boca”, “Na enseada de Botafogo”, “Ode Vingativa”, “Lembranças”. Este último título é o que antecede “A voz de meu pai” e apresenta uma passagem interessante: “Subitamente o palco alterou-se./Eu estava com dezessete anos, diante do mar!/Lia Knut Hamsun./Meu vagabundo tocava surdina.../Um grande rio de poesia/Atravessava-me, doce...” (BARROS, 1996b, p. 103). O título da obra citada do famoso escritor é “Um vagabundo toca em surdina” e Manoel de Barros o toma para si de forma que a subjetividade de um caminhe para o outro. Durante toda a trajetória do livro *Poesias*, Manoel de Barros sinaliza sua fragmentação e seu posicionamento dúbio que o leva ora para o Pantanal, ora para as turbulências e encantos da cidade do Rio de Janeiro. No “Um vagabundo toca em surdina”, Knut Hamsun apresenta sua fase intranquila e inquieta, buscando uma paz que os homens em sociedade não encontram, numa transição de paisagem caótica para não caótica, tal como Manoel de Barros faz em “A voz de meu pai”. Ao anunciar a direção e a temática que o poeta seguirá no poema seguinte, Barros acentua a circularidade da poesia. Em *Lembranças*, o poeta revela o momento que o lirismo inunda o sujeito em forma de “grande rio de poesia” e que, ao mesmo tempo, atravessa, doce e impetuosamente, o enunciador. A palavra final, “doce...”, atrelada à pontuação de reticências, engendra ideia de que há continuação do discurso, da imagem que logo se projeta - que vai do passado (“Lembranças”) para a presentificação.

O discurso escorre de um poema para o outro e nem mesmo o título fratura o caminho. A palavra “doce” complementa “A voz de meu pai” (“Atravessa-me,

doce... A voz de meu pai”) revelando o tom do poema em prosa<sup>5</sup>. Em poemas anteriores, a Cidade aparece como cenário distante e não quisto pelo jovem menino que se vê obrigado a deixar a terra natal. No entanto, a grandiosidade cidadina envolve o infante de maneira contraditória. A liquidez e a lembrança transfiguram-se em voz e continuam atravessando o enunciário, o enunciador e a enunciação. No poema “A voz de meu pai” (BARROS, 1996b), a imagem presentificada do pai atravessa a memória do sujeito-enunciador através de percepções sensorial e sinestésico diverso, e a morte, elemento que nasce no próprio ser e que espreita, de dentro, o vazar do discurso, como se pode perceber no poema em prosa transcrito abaixo:

Sou um sujeito magro  
Nasci magro.  
Estou nos acontecimentos  
Como num vendaval: dobrado  
Recurvo de espanto  
E verdes...  
Circulo sob arranha-céus.  
Vivo debaixo de cubos:  
Na direita, na esquerda  
De lado, ao sul  
Pelo norte... Vou no meio assustado.  
Um pequenino ser com a sua morte dentro,  
Com seu ombro desabado  
E seus braços descidos pelo caos do corpo.

Sou ligado por cordões e outros aparelhos secretos a um  
escritório complicado.  
Portas mecânicas me subtraem e me devolvem súbito  
ao negro asfalto.  
Entro e saio do edifício que come meu rosto e o cunha  
na pedra.  
Varo becos, bancos e buzinas.

À noite, porém, (ò cidade tentacular!)  
Me rendo.  
Resfolegante como um boi, paro.  
Vasta campina azul de água me olha, me contempla, me aglutina  
E suja-me de iodo a roupa...  
- É o mar!  
Meu rosto recebe a brisa do mar.

---

5 Entende-se por “poema em prosa”, conforme Todorov (1980, p. 114), um gênero por natureza oxímora, fundada na união de contrariedades, cujo objetivo é recriar um outro universo, aprofundando a descontinuidade. No entanto, cada poeta agrega suas particularidades ao gênero que possui, dentre outras características, uma linguagem mais condensada e significativa, uma ruptura que destaca imagens insólitas, que desliza entre as fronteiras dos gêneros e possui um discurso de risco. Nesse sentido, a unidade orgânica torna-se importante, uma vez que o poema em prosa possui delimitação extensiva, seja curta ou longa.

Fecho os olhos.  
Descanso.  
Os ventos levam-me longe...  
Longe...

Entro na casa onde nasci.  
O tempo emprestou sem dó uma cor amarelada às suas paredes.  
Um amarelo sujo de raízes, um amarelo de urina de crianças nas paredes.

Lembro-me bem.  
Era um casarão baixo.  
Crianças lambiam o barro das paredes.  
Na solidão rondavam cavalos.  
(...)  
Abro os olhos e sinto  
E sei  
Que a força que me inclina hoje para a terra  
Essa avidez que as minhas mãos possuem  
E a frescura que minha alma adquire quando as chuvas molham estas plantas,  
A vontade de sair sozinho, de noite, e de chorar copiosamente sobre as ruínas –  
Sei bem  
Que todas essas coisas têm raízes na casa  
No menino selvagem que deixava crescer os cabelos  
Até caídos na estrada  
Colhidos, como flor de lixeira  
Na estrada...

Fecho os olhos de novo.  
Descanso.

Logo sinto fluir em mim  
Como um veio de água saindo dos flancos de uma pedra,  
A imagem de meu pai.  
Ouço bem seu chamado.  
Sinto bem sua presença.  
E reconheço o timbre de sua voz:  
- Venha, meu filho,  
Vamos ver os bois no campo e as canas amadurecendo ao sol,  
Ver a força obscura da terra que os frutos alimenta,  
Vamos ouvi-la e vê-la:  
A terra está úmida e os potros ariscos a riscam de seus empinos e de suas soltas crinas,  
Vamos,  
Venha ver as cacimbas dormindo repletas!  
Venha ver que beleza!  
- No bojo quieto das águas robafos engolem lodo!

Abro os olhos.  
Não vejo mais meu pai.  
Não ouço mais a voz de meu pai.  
Estou só.  
Estou simples.  
Não como essa poderosa voz da terra com que me estás  
chamando, pai –  
Porque as cores se misturam em teu filho ainda  
E a nudez e o despojamento não se fizeram em seu  
canto; mas, simples  
Por só acreditar que com meus passos incertos eu  
governo a manhã  
Feito os bandos de andorinhas nas frondes do ingazeiro.  
(BARROS, 1996b, p. 103 – 107)

Numa leitura superficial, a lembrança, em meio ao tumultuado dia, é plano de fuga e descanso do enunciador. Contudo, ao se aprofundar no discurso, é possível empreender as ações do enunciador dispostas em dois momentos do poema: um diurno (a cidade) e outro noturno (lembrança – Pantanal). Em meio ao caos da cidade grande (no Rio de Janeiro), o enunciador atravessa os arranha-céus sentindo-se intimidado, acuado em sua pequenez. A ambiência citadina assume a figuração da nulidade. Como a “Máquina do Mundo” de Carlos Drummond de Andrade, a cidade apresenta-se ao poeta e mostra suas engrenagens. Porém, diferentemente da máquina racional que oferece ao cético poeta toda a explicação da vida, a que prendem, de maneira artificial, o ser humano, Manoel de Barros apresenta a cidade que desmorona o ser. *A voz de meu pai* retoma, de maneira quase que circular, o diálogo já iniciado por outros poetas modernistas em que se discute a relação conflituosa do ser com a cidade. T. S. Eliot apresenta em *“The waste land”* (1922) e *“The hollow men”* (1925) seres disformes, estéreis de sentimentos, vazios de si, um pessimismo que evoca a modernidade como causadora do mundo arrasado pelo turbilhão de novas perspectivas, novas assimilações que imputam no ser a inconstância; Augusto dos Anjos, no poema “Os doentes”, de 1912, referia-se ao modo decadente da relação humana com a metrópole e suas contradições; cantando a cidade entre o ódio e o amor, Fernando Pessoa passeia pela multiplicidade da metrópole moderna, ora contemplando-a em sua grandiosidade, ora amaldiçoando-a; Baudelaire, em *“Flores do mal”* (1861), no entanto, transformando a imagem do poeta alado de Sócrates, evoca a concepção do *flâneur*, aquele que perambula pela cidade, percorre seus meandros e becos, à procura de algo que lhe acalente a alma. Contudo, é de Émile Verhaeren (poeta belga – nascido em 1855 e falecido em 1916 – na França), de *“Cidades Tentaculares”* (*Les villes*



*tentaculaires*, tradução e apresentação de José Jeronymo Rivera, 1999), que o poeta Manoel de Barros traz a profundidade dos versos. Verhaeren celebra e exalta todo o progresso, principalmente o tecnológico, da civilização moderna; ao mesmo tempo em que o poeta belga condena a exploração humana. É justamente a exploração humana, através da vida cidadina, que Manoel de Barros apresenta no poema.

Ao evocar Verhaeren, o poeta mato-grossense inverte a celebração e postula a cidade como movimento de subtração humana. É a vida cidadina (e todas as atividades que competem com a tranquilidade) que o transforma em “[u]m pequenino ser com a sua morte dentro” (BARROS, 1996b, 103). A cidade liga a personagem com cordões e aparelhos manipuladores e secretos, cuja vivacidade e independência não são acionadas. A personagem, vazia de si, apenas manipulada, com “seus braços descidos pelo caos do corpo” pede conforto e se rende, como um corpo cansado de lutar: “Resfolegante como um boi, paro”. (BARROS, 1996b, 104).

A morte lhe acompanha na vida, dentro do ser, e é a cidade que imputa dor no sujeito, transformando seu corpo em ruína. Sendo o nascimento uma dupla movimentação de início e fim, o homem, para Heidegger (2005, § 51, p. 34), é um “ser-para-a-morte”. A vida seria, nesse sentido, um fenômeno único, que carrega, no nascer, enquanto possibilidade ontológica do ser, a vida e a morte. Contudo, é preciso compreender que a morte, nesse processo, não existe por si só. Assumir sua presença, seu “ser-no-mundo”, envolve a não presença do próprio ser. A angústia gerada pela consciência de que se caminha para o fim (ou recomeço, como sugerem outras crenças), o sofrimento causado pela incerteza do futuro são fatores que redimensionam o posicionamento do ser-no-mundo quanto sua finitude. No entanto, esse sentimento que “é um tipo de náusea ontológica” (RÉE, 2000, p. 38), que possui uma natureza incógnita, é, ao mesmo tempo, totalmente familiar. Sua estranheza é sua expressão existencial.

Sempre que o ser humano se depara com a instabilidade da sua existência, ou com a inerência de sua condição inconstante, o sentimento de medo (ou angústia) impulsiona uma mudança de paradigma individual. A angústia, na verdade, é uma morte silenciosa e diária. No poema em prosa de Manoel de Barros, o poeta anuncia a própria condição do sujeito angustiando mostrando que a personagem é morto em si: “Um pequenino ser com a sua morte dentro” (BARROS, 1996b, p. 103). Tal angústia gera momentos de profunda reflexão sobre sua existência. A instabilidade e a turbulência dos acontecimentos citadinos envolvem o enunciador “como num vendaval” (BARROS, 1996b, p.

103). Contudo, é também a cidade que o impulsiona para a presentificação da memória da infância, do pai, do Pantanal. É a partir daí que o enunciador retoma, de maneira vibrante, as lembranças mais profundas e o reporta para a presença do pai. Sendo assim, a cidade torna-se figuração de Morte e estopim da Vida através da memória. O mar é o elemento que marca a transitoriedade entre os estados, é ponte de fluidez entre o presente e o passado:

À noite, porém, (ò cidade tentacular!)  
Me rendo.  
Resfolegante como um boi, paro.  
Vasta campina azul de água me olha, me contempla, me aglutina  
E suja-me de iodo a roupa...  
- É o mar!  
Meu rosto recebe a brisa do mar.  
Fecho os olhos.  
Descanso.  
Os ventos levam-me longe...  
Longe...  
(BARROS, 1996b, p. 104)

O incômodo gerado sobre a Morte, ou sua temática, é perturbador ou curioso. Esse tema é apresentado (na cultura, na filosofia, no cotidiano) de maneira oscilante: ora próximo e familiar, ora distante e medonho. Pensar sobre o assunto é encarar um processo que nasce e complementa a Vida. Fenômeno único, a Morte assinala, em muitas culturas e religiões, o fechamento de um ciclo, a inauguração de uma outra verdade, seguimento da vida em outro plano mediúnico, o final de uma jornada. No caso do poema de Manoel de Barros, a Morte é momento de instabilidade, de passagem para a imagem do pai, uma ponte entre a memória e a presentificação.

Segundo Ariès (1977, p. 587), durante muito tempo, em quase todo território da civilização ocidental, a funcionalidade da Morte, bem como a representação do seu momento ritualístico, praticamente não mudavam entre as culturas. Contudo, é no início do século XX, durante a Primeira Guerra Mundial, que a Morte ganha dimensões diferenciadas em cada cultura e rompe com as atitudes tradicionalistas de culto ao morto. Ao mesmo tempo em que se apresentava essa ruptura de comportamento, a população rural, predominantemente católica, mostrava-se arraigada nas bases religiosas e ritualísticas do luto. Diante deste embate, entre a modernização e o prosaico, e a discrepância de ritos, o individualismo tornou-se ferramenta para assegurar a continuidade de suas crenças e culturas.

O período de grande industrialização e modernidade tecnológica, *A era do vazio* (LIPOVETSKY, 1989), alimentava a individualidade social, principalmente

---

---

no que dizia respeito ao Outro. Afastava-se o Outro, o morto, isolava-se da presença cotidiana. Nesse sentido, indesejar o próximo que não lhe era mais útil tornou-se procedimento que mais tarde ficou caracterizado como exclusão. O isolamento do estranho, do que não se pode igualar em condição é tomado, nessa “era de vazios”, como necessidade essencial. A cidade torna-se, assim, processo complexo de exclusão e, ao mesmo tempo, de absorção.

Ao fechar os olhos, o sujeito-enunciador descansa sob o olhar personificado do oceano que o “aglutina”, que o “contempla”, que o seduz com o olhar de “ressaca” machadiano. Ao invés de matar, como foi o caso de Escobar, o mar o leva para um estado “entre”, de inconsciência. Um espaço que o leva ao passado, que o “descarna” da vida, na sua memória, e que o coloca diante do pai. Nesse momento, “entre” há uma desmaterialização da personagem e um reencontro, em um plano desconhecido do leitor, com o pai e com tudo que envolve sua infância: “Os ventos levam-me longe.../Longe.../Entro na casa onde nasci.” (BARROS, 1996b, p. 104).

As figuras que se cristalizam em imagens ou nas próprias palavras que remete à ideia da morte, no contexto discursivo, são: “Sou um sujeito magro” (o que nos remete ao cadavérico), “Nasci magro” (o que mais adiante se relaciona com “Um pequenino ser com a sua morte dentro”), “vivo debaixo de cubos”, “Com seu desabado”, “E seus pés descidos pelo caos do corpo”, “Sou ligado por cordões e outros aparelhos secretos” (a presença da máquina que manipula o corpo sem vida e sem vontade evidencia o pacto mortuário), “Fecho os olhos./Descanso./Os ventos levam-me longe.../Longe” “Os ventos levam-me longe”, “inclina hoje para a terra”, “a frescura que minha alma adquire quando as chuvas molham”, “ruínas”, “caídos”. São elementos ou aspectos que indicam e se comunicam com a ideia da morte. Embora não tenha, como em outros poemas do poeta, a forte presença da transmutação neste poema, a memória como presentificação da vida apresenta-se de maneira intensa. Há, nesse sentido, comparações que elidem o humano metaforizando-o em outro ser. Na passagem “Entro e saio do edifício que come meu rosto e o cunha na pedra” (BARROS, 1996b, p. 104) tem-se uma anulação do homem através da famigerada cosmopolita cidade. O ser humano é devorado em ritualismo antropofágico no momento em que é consumido (para ficar no contexto citadino) e devolvido em elemento integrante do cenário, morto para o mundo, sisudo em si, incomunicável com outros homens, pedra. Em outra passagem, o enunciador pulveriza seu ser e se transforma em algo tão magicamente leve que o vento o leva: “os ventos levam-me longe”. A elisão do homem empírico reforça

a dimensão de nulidade que o sujeito enunciator sente diante da magnitude da cidade ou da natureza. Sendo assim, a morte pela transmutação acontece de maneira sutil, mas registra seu poder transformador.

Contudo, a memória apresenta-se como reação à morte e seus limites. Nesse sentido, é possível observar que há muito mais resistência do que oposição.

Para Bosi (1994, p. 55), a memória distancia-se da imagem onírica e transcendental para ser, na sua essência, um trabalho do ser. Tem-se no processo do lembrar um refazer, reconstruir constante de imagens ou ideias que se relacionam com um excluir/incluir em alternância de experiências geradas pelas sensações.

Assim, segundo Bosi (1994):

[d]eve-se duvidar da sobrevivência do passado, 'tal como foi', e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas idéias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, no presente, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista. (p. 55).

A correspondência direta com o presente e, sobretudo, com o futuro, forja na memória dois movimentos mútuos: de abertura e fechamento, de resistência e complacência. No entanto, mesmo que erroneamente, a Memória é sempre vista como envolta à poeira do passado, comparada com um sonho ou uma vertigem epifânica que exclui a realidade. Diluindo-se no sujeito, ela presentifica a sinestesia e transpõe marcações de tempo e de espaço.

É a voz do pai, a imagem do pai que incita a poesia de Barros. Pergunta-se então: não seria a voz, como palavra proferida, atrelada à imagem, a essência do conteúdo poético? Em certa passagem o poeta diz: "Imagens são palavras que nos faltaram./Poesia é a ocupação da palavra pela Imagem./Poesia é a ocupação da Imagem pelo Ser." (BARROS, 2004, p. 57). O pai é voz, imagem, sentido, nascimento e morte. Sendo assim, a paternidade dá existência ao poeta, dá ao poeta a própria poesia. Seria a própria poética a voz que fala no discurso com o enunciator. Para Bosi (1993), a recordação é um ato que só se apresenta no nível da possibilidade mediante a presença de uma imagem. No entanto, a imagem não se forja do nada e "nunca é um 'elemento': tem um passado que a constitui; e um presente que a mantém viva e que permite a sua

recorrência” (1993, p. 15). Nesse sentido, para Nismária Alves David (2005), no artigo “A poesia de Manoel de Barros e o mito da origem”, ao se presentificar o passado através da memória, instaura-se o tempo mítico, “no qual se tem a negação do tempo histórico e, conseqüentemente, do processo inexorável de decadência humana que culmina na morte” (p. 18). Assim, a presentificação se integraliza em imagem audível, visual e tátil, como se pode perceber na passagem seguinte:

Logo sinto fluir em mim  
Como um veio de água saindo dos flancos de uma pedra,  
A imagem de meu pai.  
Ouço bem seu chamado.  
Sinto bem sua presença.  
E reconheço o timbre de sua voz:  
- Venha, meu filho,  
Vamos a ver os bois no campo e as canas amadurecendo ao sol,  
Ver a força obscura da terra que os frutos alimenta,  
Vamos ouvi-la e vê-la:  
(BARROS, 1996b, p. 106, destaque nosso)

O “pai”, presentificado em sentidos, passeia pelas lembranças infantis do menino Barros. No entanto, a presença paterna não solicita um diálogo, mas o silêncio da contemplação, acionando os sentidos, principalmente o ver (“Vamos ver os bois”, “Ver a força obscura”, “Vamos ouvi-la e vê-la”). Para Bosi (1993), Santo Agostinho elevava o olhar como o mais espiritual dos sentidos, aquele que permite suprir o contato direto. O poeta Manoel de Barros, em grande parte de suas obras, privilegia o olhar. Contudo, a imagem, provocação da reminiscência substancial e distorcida do objeto contemplado, mantém, ainda segundo o autor, ao mesmo tempo, “a realidade do objeto em si e sua existência em nós” (BOSI, 1993, p. 13).

Toda e qualquer experiência vivenciada pelo sujeito é escrita através ou pela memória. Segundo Nascimento (1999, p. 173), ela se apresenta diferenciada por uma série de rastros, como se fosse um “imenso arquivo ao mesmo tempo morto e vivo”, em que “tudo começa com a reprodução” do que se experimentou. A experiência diferencia-se da vivência por ser esta mais voltada para eventos em que se vive uma situação, sem que necessariamente se apreenda ou aprenda uma lição. A experiência seria mais ampla e contemplaria as marcas profundas que essa vivência imprimiu no sujeito, fazendo-o mais do que rastro, ou uma vaga lembrança. Seria uma experimentação com todos os sentidos do corpo empenhados em registrar cada centímetro de significativo conhecimento, como acontece no poema em prosa “A voz de meu pai”.

As elocuições, de maneira geral, apresentam-se concisas, mas fluidas. Em um primeiro plano, é possível perceber proposições rítmicas curtas e em estrutura verticalizada, assim como os “arranha-céus” das grandes cidades. Orações curtas que imprimem ideia de ausência de fôlego ou mesmo vontade do enunciador. A cidade mastiga sua comunicação, sua linguagem. Ainda assim, quanto à estrutura do poema em prosa, a alternância entre versos curtos e versos longos acentua a ideia de irregularidade, de dissimetria ou mesmo de confusão que a cidade apresenta.

Sou um sujeito magro  
Nasci magro.  
Estou nos acontecimentos  
Como num vendaval: dobrado  
Recurvo de espanto  
E verdes...  
Circulo sob arranha-céus.  
Vivo debaixo de cubos:  
Na direita, na esquerda  
De lado, ao sul  
Pelo norte... Vou no meio assustado.  
Um pequenino ser com a sua morte dentro,  
Com seu ombro desabado  
E seus braços descidos pelo caos do corpo.  
(BARROS, 1996b, p. 103/104)

É, então, no momento da presentificação da memória do pai que a estrutura torna-se mais encorpadas. O desejo de conter o fluido que jorra como “um veio de água” é ressignificada na extensão dos versos e das “estrofes”, como se ao falar longamente da infância também se prolongasse a presença do pai.

Fecho os olhos de novo.  
Descanso.  
Logo sinto fluir em mim  
Como um veio de água saindo dos flancos de uma pedra,  
A imagem de meu pai.  
Ouço bem seu chamado.  
Sinto bem sua presença.  
E reconheço o timbre de sua voz:  
- Venha, meu filho,  
Vamos ver os bois no campo e as canas amadurecendo ao sol,  
Ver a força obscura da terra que os frutos alimenta,  
Vamos ouvi-la e vê-la:  
A terra está úmida e os potros ariscos a riscam de seus  
empinos e de suas soltas crinas,  
Vamos,

Venha ver as cacimbas dormindo repletas!  
Venha ver que beleza!  
- No bojo quieto das águas robafos engolem lodo!  
(BARROS, 1996b, p. 107)

A presentificação trazida da memória, do inconsciente do enunciador, sugere forte subjetividade e intensa significação. A morte, no caso do pai, é viagem de retorno do filho que descansa da jornada atribulada da cidade grande, resgatando sua imagem e a tornando presença. Segundo Bachelard (1997, p. 77), “[a] Morte é uma viagem e a viagem é uma morte. Partir é morrer um pouco: Morrer é verdadeiramente partir, e só se parte bem, corajosamente, nitidamente, quando se segue o fluir da água, a corrente do largo rio.” Rio este que atravessa o sujeito e a poesia de Barros: “Um grande rio de poesia/Atravessava-me, doce...” (BARROS, 1996b, p. 103). Nesse sentido, a morte, assim como “rio de poesia” atravessa o poeta, mas imprime suas marcas. Fugaz como o processo de transição mortuária, a memória também se apresenta em travessia.

A sociedade buscou, e ainda busca, a melhor maneira de enfrentá-la, evitá-la, tardá-la, isolá-la tendo em vista a enigmática continuação da vida após a morte. Segundo Lisboa (1992), a Morte é o único fenômeno que não possui uma experimentação de suas faculdades, sendo ela extremamente especulativa.

A relação do homem com os fenômenos e acontecimentos do mundo produz o que ele chama de experiência. O que resulta de uma vivência é a cristalização das emoções, dos pensamentos, das conclusões relativas à sua experimentação. Da vida humana, o único fenômeno que não pode ser experimentado é a sua própria extinção, e o que lhe segue, seja o que for. (LISBOA, 1992, p. 37).

Para Morin (1976), na segunda metade do século XIX, os românticos foram os primeiros a apresentarem, verdadeiramente, a crise da individualidade, do egoísmo, expondo inadaptação aos preceitos sociais da burguesia cosmopolita. Para tanto, tornou-se prática comum, entre os poetas, escritores e artistas da época alimentar a fuga intelectual, e por vezes física, para a morte. Era da cidade, e todos os seus artifícios de hipocrisia, que o poeta romântico procurava evadir-se. É, também para o crítico, o século que apresenta a “crise da morte”, ou seja, um excessivo individualismo que acerca e se apodera do pensamento burguês, cujo contexto histórico impulsiona e fomenta tal perspectiva individual. O mundo encontra-se em rupturas e o homem torna-se ainda mais hermético: “[c]om efeito, essa individualidade consagrada pela revolução burguesa como valor absoluto (universal), tanto no plano econômico e político como no sociológico, encontrar-se-á lançada num mundo de rupturas” (1976, p. 236). A



ruptura da vida se apresenta de maneira tão profunda no sujeito-narrador que, ao descansar os olhos, a mente busca e vai ao encontro do pai que o espera com as lembranças mais agradáveis de sua infância. Ele entra na casa, ele sente e percebe o tempo. A morte é ultrapassada pelos sentidos que vivificam a memória: “Logo sinto fluir em mim/Como um veio de água saindo dos flancos de uma pedra,/A imagem de meu pai./Ouço bem seu chamado./Sinto bem sua presença./E reconheço o timbre de sua voz:/- Venha, meu filho.” (BARROS, 1996b, p. 106). Contudo, é também através dos sentidos que a solidão retorna; e a “morte” subtrai os sentidos: “Não vejo mais meu pai./Não ouço mais a voz de meu pai./Estou só.” (BARROS, 1996b, 106). Tem-se com isso a circularidade do poema em prosa e o ciclo vital.

A lembrança, que resgata as imagens para o Consciente humano, aprisiona os momentos mais marcantes. A figura líquida do pai é elemento de resistência que, mesmo diante de obstáculos, se torna presença viva. A água, como assinalou Bachelard (1997), é um elemento transitório e das misturas, ligado a um tipo de destino que se metamorfoseia incessantemente: “O ser ligado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A morte cotidiana, aquela que flui naturalmente, sem exuberância e nem alardes, é a “morte da água”.” (BACHELARD, 1997, p. 7). A imagem da água é um dos elementos da natureza que mais aparece na poética manoelina, quase sempre atrelada a questão da imagem da morte e/ou memória: “Logo sinto fluir em mim/Como um veio de água saindo dos flancos de uma pedra,/A imagem de meu pai.” (BARROS, 1996b, p. 106, *destaque nosso*).

Para Bergson (1999), “[p]ara evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar.” (p. 90). O recorte desse instante sinaliza a possibilidade do reencontro, intensificando a profusão sinestésica dos sentimentos. O devaneio, a loucura, o onírico são percepções recorrentes na poética manoelina, uma vez que possibilitam uma transitoriedade entre o real e o irreal. Em “*O ser e o tempo na poesia*”, Bosi perpassa pelos elementos basilares da poesia e discute a questão da imagem:

A experiência da imagem, anterior à palavra, vem enraizar-se no corpo. A imagem é afim à sensação visual. O ser vivo tem, a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu. O perfil, a dimensão, a cor. A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. (BOSI, 1993, p. 13).

No entanto, a trajetória memorialística começa e passa pela casa paterna, lugar de acolhimento e que engendra força gerativa da poética manoelina. É para a seguridade da casa que o enunciador é “levado” pela brisa do mar: “Entro na casa onde nasci./O tempo emprestou sem dó uma cor amarelada às suas paredes./Um amarelo sujo de raízes, um amarelo de urina de crianças nas paredes.” (BARROS, 1996b, p. 104). O poeta abre sua consciência (“abro os olhos”) e sente e sabe “[q]ue a força que me inclina hoje para a terra/Essa avidez que as minhas mãos possuem/E a frescura que minha alma adquire quando as chuvas molham estas plantas,/(...) /Sei bem/Que todas essas coisas têm raízes na casa” (p. 105).

Torna-se imprescindível observar que os conceitos de memória, arquivo, evocação e lembrança não são sinônimos. Em linhas gerais, o vocábulo “evocação” faz referência a uma lembrança que é buscada de maneira racional na Consciência e trabalhada, no campo da racionalidade, na inteligência do presente. Contudo, a palavra “lembrança” é a presentificação de um passado, que aflora espontânea nesta racionalidade. A função, basicamente, da lembrança é trazer e conservar o passado no indivíduo.

Tem-se como arquivo o trabalho contínuo de “autodestruição” que, segundo Derrida (2001), em nada pode ser correlacionado ao local onde se “armazena” ou estoca conteúdos, mas sim com a chamada “pulsão de morte”. Essa “pulsão de morte” seria, paradoxalmente, a morte impulsionando a vontade de viver, num processo contínuo e cíclico, necessário para a manutenção da memória e do sujeito. A memória — cujo constante questionamento não se apresenta sem a sombra da reminiscência — emerge, pois, como elemento diretamente ligado ao conceito de futuro. Em *“O tempo redescoberto”* (1957), de Marcel Proust, a memória apresenta-se como reminiscência que se apodera fisicamente do corpo fazendo existir uma “memória involuntária”, carregada de sentidos que lhe conferem a presentificação de Albertina. Para Todorov (2002), há uma possibilidade de se escolher o que lembrar. O passado, ainda conforme o autor, deixa dados materiais (cartas, documentos, filmes) e marcas subjetivas e haveria dois tipos de invocação: uma voluntariamente e uma involuntariamente. No primeiro momento, o sujeito busca efetivamente o passado e seleciona todos os sinais marcados pela experimentação. No segundo caso, não bastaria buscar o passado para que ele se presentifique no agora. Os sinais por si mesmos desenrolam-se num processo de seleção que, de maneira involuntária, escoia e escapa à voluntariedade do sujeito. No entanto, mesmo assim, há uma seleção, uma invocação despertada por algum dos sentidos.

---

---

Há no poema em prosa “A voz de meu pai” uma seleção de elementos que compõem o cenário da lembrança com o jogo opositivo: Rio de Janeiro x Pantanal. A primeira é posta como algo que o engole, o massacra; seria uma metáfora da racionalidade que o quer para si, manipulá-lo, segurá-lo com seus tentáculos (“ò cidade tentacular!”). A cidade carioca é espaço de realidade social e de sua economia: “Sou ligado por cordões e outros aparelhos secretos a um escritório complicado./Portas mecânicas me subtraem e me devolvem súbito ao negro asfalto./Entro e saio do edifício que como meu rosto e o cunha na pedra”. (BARROS, 1996b, p. 104). A cidade o mortifica e transforma o enunciador em silêncio, “pedra”. Já o Pantanal é espaço onírico, de força vital, de incitação nostálgica, desejo e retorno da memória do sujeito: “Lembro-me bem (...)/Vaqueiros vinham sentar-se à porta do galpão, de tarde/Olhando as nuvens (...)/O homem chegava de canoa, dava notícias do gado, e dormia (...)/Venha ver as cacimbas dormindo repletas!/Venha ver que beleza!” (BARROS, 1996b, p. 106). A realidade e o sonho representam, no fundo, o enunciador.

O enunciador apresenta no discurso um movimento temático de morte-vida-morte. Aparentemente há uma gradação de elementos ora mais relativos com a morte ora com a vida, voltando para a morte, para a solidão do ser.

Em termos de sintaxe discursiva, o poema é todo escrito em primeira pessoa, dando a voz apenas para a própria poesia, na figuração do pai. A debreagem enunciativa de tempo (passado e agora) aproxima o enunciatário da proposta do enunciador e provoca um fingimento discursivo que aparenta “uma concomitância entre o tempo da narração e o dos acontecimentos narrados” (FIORIN, 1996, p. 63). No discurso, a recorrência do presente do indicativo (“*entro*”, “*abro*”, “*sou*”, “*estou*”) fomenta o plano da veracidade. Quem diz o que viu e sentiu é o sujeito da enunciação. A estrutura do poema engendra efeitos que o enunciador procura descrever no plano do conteúdo: são dezesseis estrofes, não rimados e não metrificados, ou seja, a poesia surge sem amarras determinadoras, ela é fluida, instável e imprevisível como a água, como a memória, como a morte, como a própria linguagem. No entanto, a estrutura muda significativamente quando o sujeito-enunciador descreve o movimento do abrir e fechar do olhar – no primeiro momento a estrutura apresenta quatro versos, no outro momento apenas duas e, por final, volta a ter quatro versos. É como se o poema tomasse fôlego e representasse a respiração ora carregada e sufocante da cidade, ora leve e transitória, como a lembrança.

No término do poema, a euforia desfaz-se com a imagem de ida do pai e com a contestação de que está só e por si mesmo. O abrir da consciência

(“*Abro os olhos*”) põe o poeta diante da realidade sentida. Como que tentando segurar um rastro da memória de seu pai, o enunciador reitera a elocução “*meu pai*” duas vezes e termina dizendo: “*Estou só*”. Duas intensas e perturbadoras palavras. A condição final da morte. No entanto, na perspectiva de não fechamento de um ciclo, mas a passagem de um estado para outro, o sujeito-enunciador encontra-se, depois da morte de sua momentânea memória, um ser consciente de suas fragilidades e potencialmente preparado para caminhar seu próprio caminho, governando “a manhã/Feito os bandos de andorinhas nas frondes do ingazeiro” (BARROS, 1996b, p. 107).

As lembranças no discurso manoelino sugerem um renascimento, tanto da palavra quanto do sujeito. A escrita, nesse rastro, também é Morte. É através daquela que o poeta morre aos pedaços. Para Medeiros (1996), o eu-lírico de Manoel de Barros despedaça-se continuamente inclusive na tentativa de reunificar seus eus perdidos, que por sua vez também se dispersam em muitos outros. A perdição indica morte das faculdades direcionais e conscientes. Em certo momento, o poeta desabafa: “Minha poesia é hoje e foi sempre uma catação de eus perdidos e ofendidos” (BARROS, 1996b, p. 308).

## CONCLUSÃO

O poema em prosa é um convite à reflexão sobre o modo de presença da estética, da subjetividade e das perspectivas do poeta. Nesse sentido, o poema é a plasmação do instante, da descontinuidade do cotidiano, que capta, mas não engessa, as mais profundas estruturas que marcam e concretizam o discurso.

O ser, na leitura manoelina, é diluído no cenário textual, na paisagem, uma implosão que tenta um espaço aberto de conciliação entre o mundo real e o imagético, através da troca mútua, entre o ser e a linguagem. No entanto, paira na atmosfera textual um novo cosmo que espreita e se torna presença sentida. O cenário envolve todos os seres da natureza numa dança que, ao mesmo tempo, se equilibra na morte e na vida.

Um aspecto importante da obra de Manoel de Barros é justamente a transição entre os “estados” do ser humano e da natureza, do seu passado com o seu presente, entre o ser lúcido, constante e o inconstante. A morte, a infância, a demência, a memória e a natureza se apresentam de maneira instável tanto em sua existência como no discurso manoelino. Na verdade, procurou-se demonstrar que tais elementos figuram na poética de Manoel de Barros como sinais da representação da Morte, como rito de transformação discursiva (tendo

em vista que há uma modificação gradual na temática e na escrita do poeta), fechamento de um ciclo em que se evidencia a memória como presentificação da Vida, a infância como regresso ao nada e a constante metaforização do silêncio, da contemplação como morte visual em sua poética.

A poética de Manoel de Barros é um ciclo que não se fecha, mas impulsiona o novo.

## REFERÊNCIAS:

ARIÈS, Philippe. História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

BACHELARD, Gaston. A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação. Trad. de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARROS, Manoel de. Livro sobre nada. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996a.

BARROS, Manoel de. Gramática expositiva do chão (poesia quase toda). 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996b.

BARROS, Manoel de. O guardador de águas. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

BERGSON, Henri. Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOSI, Alfredo. O ser e o tempo da poesia. São Paulo: Cultrix, 1993.

BOSI, Ecléa. Memória e sociedade - lembranças de velhos. 3 ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

CAMARGO, Goiandira de F. Ortiz. A poética do fragmentário: uma leitura da poesia de Manoel de Barros. 1996. 299 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira. Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

DAVID, Nismária Alves. A poesia de Manoel de Barros e o mito da origem. Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários. Londrina: UEL, v. 5, 2005, pp. 17-32. Disponível em: [http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g\\_pdf/vol5/v5\\_2.pdf](http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol5/v5_2.pdf). Acesso em: 17 nov. 2011.

DERRIDA, Jacques. Mal de arquivo. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FIORIN, José Luiz. As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo, 1996.

GREIMAS, Algirdas Julien. Da Imperfeição. Trad. e pref. Ana Cláudia de Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.

HEIDEGGER, Martin. Ser e tempo. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. 13 ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes; São Paulo: Universidade São Francisco, 2005.

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luisa Faria. Lisboa: Relógio D'água, 1989.

LISBOA, Luiz Carlos. Prefácio. In: GOLDBERG, Jacob Pinheiro. A clave da morte. São Paulo: Maltese, 1992. p. 5-7.

MEDEIROS, Sérgio. Os vários duplos de Manoel de Barros. O Estado de SP, São Paulo, 14/12/1996.

MORIN, Edgar. O homem e a morte. 2 ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1976.

NASCIMENTO, Evando. Derrida e a literatura. Niterói: EDUFF, 1999.

PROUST, Marcel. O tempo redescoberto. Trad. de Lúcia Miguel Ferreira. Porto Alegre: Editora Globo, 1957.

RÉE, Jonathan. Heidegger. Trad. José Oscar de Almeida Marques e Karen Volobuef. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

SARAMAGO, José. Ensaio sobre a cegueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

TODOROV, Tzvetan. Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX. Trad. de Manuel Serrat Crespo. Barcelona: Ediciones Península, 2002.

TODOROV, Tzvetan. Os gêneros do discurso. Trad. de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.



## **ASPECTOS DO FANTÁSTICO NOS CONTOS DE RUBÉN DARÍO: INTERSECÇÕES E DIVERGÊNCIAS EM “D.Q.” E “EL CASO DE LA SEÑORITA AMELIA”**

Joyce Conceição Gimenes Romero<sup>1</sup>

A produção literária de Rubén Darío em prosa se mostra bastante heterogênea e explora diferentes vias que conduzem a um encontro com o terror, aspecto que persegue o homem ocidental do fim do século XIX. Sua obra nesse âmbito é vasta contando com mais de oitenta contos de horror que podem ser divididos, em relação à especificidade do gênero, entre fantásticos e maravilhosos. Essas narrativas denotam sempre o caráter genial de seu autor e sua capacidade de conceder ao leitor uma admissão em mundos desconhecidos, repletos de um refinado terror psicológico.

Darío, como grande admirador do visionário mestre do horror moderno Edgar Allan Poe, saboreia a fonte literária do consagrado terror norte-americano, mas sua dinamicidade não se circunscreve a um mero reflexo de confluências. Com efeito, seus contos não se atêm a um padrão restrito, antes caminham para uma evolução notável estendendo-se não somente às temáticas clássicas do fantástico tradicional como também a elementos ainda mais obscuros tais como: o vampirismo ou a sensualidade após a morte. Darío avança ainda em seus métodos de composição, criando um ambiente de marcante terror, submerge seu interlocutor nos ecos enigmáticos de uma narrativa densa na qual insere por vezes elementos que lhe conferem personalizações ainda mais singulares, tais como:

- a invocação de conhecimentos arcanos que se reportam à tradições pré-hispânicas mescladas ao catolicismo colonizador, formando assim um amplo e variegado acervo de dados folclóricos;
- a exploração do inconsciente na circunscrição do terror psicológico e dos liames da mente entre a loucura e a sanidade, o sonho e a realidade;
- a relação do insólito com o sagrado, construído muitas vezes pela recriação de narrativas bíblicas enfocadas através de um recorte temático do terror;
- o embate entre as ciências e a filosofia com a religião, a

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara da UNESP.

dialética moral e filosófica da transgressão consciente na busca pelos conhecimentos ocultos acerca da vida, o pecado da sede ilimitada de conhecimento, da curiosidade desmedida;

- a degradação humana, frente aos delírios de que padece a mente drogada ou alcoolizada, entre outros.

Alguns destes artifícios são incluídos de forma magistral por Darío em suas obras, reforçando desse modo a construção de uma identidade hispano-americana na dimensão da literatura, rompendo com a migração cultural unilateral proveniente da Espanha rumo as colônias americanas, numa proposta cujos preceitos modernistas, de tão evidentes, saltam aos olhos.

### **ANÁLISE DE “EL CASO DE LA SEÑORITA AMELIA” (1894)**

Este conto publicado em 1894 faz parte da coletânea de contos fantásticos “Verónica y otros cuentos fantásticos” e através dele, Rubén Darío atinge a excelência das já consagradas produções narrativas que compõem a estética fantástica de vertente clássica.

O enredo se passa tendo por aparente protagonista a personagem denominada como “Doutor Z” que relata uma experiência vivida com quatro convidados durante uma reunião festiva em comemoração ao ano novo. Nos minutos seguintes à virada do ano, na sala de jantar, “Doutor Z” passa a narrar uma estória que teve início há vinte e três anos atrás quando ele vivia em Buenos Aires, vizinho da família Revall.

A família Revall era composta de seu patriarca e mais três senhoritas: Luz, Josefina e Amelia. Doutor Z mantinha uma relação de “bigamia de paixão” ao cortejar simultaneamente as duas irmãs mais velhas com as quais flertava furtivamente, porém, nutria por Amelia, de apenas doze anos, um sentimento sincero de devotado amor. Contudo, tratando-a como a menina que era, haja vista que o Doutor Z já passava então dos trinta anos. A menina é descrita por seus trejeitos infantis e sua alegria constante e pela repetição de uma pergunta que será crucial ao desfecho da narrativa: “– ¿Y mis bombones?” (Darío, 1995, p. 26).

Devido aos seus estudos, o protagonista deixa Buenos Aires percorrendo o mundo em busca dos mais obscuros saberes e obtendo conhecimentos científicos, místico-religiosos e espirituais, bem como desvendando alguns dos mistérios milenares que fazem parte da história da humanidade. Nosso caro Doutor, no entanto, nutre uma sede insaciável de sabedoria, de modo que, quanto mais conhece mais se vê pequeno e fraco perante as questões não respondidas e os mistérios não desvendados.

Retornando após vinte e três anos ao espaço inicial da narrativa, Doutor Z ao questionar o paradeiro dos Revall somente obtinha respostas vagas acompanhadas de sorrisos misteriosos de modo que começa a desconfiar que algo terrível possa ter acontecido a sua amada Amelia. Ao reencontrar os Revall é recepcionado por Luz e Josefina que, aparentemente, permaneceram solteiras vivendo ainda na mesma casa, agora de aspecto sombrio e triste. Após uma conversa reticente e cheia de melancolia entra na sala uma menina idêntica à pequena Amelia que pergunta ao Doutor: “¿Y mis bombones?” (Darío, 1995, p. 26).

Doutor Z claramente transtornado sai à rua e conclui que a menina que ele acreditou ser a filha de uma desonra sofrida por Amelia não era senão a própria Amelia que havia permanecido a mesma, como se para ela o tempo tivesse se detido.

Cabe-nos analisar alguns pontos, como a utilização do narrador-personagem que constitui para Todorov (1970) um processo recorrente na ficção fantástica, pois, com efeito, torna-se este testemunha conhecedora com razoável precisão dos insólitos acontecimentos relatados.

Ainda segundo o crítico, por vezes, a função de narrador, ao ser desempenhada por uma personagem secundária na narrativa, apresenta-se imbuída de características de ceticismo, visto que distancia a vivência traumática do ato narrativo da mesma. Desse modo opera-se uma facilitação da identificação do leitor com a voz enunciativa, já que ambos encontram-se afastados do fato relatado. Isso contribui para a percepção ambígua dos fenômenos insólitos. Em “El caso de la Señorita Amelia” esse caráter é acentuado pela crítica realizada pelo próprio Doutor Z: “...os repito que vuestro esceptismo me impide de hablar, como hubiera hecho em outra ocasión...” ( Darío, 1995, p. 21).

Nesse excerto da narrativa o autor insinua-se criticamente em relação ao homem e, especialmente, à juventude do século XIX, de acordo com Pacheco (1999), época marcada por grandes evoluções científicas que geraram uma onda de ceticismo, fato esse que beneficiou a confiança no conhecimento desenvolvido pela ciência em detrimento da crença nos valores espirituais, místicos e metafísicos. No âmbito da estética, essas duas posturas, aparentemente antagônicas, convivem sob as nomenclaturas do Realismo e do Modernismo.

Quando o doutor toma para si a voz narrativa, este apresenta-se como grande conhecedor dos mistérios ocultos provenientes das antigas fontes do saber, um homem erudito, possuidor de uma autoridade de sábio ao ter viajado por todo o mundo e acumulado, ao longo de vinte e três anos, experiências que o conduziram a fonte sagrada da verdade desconhecida pela maioria dos homens e revelada apenas aos iniciados.

Para Filipe Furtado (1980) a credibilidade que detém tal personagem é um dos componentes da grande engrenagem que compõe a verossimilhança na trama, pois é usual na construção do fantástico, no emprego de figuras reconhecidamente respeitáveis pela idade, sabedoria ou estatuto social. Este recurso é denominado pelo crítico como recurso à autoridade.

Doutor Z é um exemplo da insuficiência do herói arrastado para o domínio do mal, dimensão insólita, por sua avidez intelectual e insaciável curiosidade que é recompensada/ punida. Ele é marcado então, pelo acontecimento abominável que o aniquila, perturba e transforma integralmente. Cabe a ele lidar com o impacto causado por esses acontecimentos.

A relativa previsibilidade de sua construção é dado notável no conto, verificável pelo uso de artifícios esperados que constituem uma espécie de *topos* do fantástico tradicional. Até mesmo o título da obra já antecipa de certa forma seu tema e abordagem, além de evidenciar o caráter programático do gênero, colaborando também ao reforço da verossimilhança

Com efeito, “El caso de la señorita Amelia” enquadra-se perfeitamente nesses moldes e constitui um exímio exemplar de conto bem sucedido dentro das perspectivas da estética do fantástico clássico.

## **ANÁLISE DE D.Q.**

D.Q. foi publicado pela primeira vez no *Almanaque Deuser* em 1899 em Buenos Aires e no semanário *Don Quijote*, em Madri, em fevereiro do mesmo ano.

A narrativa se inicia como um diário de guerra, apresentando uma tropa que se encontra perto de Santiago de Cuba numa noite onde o narrador aguarda ansiosamente a chegada de reforços vindos da Espanha e, o posterior confronto com o inimigo, quando enfim os soldados espanhóis lutariam contra as tropas estadunidenses (que apoiam a independência cubana), sanando um desejo particular de vingança.

A chegada da companhia espanhola ocorre na manhã seguinte, e com esses reforços, as provisões e as notícias dos estragos das últimas batalhas que ampliam o furor dos soldados. Nesse momento, o narrador aparentemente um outro soldado, destaca um soldado de uns 50 anos, por sua conduta diferenciada dos demais e suas características peculiares. Chamavam-no o “abandeirado” por dedicar à sua bandeira um culto quase religioso.

Há um atraso na saída para o esperado combate contra as tropas *yankees*, pois a tropa espanhola, muito dizimada, tem alguns enfermos e, apesar da ansiedade dos soldados, eles aguardam a ordem de partida.

Enquanto todos comiam, o “abandeirado” levava seu alimento aos outros; enquanto todos conversavam, ele se calava; enquanto todos se agrupavam, ele se isolava. Assim é descrito seu comportamento frente à circunstância angustiante que se vivencia. Numa conversa com o narrador, cujo nome e cargo no exército aparecem incógnitos do início ao fim da história, o capelão diz não saber o nome do distinto soldado, mas que em sua mochila há uma inscrição com a enigmática sigla D.Q.

Em um belo dia de sol a tropa finalmente recebe a ordem de marchar rumo a seu inimigo, mas quando iam caminhar um oficial noticia que deveriam render-se imediatamente entregando-se como prisioneiros, pois Cervera havia sido vencido junto a sua esquadra no mar.

Humilhados, os soldados entregam suas armas, mas no momento da entrega da bandeira, D.Q. atira-se com ela a um abismo que ficava próximo ao acampamento deixando no ar tão somente o ruído metálico de sua queda.

Algum tempo depois, o narrador crê desvendar o mistério reconhecendo na fisionomia de D.Q. a figura de Dom Quixote de la Mancha.

O contexto histórico no qual se insere o conto “D.Q.” é o conhecido confronto bélico no qual o império espanhol chega ao ponto final de seu declínio quando, após perder Porto Rico e Filipinas assiste, após longo confronto, à independência cubana fomentada pela nova potência econômica e política da América do Norte, os Estados Unidos em plena ascensão.

Em 1898 o almirante Pascual Cervera y Topete tem sua esquadra aniquilada ao tentar impedir o bloqueio norte americano a Santiago de Cuba. Deste modo, a Espanha é derrotada e perde todas as suas colônias ultramarinas.

Na descrição do “abandeirado”, denota-se a sugestão da figura quixotesca, o autor antecipa indícios sutis de seu reconhecimento que terá lugar ao final da narrativa. De fato, observa-se ao longo de toda a obra o aparecimento de vestígios de aspectos vários que convergem em um processo de concatenação de elementos conduzindo-nos ao desfecho da intriga. Desse modo, um leitor mais atento e conhecedor do emblemático personagem cervantino acaba por captar a sugestão da identidade de Dom Quixote antes das linhas finais e o leitor que desconheça os outros nomes conferidos por Cervantes a seu herói ficará sem conhecer a identidade do mesmo, pois o narrador do conto, em nenhum momento, menciona a palavra Quixote.

Essa figura insigne, tão cara à literatura ocidental, delineia-se no conto de Darío dessa forma, com características ora curiosas e intrigantes: D.Q. é calado, tem o olhar triste, é religioso, tem algo de poeta, é esperançoso,

sonhador, positivo, caridoso e nobre; ora sobre-humanas e sempre permeadas de mistério: ninguém o viu dormir, não come, é um homem milagroso e estranho.

O “abandeirado” encarna a própria manifestação meta-empírica, mas, diferentemente do ocorrido em “El caso de la Señorita Amelia”, não suscita o terror, mas sim um amálgama de admiração e compaixão. Desse modo, vai se configurando a leitura trágica de um Quixote pós-romântico, cujos anseios são fadados à incompreensão e ao fracasso.

O protagonista D.Q. é a projeção alegórica da lograda raça hispano-americana ideal, e representa a adesão aos valores tradicionais espanhóis defendidos por ele: Nobreza e Fidalguia. O último defensor de Santiago de Cuba é Dom Quixote, aquele que porta o estandarte da resistência obstinada ao avanço do imperialismo norte-americano. Porém, ele vai perder a batalha e vai morrer, mesmo que de modo heroico, no continente americano. José Martí morre em campo de batalha e o exército cubano perde esse batalha em 1895, porém essa é apenas uma batalha. Dom Quixote não perde tão somente uma batalha, ele perde a guerra. Esses valores libertadores, ao serviço da Espanha, despencam pelo precipício num local indeterminado, perto de Santiago, na ilha cubana.

A reatualização estética de Dom Quixote obra por Darío vai além da mera conversão do anti-herói cômico em herói trágico, traço presente já no romantismo europeu. Trata-se, por vezes, de uma verdadeira recomposição da personagem sob os moldes de uma ótica mais moderna e mais adequada às pretensões do artista naquele momento.

Darío abandona todos os traços de escárnio e comicidade que configuram centralmente a personagem original cervantina o que, de certo modo, até cinde com a personagem original ao eliminar uma de suas características essenciais, transtornando sua essência anti-heroica e convertendo-a em ideal utópico de uma certa concepção de soldado e de ser humano.

## **CONCLUSÕES**

A proeminência de que goza o conto “D.Q” perante os outros de sua natureza, no contexto da obra dariana e da literatura fantástica em geral, deve-se aos elementos particulares constituintes deste conto dentre os quais enfatizamos dois que lhe conferem a singularidade e o efeito único que observamos.

O primeiro é a eleição de uma figura icônica, de tão rica tradição, tanto ilustre e representativa quanto é Dom Quixote, para a realização de uma aspiração concreta: o reforço de um ideal de cidadão e ser humano, reforçando e valorizando, na personagem cervantina, características que lhe conferem

honra; como seu patriotismo convicto, sua humanidade e sua confiança.

O segundo é o fator histórico legítimo que estrutura a temática do conto combinado a um relato ficcional. O fantástico, gênero de natureza dita alienada e estritamente ligado ao âmbito da fantasia (Ramos, 1987), mescla-se a uma releitura histórica do “real” e de grosso calibre, tratando da vivência de dois povos unidos pelos vínculos culturais, artísticos e linguísticos em nome da manutenção de um bem maior: a valorização de sua história e a recriação de sua identidade.

Com efeito, a reflexão primeira que a abordagem crítica do conto D.Q. de Rubén Darío suscita, orienta-se no sentido de considerar os mecanismos expressivos, bem como a estrutura específica de sua composição. É através destes elementos que a narrativa extrapola a circunscrição, para ela então limitada, do gênero fantástico tradicional, valendo-se de um amálgama no qual se funde ao elemento sobrenatural a legitimidade de um discurso conscientemente histórico.



## REFERÊNCIAS:

- ALTAMIRA, Rafael. *Psicología del pueblo español*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1902.
- ARELLANO, Jorge Eduardo. Don Quijote no puede ni debe morir: las paginas Cervantinas de Rúbén Darío, 2005.
- BESSIÈRE, Irene. *Le récit fantastique*. Larousse: Paris, 1974.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote De La Mancha*: Edicion del IV Centenario de la primera edición. Argentina: Alfaguara, 2005.
- DARÍO, Rubén. *Verónica y otros cuentos*. Alianza Cien, 1995.
- DARÍO, Rubén. El modernismo y otros textos críticos. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/dario/01371963766703757432257/index.htm>>. Acesso em: 23 mar. 2009.
- FREUD, Sigmund. *Essais de psychanalyse appliqué*. Gallimard: Paris, 1933.
- FURTADO, Filipe. *A Construção do Fantástico*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. *Modernismo: supuestos históricos y culturales*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988
- RODRÍGUEZ, JESÚS SANCHÉZ. Una Estructura en tres cuentos de Darío. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Volume 27. pp. 243-257. 1998.
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Madrid: Editorial. Tiempo Contemporaneo, 1970.

## **SOBRE UMA VIAGEM AO INÓSPITO: O ESPECTRO COMO ALTERIDADE E ACOLHIMENTO A PARTIR DO CONTO “O VOO DA MADRUGADA” DE SÉRGIO SANT’ANNA**

Fabio Marchon<sup>1</sup>

Luiz Fernando Medeiros de Carvalho<sup>2</sup>

Viajar é partir para outro lugar, geralmente um lugar consideravelmente distante, longínquo. É estar em confronto com o mesmo, enfrentamento entre o desejo de se situar em passos ainda não dados e os passos dados alhures. É como um estar face a face constituído no irmanado percurso que liga o desejo a algum lugar e, ao mesmo tempo, ceder ao desconhecido, o desconexo ato de trilhar por um espaço até então inabitável, não menos interessante por isso. Viajar nos leva a uma oscilação do desejo e do inatingível.

Pois uma viagem se faz necessária para uma espécie de alheamento, escapar da zona de conforto ou do pensamento previsto pelo cálculo da partida. Muitas vezes, sem sequer regular uma chegada. Pois a viagem sempre poderá erguer a experiência para além do visível, para além do cálculo, deixando apenas a marca do imprevisto, da impensável sensação do imprevisto, uma nota dissonante diante da arquitetura harmônica formulada por um pensamento. Em suma, em uma viagem, é preciso não se ater a um outro pensamento, e como um fluxo contínuo, experienciar o próprio método que nos eleva a condição de não ter mais um método, um guia, um recurso que detenha a propulsão de um mero viajante.

Nesse sentido, esse referido alheamento requer um *deixar levar*, ausentar-se temporariamente dos grilhões da presença, e se posicionar também ao lado do que está, até então, ausente, apartado ou deixado de lado, formando a híbrida sensação de presenciar o imperceptível, tocar o indelével conhecimento obtido por meio dos sentidos.

O ato de viajar, partir para outro lugar, pressupõe vivenciar a experiência de algo que ainda não foi visto, mas também de algo que, mesmo visto, ganha forma de uma experiência inenarrável ou indizível. Os sentidos aguçados em torno do conhecimento formado por uma vida inteira são postos em xeque a partir do solapamento provocado pela experiência inóspita que desloca relações, por exemplo, como a da vida e da morte, levando-a para a situação-limite da *sobrevida*. E a partir dessas relações, uma viagem inóspita pode soar como a experiência de um lugar rude, áspero, inospitaleiro. Talvez uma experiência

---

1 Mestre em Filosofia pelo PPGF-UFRJ, professor da FAC-UNILAGOS.

2 Doutor em Letras pela PUC-Rio, professor do CES/ JF.

indesejável, para alguns, geralmente, por não ter controle da situação, não saber lidar com aquilo que acontece.

A exposição da con-vivência, fora de suas características habituais, nos leva a rejeitar o outro tal como ele nos chega, como todo e qualquer outro, e passa a ser visto como todo o outro que desejo ver, o que quero ver vir.

Em “Nuvens”, capítulo introdutório de *Peregrinações: Lei, Forma, Acontecimento*, Jean François Lyotard desenvolve inicialmente uma reflexão acerca do ciclo da vida, mais precisamente, sobre sua vida, um espaço cedido ao relato autobiográfico como forma de descoberta proporcionada pela *escrita de si*. O filósofo francês desenvolve, nessa referida introdução, o que se constitui como traço histórico ao fazer retornar alguns rastros de sua memória. Primeiro, o Lyotard leva em consideração o esboço direcional exercido no período do “amadurecimento”, ou melhor, quando nos vemos capazes de refletir sobre as projeções do nosso futuro, em uma espécie de cálculo inerente a idade em que somos conduzidos a esse tipo de reflexão. Citemos o filósofo francês:

Chega a idade em que nos consideramos velhos o suficiente para pensar no que queremos fazer mais tarde. Digamos, aos onze ou doze anos. Eu me sentia hesitante: dominicano, pintor ou historiador? Três anos depois, primeiras tentativas de escrever: poemas, ensaios, novelas. Por volta dos vinte anos, um romance. A mulher a quem me confio então, a única, o lê. Ela declara que não sou escritor. Renuncio a escrever na mesma hora. (LYOTARD, 2000, p.13).

O acontecimento muda o rumo de sua vida. Mas a própria vida se projeta, ou melhor, constitui-se em uma viagem ao desconhecido, e vai se escrevendo conforme se vive, escapando do cálculo daquilo que havia projetado, guiando-nos por um caminho errante. Vida marcada, enquanto experiência do erro, é uma espécie de projeção em *errância*. Logo depois, em um outro instante, Lyotard continua com recorrendo ao relato autobiográfico, citando outros acontecimentos nada projetados outrora:

Ainda tenho idade para ser filho quando me vejo marido e pai. Obrigado, portanto, a garantir o sustento de uma família sem tergiversar. Como vocês estão vendo, um pouco tarde para me tornar monge. Do ponto de vista da arte, uma incômoda ausência de talento decide por mim. E a história desestimula minha memória miserável. Eis-me então professor de filosofia. No liceu de meninos de Constantina, na época sede de um departamento francês na Argélia (onde não nasci, por sinal). Em que ponto estava? Era um início, um fim? (LYOTARD, 2000, p.13).

Após esse labiríntico percurso vital, isto é, diante da impossibilidade de acertar dos rumos antes projetados pelo filósofo em sua pequena “historiazinha”, faz com que o acontecimento em si o leve a perceber que, no interior de uma narrativa, sempre se começa pelo meio, sempre há algo que se situe ou que seja capaz de oscilar entre as aspas de uma vida. Isso podemos ver a partir do momento em que o filósofo diz que: “só há ‘fim’ porque se decide interromper a sucessão de acontecimentos, que é, em si, indefinida” (LYOTARD, 2000, p. 14).

Se antes, como na tragédia ou na epopeia, havia a necessidade de uma marca que imprimia no texto a origem e o termo, há, por exemplo, na literatura contemporânea, a perda de uma periodicidade dos ritmos narrativos, graças ao que Lyotard denominou de falta de representação do tempo enquanto organizado “à maneira de uma respiração”, ausência de fôlego, tanto recebido quanto devolvido, ou, como nas palavras do filósofo: “entre os quais a vida se inseria como entre dois silêncios ou dois nadas” (LYOTARD, 2000, p.14).

A narrativa de Sérgio Sant’anna no conto “O voo da madrugada” (SANT’ANNA, 2003) nos convida a uma espécie de estrutura na qual se predomina o *deixar-se levar* por uma história sem um começo preciso, como corte atemporal na ausência do fôlego, justamente por se desenvolver na forma de crença através de toda potencialidade existente por detrás de um movimento asfíxiador.

Se o começo já não é capaz de linear claramente o que inaugura, tampouco há o fim ou desfecho, pois se trata de um conto que se propõe a falar de certa experiência com a espectralidade. E essa espectralidade é convidativa, acolhedora, procura abranger a incompletude, o desforme, aquilo que está fora de ordem, por exemplo, na própria narrativa.

O espectro nos visita e lança uma espécie de *convite* para pensarmos uma hospitalidade incondicional, pois não diz como e quando vem, ele apenas chega e acolhe a cena, sem exigir retorno, sem responder qualquer objeção, apenas é efeito de algo que está em proximidade e distanciamento com outrem.

No referido conto, o narrador-personagem se vê lançado em uma viagem tida como *especial*. Ao voltar de Boa Vista para São Paulo, ele se vê com a sorte de conseguir trocar seu voo com ampla disponibilidade. Só que esse voo especial carrega os restos mortais de vítimas de um acidente aéreo.

A exceção de alguns parentes, ele viaja praticamente sozinho. Só que essa solidão dura pouco. O personagem recebe primeiro a companhia de uma senhora que lhe serve café. Seria algo rotineiro, no entanto, há uma comissária pouco tempo depois que lhe presta o mesmo serviço. A senhora que aparece pergunta se ele não tem medo de viajar no meio de mortos, uma vez que seria

fácil sentir a presença deles. Quando a senhora diz isso, aponta para sua perna amputada, deixando claro que ainda a sente, fazendo alusão a não-presença como algo ainda remanescente nos lugares.

Logo, a viagem retorna a sua normalidade até que, “surgida de lugar nenhum” (SANT’ANNA, 2003, p. 19) caminha pelo corredor uma moça que se aproxima. Nesse momento surge o primeiro e único diálogo entre ambos. Citemos a seguinte passagem:

- É uma das parentes? – Perguntei com cuidado, supondo que pudesse ser uma órfã do desastre, quem sabe procurando consolo e apoio do homem circunspecto e paternal que eu devia lhe parecer.
- Não, eu já estou entre eles – ela disse, virando o rosto para mim, com um meio-sorriso no qual tentei decifrar, sem conseguir, algum sinal de deboche.
- Eles quem? – perguntei, lembrando-me da preta velha no aeroporto e admitindo também o inimaginável, o que a razão negava, fazendo meu coração bater, mas sem nenhum terror. Pelo contrário, sentia-me impelido a penetrar mais naquele obscuro território que, singularmente, tinha-me alguma coisa de familiar, eu me sentia bem. (SANT’ANNA, 2003, p. 20).

Não há resposta para a pergunta. Em seguida, há um abraço e um beijo que o envolve e acolhe, fazendo-o dormir. Quando despertado pela comissária, não a encontra mais. Voltar para casa agora passa a ser o retorno a um lugar inóspito após a experiência inusitada. O personagem se consome em uma espécie de compulsão para reencontrá-la, procurando a *amada*, passando a perguntar por ela aos funcionários e passageiros da companhia aérea, até mesmo chega a buscar por informações em redações de jornais e fotografias de mortos do acidente aéreo. O personagem passa então a imaginar que a moça apareceu apenas em um sonho, experienciou com ela uma mera alucinação. Depois de algum tempo, se depara com a imagem de si mesmo no interior de seu apartamento. Quando escreve, sente-se com um sentimento singular, uma estranha leveza capaz de transportar o reencontro imagético para o plano material. O personagem descreve da seguinte maneira:

Nesta escrita, em que sinto em minha mão a leveza do “outro”, há, sobretudo, um voo da madrugada com seu carregamento de mortos e a passageira que veio estar comigo. Exultando, dou-lhe novamente à luz, materializo-a. Aqui ela será para sempre minha. (SANT’ANNA, 2003, p.27).

No entanto, fazendo escapar toda a estrutura narrativa já projetada em torno de uma relação vida/ morte, revela-se em tom de ironia: “E antes de ser

esta uma história de espectros – acrescento com uma gargalhada, pois uma súbita hilaridade me predispõe a isto –, é uma história escrita por um dele” (SANT’ANNA, 2003, p. 28).

Não se aprende a viver, ensinar-nos-ia esse espectro-narrador-personagem. Não há um método a não ser ter a experiência como próprio método. A experiência de se *deixar levar* é o que nos move ao acontecimento ele mesmo, para além do visível, para além dos pressupostos da presença ou da ausência. Sobre isso, o filósofo franco-argelino Jacques Derrida desenvolve sobre os espectros a seguinte pressuposição:

Ora, um espectro é algo que se vê sem ver e que não se vê ao ver, a figura espectral é uma forma que hesita de maneira inteiramente indecível entre o visível e o invisível. O espectro é aquilo que se *pensa ver*, “pensar” desta vez no sentido de “acreditar”, pensamos ver. Há aí um “pensar-ver”, um “ver-pensado”. Mas nunca se viu pensar. Em todo caso, o espectro, como na alucinação, é alguém que atravessa a experiência da assombração, do luto etc., alguém que pensamos ver. (DERRIDA, J. 2012, 67-68).

Pensar sobre a espectralidade é o que nos leva a um outro pensamento, para além dos polos antagônicos, para além do que acontece e que escapa à razão, à lógica, à presença. Desconstrói-se no conto de Sérgio Sant’anna até mesmo um narrador pleno, pois ele é o personagem oscilante, ora protagonista, ora um espectro, um chegante no interior da narrativa que se viu ver, ou melhor, que se pensa ver.

Se ignorarmos o desejo de apropriação e de pertença, pensar sobre o espectro nos leva a pensar no acolhimento do outro que nos chega, vivo ou morto, menos de um ou mais de um, até uma situação-limite, e talvez a única possível, de con-vivência entre aproximação e distanciamento. Mesmo sem podermos delinear como acontece essa relação insólita, faz-se necessário experienciá-la, não como unidade plena, tão pouco como possibilidade de apropriação, mas sim como algo que excede o desejo, escapa em rastros, dando lugar a sempre mais de um ou menos de um novo chegante.

Se nos parece impossível nomear essa experiência espectral, pois ela não chega como unidade, não se corresponde mais a um nome próprio. Vive-se, então, em mais de uma e menos de uma experiência, mesmo sendo inenarrável, irreal. Todavia, a única possível maneira de se projetar ao outro que nos chega, seja ele quem for.

## **REFERÊNCIAS:**

DERRIDA, Jacques. *Pensa em não ver: Escritos sobre as artes do visível*. Florianópolis: Ed da UFSC, 2012.

LYOTARD, Jean-François. *Peregrinações: lei, forma, acontecimento*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

SANT'ANNA, Sérgio. *O Voo da Madrugada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.



## A MULHER COMO HORROR OU O HORROR À MULHER EM ANTIGOS CENÁRIOS

Lucy Lopes Duarte<sup>1</sup>

Regina Michelli<sup>2</sup>

### INTRODUÇÃO

Persiste, ainda hoje, certo estigma sobre o feminino, apesar de tantas conquistas por igualdade de direitos e reconhecimento de competências. Essas marcas remontam, porém, a tempos muito pretéritos. Na Grécia antiga, há a obra *Fragmento 7* da poesia arcaica grega de Semônides de Amorgos. Na Literatura Portuguesa, temos cantigas de escárnio e maldizer que se dedicam a destacar a mulher em seus aspectos repelentes, grosseiros, moral e socialmente aviltantes. Partindo do conceito de horror, busca-se refletir não somente sobre um conjunto de traços que assinalam uma representação de um feminino horroroso, como sobre a repulsa que recai sobre o feminino em sociedades falocráticas, em questão a grega da antiguidade e a portuguesa medieval.

### O HORROR

O vocábulo horror remete, em seu sentido etimológico, ao arrepiar dos cabelos, originando a expressão ‘ficar de cabelos em pé’, diferentemente de terror (do latim *terrorem*) a que se associa a ideia de grande medo:

O horror é uma reação emocional a algo que não só representa um perigo, mas tem em si também qualquer coisa de repelente ou cruel, de macabro. O terror deriva do latim *horrere*, que significa “ter o pêlo hirtó”, e assume dois significados. Lembra uma das reações físicas típicas de quem sente medo, mas descreve também um modo de ser de quem causa medo, ou seja, o ser selvagem, hirsuto, hostil. (...) o que suscita horror é o próprio aspecto daquilo a que se assiste. (CICERI, 2004, p. 74-75).

O horror, assim, relaciona-se mais a repugnância ou abjeção frente a um ser ou a um acontecimento que provoca rejeição, nem sempre associado ao medo.

Com relação à figura feminina, coloca-se em questão o atributo que ao longo dos tempos mais se associou à configuração do feminino: a beleza. Se pensarmos nas narrativas dos contos de fadas, cujos valores ideológicos

1 Graduanda em Letras, Português-Grego, UERJ.

2 Profª. Associada da UERJ, Drª em Literatura Portuguesa, desenvolvendo pesquisa em Literatura Infantojuvenil.

são cunhados nas crianças, observamos que lá todas as heroínas são inegavelmente belas. Esse atributo responde não só pela aparência física, mas como extensão da caracterização interna: à beleza física associa-se a bondade e, em contrapartida, o ser humano feio seria obrigatoriamente mau. Outros valores, além da beleza, aderem geralmente às heroínas femininas, como candura, obediência, submissão, lealdade. Tal perfil é contrariado nos textos em que prevalece a visão da mulher como figura horrorosa, percepção oriunda do fato de algo estar em dissonância ou em desacordo com o ideal estético que encerra modelarmente o feminino:

Em outros termos, sentimos horror quando se quebram todas as regras e todas as formas de controle necessárias para a manutenção do equilíbrio e somos tomados por uma força incontrolável e selvagem que infringe as mais fundamentais regras do respeito recíproco e da beleza (CICERI, 2004, p.75).

Aristóteles já havia realçado que o prazer pode residir na contemplação de aspectos repulsivos: “contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, as reproduções dos bichos mais desprezíveis e de cadáveres” (1984, p. 243). Nosso trabalho, porém, não se deterá no riso ou no prazer advindo da figura grotesca feminina, tampouco na discussão acerca do sublime ou da valorização estética de aspectos considerados repelentes e feios, mas na apresentação de um perfil feminino que rompe com o modelo recomendado de beleza e virtude, segundo as sociedades sobre as quais se debruça este texto.

## **A VISÃO MISÓGINA NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA**

Desde tempos históricos remotos observa-se uma depreciação em relação ao gênero feminino. A hostilidade ostensiva dos homens do mundo grego clássico pelas mulheres estava presente de forma recorrente na literatura. Vários autores como Eurípedes, Hesíodo, Semônides, dentre outros, expressaram em suas obras essa aversão, como se pode constatar por este pequeno fragmento de texto: “Se se pudesse ter de outra maneira os filhos, não mais seriam necessárias as mulheres e os homens estariam livres dessa praga!” (Eurípedes, *Medeia*, v.658-660). Segundo o historiador francês Georges Duby,

Poetas, filósofos, e médicos envolvem o objeto-mulher num discurso que, de Homero (século VIII a. C.) a Galeno (século II da nossa era) apresenta uma coerência notável. Se quiséssemos resumir numa lista as obsessões do discurso erudito não iríamos muito longe. A

*mulher é passiva e, na melhor das hipóteses, inferior em relação, escusado será dizer ao padrão anatômico, fisiológico e psicológico: o homem. (DUBY, 1990, p. 85).*

Os médicos hipocráticos acreditavam ser a mulher um indivíduo fraco e inferior aos homens. Aristóteles considerava as mulheres inferiores em todos os planos – anatômico, fisiológico, ético. Ainda segundo Duby: “os grandes homens dizem mal das mulheres, as grandes filosofias e os saberes mais autorizados consagraram as ideias mais falsas e mais desdenhosas a respeito do feminino.” (1990, p. 86).

O mito de Pandora, uma das mais antigas narrativas míticas sobre a criação na Grécia antiga, já faz alusão a essa misoginia e pode ser visto como um divisor de águas, responsável também pela imagem negativa que recaiu sobre as mulheres. Mary Lafer afirma que, antes de Pandora, os homens tinham livre acesso aos deuses e não precisavam de ninguém para procriar. Tal como os deuses, os homens surgiam, brotavam. Após a vinda de Pandora, porém, o homem precisou trabalhar e se unir a uma mulher para a procriação. Também se tornou necessário oferecer sacrifícios aos deuses para se comunicar com eles e trabalhar a fim de obter o próprio sustento. A maior consequência foram, sobretudo, os sofrimentos trazidos inicialmente por Pandora, levando o homem a morrer também com sofrimento.

Antes da primeira mulher, os humanos brotavam e viviam ‘a recato dos males’, ‘longe de penas e misérias’ e morriam como que ‘por sono tomados’, com ela surgem a sexualidade e a necessidade da reprodução sexuada para garantir a perpetuação da espécie e todas as novas especificidades do modo de ser humano. Pandora é ligada à ideia do alimento que vem da terra e à instituição do casamento. (LAFER, 1996, p. 62).

Pandora se constitui num castigo aos homens devido à ação de Prometeu, considerado “benfeitor da humanidade” (BRANDÃO, 2002, p.167), que, por duas vezes, enganou Zeus. Na primeira, dividiu um boi em duas partes, uma contendo as carnes e as entranhas, cobertas com o couro do animal, a outra, apenas os ossos, encobertos pela gordura; Zeus escolheu a segunda, sendo a primeira destinada aos homens. O grande deus se irritou e não concedeu mais o fogo celeste aos mortais: “privou o homem do *fogo*, quer dizer, simbolicamente dos *nûs*, da inteligência, tornando a humanidade *anóetos*, isto é, imbecilizou-a” (BRANDÃO, 2002, p.167). Prometeu roubou uma centelha do fogo e deu-a aos homens, o que fez com que estes derretessem os metais e fabricassem as armas. Isso deixou claro que eles não precisavam

mais de Zeus: “Com o roubo do fogo divino, Prometeu oferece aos homens o fogo ‘técnico’; passa-se, assim, do fogo *natural* ao fogo *cultural*”. (LAFER, 1996, p.63). Zeus puniu Prometeu de forma terrível, acorrentando-o a uma coluna, aonde uma águia vinha-lhe comer o fígado durante o dia e o órgão se regenerava durante a noite.

Aos homens coube outra forma de punição: Pandora foi a resposta de Zeus à ousadia de Prometeu. Foi um bem que causou desgraça, tal como o próprio fogo, que atrai, parecendo beneficiar, mas pode ser fonte de infortúnios e tragédias. Pandora estava repleta de virtudes que mascaravam a sua essência, marcada pela ambivalência:

Pandora já é aqui marcada pela ambiguidade, é um *kalón kakón* (belo mal), que vem em lugar do fogo, também ambíguo, pois é ao mesmo tempo um bem e a causa da desgraça para os homens. O ‘belo mal’ é ambíguo, pois seduz, atrai afetos e traz todos os males para a humanidade (LAFER, 1996, p. 67).

Zeus ordenou ao seu filho Hefesto que modelasse em argila uma mulher tão bela quanto às deusas. Para que sua criação ficasse perfeita, seus demais filhos colaboraram dando a essa mulher diversos dons. Atena lhe deu uma bela vestimenta e o dom da tecelagem; Afrodite ornou-a com a beleza e a sedução; Hermes insuflou-lhe a astúcia, o fingimento e a capacidade de persuasão por meio da palavra; Apolo concedeu-lhe o dom da música. Nascia então a Pandora, cujo significado seria “a possuidora de todas as virtudes”, enviada por Zeus para punir a humanidade.

Hefesto enviou Pandora, a mando de Zeus, como “presente” para Epimeteu, irmão de Prometeu. Ele a recebeu e se encantou com sua beleza. Mais tarde, Pandora, por curiosidade, destampou uma jarra, presente de núpcias de Zeus que ela trouxera, libertando todas as calamidades e as desgraças da humanidade ali contidas. Quando a fechou rapidamente, conseguiu aprisionar apenas a Esperança no fundo da caixa: “Foi, pois, com Pandora que se iniciou a degradação da humanidade.” (BRANDÃO, 2002, p.168).

Jean Delumeau analisa o medo à figura feminina, um dos agentes de Satã, assinalando a correlação existente entre Pandora e Eva na configuração desse feminino berço das desgraças masculinas:

Mal magnífico, prazer funesto, venenosa e enganadora, a mulher foi acusada pelo outro sexo de ter introduzido na terra o pecado, a desgraça e a morte. Pandora grega ou Eva judaica, ela cometeu a falta original ao abrir a urna que continha todos os males ou ao comer o fruto proibido. O homem procurou um responsável para

o sofrimento, para o malogro, para o desaparecimento do paraíso terrestre, e encontrou a mulher. (2002, p. 314).

O historiador citado acrescenta a imagem de Medeia a esse inventário de um feminino perturbador da ordem, cuja história associa sedução e violência: “seduziu Jasão, cozinhou drogas para Esão e finalmente matou seus próprios filhos. Ela é igualmente Circe, que transformou em porcos os companheiros de Ulisses.” (DELUMEAU, 2002, p. 346).

O mito de Pandora explica porque as mulheres, principalmente as atenienses, eram tão hostilizadas pelos homens: por meio delas recaíram sobre a humanidade todas as desgraças, inclusive o trabalho como um castigo para o homem. A mulher tornou-se a raiz de todos os males e, por causa dela, o homem passou a viver em desarmonia com os deuses. Hesíodo, na *Teogonia* (v. 599), narra esse fato responsabilizando as mulheres por condenarem os homens a trabalharem constantemente a fim de sustentá-las, uma vez que possuem um “ventre esfomeado”.

Semônides de Amorgos, escritor grego da primeira metade do século VII a.C., em seu fragmento VII denominado sátira às mulheres, faz uma narrativa bem humorada comparando-as com oito espécies de animais e com dois elementos naturais (porca, raposa, cadela, burra, doninha, égua, macaca, abelha, terra e mar). Seu objetivo foi criar os estereótipos femininos da mulher casada. O poema Fragmento 7 de Semônides de Amorgos e sua tradução foram extraídos do texto de Maria Fernanda Brasete, disponível em meio virtual e anexado ao final deste artigo.

Pode-se inferir pela leitura do texto de Semônides de Amorgos que tal analogia tem como objetivo destacar as características dos referidos animais no comportamento feminino. A porca representa a mulher desleixada tanto com o seu próprio corpo quanto com a sua habitação. A raposa, sendo um animal astuto, lembra a sagacidade da mulher em que coisa alguma, seja má ou boa, lhe é desconhecida. A cadela nos remete à imagem da mulher mexeriqueira, fofoqueira, faladeira, que tudo revira e tudo quer ouvir. A asna seria a mulher teimosa, que tem que ser subjugada, resignada e que aceita qualquer um como marido. A doninha representa a mulher feia, perversa, despudorada e ladra. A mulher comparada à égua só se preocupa com a aparência, sendo excessivamente vaidosa, só pensa em si mesma, e não se preocupa nem com a casa e nem com a família; esse tipo de mulher é um espetáculo, mas só pode ser sustentada por um rei ou um tirano que podem arcar com os seus caprichos. A mulher macaca corresponde àquela extremamente feia, com

um corpo assimétrico, cheirando mal, e que não se preocupa com a higiene do próprio corpo; essa mulher seria uma verdadeira desgraça, sendo o pior modelo de mulher para o grego. A “mulher terra” possui como característica o fato de nunca se saciar, pois só recebe e nada dá em troca, sente preguiça e come exageradamente. A “mulher água” é aquela imprevisível e inconstante, com humor variado, em um momento está bem e em outro está agressiva.

Os gregos valorizavam profundamente a simetria perfeita do corpo. De acordo com essa visão, o animal macaco era o oposto de tudo que eles valorizavam, pois, além de um corpo assimétrico, o macaco ainda possuía *pelos*, e o seu odor era extremamente desagradável:

O corpo nu é objeto de admiração, a expressão e a exibição de um corpo nu representava a sua saúde e os Gregos apreciavam a beleza de um corpo saudável e bem proporcionado. O corpo era valorizado pela sua saúde, capacidade atlética e fertilidade. Para os gregos, cada idade tinha a sua própria beleza e o estético, o físico e o intelecto faziam parte de uma busca para a perfeição, sendo que o corpo belo era tão importante quanto uma mente brilhante (BARBOSA; MATOS; COSTA, 2009, p. 25).

O escritor grego não economizou palavras depreciativas à mulher. O objetivo principal de Semônides, ao estabelecer uma analogia entre os diversos tipos de mulheres e os animais, indubitavelmente um ardiloso estratagema linguístico, foi o de colocar em relevo os defeitos femininos cujas características ficam mais evidentes.

De todas as mulheres, somente a comparada à abelha (Melissa – méli, cujo significado é mel) foi digna de receber elogios. Suas “virtudes” são as que os homens esperam encontrar em cada mulher: submissão, cuidado com o *oikos* (família, casa) e administração dos bens do marido. A mulher ideal deve ser aquela devotada ao lar, sem ambição ou vontade própria. É pródiga, “os bens crescem e aumentam por causa dela”, fértil, gerando “bela e ilustre descendência”, “Amiga do marido que ama, envelhece na sua companhia”. Assim, o único elogio tecido às mulheres deve-se à sua condição servil em relação ao marido, desempenhando o papel de boa dona de casa, esposa afetuosa e mãe dos herdeiros dele.

Pode-se considerar a mulher abelha uma exceção - “são as melhores e as mais sábias mulheres, / que Zeus, amavelmente, concedeu aos homens” -, pois o texto refere-se ao gênero feminino como “o maior mal que Zeus deu aos homens”, “Zeus criou efetivamente este mal enorme/ E fez deste liame, grilhão indestrutível,/ desde o tempo em que uns foram acolhidos pelo Hades/ porque lutaram por uma mulher”. Perdura, portanto, mais o horror à mulher, numa lista extensiva de deméritos, que o destaque às virtudes e aos atrativos femininos.

## **A VISÃO DO FEMININO NA IDADE MÉDIA: O ESCÁRNIO DE AMOR**

Na Idade Média proliferam as cantigas de amor, exaltando a figura feminina da “mha senhor” a quem o trovador faz a corte, assumindo a postura recomendada pela vassalagem amorosa. A senhora é caracterizada por atributos que a fazem “não ter par”, elevando-se em sua singularidade dentre as melhores mulheres. Ao lado do amor cortês, deslocando-se à margem das instituições oficiais, há as cantigas de escárnio e maldizer, voltadas a afrontar deliberadamente as convenções, o primeiro gênero de forma ambígua e irônica, o segundo ofendendo explicitamente, podendo fazê-lo através de palavras chulas e expressões obscenas.

Nesta ária truculenta e libertina da poesia medieval, depara-se-nos o reverso das transfigurações inefáveis do lirismo amatório. Caem as leis da cortesia, derrubando a máscara celestial que os trovadores afivelavam ao rosto da amada (...). Os símbolos da santidade da paixão, como o tópico “morrer de amor”, exaustivamente explorado pelos trovadores na cantiga de amor, são despídos na praça pública da poesia escarninha, que os desmistifica e reduz a uma ridícula figura de retórica. (CORREIA, 1998, p. 42).

Buscando as origens dessas cantigas, Graça Videira Lopes estende seu olhar à tradição clássica, onde encontra o vocábulo grego *satyro*, que teria fornecido a etimologia da palavra. Cita Arquíloco, no século VII a.C., como “o primeiro grande mestre conhecido do que poderemos chamar a sátira grega” (1998, p.45). Para a pesquisadora, apesar da escassez de documentos comprobatórios, pode-se afirmar que “os grandes mestres da sátira clássica, sobretudo os latinos, não só não eram desconhecidos como sempre foram referências para as elites medievais, dentro e fora da instituição religiosa dominante” (1998, p.67).

Natália Correia põe em evidência o valor que reside nas cantigas satíricas para além do mérito documental:

Nas subtilezas dos trocadilhos verbais, na especulação imagística e na variedade terminológica patenteia-se uma desenvoltura poética que a expressão lírica refreia, para salvaguardar a linha pura do sentimento que a estrutura. Confrontados os dois campos, o lírico e o satírico, não restam dúvidas que a mordacidade e a ironia são os grandes estímulos da imaginação dos trovadores. (1998, p. 41).

Na mesma esteira do tratamento da linguagem, destaca-se o *equivocatio*, processo retórico presente, em princípio, nas cantigas de escárnio, por definição



de caráter ambíguo e irônico, lançando mão de palavras que propiciam mais de um entendimento. Segundo encontra-se no fragmento da *Arte de trovar*, existente no Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa, “Cantigas d’escarneio son aquelas que os trobadores fazem querendo dizer mal dalguem, em dizer-lho per palavras encubertas que ajam dous entendimentos pera lhe-lo non entenderen ligeiramente; e estas palavras chaman os clérigos *equivocatio*.” (LAPA, 1970, p.IX). De acordo com Graça Lopes (1998, p.107), há dois modos de se construir o equívoco: através do jogo com o duplo sentido das palavras ou, mais refinadamente, com a sintaxe e o ritmo da cantiga. Já Rodrigues Lapa chamara a atenção para a presença da ironia, dos trocadilhos, do jogo com a polissemia das palavras, o que se encontra, com frequência, nas cantigas satíricas:

O idioma tinha se enriquecido de sinónimos e, dentro de cada vocábulo, estabelecera-se uma farta vegetação polissémica, a que se juntara uma fraseologia bem adequada e uma gíria imaginosa. O seu cultivo, imposto a quase toda a Península, promovera uma unidade exemplar. Estava pois azado para os brinquedos linguísticos e as finuras do humor. Os trovadores não deixaram, naturalmente, de explorar esta rica veia. (LAPA, 1970, p.XIII).

A temática concernente às cantigas de escárnio e maldizer, preciosa “reportagem dos acontecimentos mais ou menos escandalosos da época” (LAPA, 1981, p.187), atinge comportamentos individuais ou de um grupo social específico, como religiosos que se entregam a práticas sexuais, cavaleiros covardes, jograis, judeus, mulheres nobres e soldadeiras (em princípio, dançarinas que recebiam pagamento por sua atuação; focalizaremos este grupo ao final desta parte). Estende-se a hostilidade a aspectos rejeitados à época, como o homossexualismo, o adultério, a decrepitude feminina. O objetivo desses textos reside em desnudar a sociedade, denunciando o que subjaz a suas margens, conteúdo que se mantém fora dos textos “oficiais” das cantigas de amor e amigo. Dentre as cantigas de escárnio e maldizer, Rodrigues Lapa chama de “escarnhos de amor” àquelas que se voltam especificamente para revelar o reverso do código amoroso, “deformação parodística dos gêneros sérios” (1981, p.186), sejam de amor ou de amigo. Para a professora Elizabeth de Vasconcellos,

Acompanhando a grande inquietação intelectual que caracteriza a Idade Média Central, o poeta encontra no uso literário de situações jocosas a maneira de expressar sua crítica à rigidez da ordem religiosa e política. (...) Fazendo dos transgressores dessa ordenação social os personagens de seus *pequenos dramas*, as cantigas de escárnio e de maldizer executam - através do riso - a *cena de exclusão*.

E na figuração desse mundo às avessas é no corpo feminino que se (re)vive mais dolorosamente o inconciliável (?) conflito entre virtude e pecado. (s.d., p.8).

Exemplificando o avesso da divinização da dama e das regras que normatizam o amor cortês, observa-se na cantiga “Uã donzela coitado”, de Pero Viviaez (cantiga nº 402, em LAPA, 1970, p. 589-590, também encontrada no site indicado nas referências bibliográficas), a exposição grotesca e monstruosa do corpo feminino. A “coitada” agora é a donzela, não mais o trovador que sofre a *coita* nas cantigas de amor. A cantiga falsamente anuncia a intenção de focalizar as “feituras” da dama através da perspectiva de um homem “namorado”. A ironia mordaz se dissipa e surge um horrendo retrato feminino feito *de passada*, rapidamente, como se outras características pudessem aderir às citadas. O rosto, marca da identidade e presença social, é comparado a um animal (ao focinho de um furão), masculinizado pela presença de pelos (barba e bigode) e envelhecido pelas rugas, olhos encovados e dentes cariados. O trovador acrescenta à figura seios caídos, ventre avantajado, pés enormes, além de dados de cunho social que mais acentuam a rejeição: não há nenhum encanto nessa mulher, que é pobre (diferentemente da condição social da senhora que habita as cantigas de amor) e “já foi forçada”, expondo aspectos de foro íntimo, sexual. Sobre esta cantiga, Rodrigues Lapa comenta: “Um “escarnho d’amor” em sua forma mais desagradável e descortês. O trovador finge andar namorado por uma senhora muito feia, cujos traços físicos passa a enumerar, com feição caricatural.” (1970, p. 589).

Outra cantiga que expõe fisicamente a figura feminina, recaindo sobre ela a rejeição do rei trovador Afonso X, é “Non quer’eu donzela fea” (cantiga nº 7 em LAPA, 1970, p.7-8). A donzela é feia, negra, velha, comparada também a animais, mas o alvo do ataque agressivo é direcionado especialmente a uma ocorrência de base escatológica: a donzela peida. Sobre a cantiga, Lapa destaca: “Estranha composição, em que o régio trovador infringe todas as regras da cortesia, rebaixando a mulher a um nível perfeitamente animal, o que se vê pelas próprias comparações que estabelece na escala zoológica” (1970, p.7).

Dentre as cantigas que se voltam para a aparência feminina, o destaque recai sobre as que hostilizam a mulher velha e feia. Bastante conhecida, por integrar livros didáticos do ensino médio, é a cantiga de Joan Garcia de Guilhade “Ai, dona fea, fostes-vos queixar” (cantiga nº 201 em LAPA, 1970, p.209). O texto apresenta o avesso da senhora formosa, de “bon sem” (ajuizada) e “bom prez” (de mérito e valor socialmente reconhecido) das cantigas de amor, conteúdo expresso em um vocabulário que, no entanto, não

---

---

beira à obscenidade, estabelecendo antes o jogo entre louvar a dama, intenção ironicamente manifestada pelo trovador, e a rudeza lançada no refrão “Dona feia, velha e sandia”. Também inversamente às cantigas de amor, em que a senhora devota a indiferença ao trovador, aqui a dona solicita seus serviços, desejando ardentemente que ele lhe faça uma cantiga de amor. Ainda nesse contexto, encontra-se a sátira contra uma velha “covilheira”, referida como “velha fududancia peideira”, que interfere nos interesses amorosos do trovador com a sua senhora. A cantiga “Covilheira velha, se vos fizesse”, de Afonso Eanes do Coton (cantiga nº 45 em LAPA, 1970, p.80-81) oferece “um conjunto de insultos contra a camareira e contra as velhas em geral que conspiram contra a sua felicidade” (LOPES, 1998, p. 115).

Referindo-se à mulher velha e feia, Delumeau evidencia o retrato ignóbil que dela é feito: “Freqüentemente a mulher velha e feia é apresentada como a encarnação do vício e a aliada privilegiada de Satã. Na época da Renascença ela desperta verdadeiro medo. (...) Vale dizer que a mulher velha é a imagem da morte.” (2002, p.348). Analisando o sentimento de repulsa reinante, dirigido à decrepitude feminina, o historiador destaca um ideal herdado de períodos anteriores em “que beleza é igual a bondade” e, em contrapartida, “decadência física significava malignidade” (2002, p.348).

A sátira que atinge as mulheres focaliza ainda aspectos de cunho moral ou sexual, como o lesbianismo, o casamento apressado para esconder uma gravidez, o adultério feminino. Este último tema se observa na cantiga “Pero Rodriguiz, da vossa molher”, de Martin Soares (cantiga nº 296 em LAPA, 1970, p.442), em cuja rubrica se lê: “Esta outra cantiga fez a Pero Rodriguiz Grougelete, de sa molher, que havia prez que lhi fazia torto.”, segundo Rodrigues Lopes, “que era acusada de o atraiçoar”. Construída sob a base da ironia, o trovador dirige-se ao marido da amante ratificando o amor e o apreço que ela sente por seu esposo, sentimento expresso ao trovador quando no leito: “en outro dia, quando a fodi,/ mostrou-xi-mi muito por voss’ amiga.” (LAPA, 1970, p.442). O *equivocatio* aparece ao final da cantiga quando o trovador afiança que a ouviu jurar que amava o marido acima de tudo: “ca lh’oí eu jurar en outro dia/ ca vos queria melhor d’outra ren;/ e, por veerdes ca vos quer gran ben/ non sacou ende mi, que a fodía.”. Na interpretação de Rodrigues Lapa, os versos finais indicam que a mulher não considerava o trovador - “que a fodía” – exceção diante do sentimento nutrido pelo marido. Outra interpretação é encontrada, porém, no site Cantigas Medievais Galego-Portuguesas (indicado nas referências) atribuindo um sentido erótico à expressão “non sacou ende de mi”, que significa “nem me pôs de fora”.

Listando vícios e ações maléficas femininos em um catálogo com cento e doze ocorrências, o franciscano Alvaro Pelayo assinala o caráter libidinoso das mulheres em quem marido algum devia confiar: “O marido deve desconfiar de sua esposa. Por vezes ela o abandona ou então ‘lhe traz um herdeiro concebido de um estranho’, ou ainda lhe envenena a vida com suas suspeitas e com seu ciúme” (DELUMEAU, 2002, p. 324). Nessa esteira, a cantiga “Nunca [a] tan gran torto vi”, de Joan Garcia de Guilhade (cantiga nº 210 em LAPA, 1970, p. 321) mostra, de forma divertida e irônica, o fato de o trovador ser amante de uma mulher casada, a quem gera filhos, reclamando para si a paternidade atribuída ao marido da dita cuja, um “infançon” que de nada desconfia e ainda tem o trovador em “desden”. A ironia reside nas palavras com que o eu-lírico apresenta a questão: afirma sofrer grande *coita* pela “mia senhor” (efetivamente casada), com quem mantém relações sexuais, situação que expõe ao ridículo o marido traído; ainda reclama como seus os filhos gerados, como se o grande usurpador - do leito, da mulher, dos filhos - fosse o infançon, transformado em algo risível, foco de humilhação:

Curiosamente, o adultério feminino não surge particularmente em evidência nestas cantigas dirigidas a donas – ele surge com mais peso nas cantigas dirigidas aos respectivos maridos. Quer dizer, chufa-se menos frequentemente de uma dona adúltera do que se chufa de um marido *cornudo*. (LOPES, 1998, p. 249-250).

Sobre João Garcia de Guilhade, Graça Lopes afirma ser “Um trovador perito nesta arte de se servir ironicamente dos lugares-comuns trovadorescos para satirizar as relações a três (conseqüência prosaica inevitável do elogio amoroso da mulher casada)” (1998, p.187).

Analisando a marginalização sofrida pela mulher na cultura cristã medieval, Delumeau destaca o poder de sedução feminino num contexto em que “A sexualidade é o pecado por excelência” (2002, p.316), propondo-se a virgindade ou, pelo menos, a castidade às mulheres. Afastando-se desses preceitos, temos a presença de cantigas em que a mulher exige pagamento pelo serviço prestado em questões sexuais, numa clara alusão à prostituição ou ao interesse material. Tal acontece em “O que veer quiser, ai, cavaleiro”, de Joan Vaásqiz - ou João Vasques de Talaveira - (cantiga 243 em LAPA, 1970, p.371) em que o trovador aconselha aqueles que forem visitar Maria Pérez a levarem dinheiro, caso desejem obter algum proveito. Em situação inversa, há a cantiga “Ben me cuidei eu, Maria Garcia” (cantiga nº 46 em LAPA, 1970, p.82) em que o trovador Afonso Eanes de Coton garante que só voltará à casa da mulher citada no primeiro verso caso ela

lhe pague, adiantado, pelos serviços prestados de ordem sexual, reverso do servir vassálico direcionado à senhora nas cantigas de amor. Aqui, expõem-se o nome da mulher e a atividade sexual realizada cujo valor está atrelado ao pagamento prévio. Se há em várias cantigas a crítica à realização sexual a preços exorbitantes, nesta o trovador obtém, de certa forma, sua “vingança”.

Por último, cumpre destacar um grupo feminino especial, cuja atividade é próxima da de trovadores e jograis: as soldadeiras. No grupo se encontra Maria Peres, a Balteira, citada anteriormente, a quem Rodrigues Lapa (1981, p. 191-194) dedica uma análise detalhada. As soldadeiras,

são o exemplo típico de um grupo que os condicionamentos da cultura medieval cortês tornam próximo das esferas do poder. De facto, dançarinas ou bailadeiras, que viviam destes e geralmente de outros “serviços” (por eles recebendo “soldada”), as soldadeiras encontram-se um pouco por todo o lado na sociedade medieval. (...) Da sua permanência mais ou menos prolongada e frutuosa não só em casas reais como de nobres e mesmo prelados não restam, no entanto, dúvidas. (LOPES, 1998, p.228).

Graça Lopes credita, em relação às soldadeiras nas cantigas, um registro menos condenatório e moralizante, como o encontrado no Concílio de Trento em trecho citado pela autora, e muito mais humorístico, adquirindo, na maioria dos textos, uma aderência erótico-satírica. Ressalta, porém, que “é certo que trovadores e jograis partem da mesma definição das soldadeiras, essencialmente como mulheres “de vida fácil”” (LOPES, 1998, p. 237), embora elas dispusessem de estatutos variados, de bailarinas (palavra não mencionada nas cantigas satíricas) a prostitutas. Na cantiga de Pero Garcia Burgalês, “Maria Negra vi eu, en outro dia” (cantiga nº 382, LAPA, 1970, p.563-564), o texto apresenta um diálogo entre o trovador e Maria Negra, provavelmente uma soldadeira nas palavras de Lapa, de quem ele quer saber a origem do nome. Ela informa dever-se a um sinal de nascença a que o trovador retruca buscando mais informações, se o tal sinal se situa na cabeça e que explicações pode dar a dois homens citados na cantiga, talvez pretendentes dela. Segundo Lapa, o sobrenome não advém da cor do rosto, mas “da mancha cabeluda negra que tinha em volta do sexo.” (1970, p.564), evidenciando uma “brincadeira atrevida” através do jogo malicioso de palavras.

As sátiras direcionadas às soldadeiras não diferem, porém, das dirigidas às mulheres em sentido geral, em que prevalecem os motivos da aparência feia e velha ou aqueles mais diretamente relacionados a um conteúdo de base sexual. A diferença diz respeito ao número de cantigas à volta desse grupo específico de mulheres, por sinal bem definido.

## PERMANÊNCIAS NA CONTEMPORANEIDADE

Tal misoginia ecoa em nossa contemporaneidade estando inscrita no imaginário ocidental, mesmo que de forma subjacente. Essa permanência de longa duração temporal foi observada pelo historiador francês Fernand Braudel (1982, p. 13). Segundo esse autor, a temporalidade dos acontecimentos históricos, bem como suas mudanças, transcorre de três formas: há o tempo curto inerente aos fatos históricos que produzem mudanças radicais características das oscilações breves, rápidas e nervosas; existe ainda o tempo médio intrínseco às mudanças mais lentas típicas de certa conjuntura (história, econômica e social); e, finalmente, há o tempo de longa duração cujas mudanças são tão lentas que suscita uma perspectiva de atemporalidade, isto é, um tempo que introduz uma história quase que imóvel (estruturas). Essa permanência pode ser encontrada na evolução das paisagens, na história da relação do homem com o seu meio, e através do imaginário.

O estereótipo da mulher que se circunscreve às exigências sociais inspirou compositores como Ataulfo Alves e Mario Lago, quando escreveram “Ai, que saudade da Amélia” (letra encontrada, como as demais, em site disponibilizado nas referências) ou Chico Buarque de Holanda e Augusto Boal, em “Mulheres de Atenas”. Os versos destas canções revelam ideais que exprimem a submissão feminina e a devoção ao marido e à família. Amélia remete à mulher abelha descrita por Semônides, em cujo nome está contida a doçura do mel fabricado por aquele animal. “Mulheres de Atenas” celebra a passividade desejada – ou exigida – às mulheres da Grécia clássica. O refrão alterna verbos que definem a ação dessas mulheres, oferecidas como exemplo às demais: elas vivem, sofrem, despem-se, geram filhos, temem, secam por seus maridos, a quem consagram a própria identidade e vida.

Na letra do samba de Martinho da Vila “Você não passa de uma mulher”, encontramos essa visão da mulher serviçal, prestadora de serviço doméstico, remontando ao tempo que ficou no passado, mas que não deixou de fazer parte de nossa cultura judaico-cristã. Outros atributos encontrados na canção realçam o fato de a mulher ser preguiçosa, dengosa, bonita, mimosa e faceira, “Um prato feitinho pra garfo e colher”. Além disso, por mais que seja inteligente, pós-graduada, psicanalizada ou intelectual, precisa atender a alguns requisitos: “Pra ficar comigo tem que ser mulher (tem, mulher) / Fazer meu almoço e também meu café (só mulher) / Não há nada melhor do que uma mulher (tem, mulher?) / Você não passa de uma mulher (ah, mulher)”.

Ainda em Chico Buarque, acham-se características relativas à mulher que a rebaixam e oprimem, como bruaca, chifruda, baranga e moreia, encontradas na

letra de “Mulher Faladeira”. Em Caetano Veloso, em “Não enche”, aparecem traços que ajudam a ratificar o estereótipo aviltante do feminino, como harpia, aranha, perua, piranha, sanguessuga e vampira, novamente remetendo a comparações com animais como em Semônides ou em algumas cantigas satíricas medievais.

## **CONCLUSÃO**

Essa visão pejorativa no que se refere à mulher se perpetua até os dias atuais em muitas culturas, influenciando o pensamento de vários escritores, poetas, compositores etc. Atravessou gerações, passando pela Idade Média, por meio das cantigas de escárnio e maldizer, chegando à pós-modernidade onde ainda se manifesta de forma clara e contundente nas letras de músicas da nossa MPB. Persiste tanto a alusão comparativa com animais, quanto à enumeração de aspectos desabonadores e pejorativos, quer rebaixando a mulher à posição inferiorizada de dependência e submissão ao homem quer degradando-a física e moralmente.

Se por um lado esse perfil espelha a face horrorosa do ser feminino, passível de ser efetivamente encontrada em algumas mulheres, do outro lado da moeda há o horror masculino à mulher, deformando-a numa atitude claramente misógina, expressão de um antifeminismo agressivo e contundente:

Assim, o sermão, meio eficaz de cristianização a partir do século XIII, difundiu sem descanso e tentou fazer penetrar nas mentalidades o medo da mulher. O que na Alta Idade Média era discurso monástico tornou-se em seguida, pela ampliação progressiva das audiências, advertência inquieta para uso de toda a Igreja discente que foi convidada a confundir vida dos clérigos e vida dos leigos, sexualidade e pecado, Eva e Satã. (DELUMEAU, 2002, p. 323).

A História se desdobra na caça às bruxas, na mutilação impetrada às mulheres em diversas partes do mundo, nos estupros e nos assassinatos que ainda hoje estampam as páginas impressas e online de jornais, evidenciando a vertiginosa mudança tecnológica empreendida pelos seres humanos, ainda pouquíssimo humanos no que se refere à mulher.



## REFERÊNCIAS:

- ARISTÓTELES. Poética. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- BARBOSA, M. R.; MATOS, P. M.; COSTA, M. E. Um olhar sobre o corpo: o corpo ontem e hoje. *Psicologia e Sociedade*. Portugal, v. 1, n. 23, p. 24-34, 2011.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. V.1. 17.ed. Petrópolis: Vozes, 2002.
- BRASETE, Maria Fernanda. “Semônides de Amorgos, fr.7”. *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 7. 2005, p. 156-161. Disponível em: <<http://www2.dlc.ua.pt/classicos/Amorgos.pdf>>. Acesso em 16 de janeiro de 2013.
- BRAUDEL, Fernand. *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris: Armand Colin, 1949.
- CICCERI, Maria Rita. *O medo: lutar ou fugir?: as muitas estratégias de um mecanismo de defesa instintivo*. São Paulo: Paulinas-Loyola, 2004.
- CORREA, Natália. *Cantares dos trovadores galego-portugueses*. 3.ed. Lisboa: Estampa, 1998.
- DUBY, Georges e PERROT, Michelle (dir). *História das mulheres no Ocidente: a Antiguidade*. V. 1. Porto: Afrontamento, 1990.
- EURÍPIDES. *Medéia*; Hipólito. *As Troianas/Eurípides*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- LAFER, Mary de Camargo Neves. *Hesíodo: Os trabalhos e os dias (primeira parte)*. Introdução, tradução e comentários. São Paulo: Iluminuras. 1996.
- LAPA, Manuel Rodrigues. *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. 2.ed. revista e acrescentada. Vigo: Galáxia, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Lições de Literatura Portuguesa – época medieval*. 10.ed. Coimbra: Coimbra, 1981.
- LETRAS DE MÚSICA. Disponível em <http://www.letras.com.br/>. Acesso em 15 de janeiro de 2013.
- LOPES, Graça Videira. *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses. Sátira, zombaria e circunstância no “Cancioneiro Geral” de Garcia de Resende*. 2.ed. Lisboa: Estampa, 1998.
- LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro et al. (2011-). *Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt>>. Acesso em 30 de janeiro de 2013.
- VASCONCELLOS, Maria Elizabeth Graça de. “Uma Idade Média em Quatro Cantares”. In: *Antologia da poesia portuguesa – Linhas mestras*. Tomo I, Idade Média. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, s.d.

## ANEXOS

### 1. FRAGMENTO 7

χωρίς γυναικὸς θεὸς ἐποίησεν νόον  
 τὰ πρῶτα. τήνμὲν ἐκ συὸς τανύτριχος,  
 τῇ πάντ' ἀν' οἶκον βορβόρω πεφυρμένα  
 ἄκοσμα κεῖται καὶ κυλίνδεται χαμαί·  
 αὐτὴ δ' ἄλουτος ἀπλύτοις' ἐν εἵμασιν 5  
 ἐν κοπρίῃσιν ἡμένη πιαίνεται.  
 τὴν δ' ἐξ ἀλιτρῆς θεὸς ἔθηκ' ἀλώπεκος  
 γυναῖκα πάντων ἴδριν· οὐδέμιν κακῶν  
 λέληθεν οὐδὲν οὐδὲ τῶν ἀμεινόνων·  
 τὸμὲν γὰρ αὐτῶν εἶπε πολλάκις κακόν, 10  
 τὸ δ' ἐσθλόν· ὄργην δ' ἄλλοτ' ἀλλοίην ἔχει.  
 τὴν δ' ἐκ κυνός, λιτοργόν, αὐτομήτορα,  
 ἦ πάντ' ἀκοῦσαι, πάντα δ' εἰδέναι θέλει,  
 πάντη δὲ παπταίνουσα καὶ πλανωμένη  
 λέληκεν, ἦν καιμηδέν' ἀνθρώπων ὄρᾳ. 15  
 παύσειε δ' ἄνμιν οὔτ' ἀπειλήσας ἀνὴρ,  
 οὐδ' εἰ χολωθεὶς ἐξαράξειεν λίθῳ  
 ὀδόντας, οὐδ' ἄνμειλίχωςμυθεόμενος,  
 οὐδ' εἰ παρὰ ξείνοισιν ἡμένη τύχη,  
 ἀλλ' ἐμπέδως ἄπρηκτον αὐονὴν ἔχει. 20  
 τὴν δὲ πλάσαντες γηίνην Ὀλύμπιοι  
 ἔδωκαν ἀνδρὶ πηρόν· οὔτε γὰρ κακόν  
 οὔτ' ἐσθλόν οὐδὲν οἶδε τοιαύτη γυνή·  
 ἔργων δέμοῦνον ἐσθίειν ἐπίσταται.  
 κῶταν κακὸν χειμῶνα ποιήσῃ θεός, 25  
 ῥιγῶσα δίφρον ἄσσον ἔλκεται πυρός.  
 τὴν δ' ἐκ θαλάσσης, ἦ δὴ ἐν φρεσὶν νοεῖ·  
 τήνμὲν γελᾷ τε καὶ γέγηθεν ἡμέρην  
 ἐπαινέσειμιν ξεῖνος ἐν δόμοισ' ἰδῶν  
 “οὐκ ἔστιν ἄλλη τῆσδε λωίων γυνή 30  
 ἐν πᾶσιν ἀνθρώποισιν οὐδὲ καλλίων”

### TRADUÇÃO

Diferente o deus fez o caráter da mulher,  
 no início. Uma fê-la da porca de longa cerdas;  
 em sua casa tudo está repleto de imundice,  
 em desordem ou a rolar pelo chão.  
 Ela própria, suja, com roupas não lavadas, 5  
 sentada no meio do esterco, engorda.

Outra o deus fê-la, da raposa malvada,  
 mulher que tudo sabe; nenhuma coisa má lhe  
 é desconhecida, nem sequer boa;  
 a umas chama muitas vezes más,           10  
 a outras boas; uma maneira de ser de tal modo variável possui.  
 Outra fê-la da cadela malvada, tal qual a mãe;  
 ela deseja tudo ouvir e tudo saber,  
 tudo revistando e tudo revirando,  
 ladra, mesmo que não veja viv'alma.           15  
 Um homem não pode silenciá-la, nem com ameaças,  
 nem se, irritado, lhe partir os dentes  
 com uma pedra, nem com falas doces,  
 nem se, por acaso, estiver sentada junto de hóspedes;  
 mesmo assim, grita sem parar e não há nada a fazer.   20  
 Outra os Olímpicos moldaram-na da terra  
 E deram-na ao homem, incapaz. Nada de mal  
 nem de bom, conhece uma mulher como esta.  
 A única coisa de que é capaz é de comer.  
 E nem quando um deus envia mau tempo       25  
 ela, cheia de frio, puxa o assento para mais perto do fogo.  
 Outra, que fez do mar, tem duas maneiras de ser no seu espírito:  
 um dia ri e está alegre;  
 vendo-a um hóspede em sua casa, logo a elogiará:  
 “Não existe entre os homens outra mulher melhor   30  
 nem mais formosa do que esta”.

τὴν δ' οὐκ ἀνεκτὸς οὐδ' ἐν ὀφθαλμοῖσ' ἰδεῖν  
 οὔτ' ἄσσον ἐλθεῖν, ἀλλὰμαίνεται τότε  
 ἄπλητον ὥσπερ ἀμφὶ τέκνοισιν κύων,  
 ἀμείλιχος δὲ πᾶσι κάποθυμή       35  
 ἐχθροῖσιν ἴσα καὶ φίλοισι γίνεται  
 ὥσπερ θάλασσα πολλάκις μὲν ἀτρεμῆς  
 ἔστηκ', ἀπήμων, χάρμα ναύτησιν μέγα,  
 θέρεος ἐν ὄρη, πολλάκις δὲ μαίνεται  
 βαρυκτύποισι κύμασιν φορομένη.           40  
 ταύτη μάλιστα ἔοικε τοιαύτη γυνὴ  
 ὀργήν· φυὴν δὲ πόντος ἀλλοίην ἔχει.  
 τὴν δ' ἔκ' τε σποδιῆς† καὶ παλιντριβέος ὄνου,  
 ἢ σύν τ' ἀνάγκῃ σύν τ' ἐνιπῆσιν μόγις  
 ἔστερξεν ὧν ἅπαντα κάπονήσατο   45  
 ἀρεστά· τόφρα δ' ἐσθίει μὲν ἐν μυχῷ  
 προνὺξ προῆμαρ, ἐσθίει δ' ἐπ' ἐσχάρῃ.  
 ὁμῶς δὲ καὶ πρὸς ἔργον ἀφροδίσιον  
 ἐλθόντ' ἐταῖρον ὄντινων ἐδέξατο.  
 τὴν δ' ἐκ γαλιῆς, δύστηνον οἰζυρὸν γένος·       50

κείνη γὰρ οὐ τι καλὸν οὐδ' ἐπίμερον  
 πρόσσεστιν οὐδὲ τερπνὸν οὐδ' ἐράσμιον.  
 εὐνῆς δ' ἀδηνῆς ἐστὶν ἀφροδισίης,  
 τὸν δ' ἄνδρα τὸν παρεόντα ναυσίη διδοῖ.  
 κλέπτουσα δ' ἔρδει πολλὰ γείτονας κακά, 55  
 ἄθυστα δ' ἰρὰ πολλάκις κατεσθίει.  
 τὴν δ' ἵππος ἄβρῆ χαιτέεσσ' ἐγείνατο,  
 ἢ δούλι' ἔργα καὶ δύνην περιτρέπει,  
 κοῦτ' ἀνμύλης ψαύσειεν, οὔτε κόσκινον  
 ἄρειεν, οὔτε κόπρον ἐξ οἴκου βάλαι, 60  
 οὔτε πρὸς ἰπνὸν ἀσβόλην ἀλεομένη  
 ἴζοιτ'. ἀνάγκη δ' ἄνδρα ποιεῖται φίλον  
 λοῦται δὲ πάσης ἡμέρης ἄπο ρύπον  
 δῖς, ἄλλοτε τρίς, καὶ μύροις ἀλείφεται,

### TRADUÇÃO

Mas no outro dia é insuportável, não se pode olhá-la nos olhos,  
 nem chegar perto dela, porque está desvairada  
 e é intratável como uma cadela  
 rodeada pelas suas crias, amarga e odiosa 35  
 para todos, tanto inimigos, como amigos. Tal como o mar,  
 que umas vezes, está calmo, inofensivo  
 — grande alegria para os marinheiros, na estação do verão —  
 e outras vezes se enfurece,  
 levantando ondas ressoantes, 40  
 assim com ele se parece mais esta mulher  
 no temperamento; e o mar tem uma natureza mutável.  
 Outra fê-la da asna grisalha e sovada  
 que só pela força ou por ameaças  
 se resigna, contra a sua vontade, a tudo, e se sujeita a fazer 45  
 coisas agradáveis. Entretanto come no interior da sua habitação,  
 toda a noite e todo o dia, come junto ao lume.  
 Também quanto ao ato de Afrodite,  
 aceita como companheiro, qualquer um que venha.  
 Outra fê-la da doninha, uma raça miserável e perversa, 50  
 pois não tem nada de belo, nem de desejável,  
 nem de agradável ou atraente.  
 É louca pelo leite afrodisíaco,  
 mas provoca náusea ao homem que a possui.  
 E, roubando, causa muitos danos aos vizinhos 55  
 e muitas vezes devora as oferendas sacrificiais não consagradas.  
 Outra, a elegante égua de longas crinas deu-a à luz.  
 Essa esquiva-se aos trabalhos servis e à canseira,  
 e não é capaz de lançar mão à mó de um moinho, nem de erguer

uma peneira, nem de tirar de casa o estrume, 60  
 nem de se sentar junto do forno para evitar  
 a fuligem; mas, à força, faz um homem amigo.  
 Todos os dias se lava,  
 por duas ou três vezes, e unge-se de perfumes;

αἰεὶ δὲ χαίτην ἐκτενισμένην φορεῖ 65  
 βαθεῖαν, ἀνθέμοισιν ἐσκιασμένην.  
 καλὸν μὲν ὄν θέημα τοιαύτη γυνή  
 ἄλλοισι, τῶι δ' ἔχοντι γίνεται κακόν,  
 ἤνμη τις ἢ τύραννος ἢ σκηπτοῦχος ἢ,  
 ὅστις τοιούτοις θυμὸν ἀγλαΐζεται. 70  
 τὴν δ' ἐκ πίθηκου· τοῦτο δὴ διακριδὸν  
 Ζεὺς ἀνδράσιν μέγιστον ὤπασεν κακόν.  
 αἴσχιστα μὲν πρόσωπα· τοιαύτη γυνή  
 εἴσιν δι' ἄστεος πᾶσιν ἀνθρώποις γέλωσ  
 ἐπ' ἀχένα βραχεῖα· κινεῖται μὲν γὰρ 75  
 ἄπυγος, αὐτόκωλος. ἅ τάλας ἀνὴρ  
 ὅστις κακὸν τοιοῦτον ἀγκαλίζεται.  
 δῆνεα δὲ πάντα καὶ τρόπους ἐπίσταται  
 ὥσπερ πίθηκος· οὐδέ οἱ γέλωσ μέλει  
 οὐδ' ἄν τιν' εὖ ἔρξειεν, ἀλλὰ τοῦτ' ὄρα 80  
 καὶ τοῦτο πᾶσαν ἡμέρην βουλευέται,  
 ὅπως τι κῶσ μέγιστον ἔρξειεν κακόν.  
 τὴν δ' ἐκμελίσσης· τὴν τις εὐτυχεῖ λαβῶν  
 κείνη γὰρ οἴη μῶμος οὐ προσίζάνει,  
 θάλλει δ' ὑπ' αὐτῆς κάπαέζεται βίος, 85  
 φίλη δὲ σὺν φιλέοντι γηράσκει πόσει  
 τεκοῦσα καλὸν κῶνο μάκλυτον γένος.  
 κάριπρεπῆς μὲν ἐν γυναιξὶ γίνεται  
 πάσησι, θεῖη δ' ἀμφιδέδρομεν χάρις.  
 οὐδ' ἐν γυναιξὶν ἦδετα καθημένη 90  
 ὄκου λέγουσιν ἀφροδισίους λόγους.  
 τοίας γυναικῶν ἀνδράσιν χαρίζεται  
 Ζεὺς τὰς ἀρίστας καὶ πολυφραδεστάτας  
 τὰ δ' ἄλλα φῦλα ταῦτα μηχανῆι Διὸς  
 ἔστιν τε πάντα καὶ παρ' ἀνδράσιν μενεῖ. 95

## TRADUÇÃO

e sempre traz bem penteada a sua cabeleira 65  
 abundante, e adornada de flores.  
 Um belo espetáculo, é esta mulher  
 para os outros, mas para aquele que a possui, torna-se um mal,  
 a não ser que seja um tirano ou um rei,

um cujo coração se orgulhe com tais coisas. 70  
 Outra fê-la da macaca: este é efetivamente  
 o maior mal que Zeus deu aos homens.  
 Asqueroso é o seu rosto; uma mulher assim  
 irá pela cidade fazendo rir todos os homens.  
 Com um pescoço curto, a custo o move; 75  
 sem nádegas, só tem braços e pernas. Desgraçado  
 o homem que segura nos braços tamanha calamidade.  
 Todas as manhas e todas as habilidades conhece  
 como uma símia; e não lhe importa o riso.  
 Não seria capaz de fazer bem a alguém, pelo contrário o que tem  
 em vista 80  
 e conjectura todos os dias  
 é como fazer a alguém o pior dos males.  
 Outra fê-la da abelha: afortunado o que a tem;  
 só a esta não assenta a censura;  
 os bens crescem e aumentam por causa dela. 85  
 Amiga do marido que ama, envelhece na sua companhia,  
 depois de ter gerado uma bela e ilustre descendência.  
 Distingue-se entre todas as mulheres,  
 uma graça divina envolve-a.  
 Não lhe agrada sentar-se entre as mulheres, 90  
 quando falam de assuntos relacionados com Afrodite.  
 Estas são as melhores e as mais sábias mulheres,  
 que Zeus, amavelmente, concedeu aos homens.  
 Mas estas outras estirpes, por maquinação de Zeus,  
 existem todas, e permanecem ao lado dos homens. 95

Ζεὺς γὰρ μέγιστον τοῦτ' ἐποίησεν κακόν,  
 γυναῖκας· ἦν τι καὶ δοκέωσιν ὠφελεῖν  
 ἔχοντι, τῶμάλιστα γίνεται κακόν  
 οὐ γάρ κοτ' εὐφρων ἡμέρην διέρχεται  
 ἅπασαν, ὅστις σὺν γυναικί' πέλεται, 100  
 οὐδ' αἶψα Λιμὸν οἰκίης ἀπόσεται,  
 ἐχθρὸν συνοικητῆρα, δυσμενέα θεῶν.  
 ἀνὴρ δ' ὅταν μάλιστα θυμηδεῖν δοκῇ  
 κατ' οἶκον, ἢ θεοῦ μοῖραν ἢ ἀνθρώπου χάριν,  
 εὐροῦσα μῶμον ἐσμάχην κορύσσεται. 105  
 ὄκου γυνὴ γὰρ ἐστὶν οὐδ' ἐς οἰκίην  
 ξεῖνον μολόντα προφρόνως δεκοῖατο.  
 ἦτις δέ τοι μάλιστα σωφρονεῖν δοκεῖ,  
 αὐτὴ μέγιστα τυγχάνει λωβωμένη  
 κεχηνότος γὰρ ἀνδρός, οἱ δὲ γείτονες 110  
 χαίρους' ὀρῶντες καὶ τόν, ὡς ἀμαρτάνει.  
 τὴν ἦν δ' ἕκαστος αἰνέσει μεμνημένος

γυναῖκα, τὴν δὲ τοῦτέρου μωμήσεται  
ἴσην δ' ἔχοντες μοῖραν οὐ γινώσκομεν.  
Ζεὺς γὰρ μέγιστον τοῦτ' ἐποίησεν κακόν, 115  
καὶ δεσμὸν ἀμφέθηκεν ἄρρηκτον πέδην,  
ἐξ οὗ τε τοὺς μὲν Ἄϊδης ἐδέξατο  
γυναικὸς εἶνεκ' ἀμφιδηριωμένους

### TRADUÇÃO

É que Zeus criou esse mal enorme,  
as mulheres. Ainda que pareçam possuir  
alguma utilidade, tornam-se um mal dos piores:  
pois, não passa um dia inteiro  
bem-disposto, o que vive com uma mulher, 100  
e não afastará facilmente de sua casa  
a fome, que é um convidado prejudicial, um deus hostil.  
Um marido, quando acredita sentir-se feliz  
em sua casa, por desígnio de um deus ou pelo favor de um homem,  
ela logo encontra um motivo de censura e prepara-se para a  
guerra. 105

É que onde há uma mulher, nem sequer um hóspede  
que chegue se pode receber de um modo apropriado.  
A que parece mais sensata  
é a que mais ultrajes descobre;  
o marido fica de boca aberta — e os vizinhos 110  
gozam ao ver como ele se engana.  
Cada um procurará elogiar a sua  
mulher, e censurará a do outro;  
não percebemos que temos a mesma sorte.  
Zeus criou efetivamente este mal enorme  
E fez deste liame, grilhão indestrutível,  
desde o tempo em que uns foram acolhidos pelo Hades  
porque lutaram por uma mulher.



## **O MEDO DA VIDA (DE VIVER) E MEDO DA MORTE (DE MORRER) COMO ARQUITETURAS DA CANÇÃO**

Leonardo Davino de Oliveira<sup>1</sup>

Quando perguntado sobre o que seria o tempo, Santo Agostinho respondia: “Se ninguém me perguntar, eu sei. Se eu quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei”. O entrave entre o intuir e o traduzir em palavras levantado por Santo Agostinho nos sugere o quão difícil é definir o tempo de modo a dar conta de sua complexidade natural, psicológica, social. Temos um conhecimento intuitivo do tempo.

Como apontar aquilo que poderia ser o tempo diante da realidade objetiva (o passar sucessivo dos milésimos de segundos do relógio), a intuição individual da intervenção do tempo no humano que somos (e vice-versa) e os acontecimentos específicos do momento histórico em que vivemos? Portanto: A qual tempo me refiro quando quero falar sobre o tempo?

O certo é que nem todos os tempos (e aqui já aparece o plural do termo) são dignos de destaque. Voluntária ou involuntariamente, esquecemos e/ou recalamos períodos, épocas. Se o passado, que é o único tempo que existe, ou sabemos existir, porque lá já estivemos, está perdido e o futuro deve ser (intuição de desejo) o que no passado era apenas uma promessa, resta-nos lembrar, viver e esperar no presente. O presente, por sua vez, é um instante tão comprimido que quando acabo de digitar a palavra “presente” ele já se tornou passado. O tempo depende da memória individual e coletiva. E nós precisamos dessa memória para existir no tempo.

Em “A crise da filosofia messiânica” (In: A utopia antropofágica) Oswald de Andrade anota: “A ciência e a técnica procuram produzir na terra o céu longa e demasiadamente prometido pelo Messianismo” (2011, p. 185). Na modernidade, com sua ousadia (coletivamente engendrada) de pensar a realização do futuro desejado não mais no campo da religião (pós) e sim da terra (aqui), mediante a valorização da técnica, tudo passou a contar e a ser valorizado em termos de produção, gerando a aflição da sensação de aceleração do tempo, a fim de que o investidor obtenha retorno rápido.

No conhecido texto “O narrador”, a partir da experiência da guerra e do avanço da técnica, Walter Benjamin escreve sobre esta mudança de perspectiva em relação àquilo que importava e que deixa de importar:

---

1 Mestre em Literatura Comparada pela UERJ, onde desenvolve projeto de pesquisa de Doutorado em Literatura Comparada, sob a orientação da Dr.<sup>a</sup> Ana Cristina de Resende Chiara.

“Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano” (1994, p. 198).

Benjamin aponta para as mudanças bruscas e repentinas nas referências do indivíduo e mira no capitalismo especulativo da nossa sociedade de consumo, em que poucos podem consumir. As novidades, nem sempre desejáveis, destroem as referências do passado, quando não feitas à vida criativa. O novo pelo novo e a necessidade de ter o “sempre novo” transformam a vida em uma interminável sucessão de meios cujas finalidades estão perdidas em si.

A aceleração que os meios promovem nos acontecimentos – fazemos cada vez mais coisas dentro de uma mesma fração de tempo –, as tais técnicas de reprodução criticadas por Benjamin, porque extinguiriam a “aura” dos objetos feitos agora em série, implode a nossa capacidade de esperar e, conseqüentemente, de desejar. No texto “Experiência e pobreza”, Benjamin anota: “Essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade” (1994, p. 116). Daí as depressões, as melancolias, os fatalismos. Sobre este ponto, Maria Rita Kehl escreveu em *O cão e o tempo*:

O melancólico benjaminiano vê-se desadaptado, ou excluído, das crenças que sustentam a vida social de seu tempo; mas ao contrário do empenho investigativo e criativo que caracteriza seus precursores renascentistas, sente-se abatido pelo sentimento da inutilidade de suas ações. Daí a relação entre a melancolia (pré-freudiana) e o fatalismo, sentimento de insignificância do sujeito como agente de transformações, tanto na vida privada quanto na política (KEHL, 2009, p. 100).

As esperanças projetadas no futuro dizem muito do presente, já que aquele traduz as angústias deste. Assim como o presente é o panteão das angústias do passado. Deste modo, se “o futuro já começou”, onde fica o presente? Suprimir quaisquer dos tempos causa pane no viver. Baseadas nas leis constantes da natureza, as técnicas da física possibilitam prever o tempo, mas não a inconstância do humano no tempo. É no esquecimento da tradição que reside a desvalorização do futuro e do presente. Para Benjamin, o progresso promovido pelos meios não engendra, de fato, progresso algum, posto que não promove a emancipação do homem, nem o fim das desigualdades.

Voltando ao texto “O narrador”, Benjamin escreve que,

a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas,

as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (1994, p. 198).

Claro está que as perdas do tempo social analisado por Benjamin diferem radicalmente das perdas do tempo social brasileiro, basta olhar para a tradição (a relação com o passado) das duas sociologias. Daí também a perplexidade dos teóricos estrangeiros diante de nossa capacidade em transformar “lágrima em canção”. Penso em tudo isso quando ouço Gilberto Gil cantar “Não tenho medo da morte” (*Banda larga cordel*, 2008). Qual o outro narrador-cancionista para cantar as angústias e os prazeres diante do tempo que não para arrastando-nos ao nosso caminho inevitável à morte? Em diálogo com o sujeito de outra canção de Gilberto Gil, o sujeito da canção “Não tenho medo da morte” observa que o futuro enquanto dimensão do tempo é sempre o mesmo: “mistérios sempre há de pintar por aí”. Por um lado, o futuro é a diversidade de possibilidades, por outro lado, não há como fugir da morte: um presente do futuro - um estranho presente, pois, “a morte é depois de mim”.

Não tenho medo da morte  
(Gilberto Gil)

Não tenho medo da morte  
mas sim medo de morrer  
qual seria a diferença  
você há de perguntar  
é que a morte já é depois  
que eu deixar de respirar  
morrer ainda é aqui  
na vida, no sol, no ar  
ainda pode haver dor  
ou vontade de mijar

A morte já é depois  
já não haverá ninguém  
como eu aqui agora  
pensando sobre o além  
já não haverá o além  
o além já será então  
não terei pé nem cabeça  
nem fígado, nem pulmão  
como poderei ter medo  
se não terei coração?

Não tenho medo da morte  
mas medo de morrer, sim  
a morte é depois de mim  
mas quem vai morrer sou eu

o derradeiro ato meu  
e eu terei de estar presente  
assim como um presidente  
dando posse ao sucessor  
terei que morrer vivendo  
sabendo que já me vou

Então nesse instante sim  
sofrerei quem sabe um choque  
um piripaque, ou um baque  
um calafrio ou um toque  
coisas naturais da vida  
como comer, caminhar  
morrer de morte matada  
morrer de morte morrida  
quem sabe eu sinta saudade  
como em qualquer despedida

O medo que assombra o sujeito da canção é o medo de morrer antes de acabar o que lhe cabe viver. Morrer dentro da vida: da morte chegar demasiado cedo. Canta: “A morte já é depois / que eu deixar de respirar / morrer ainda é aqui (...) Não tenho medo da morte / mas medo de morrer, sim / a morte e depois de mim / mas quem vai morrer sou eu / o derradeiro ato meu / e eu terei de estar presente”. Noutro trecho da letra, ouvimos: “A morte já é depois / já não haverá ninguém / como eu aqui agora / pensando sobre o além / já não haverá o além / o além já será então”. O sujeito percebe que estamos invariavelmente presos ao presente, mas olhando sempre para o depois. “E quando eu tiver saído / Para fora do teu círculo / Tempo tempo tempo tempo / Não serei nem terás sido / Tempo tempo tempo tempo”, canta Caetano Veloso, na sua “Oração ao tempo”. Objetivamente, o aqui e o agora não existem. Como entender o “Obrigada, senhores, obrigada por estarem aqui, hoje”, que Maria Bethânia me diz através do disco, senão pela minha disposição ao pacto com o eterno presente das canções que, mesmo mediatizadas, conectam-se à minha memória: lembranças e esperanças. Para que o sujeito cancional surja o tempo de sua existência precisa coincidir com o tempo do ouvinte. O tempo da “fala presente” do sujeito cancional é o futuro do pretérito: poderia ser, tinha tudo para ser, mas não será, mesmo estando preservado(?) da ação do tempo pela técnica. No ouvinte, no entanto, fica a intuição de que aquilo é e pode ser. Eis o tempo complexo das canções que a canção de Gilberto Gil, ao tematizar a morte, revela. O tempo exige novos posicionamentos frente ao eterno retorno não do mesmo, mas do diferente. “Não me iludo / Tudo permanecerá / Do jeito que tem sido / Transcorrendo / Transformando”, canta Gil noutra canção sua. No modo como Gilberto canta a

mensagem de “Não tenho medo da morte” reside a eficácia da canção: calmo, sereno, em ato de espera, de desaceleração - performance de um cancionista que “se quiser falar com Deus” sabe que precisa “calar a voz e encontrar a paz”.

A espera é a vontade que se encaminha para o exterior. Não para o futuro, mas para a exterioridade do presente em sua expectativa modelar do acontecimento esperado. “A morte já é depois / que eu deixar de respirar / morrer ainda é aqui / na vida, no sol, no ar / ainda pode haver dor / ou vontade de mijar”, canta Gil: cancionista compositor de destinos.

Na unicidade que se faz ouvir como voz, é um existente encarnado - ou, preferindo-se, um ‘ser-aí’ na sua radical finitude - que se faz ouvir aqui e agora. A esfera do vocálico envolve o plano da ontologia e o vincula à existência de seres singulares que se invocam mutuamente em um dado contexto. Desde a cena materna, a voz manifesta o ser único de cada ser humano e o seu espontâneo comunicar-se segundo os ritmos de uma relação sonora. Nesse sentido, o horizonte descortinado pela voz, ou seja, aquilo que queremos chamar de ontologia vocálica da unicidade opõe-se peremptoriamente às várias ontologias dos entes fictícios que a tradição filosófica, ao logo de seu desenvolvimento histórico, nomeia a cada vez como “homem”, “sujeito”, “indivíduo”. (CAVARERO, 2011, p. 202).

“A vida é somente um dom independente de quem / Seja capaz de gritar seu nome, alto e bom som / A vida seria um tom, uma altura a se atingir / Viver é saber subir, alcançar a nota lá / Lá no ponto de ferir, se preciso, até sangrar”, canta Gilberto Gil (“Não tenho medo da vida”, Fé na festa, 2010). Os versos de Gil exemplificam as palavras de Cavarero. Ou seja, independente do indivíduo, a vida existe, mas o indivíduo só existe na vida - só vive - quando se vocaliza, quando é “capaz de gritar seu nome, alto e bom som”. De nada adianta o “dom da vida” se o indivíduo não souber usá-lo.

Não tenho medo da vida  
(Gilberto Gil)

Não tenho medo da vida, mas, sim, medo de viver  
Eis a loucura assumida, você há de imaginar  
É que a vida atou-se a mim desde o dia em que eu nasci  
Viver tornou-se, outrossim, o modo de desatar  
Viver tornou-se o dever de me desembaraçar

A vida é somente um dom independente de quem  
Seja capaz de gritar seu nome, alto e bom som  
A vida seria um tom, uma altura a se atingir  
Viver é saber subir, alcançar a nota lá  
Lá no ponto de ferir, se preciso, até sangrar

Não tenho medo da vida, mas medo de viver, sim  
A vida é um dado em si, mas viver é que é o nó  
Toda vez que vejo um nó, sempre me assalta o temor  
Saberei como afrouxá-lo, desatá-lo eu saberei?  
A vida é simples, eu sei, mas viver traz tanta dor

A dor na carne e na alma, a calma a se propagar  
A durar dia após dia, a varar noite, a dormir  
A ver o amor a vir a ser, a ter e a tornar  
A amanhecer de novo e de novo um novo dia  
Isso às vezes me agonia, às vezes me faz chorar

Aqui entra em jogo a complexa e sensível diferença entre Vida e Viver. Canta Gil: “Não tenho medo da vida, mas, sim, medo de viver / Eis a loucura assumida, você há de imaginar / É que a vida atou-se a mim desde o dia em que eu nasci / Viver tornou-se, outrossim, o modo de desatar / Viver tornou-se o dever de me desembaraçar”. A vida independe da vontade, do desejo. Viver exige ação, intervenção – eis – o medo do sujeito da canção. “Quem já passou por essa vida e não viveu / Pode ser mais mas sabe menos do que eu / Porque a vida só se dá pra quem se deu / Pra quem amou, pra quem chorou, pra quem sofreu”, canta Toquinho, fazendo eco às aflições do sujeito cantado por Gilberto Gil. Assim como o sábio jagunço Riobaldo: “Viver é perigoso, seu moço!”. “A vida é simples, eu sei, mas viver traz tanta dor”, canta Gil em tom que performatiza um sujeito cancional aparentemente cansado de lutar em ser “por mais distante, um errante navegante” na Terra.

É deste modo que “Não tenho medo da vida” é espelho de outra canção de Gil: “Não tenho medo da morte”. Espelhamento que se reflete também na estrutura formal das duas canções: quatro quintetos, com 15 sílabas poéticas em cada verso, que vocalmente se subdividem para formar redondilhas (7 versos) espiralando no campo da melodia o pensamento do sujeito em ato de canção. “Não tenho medo da morte / Mas sim medo de morrer / Qual seria a diferença / Você há de perguntar / É que a morte já é depois / Que eu deixar de respirar / Morrer ainda é aqui / Na vida, no sol, no ar”. Em ambas, o que parece amedrontar o sujeito é a possibilidade de uma ação errada. Por entender-se interligado à engrenagem que condensa todos os outros viventes, o sujeito teme a dor implícita ao viver e ao morrer – verbos do círculo infinito, do eterno retorno.

A voz de Gilberto Gil é a dobradiça entre as duas instâncias do (não) existir. Gil cria a dobradiça ao compor as duas canções colocando os dois sujeitos diante do espelho, equalizando a responsabilidade do vivente diante da vida e da morte. Se em “Não tenho medo da morte”, Gil canta “A morte já é

depois / Já não haverá ninguém / Como eu aqui agora / pensando sobre o além / Já não haverá o além / O além já será então / Não terei pé nem cabeça / Nem fígado, nem pulmão / Como poderei ter medo / Se não terei coração?”, em “Não tenho medo da vida” canta “A vida seria um tom, uma altura a se atingir / Viver é saber subir, alcançar a nota lá / Lá no ponto de ferir, se preciso, até sangrar”.

Ou seja, não há como fugir da Vida e da Morte. Já para o viver e o morrer há o canto, a voz que sendo instante-já coloca o sujeito cantante sempre além, na busca permanente de alcançar a altura exata da nota. É na canção, na voz de alguém cantando, no fazer da vida uma obra de arte que o tom é conquistado. E vida e viver se ajustam. Assim como morte e morrer. Os sujeitos criados por Gil sugerem isso ao citar os elementos cabeça, pulmão, coração e tom, nota, ponto. Elementos presentes na mecânica cancional. Ao misturá-los e elegê-los como signos do viver e morrer, os sujeitos das canções recompõem destinos, pois interferem no modo tradicional de ser e estar no mundo.

O pensar quer estar fora do tempo, faz mil conexões de uma só vez e coloca seus objetos em um presente eterno. (...) Pelo contrário, o falar é sempre vinculado ao tempo: não sabe para onde vai e depende da imprevisibilidade do que irão dizer os interlocutores (Cavarero, p. 203).

Para Cavarero, “o primeiro passo para liberar a voz de seu gendarme noético, o primeiro gesto contra os cânones desvocalizantes da filosofia, passa por uma tematização privilegiada do falar” (idem, p. 203). Ora, é exatamente isso que o sujeito da canção faz ao destacar que “A vida seria um tom, uma altura a se atingir / Viver é saber subir, alcançar a nota lá / Lá no ponto de ferir, se preciso, até sangrar”. As duas perspectivas se unem à de Oswald de Andrade quando escreve: “Só podemos atender ao mundo orecular”, no “Manifesto antropófago”.

Em “retiro espiritual”, os sujeitos da canção “Não tenho medo da vida” e o da canção “Não tenho medo da morte” estão em plena ação de atendimento deste “mundo orecular”, condensador do auricular e do oracular. “A dor na carne e na alma, a calma a se propagar / A durar dia após dia, a varar noite, a dormir / A ver o amor a vir a ser, a ter e a tornar / A amanhecer de novo e de novo um novo dia / Isso às vezes me agonia, às vezes me faz chorar”, canta. Gilberto Gil sugere um “pensar com os pulmões”, pois observa que o modo tradicional de pensar não dá conta das angústias que atravessam os sujeitos das canções.

O pensador, incluído o Sócrates platônico, conhece antecipadamente os próprios pensamentos. (...) Pelo contrário, o falar é sempre vinculado ao tempo: não sabe para onde vai e depende da imprevisibilidade do que irão dizer os interlocutores. (CAVARERO, idem).



O medo de não saber para onde vai é o motor das canções. E é cantando que os sujeitos cancionais vivenciam que,

ao contrário do que pensa Platão, inspirador da metáfora sobre a voz da alma, o falar não é um pensar que se exprime em voz alta, ou seja, um pensamento vocalizado, um sucedâneo acústico do pensar. A fenomenologia do falar possui um estatuto autônomo no qual a relacionalidade de bocas e ouvidos ocupa o primeiro plano (p. 204).

Ao ser ouvido, o sujeito da canção se transmuta em sujeito cancional fazendo com que emissor e ouvinte se encham de vida, de sopro vital vindo dos pulmões daquele. “Cantar, é mover o dom / do fundo de uma paixão / Seduzir, as pedras, catedrais, coração / Amar, é perder o tom / nas comas da ilusão / Revelar, todo o sentido”, canta Djavan. Cantar, amar, dom, tom, seduzir, revelar, ilusão, sentido, elementos que se agrupam na canção, na voz de alguém cantando, trazendo a vida aqui, na voz, no auxílio mútuo e luxuoso entre vida e arte cantado pelos sujeitos de Gilberto Gil. E assim, “a função despersonalizante do pronome eu (...) é anulada pela unicidade inconfundível da voz. O som vence a generalidade do pronome” (CAVARERO, p. 205). Posto que “a voz pertence ao vivente, comunica a presença de um existente em carne e osso, assinala uma garganta, um corpo particular” (idem, p. 207). E só ele, ou melhor, só eu - o ser vivente, este “eu” que se anuncia e presentifica - posso “chorar quando estou triste (...) eu falo e ouço, eu penso e posso”.

No livro *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, lemos:

Pensar é um ato. Sentir é um fato. Os dois juntos – sou eu que escrevo o que estou escrevendo. Deus é o mundo. A verdade é sempre um contato interior inexplicável. A minha vida a mais verdadeira é irreconhecível, extremamente interior e não tem uma só palavra que a signifique. (...) Então eu canto alto agudo uma melodia sincopada e estridente – é a minha própria dor, eu que carrego o mundo e há falta de felicidade (1998, p. 11-12).

Como sabemos, Macabéa e o narrador do livro são movidos por semelhante energia dolorosa: o estranhamento – Macabéa diante da cidade “toda feita contra ela”; e o narrador diante do ato mesmo de narrar. A dor vem do conflito entre a vontade e as dificuldades de vida. Porém, “choque entre o azul e o cacho de acácias”, como cantaria Caetano Veloso, a dor entre o pensar e o sentir, “contato interior inexplicável”, pode mobilizar e impulsionar a criação. E não é transformar “lágrima em canção”, como canta Zeca Baleiro, a “dor que deveras sente”, que o artista vive? E, noutro plano de interpretação, não é na

permanente e necessária transvaloração dos valores que vive o humano?

“Minha missão”, canção de Paulo César Pinheiro e João Nogueira, trata da criação e resignificação da vida pela canção, pelo canto, no cantar. O sujeito canta a própria dor que carrega “o mundo e há falta de felicidade”: “Quando eu canto / É para aliviar meu pranto / E o pranto de quem já / Tanto sofreu”, entoa Mariene de Castro (*Ser de luz - uma homenagem a Clara Nunes*, 2013). O cantar é apresentado, então, como uma garrafada de ervas maceradas – cantar cura.

Minha missão  
(Paulo César Pinheiro / João Nogueira)

Quando eu canto  
É para aliviar meu pranto  
E o pranto de quem já  
Tanto sofreu  
Quando eu canto  
Estou sentindo a luz de um santo  
Estou ajoelhando  
Aos pés de Deus  
Canto para anunciar o dia  
Canto para amenizar a noite  
Canto pra denunciar o açoite  
Canto também contra a tirania  
Canto porque numa melodia  
Acendo no coração do povo  
A esperança de um mundo novo  
E a luta para se viver em paz

Do poder da criação  
Sou continuação  
E quero agradecer  
Foi ouvida minha súplica  
Mensageiro sou da música  
O meu canto é uma missão  
Tem força de oração  
E eu cumpro o meu dever  
Aos que vivem a chorar  
Eu vivo pra cantar  
E canto pra viver

“Sei que quando eu morrer vou ouvir o violino do homem e pedirei música, música, música” (p. 82), anota o narrador de *A hora da estrela*, no momento de descrição da agonia de Macabéa após o atropelamento.

Macabéa, Ave Maria, cheia de graça, terra serena da promessa, terra do perdão, tem que chegar o tempo, ora pro nóbis, e eu me

uso como forma de conhecimento. Eu te conheço até o osso por intermédio de uma encantação que vem de mim para ti. Espriar-se selvagememente e no entanto atrás de tudo pulsa uma geometria inflexível. Macabéa lembrou-se do cais do porto. O cais chegava ao coração de sua vida” (idem).

Registra o narrador em gesto de espelhamento com a personagem. Narrar Macabéa faz o narrador-autor ser mais ele próprio. “Apesar de eu não ter nada a ver com a moça, terei que me escrever todo através dela por entre espantos meus”, escreve (p. 24). Ou, como Mário de Andrade escreveu espantado no poema “Descobrimto”: “Esse homem é brasileiro que nem eu”.

“Canto para anunciar o dia / Canto para amenizar a noite / Canto pra denunciar o açoite / Canto também contra a tirania / Canto porque numa melodia / Acendo no coração do povo / A esperança de um mundo novo / E a luta para se viver em paz”, canta Mariene de Castro com a melancólica vitalidade de quem vivencia as dores do sujeito da canção. Dor que rima com entrega lúcida à vida. Dor consciente dos prazeres e dos infortúnios de viver. Tudo isso gira na voz quente e épica de Mariene de Castro.

Assim como há exemplificação de “gaia ciência” no trecho do livro quando anuncia que,

esse não-saber pode parecer ruim mas não é tanto porque ela sabia muita coisa assim como ninguém ensina cachorro a abanar o rabo e nem a pessoa a sentir fome; nasce-se e fica-se logo sabendo. Assim como ninguém lhe ensinaria um dia a morrer: na certa morreria um dia como se antes tivesse estudado de cor a representação do papel de estrela. Pois na hora da morte a pessoa se torna brilhante estrela de cinema, é o instante de glória de cada um e é quando como no canto coral se ouvem agudos sibilantes (Lispector, p. 29).

Também na canção “Minha missão” o sujeito sugere amor ao destino: “Do poder da criação / Sou continuação / E quero agradecer / Foi ouvida minha súplica / Mensageiro sou da música / O meu canto é uma missão / Tem força de oração / E eu cumpro o meu dever / Aos que vivem a chorar / Eu vivo pra cantar / E canto pra viver”.

Estas determinações, nada deterministas, ao contrário, tomadas mesmo como signos do viver, engendram o fazer cancional, por movimentar, organizar e re-apresentar sabedorias coletivas e comuns inerentes ao humano. “Quando eu canto, a morte me percorre / E eu solto um canto da garganta / Que a cigarra quando canta morre / E a madeira quando morre, canta”, diz Clara Nunes. Cantar é, portanto, interferir da dicotomia vida e morte. “O meu canto é a minha solidão / É a minha salvação”, canta Cazuza. Macabéa “era calada (por não ter o que dizer)

mas gostava de ruídos. Eram vida. Enquanto o silêncio da noite assustava: parecia que estava prestes a dizer uma palavra fatal” (p. 33), anota o narrador. São destes materiais – solidão, silêncio, ruídos, fatalidades – que as canções são feitas. A fim de proporcionar salvação, que aqui interpreto como o re-ajustar do ser no mundo.

Por sua vez, escrevendo sobre os parentescos entre música e o horror da guerra, Pascal Quignard, em *Ódio à música*, observa:

A música foi a única, entre todas as artes, que colaborou com o extermínio dos judeus organizado pelos alemães de 1933 a 1945. Ela foi a única arte que foi requisitada como tal pela administração dos *Konzentrationslager*. É preciso sublinhar, em detrimento dessa arte, que ela foi a única arte que pôde se arranjar com a organização dos campos, da fome, do despojamento, do trabalho, da dor, da humilhação e da morte” (1999, p. 119).

Como não reconhecer aqui o instante logo após o atropelamento de Macabéa? Como não ouvir *mea culpa* do sujeito de “Minha missão” que diz: “Quando eu canto / É para aliviar meu pranto / E o pranto de quem já / Tanto sofreu / Quando eu canto / Estou sentindo a luz de um santo / Estou ajoelhando / Aos pés de Deus”?

Ao contrário do que aconteceu a Macabéa, Quignard rechaça a música como consolo e ensaia um “desencantar”, um “subtrair ao poder do canto” (p. 152). Para o autor, “amplificada de uma maneira subitamente infinita pela invenção da eletricidade e pela multiplicação de sua tecnologia, [a música] se tornou incessante, agredindo tanto de dia como de noite” (p. 120) agravando memórias e sentimentos dos ouvintes na iminência da morte. “A música atrai para si os corpos humanos. É ainda a sereia no conto de Homero. (...) A música é uma isca que agarra as almas e as leva à morte” (idem).

Para além do “bem” e do “mal” que a música possa causar, penso que está o humano e sua capacidade de usos. É Quignard mesmo quem lembra que “é o canto do galo que faz São Pedro subitamente explodir em soluços” (p. 125). Canção é avivamento dos sentidos. E “os fatos são sonoros mas entre os fatos há um sussurro. É o sussurro que me impressiona”, anota o narrador de *A hora da estrela* (1998, p. 24). É o nosso instinto caraíba que leva-nos a fazer da canção popular uma extensão da gaia ciência onde o indivíduo de reconhece coletivamente brasileiro. Sem ter a pretensão de defender teses, ou seja, sem provar objetivamente aquilo que tematiza, mas por estar em sintonia com as urgências do humano, através do “modo de dizer” de seus cancionistas (missionários), mobilizando não apenas o intelecto, mas outras faculdades e sentidos, a canção popular brasileira contém filosofia; parece ser o espaço onde o Brasil ensaia – onde Macabéas e seus narradores-autores se forjam.

Pelo prazer, e aqui sim podemos identificar o encanto, a isca, a canção popular no Brasil redimensiona dúvidas, ajuda o ouvinte a entender questões internas. Quantas vezes re-ouvimos uma canção a fim de reposicionar uma memória, um sentimento? Assim como aconteceu com o narrador de Macabéa e a personagem, no canto coletivo de uma canção como “Minha missão” suspendemos temporariamente a individuação, posto que reconhecemos as conexões que nos une. Em outras palavras, porque feita na in-certeza, a canção solapa a dor, a finitude e a transitoriedade.

Quignard parece movido pelas mesmas impressões que horrorizaram Adorno e Benjamin, ao escrever que:

A música multiplicada ao infinito, como a pintura reproduzida em livros, revistas, cartões-postais, filmes, CD-ROM, arrancaram-se de sua unicidade. Tendo sido arrancados à sua unicidade, foram arrancados à sua realidade. Isto feito, eles se despojaram de sua verdade. A multiplicação lhes tirou de sua aparição. Tirando-os de sua aparição, ela os tirou de seu fascínio original, de sua beleza. (QUIGNARD, 1999, p. 153).

Adorno, Benjamin e Quignard escrevem preocupados, entre outras questões, com a ação do capitalismo sobre a cultura. Assim como Mário de Andrade e Ariano Suassuna e seus projetos de Brasil. Importa a estes pensadores o impacto do mercado nas “fontes” de saber popular. E aqui cabe destacar que segundo Rodrigo Duarte, no livro *Teoria crítica da indústria cultural*, “no Brasil, ainda podemos, felizmente, diferenciar – pelo menos em termos parciais – a cultura popular mais enraizada, daquela totalmente fabricada para o consumo, ainda que tenha raízes supostamente popular” (2003, p. 192). Diferente da indistinção norte-americana entre “música de massa” e “música popular”, o que reforça a crítica dialética em Adorno.

Outrossim, por exemplo, temos no Brasil as chamadas “canções de protesto”, canções que tematizam nas letras, melodias e/ou gestualidades vocoperformáticas dos cancionistas a crítica à ideologia hegemônica. O que também diferencia a nossa realidade do *corpus* analisado por Adorno. Definir o que é “folclore”, “tradição”, “autenticidade”, “popular”, “de raiz”, “original”, no Brasil, requer amplitude teórico-prática sobre os efeitos culturais e políticos da canção.

Penso que acreditar que apenas a tradição, como se esta não dependesse da traição a si mesma – da inovação – para se reinventar e permanecer como tal (tradição), contém o núcleo luminoso da identidade nacional, é deixar de entender para que se canta: “para anunciar o dia / para amenizar a noite / pra denunciar o açoite / também contra a tirania”. E as mídias de reprodução têm

servido de aliadas da preservação e da afirmação de identidades e culturas, ao revelar e disseminar continuamente o tupi e o alaúde, mitos e essências de brasilidades. “Quando eu canto / Estou sentindo a luz de um santo / Estou ajoelhando / Aos pés de Deus”, canta Mariene.

O cancionista – a neo-sereia, porque midiaticizada – é o médium, a mediação orgânica, das sereias, musas, dos santos, orixás, mitos em complexo signo de rotação, no Brasil. Mariene de Castro apresenta uma voz de timbração forte, de mulher guerreira, sensual e nossa, brasileira, entre a sala e o terreiro, quente. A dicção está cheia de vigor e na própria entoação verificamos uma afirmativa “certeza da beleza” repleta de fulgor e encanto. A vida pulsa aqui, na voz de quem sabe para que canta: para remelexer a estrutura do nosso instinto caraíba.

## REFERÊNCIAS:

ANDRADE, Oswald de. A crise da filosofia messiânica. In: *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza; O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Trad. Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

KEHL, Maria Rita. *O cão e o tempo*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2009.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

QUIGNARD, Pascal. *Ódio à música*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.



## **O PRECÁRIO EQUILÍBRIO ENTRE O REAL E O FICCIONAL EM *PEDRO E PAULA*, DE HELDER MACEDO**

Ana Maria Vasconcelos Martins de Castro<sup>1</sup>

Os questionamentos acerca dos limites entre ficção e realidade fazem parte de toda a literatura que reflete sobre si mesma – e, em maior ou menor grau, do próprio fazer literário. Escrever, afinal, não deixa de ser um exercício de construção dolorosamente limítrofe – esgarçando-se entre o desejo de transparência da narrativa e a conseqüente impossibilidade de concretização desse mesmo desejo. Sobre esse impasse, Antonio Candido nos alerta que “é paradoxalmente [a] intensa ‘aparência’ de realidade que revela a intenção ficcional ou mimética [da narrativa]” (CANDIDO *et al.*, 1968, p. 17). Ou seja, por mais transparente que se queira o tecido literário, a sua trama nunca se torna totalmente invisível, porque a sua matéria não é – *não pode ser* – da ordem do cotidiano: “a aparência da realidade não renega o seu caráter de aparência” (CANDIDO *et al.*, 1968, p.17). Assim, concluímos, recorrendo agora a Barthes, que a literatura é “uma máscara que se aponta com o dedo” (BARTHES, 2007, p. 28).

Essa imagem que Barthes nos oferece parece ser especialmente importante quando se fala sobre o romance português contemporâneo. A metaficção é, afinal, uma estratégia recorrente e cara à literatura pós-25 de abril (e até anterior, se pensarmos em obras como *O delfim*, de José Cardoso Pires e *Bolor*, de Augusto Abelaira, ambas de 1968). Publicadas a partir dos anos 1990, as narrativas do escritor português Helder Macedo têm como ponto de partida justamente essa fragilidade das fronteiras entre ficção e realidade. É esta a grande questão que se impõe desde *Partes de África*, primeiro romance do autor, até *Tão longo amor, tão curta a vida*, seu último.

Já na abertura de *Pedro e Paula*, seu segundo romance e foco do nosso estudo, uma atmosfera insólita se instaura na emblemática frase inicial: “O que certamente não aconteceu foi talvez o seguinte:” (MACEDO, 1999, p. 11). É a partir dessa sentença fértil de ambigüidades que o narrador macediano vai, num gesto de traiçoeiro autodesvelamento, apontar para a própria matéria textual. É por meio desse gesto autoconsciente que ele conseguirá a um só tempo reafirmar a natureza ficcional da sua história (assumindo-se *mentira*) e estabelecer um pacto de confiabilidade com o leitor (instaurando uma *verdade*).

---

<sup>1</sup> Mestranda em Literaturas Portuguesa e Africanas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bolsista CAPES. Orientadora: Teresa Cristina Cerdeira da Silva.

---

---

*Pedro e Paula* é um romance que atravessa os horrores e as festas da segunda metade do século XX (passando pelo fim da II Guerra, pela ditadura salazarista, pelas guerras em África, pela efervescência do maio de 1968, pela Revolução dos Cravos etc.), apresentando suas personagens em evidente diálogo com a História. Esta é uma obra que afinal não foge ao conceito de metaficção historiográfica, cunhado por Linda Hutcheon: uma narrativa autorreflexiva que se apropria dos fatos históricos para, dessacralizando-os, questioná-los. É, portanto, na turbulência da década de quarenta que conhecemos o então jovem casal Ana e José, pais dos gêmeos que darão nome ao livro. Ana, incapaz de optar pelo próprio desejo por outro homem – Gabriel –, embora admitindo que ele “tinha um pouquinho mais de tudo do que José – inteligência, graça, elegância, sedução” (MACEDO, 1999, p.23), acomoda-se no conforto apático de um *tanto faz*. Ao aceitar passivamente casar-se com José, Ana se recusa a ser dona da própria história, inscrevendo-se como metáfora de seu tempo, quando mulheres ainda gaguejavam em busca de uma voz. Serão estes, Ana e José, os pais de Pedro e de Paula, enquanto a Gabriel será oferecido o posto já ambíguo de padrinho. Desde então será construída uma dubiedade de filiação, uma vez que Ana insistirá que Pedro tem os olhos do pai e Paula, os do padrinho (MACEDO, 1999, p. 24).

A partir daí serão estabelecidas as complicadas relações amorosas da trama. Mostrando que tem em Eça de Queirós um mestre, Helder Macedo constrói uma sucessão imbricada de relações incestuosas, também – mas não só – para criticamente mostrar, como Eça recorrentemente o fazia, que Portugal não deixa de ser uma província, onde “todos são irmãos e irmãs” (MACEDO, 1999, p. 22). O mesmo Gabriel padrinho de Paula se tornará futuramente o seu grande amor, fato que não passará despercebido aos olhos da mãe, que doentamente verá o seu corpo projetado no da filha, numa tentativa também incestuosa de experimentar através dela o que não foi capaz de vivenciar.

A debilidade de Ana não se repetirá na filha: Paula vai crescer luminosa, criativa, com sede de independência e de liberdade. Decidindo mais tarde estudar pintura, Paula logo deixaria o irmão em Lisboa, a contragosto dos pais, para descobrir sozinha a efervescência da Paris de 1968. Pedro, por sua vez, cresce nutrindo um ressentimento dúbio pela irmã – a intrusa, sob a perspectiva egoísta do gêmeo. Com seu discurso gaguejante, que a narrativa expõe também na raivosa carta escrita e nunca enviada aos pais, Pedro é o oposto afásico de Paula – que, significativamente, aprendera a falar antes do irmão, e que será a verdadeira dona do discurso desse romance.

De Paris, Paula vai até Londres encontrar Gabriel – note-se que Paula, além do discurso, é dona também da *ação* na narrativa –, e é então que tem

início o enlace fantasmaticamente incestuoso entre ela e o padrinho. Aqui, Helder Macedo nos mostra um lado da moeda, o amor verdadeiro, frutífero e salutar que vai uni-la a Gabriel. No entanto, é por relações sempre especulares que a narrativa macediana se constrói, e esta também guarda o seu perverso revés.

O incesto principal – e terrível – de que trata esta história é o estupro a que Pedro submete Paula. Os gêmeos aqui são também uma representação da dicotomia do Portugal de seu tempo – ele recriando a violência e a opressão salazaristas e ela incorporando as *cousas futuras* que Machado de Assis anunciava em seu *Esau e Jacó*, intertexto evidente do romance. Esses gêmeos, tão diferentes um do outro quanto foram os machadianos. Pedro e Paula, terão reações também opostas a esse episódio de trágica e cruel violência. O terror dos acontecimentos será superado pela vítima, Paula, que se recusará a fazer tal papel, mas não por Pedro, o algoz, que ressentido vai se acovardar em seu próprio corpo adoecido.

Encontramos aqui dois personagens a ecoarem, além de indícios históricos, toda uma tradição literária lusófona: a de mulheres sedutoras e de homens moralmente falhados. Ora, se o irmão representa a via doentia e a irmã a da saúde, o abuso sexual se insere como metáfora do desejo de usurpar o outro, de sê-lo. Não sabendo lidar com a própria sexualidade nem com as próprias fraquezas, o corpo infantilizado de Pedro deseja doentamente ter e ser o corpo pleno e resolvido de Paula. Mais do que *possuí-la*, Pedro tenta desesperadamente *existir* através da gêmea, curar-se da própria insuficiência através daquela metade expatriada de si desde o ventre materno. No fundo, Pedro quer, na sua agressividade confusa de menino mimado, restituir uma inteireza que, sendo incompetente para atingir por conta própria, crescera acreditando ter sido roubada de si desde o parto pela *intrusa* gêmea. Escolhendo a saúde do próprio corpo, Paula se mostra inegavelmente uma luminosa herdeira das fascinantes personagens femininas do século XIX, especialmente de Maria Eduarda e Capitu. Por outro lado, Pedro encontra antecessores igualmente incapazes de amar. Sua falência ontológica não deixa de ser uma ingloria continuação do percurso masculino oitocentista, trilhado, aos tropeços, através da improdutividade de Carlos Eduardo da Maia de Eça de Queirós; do fracasso moral do outro Carlos, o das *Viagens na minha terra*, de Garrett; da imaturidade e do ressentimento do Bentinho/Casmurro de Machado de Assis.

É claro que a capacidade de resistência do corpo feminino é um tema central nesta narrativa, mas, atrelado a isto, assistimos a uma assombrosa falência do masculino. José, pai dos gêmeos, comete suicídio que é uma metáfora máxima da impotência existencial. Pedro explode na precipitada e brutal violência

incestuosa, numa forma equivocada de exercer a própria sexualidade, ainda tão precária, imatura e jamais plenamente experimentada. Ricardo Vale, o representante da polícia ditatorial portuguesa, evidentemente representa a crueldade gratuita e improdutiva, e mesmo o cativante Gabriel só se torna realmente livre da estagnação à qual estava aprisionado *depois e por causa* do amor de Paula.

Em uma das várias epígrafes do livro, espécie de estante de referências que Macedo nos deixa ver, lemos a seguinte frase de *Os Maias*: “Num país em que a ocupação geral é estar doente, o maior serviço patriótico é, incontestavelmente, saber curar”. Não seria, afinal, precisamente este o dom e o destino de Paula – o de curar, os outros e a si própria, em meio a tantos corpos adoecidos?

Desde a epígrafe até o fim do romance, Helder Macedo estabelece a referida obra-prima queirosiana como um dos intertextos basilares da sua narrativa. Lemos no último capítulo de *Pedro e Paula* a seguinte frase: “Se Maria Eduarda tivesse engravidado e tido uma criança de Carlos lá se lixava a metáfora do Eça e todo o futuro de Portugal teria sido diferente” (MACEDO, 1999, p. 220). Podemos concluir então que esta Paula, que se torna mãe de uma menina chamada Filipa, é a Maria Eduarda resignificada num novo tempo, redondo de possibilidades. É, enfim, *também* o Portugal revolucionário e democrático, que resistiu à violência ditatorial e agora segue fértil de futuros.

Ao final do livro, o próprio narrador quer perguntar a Paula se Filipa é filha de Pedro ou de Gabriel, dúvida pertinente pela ordem cronológica dos acontecimentos. Mas a paternidade da menina, está-se a ver, é decidida pela lógica dos *afetos*, (CERDEIRA, 2010, p. 74) não dos  *fatos* – Paula apenas *diz* que Filipa é a filha que Gabriel mereceu e assim *escolhe* o verdadeiro pai. Sendo esta personagem também uma representação de seu tempo histórico, não estaria sendo reconstruída nesse verdadeiro *ato de fala* uma fina metonímia das conquistas femininas do século XX? Afinal Paula afirma-se possuidora de seu próprio corpo e de sua própria voz – afirma-se dona de si. E se a história da protagonista está atada à do país, e se é ao lado de Gabriel que ela vivencia os festejos do abril de 1974, somente o padrinho/amante, na lógica dos afetos, é quem poderia lhe dar uma filha. A violência de Pedro – ainda que se insira como complicador necessário para esta narrativa que recusa exatidão e precisões –, afinal, só poderia se configurar como um ato infértil, uma gagueira improdutiva no território da linguagem. Do contrário – dizemos agora nós –, lá lixava-se a metáfora de Helder!

Aqui podemos inferir uma segunda ideia: o fato de a decisão da paternidade de Filipa se dar pela verbalização da escolha de Paula é uma verdadeira demonstração de que está no discurso o poder de instaurar

realidades. A construção da independência feminina segue em paralelo à emancipação da própria narrativa, que agora pode, como nos explica Linda Hutcheon (1991), recuperar e ao mesmo tempo desconstruir as lições do romance realista. Note-se que Helder Macedo se utiliza de tais técnicas, como é o caso do pacto de verossimilhança, para poder resignificá-las, desqualificando qualquer hierarquização entre os discursos histórico e ficcional.

É pelo discurso, afinal, que Paula domina seu próprio corpo, a sua trajetória e, por consequência, a do romance. É dela, e não mais do narrador, a palavra final. Dona do discurso, ou seja, dona de si, porque afinal é de discurso que a personagem é feita, Paula chega a transformar o narrador-autor em seu objeto, como ele próprio nota:

Nos romances, como na vida, a certa altura o autor deixa de poder fingir que tem escolha, mesmo aqueles autores que fingem até o fim. Mas mesmo esses, quero crer, sabem perfeitamente que a certa altura as personagens passam a inventar o seu autor, não menos personagem do que elas. (MACEDO, 1999, p. 139).

Aqui o narrador nos deixa entrever o magnetismo que Paula exerce sobre ele – mas é preciso ressaltar que ele próprio não é menos irresistível. *Pedro e Paula* é, afinal, um romance de sedução. Na esteira dos seus mestres aqui já citados – Eça de Queirós, Almeida Garrett e Machado de Assis –, o discurso do narrador macediano é simultaneamente descontraído e ácido. Ao tecer comentários sobre o próprio enunciado de forma solta e informal, o narrador-autor simula uma escrita *ao correr da pena*<sup>2</sup>, aproximando-se arditamente do leitor e estabelecendo com ele, quase despercebidamente, um pacto de confiabilidade. Seguindo a mesma estratégia de simular uma transparência, o narrador brinca de verdades ao assumir como próprios alguns dados biográficos do sujeito Helder Macedo. Autoconsciente e autorreflexivo, este narrador, cuja figura se quer é confundida com a de seu autor, vai assim, mais uma vez, rasurar os limites entre ficção e realidade.

A escritura de Helder Macedo, queremos ressaltar, desqualifica qualquer hierarquia valorativa entre imaginação e memória, entre alteridade e autobiografia, entre fato e ficção. *Pedro e Paula* alude indistintamente à História, ao cinema, à biografia de seu autor, à literatura. O projeto estético macediano

---

<sup>2</sup> A expressão é incontornavelmente marcada pela ironia garrettiana por ter sido utilizada traidoramente no prólogo de *Viagens na minha terra* (prólogo este assinado pelos supostos editores do livro – o que provavelmente é mais um ardil de Garrett) para designar o modo pelo qual teria sido escrito o livro, cuja embaraçada meada, ao contrário, revela um complexo e extremamente cuidadoso trabalho de feitura do texto. A estratégia de aproximar o tempo da enunciação ao tempo da leitura, estabelecendo assim uma engenhosa cumplicidade entre narrador e leitor, é notoriamente tomada de empréstimo por Macedo em seus romances, inclusive em *Pedro e Paula*.

não distingue, portanto, a função do intertexto literário daquela exercida pelas referências autobiográficas. Uma vez incorporados ao romance, tais alusões reduzem-se a linguagem – e reduzir aqui é também palavra ambígua, grávida de significados, porque antes de tornar menor, torna concentrado em discurso. Basear o romance na História não confere à trama mais força enunciativa do que qualquer outro cenário – como o de *Casablanca*, por exemplo, filme do qual o romance se inscreve como uma continuação possível – porque, como afinal Helder Macedo tenta nos mostrar, a História é também uma construção da linguagem. Sobre o estilhaçamento da realidade na ficção de *Pedro e Paula*, Monica Figueiredo nos ensina que:

Está-se diante de um livro que sabe que o real só pode mesmo ser recuperado enquanto efeito. Por isso, a narrativa espertamente se inscreve como um espelho múltiplo que não deseja mais devolver a realidade numa imagem ilusoriamente única, antes quer pluralizá-la para que, aos pedaços, sobreviva como (re)criação. (FIGUEIREDO, 2011, p. 159).

A certa altura do romance, o narrador afirma: “Paula em português não é nome, é profissão” (p. 220), como que avisando ao leitor que ali está a saída da estagnação improdutiva na qual Portugal estava historicamente encerrado. E mais: é em Paula que está concentrada a possibilidade de viragem, ou seja, é ela própria uma força fértil e motriz. Afirmamos ainda que Paula é a metáfora de uma possibilidade de mudança não *apesar de*, mas precisamente *porque* é um ser da dúvida. Se é verdade que ela corajosamente toma as rédeas de seu próprio destino (e do romance, tomando a palavra), é também evidente que esta não é uma personagem despida de incertezas, ao contrário. Vemo-la perguntar: “Gabriel, há alguma possibilidade de que eu seja sua filha?” (MACEDO, 1999, p.195). Assim como a ambiguidade, que inquieta e move o leitor, é a base (intencionalmente instável) da narrativa macediana, a dúvida, mola propulsora do discurso e da ação, é um marca da sua protagonista. Heroína assumidamente falhada é precisamente por suas incertezas (sempre desejantes, contrastando com as dúvidas apáticas e paralisantes da mãe) que Paula se torna um símbolo de fertilidade e de saúde. Teresa Cristina Cerdeira já nos ensinou, afinal, que o *talvez* é o “conceito fundador [...] de uma história que recusa os binarismos (sim/não, certo/errado, verdade/mentira, trágico/cômico), em nome das relações triádicas e das salutares ambiguidades que diluem o peso do poder: *sim, não, talvez*.” (CERDEIRA, 2010, p. 66, itálicos no original).

Se pensarmos no célebre exemplo machadiano da dúvida – Capitu traiu

ou não Bentinho? –, concluímos que ela é importante *em si mesma*. As respostas categóricas, sejam elas um *sim* ou um *não*, recaem invariavelmente em discussões pouco produtivas, a perderem de vista aquilo que verdadeiramente importa na construção textual. No caso machadiano, é preciso que a insolúvel ambiguidade se *coloque enquanto tal* para que o narrador seja flagrado na sua não-confiabilidade, na sua parcialidade, na sua – e não de Capitu –, na *sua* dissimulação. Assim como na narrativa de seu mestre brasileiro, são também cruciais na ficção de Helder Macedo tanto o surgimento da dúvida quanto a impossibilidade da sua resolução. A ambiguidade, portanto, é colocada exatamente para mover o inquieto leitor em direção à abertura polissêmica dos caminhos de leitura, não para paralisá-lo em respostas categóricas – estas sempre mais estéreis.

“O grande *enigma*, está-se logo a ver, era a Paula” (MACEDO, 1999, p. 144, itálico nosso), diz-nos o narrador, parecendo perceber, não só na sua personagem, mas em toda a sua escritura, a insolubilidade de que nos fala Barthes: “escrever é precisamente encontrar o risco apofântico, a alternativa inelutável do verdadeiro/falso” (BARTHES, 2007, p. 229). A ambiguidade da escrita é, portanto, uma via fértil, assim como é o corpo da solar protagonista. E se ela escolhe trilhar o insólito caminho da saúde, o faz contaminando toda a narrativa, uma vez que *Pedro e Paula* se quer se priva, como aponta Teresa Cristina Cerdeira (2000), do secretamente desejado final feliz.



## REFERÊNCIAS:

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CANDIDO, Antonio *et al.* (Org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CERDEIRA, Teresa Cristina. “*Pedro e Paula* ou os abismos da arte na escrita de Helder Macedo”. In: *Outra travessia*. Santa Catarina, 2010, v. 10, p. 61-77.

\_\_\_\_\_. “Em passeio com Pedro e Paula: Casablanca, Lisboa, Londres, Paris, Joanesburgo, o mundo...”. In: *O avesso do bordado*. Lisboa: Caminho, 2000.

FIGUEIREDO, Monica do Nascimento. *No corpo, na casa e na cidade: as moradas da ficção*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MACEDO, Helder. *Pedro e Paula*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

## **CORES DE VIDA E DE MORTE: INFÂNCIA E VIOLÊNCIA EM “O MEU AMIGO PINTOR”, DE LYGIA BOJUNGA**

Francisco Thiago Camêlo<sup>1</sup>

Publicado em 1987, *O meu amigo pintor* de Lygia Bojunga, representa a retomada do tema da violência no campo da literatura infantil e juvenil, inaugurada em 1942 por *A chave do tamanho* de Monteiro Lobato. Difere-se desta por apresentar uma narrativa da ordem da reflexão, em que cada lembrança rememorada pelo narrador-protagonista atua como peça fundamental para o mosaico que narrador e leitor tentam montar.

A obra é o oitavo título de uma extensa produção literária iniciada em 1972, com a publicação de *Os colegas* e consolidada com *A bolsa amarela* (1976), *A casa da madrinha* (1978), *Corda bamba* (1979), *Tchau* (1984) e *O abraço* (1995). Primeira autora latino-americana a ser premiada em 1982 com o Hans Christian Andersen, o Nobel da Literatura Infantil e Juvenil, a produção de Lygia Bojunga soma atualmente vinte e um títulos e possui uma expressiva<sup>2</sup> fortuna crítica.

Laura Sandroni (1987), em estudo pioneiro, constata a infância como tema principal da obra de Lygia Bojunga, a partir do qual a escritora constrói narrativas perpassadas por fantasia e por elementos do real a fim de discutir comportamentos sociais decorrentes de ideologias dominantes sem, contudo, negligenciar ou abdicar da função lúdica da literatura infantil. A crítica flagra ainda semelhanças estruturais na narrativa bojunguiana:

“A estrutura da narrativa é virtualmente a mesma em todos os livros: pequenos capítulos que se sucedem sem compromisso com a ordem cronológica e nos quais os personagens principais apresentam sua história, interrompida frequentemente pelo aparecimento de outros personagens secundários, que acrescentam novos dados à narrativa principal, além de trazerem motivos de interesse próprio.” (SANDRONI, 1987, p.74).

A estrutura descrita por Sandroni configura-se, em *O meu amigo pintor*, através de anotações sem ordenação cronológica, à guisa de um hipotético diário ou um conjunto de cartas que apresentam a relação de amizade, já

---

1 Graduando em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Durante o biênio 2011-2013, foi bolsista de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq) e teve como foco de pesquisa a obra do escritor Monteiro Lobato, sob orientação da professora Eliana Yunes. Tem interesse pela área de Literatura Brasileira, com ênfase em Literatura Infantil e Juvenil. E-mail: fthiago.camelo@gmail.com.

2 Cf. SOUZA, 2009, p. 15-18.

antecipada pelo título da obra, entre Cláudio, um menino por volta de dez anos, e seu vizinho de prédio, um pintor. A narrativa inicia-se numa sexta-feira, três dias após o suicídio do Amigo Pintor – expressão que passa a ser grafada com iniciais maiúsculas para enfatizar a relação entre ambos e as consequências do ato brutal do Pintor para constituição subjetiva de Cláudio. A singular relação de amizade entre adulto e criança, cujo pano de fundo é a franqueza, dá-se pela perspectiva infantil do narrador diante de um tema tabu – o suicídio. A partir dessa relação e do suicídio do Pintor, a pintura emerge na história como uma expressão artística para compreender o mundo:

“Eu não sei se eu já nasci desse jeito ou se eu fui ficando assim por causa do meu amigo pintor, mas quando eu olho para uma coisa eu me ligo logo é na cor.

O meu amigo me disse que quanto mais a gente prestava atenção numa cor, mais coisa saía de dentro dela. Eu fiquei olhando para cara dele sem entender. Não entendi mesmo aquela história de *tanta coisa ir saindo de dentro de uma cor*.

Mas hoje teve uma hora que eu não estava a fim de olhar para cara de ninguém. Então abri o álbum que ele tinha me dado. Só pra poder ficar olhando para cada cor e mais nada. Olhei, olhei, toca a olhar. *E de repente eu entendi direitinho o que ele tinha falado!*” (BOJUNGA, 1999, p.8).

Embora a única perspectiva adotada na narrativa seja a de Cláudio e, portanto parcial e limitada sobre os fatos, é através dela que os adultos são representados como incapazes de lidar seriamente com a questão do suicídio. Para combater o possível mal estar infantil decorrente da morte abrupta do Pintor opta-se ou pelo silêncio, ou pela mentira, de modo a proteger a criança e a eles próprios de possíveis interrogatórios. Trata-se, portanto, de uma visão da infância como despontar da inocência em que o contato com o trágico deve inexistir de modo a preservar a memória idílica do infante à sombra das bananeiras, debaixo dos laranjais, como na poesia de Casemiro de Abreu.

Nesse sentido, além de deixar vazar a visão adulta de mundo, a perspectiva infantil da história é fundamental, pois busca romper, sem um discurso inflado e inflamado, com o paradigma que coloca criança e adulto, literatura infantil e literatura, em posição assimétrica.

A verdade escamoteada pelos adultos é, entretanto, uma das saudades que Cláudio não possui. Diante da sonegação da verdade e da imersão em dúvidas o narrador, qual detetive, vasculha a história do amigo e a própria história em busca de respostas que o levem à verdade sobre a morte do Pintor. Para

Cláudio “a morte também é coisa vermelha, coisa difícil de entender. Mas se ela vem pra tanta gente todo dia, aí fica fácil um pouco de sacar.” (BOJUNGA, 2009, p. 15). A incompreensão do suicídio pela criança nasce da dificuldade de entender os motivos que levaram o Pintor a abdicar veementemente, e de modo radical, da própria vida, já que para Cláudio a morte do amigo seria mais fácil de ser compreendida se tivesse sido natural. Sem conseguir assimilar a opção do Pintor pelo suicídio, o narrador inicia um questionamento forte e progressivo, cuja reverberação atravessa toda a narrativa:

“Por que, por que, por quê?! (...)”

Então tinha sido mesmo uma morte de propósito. Mas por quê??

E por que quando é assim todo mundo faz mistério? E fala baixo? E fica até aparecendo que suicídio é palavra feito palavrão; por quê?!” (Ibidem, p. 20-21).

Seguindo as lembranças cravadas na memória em busca de respostas para os inúmeros porquês, Cláudio ativa recordações fragmentadas, nem sempre articuladas, marcadas na estrutura do texto por espaçamentos que convergem, ao longo dos capítulos, os acontecimentos que sucedem ao suicídio em fatos atuais e as reminiscências da relação entre Cláudio e o Pintor.

Ainda que Bojunga situe temporalmente o livro à época da Ditadura Militar, a narrativa de *O meu amigo pintor* é marcada por um tempo subjetivo e intrínseco ao protagonista. No quebra-cabeça infantil, o leitor é convidado por Cláudio a cooperar na ordenação coerente das lembranças ora dispersas, ora inconsistentes, através de interpelações que faz ao narratário - “Mas cada um é de um jeito, não é? (Ibidem, p.9)” - e por uma linguagem em conformidade à faixa etária do protagonista. Sobre a linguagem da narrativa e a inversão de perspectiva que coloca o mundo adulto sob a visão da criança, Ceccantini (2008, p. 113) afirma que:

“O ponto de vista subjetivo de Cláudio, bastante limitado e restrito, sem qualquer distanciamento da matéria narrada, o impressionante coloquialismo na linguagem do narrador, impregnada de oralidade, e o tom intimista e confessional da narrativa, são todos aspectos que conferem verossimilhança às críticas a esse universo adulto, sem deixar que elas se transformem num discurso gratuito ou deslocado do todo.”

Cada vez mais imerso no desejo de entender, Cláudio recorre a outros pontos de vista – o síndico do prédio, a garota do térreo e Clarice, ex-namorada do Pintor – a fim de colher informações sobre os possíveis motivos que poderiam

ter levado o amigo à morte e elencando-os em três: o fracasso como artista, as dificuldades no relacionamento amoroso e a participação político-partidária. Transcrevo a seguir uma cena significativa que condensa as informações recolhidas pelo protagonista:

“- Por que que tudo que é mulher que você pinta tem um jeito igual? Ele continuou pintando; custou pra responder:

- Tem uma mulher que mora no meu pensamento, sabe; eu nem vejo quando ela sai da minha cabeça e entra na minha pintura. Eu perguntei sem nem pensar:

- É a Dona Clarice? – e ele respondeu na hora:

- É. – Mas aí ele parou de pintar. Levantou. Ficou olhando pra um quadro; pra outro. Acabou dizendo: - Mas não era pra sair assim sempre igual. O amarelo, sim, eu faço de propósito. Amarelo pra mim é também cor-de-Clarice, e eu gosto de botar um pouquinho dela em tudo que eu faço.

- Um pouquinho só? Olha essa aqui: ela é toda amarela.

- É que essa era a Clarice mesmo (num dia de alegria). Mas essas outras aqui, não. Se *eu fosse um bom pintor*, mesmo com a Clarice morando dentro do meu pensamento, eu pintava cada mulher do jeito que ela é, e não *sempre igual*.

- *Mas você é um bom pintor!*

- *Não! Não, eu não sou. Eu sei muito bem como é que se pinta; eu tenho técnica; eu trabalho pra ver se eu dou vida aos meus quadros. Mas não adianta: são telas mortas.* – Foi apontando com o pincel: - Olha. Olha! Olha!! Não dá pra ver? Não dá pra sentir que *a minha pintura não tem vida?*

– E aí ele jogou o pincel na mesa com um jeito meio, sei lá, um jeito desesperado que, francamente, eu nunca tinha visto ele ter.

Eu fico lembrando dessa cena, e fico pensando uma coisa: *será que um artista pode amar tanto o trabalho dele que...* Deixa eu ver como é que eu explico isso... Pode amar tanto o trabalho dele que, *se ele achar que o trabalho não tem vida, ele não quer mais ter?*” (Ibid, p.35-36).

A recordação da cena e o imediato questionamento do protagonista estabelece um vínculo entre o descontentamento com a obra de arte e a vontade de morrer. Diante das dificuldades com a mulher amada, a impossibilidade de pintá-la e impotência de libertar o traço da repetição, o Pintor tem crises que acabam por levá-lo a questionar o valor da vida e da arte. Preso à incapacidade de expressar as cores da vida na pintura, o Pintor sucumbe ao desespero e expressa pelo suicídio a negação da própria vida e da própria arte.

Em dois painéis e com uma única palheta de cores, os personagens Cláudio

e o Pintor são desenhados e contrapostos. Com maestria, Bojunga pinta Cláudio como um menino cheio de possibilidades, uma “tela em branco”, cujo contato com a arte amplia seu olhar sobre si e sobre o mundo, enquanto o Pintor desiste gradativamente da arte e da vida. À medida que Cláudio constrói o mundo onde a criança busca se libertar da domesticação, o Pintor se deteriora e torna-se incapaz de desenhar o menino, ainda que utilize novas tonalidades, carvão ou bico de pena.

Todavia, será pela pintura que Cláudio vai criar uma relação simbiótica entre cor e sentimentos e descobrir os diversos sentidos de estar no mundo. A cada experiência vivida, Cláudio atribui uma cor, sendo recorrente, por exemplo, o uso de uma mesma tonalidade para marcar situações distintas, como o vermelho ora associado à paixão por Janaína, ora à busca pelo entendimento do suicídio do Amigo Pintor:

“- Vermelho é mesmo uma cor complicada. (...)

Acho que é por isso que eu olho pro vermelho que ele pintou aqui no álbum. Pra ver se eu entendo.

Para ver se eu entendo por que que tem gente que se mata.” (p.13).

A última frase construída sem vírgulas ou outra pontuação que demarque pausas impacta o leitor, pois o expõe à obsessão e à impotência do protagonista em descobrir justificativas para o suicídio. A alternância dos significados das cores contribui para a crescente angústia do protagonista e para a constatação efetiva da morte do Pintor. O leitor presencia o contato da criança com o vermelho da paixão, mas também da raiva, assim como o branco do silêncio e da morte, ou ainda o amarelo que se alterna entre o alegre e o triste.

“Mas depois o amarelo foi ficando mais fraco; cada vez mais fraco. O relógio estava perdendo corda e era por isso que a batida se arrastava com aquele amarelo cada vez mais desanimado, cada vez mais esbranquiçado (...).

De noite, quando eu fui dormir, fiquei esperando, esperando, esperando. Nada. Só aquele branco todo; eu nunca pensei que silêncio fosse assim tão branco. E aí, sim, que vi mesmo que o meu amigo tinha morrido e que branco doía mais que preto, amarelo nem se fala! Doía mais que qualquer cor.” (Ibid, p. 10).

A diminuição gradativa do som do relógio marca a ausência do Amigo Pintor na vida de Cláudio, pois a morte o circunscreve para fora do tempo cronológico. O jogo do tom sobre tom, em que o amarelo passa ao esbranquiçado e chega, por fim, ao branco, anuncia a morte do Pintor pela inexistência de cores e pela exclusão do tempo.

Além de utilizar a pintura, Bojunga recorre ao teatro como mais um artifício narrativo para ajudar o narrador a assimilar suas experiências e indagações. Segundo Michelli (2010), o teatro tem a mesma função da bolsa amarela para Rachel, pois através dele o protagonista elabora o mundo externo pelo viés do inconsciente. Nessa chave, as situações encenadas nos sonhos atuam significativamente na construção de justificativas para o suicídio. Pelo viés teatral e via cores, Cláudio elabora gradativamente o suicídio do Pintor, no primeiro sonho, com a explicação de que ele não sobrevivera ao nevoeiro cor-de-morte; e no segundo, com a certeza de que o Amigo vai ser feliz na companhia de suas três paixões – Clarice, a Pintura e a Política.

Embora as artes plástica e teatral revelem o mundo do Pintor para Cláudio, ele ainda assim não consegue formular uma resposta racional que justifique a atitude do amigo. Mas a ausência de respostas, segundo Cláudio é uma condição da vida já que nem sempre é possível formulá-las. Ao compreender a vida como um misto de dores e cores, o narrador decide não separar as boas lembranças do amigo dos inúmeros porquês:

“Agora quando eu penso no meu Amigo (e eu continuo pensando tanto!) eu penso nele inteiro, quer dizer: cachimbo, tinta, por quê? gamão, flor que ele gostava, morte de propósito, por quê? relógio batendo, amarelo, por quê, blusão verde: *tudo bem junto e misturado*. E comecei a gostar de pensar assim.

Acho até que se eu continuo gostando de cada por quê que aparece, eu acabo entendendo um por um.”(grifo meu, p.51).

Pensar tudo *bem junto e misturado* é a metáfora utilizada por Bojunga para mostrar ao leitor que a vida é um processo contínuo de questionamentos, cujas repostas podem não ser nem fáceis nem imediatas. O álbum de pinturas deixado pelo Pintor para Cláudio condensa o aprendizado do protagonista sobre a vida. Assim como as cores, interpretar a vida demanda paciência e atenção, pois os sentidos por ela produzidos não são únicos, nem tampouco fechados.

Pela voz de um menino mergulhado no desejo de entender, a problemática existencial do Pintor é resignificada e partilhada, ajudando narrador e leitor a elaborarem sentidos para questionamentos que os atravessam. Ainda que o mundo adulto busque suprimir ou escamotear temas delicados, como o suicídio, é pelo contato direto com eles que a criança pode elaborar sua experiência e entender a vida com uma mistura de cores, ora quentes, ora frias.

Em *O meu amigo pintor*, o protagonista busca juntar pensamentos e leituras dispersas que o levassem a entender os motivos do suicídio do Amigo e,



por conseguinte, o tabu que cerca o tema. Não há respostas prontas para lidar com episódios trágicos, mas é necessário buscar justificativas que apaziguem a angústia infantil, sem mergulhar a criança em mentiras ou colocá-la em posição assimétrica, menor. É preciso romper o consenso, como no episódio em que Cláudio desenha um coração diferente da concepção “coletiva”:

“(...) em vez do coração ser vermelho, ele era marrom; e em vez de ser feito coração que a gente conhece, ele era todo achatado assim pro lado e acaba de repente, deixa a gente sem saber que fim ele levava. (...)

- E coração vermelho é coração de todo-o-dia. O meu não está nem todo o dia, ele tá todo diferente; então tem que ser de outra cor. Tem ou não tem?(...)

- Se meu coração tá diferente, todo ruim, todo chateado, eu não vou desenhar ele feito aquele coração que todo mundo desenha pra namorada, não é?”. (Ibid, p.30-31).

Há na literatura infantil, em especial na bojunguiana, o desejo de juntar os pedaços, como um quebra-cabeça, e misturá-los às diversas tonalidades de cores. Para pintar este quadro é inútil conceber a pintura como algo fechado, completo, como faz o Pintor. Ler o livro do mundo implica em saber-se incompleto e sabê-lo com significados infinitos. A ausência de fala, característica da infância, reside no buraco do incompleto, do incognoscível, onde nunca se terminou de dizer aquilo que se tinha para dizer. E a literatura de Lygia Bojunga não se esgota. A cada leitura o leitor descobre mais significados e atesta, portanto, a essência da obra literária bojunguiana: formar para a complexidade da vida. Para anunciar e compreender temas delicados é de suma importância perscrutar o mundo na companhia das crianças.

## REFERÊNCIAS:

ABREU, Casemiro de. *Meus oito anos*. Disponível em: < <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/wk000472.pdf>> Acesso em 09 jan. 2012. BOJUNGA, Lygia. *O meu amigo pintor*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CECCANTINI, João Luís. *Álbum de todos os matizes: O meu amigo pintor, de Lygia Bojunga Nunes*. In: PEREIRA, Rony Farto (orgs.). *Narrativas juvenis: outros modos de ler*. São Paulo: Editora UNESP, 2008. p. 111-121.

LOBATO, Monteiro. *A chave do tamanho*. São Paulo: Brasiliense, 1972.

MICHELLI, R. *Lygia Bojunga: perspectivas de leitura*. In: AGUIAR, V.; CECCANTINI, J. L. *Teclas e dígitos: leitura, literatura e mercado*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. p.111-127.

QUEIRÓS, B. *C de ...das saudades que não tenho*. In: ABRAMOVICH, F. (org.). *O mito da infância feliz*. São Paulo: Summus, 1983. p. 25-29

SANDRONI, Laura. *De Lobato a Bojunga: as reações renovadas*. Rio de Janeiro: Agir, 1987.

SOUZA, Flávia de Castro. *Trilogia da morte: o imaginário em Lygia Bojunga*. 2009. 126 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Goiás. 200

## A ARTE DE NARRAR O MEDO, UMA RELEITURA DO FANTÁSTICO

Gabriela Semensato Ferreira<sup>1</sup>

*Os outros não faziam nenhum som. Will viu movimento com o canto do olho. Sombras pálidas que deslizavam pela floresta. Virou a cabeça, Viu de relance uma sombra branca na escuridão. Logo depois ela desapareceu. Ramos agitaram-se gentilmente ao vento, coçando-se uns nos outros com dedos de madeira. Will abriu a boca para gritar um aviso, mas as palavras pareceram congelar na garganta. Talvez ele estivesse errado. Talvez tivesse sido apenas uma ave, um reflexo na neve, um truque qualquer do luar. Afinal, o que vira?*  
(MARTIN, 2010, p. 12)

No prólogo de *A Game of Thrones* (da série *A Song of Ice and Fire* ou *Crônicas de Gelo e Fogo*), de George R. R. Martin, três homens da Patrulha da Noite (uma irmandade que protege o reino) vão em busca de pistas que os levem ao encontro de outros patrulheiros perdidos na floresta. Essa é a primeira vez que o leitor é apresentado aos seres sobrenaturais da série que lembram zumbis de gelo e que só morrem com o fogo: os andarilhos brancos. No entanto, sua existência na narrativa, a partir deste ponto até o fim, é duvidada por muitos - senão a esmagadora maioria - dos personagens. O leitor tem acesso a sua descrição, mas não se sabe sua origem nem propósito senão pelo relato combinado de diversas vozes através da série literária, como a dos Meistres (espécies de mestres curandeiros) e personagens mais sábios ou experientes.

Neste trecho é possível notar aquelas características que nos fazem retornar à tradicional classificação de Todorov da literatura fantástica. Ela se relaciona, assim, ao maravilhoso (onde o sobrenatural não se explica) e ao estranho (que apresenta explicações possíveis). O fantástico permanece, entretanto, como um texto que não se decide, entre um e outro, hesitante entre a explicação possível e a impossível.

Apesar de essa categorização poder ser flexível, não parece haver grandes dúvidas de que a obra de Martin é fantástica. Dentro dessa noção está a exploração do medo que permeia os cinco livros já publicados por ele. No trecho assinalado acima, a incerteza do personagem que percebe uma presença estranha é o que o levará a permanecer em silêncio, mais tarde, quando vê seu companheiro ser atacado por uma das criaturas. Ele acredita que se avisá-lo do perigo, se gritar com a intenção de ajudá-lo, perderá a própria vida. O instinto

---

<sup>1</sup> Mestranda em Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS. Bolsista CNPq.

de sobrevivência fala mais alto (como em tantos outros momentos), e ele nada diz. Depois de um tempo, quando a incerteza o deixa provisoriamente, desce da árvore na qual se escondera. Tem a certeza de que vira o companheiro morrer. Porém, antes que pudesse compreender, vê-o novamente de pé, olhos frios e azuis a encará-lo. E este é seu fim.

Esta é a primeira morte que o leitor presencia na história. Dirá Walter Benjamin (1975) que não será a última, pois o fim do livro pode trazer a mesma sensação. E de fato, muitas outras mortes multiplicam-se nos livros cujo autor tem sido reconhecido entre os fãs – em fóruns online e sites de compartilhamento de imagens – como um “assassino de personagens”. Isso porque *As Crônicas de Gelo e Fogo* apresentam a característica de manter, em todos os prólogos ou epílogos esse mesmo evento. É como se adentrássemos ou escapássemos do mundo de Martin com essa sensação de perda, ou de perigo iminente. Ninguém está seguro. Afinal, trata-se da *Guerra dos Tronos*, batalhas recorrentes pelo poder e pela sobrevivência.

A narrativa, portanto, não apenas desenvolve-se acerca da guerra, mas cria ou recria essa experiência. Myke Cole (2012), em uma coletânea de críticas sobre esta obra, analisa-a como representação do medo enfrentado por pessoas que enfrentaram situações de alto risco, como soldados após um conflito. Para isso, ele seleciona dois personagens (Arya Stark e Theon Greyjoy) e os identifica como exemplos do Transtorno de Estresse Pós-Traumático.

O estudo de Cole, portanto, trata o texto literário como a representação ficcional de um transtorno. Considerando-se o conceito de representação, entretanto, frequentemente aplicado a esse campo de pesquisa, é possível compreender que o que entra em jogo nessa análise é a própria natureza estética do literário.

O termo “representação” pode ser vinculado a outros conceitos de grande força na tradição ocidental, como a mimese, estreitamente relacionada, por sua vez, à “imitação”. Já dizia Aristóteles, na *Poética*, afinal, que “poesia é imitação” (1991, p. 245), para depois proceder às espécies de poesia imitativa.

A própria origem da poesia estaria vinculada à necessidade humana de imitação, segundo Aristóteles. No entanto, o poeta não tem o trabalho de narrar “o que aconteceu”, diz o filósofo, mas sim “o de representar o que *poderia* acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (p. 256). Ou seja, a imitação não é necessariamente daquilo que ocorreu, de um fato “real” (apesar de Aristóteles abrir esta possibilidade), mas daquilo que poderia acontecer, isto é, um evento imaginado.

A obra de Martin pode ser associada àquela concepção de fantástico que, em vez de se afastar completamente do dito “real” para divagar em terras

indecisas e assombradas, refere-se a este de diversas formas e vezes, mais uma vez permanecendo no meio caminho, numa espécie de “entre-lugar”.

O “indecidível”, além disso, ou essa recusa em permanecer em um ou outro espaço, tem força na narrativa. Os dragões, por exemplo, ressurgem no mundo (que, aliás, é um tipo de mundo medieval). O ritual para seu nascimento envolve fogo, o sacrifício de uma mulher acusada de feitiçaria e a dona dos ovos de dragão, Daenerys Targaryen, que sai purificada das chamas, sem nenhum arranhão. E o que os teria levado a nascer? Ainda não há como saber.

Frente à suposta mágica em *Crônicas de Gelo e Fogo*, os personagens podem ter opiniões radicalmente opostas. Há os que são completamente crentes (os próprios mágicos, os religiosos e seus fiéis e, em geral, as crianças), há os completamente céticos (em geral os sábios e poderosos). Mas também existem os indecisos, como o homem do prólogo citado anteriormente. O cometa que em determinado momento aparece no céu, então, pode ser sinal do retorno da magia ao mundo ou pode ser apenas um fenômeno natural. As visões de diferentes personagens desse mesmo fenômeno mostram as várias possibilidades dentro da narrativa. E mesmo o leitor é deixado sem nenhuma explicação final, o que faz com que as opiniões acerca do enredo variem bastante, gerando intermináveis discussões na internet sobre o futuro de cada personagem, no contexto de uma cultura de convergência em que a série televisiva da HBO e a literária de Martin se entrecruzam e se distanciam, além de fazer surgir outras narrativas, como a *fan fiction* (ou ficção criada por fãs).

Os pontos de vista a que se tem acesso na obra estão entre os aspectos que ligam a “representação” do medo à força da técnica narrativa, ou a arte de narrar. Walter Benjamin, em *O Narrador*, relaciona essa arte à narração de fatos mais curiosos do que informativos. Segundo ele, “metade da habilidade de narrar reside na capacidade de relatar a estória sem ilustrá-la com explicações” (1975, p. 67). De fato, a narração de Martin poderia ser aproximada à dinamicidade do cinema, no qual o escritor investiu grande parte de sua carreira. Talvez seja possível encontrar o que Franco Moretti (2003) chama de “enchimentos” em *As Crônicas*, mas eles não dominam grande parte da narrativa. Os diálogos não são predominantes, já que o discurso indireto pode estender-se por longos trechos, pontuados por descrições, principalmente da vida interior dos personagens, seu perfil psicológico. Percebe-se uma mistura ou convergência desses tipos textuais. Transita-se entre a rapidez do discurso direto e a visualidade e profundidade do indireto.

Há ainda, marcadamente, o discurso indireto livre na obra, o qual é

destacado também por Franco Moretti como um elemento transformador do romance. Ele permite ao narrador descrever os movimentos e os pensamentos dos personagens, misturando sua fala à deles. Por vezes, fica difícil perceber se o discurso pertence ao narrador, ao personagem, ou a alguma outra força. Este poderia ser um dispositivo que dissimula e dissemina a *master-voice* do narrador. Ele permitiria “limitar, cancelar, aprovar, ou subsumir todas as outras vozes a que se concede a palavra” (MILLER, 1988, p. 25 apud MORETTI, 2003, p. 32).

É possível acompanhar, por exemplo, uma descrição dos movimentos e pensamentos de Arya Stark, que aos nove anos tenta fugir do castelo onde é perseguida sem ser percebida: “Ela deixou-os caminhar bem à frente, então os seguiu sorratamente. *Silenciosa como uma sombra*” (MARTIN, 2010, p. 247). A sentença que seria atribuível apenas ao narrador em terceira pessoa apresenta um estilo que mistura as ações e ideias da personagem. “Silenciosa como uma sobra”, neste contexto, é o pensamento de Arya sobre si mesma – ecoando os ensinamentos de seu mestre de luta, Syrio Forel – ou são palavras do narrador que a percebe desse modo? O trecho poderia ser interpretado dentro das duas possibilidades.

A reação dessa personagem frente ao medo é simultaneamente envolvente e verossímil. Ao fugir do inimigo, ela foge do conhecido e do desconhecido. O estranho a que se refere Freud (1919) acompanha-a a cada passo que dá na escuridão dos túneis que percorre. A única forma que encontra de lidar com o medo é repetir as frases, quase mantras, que Syrio havia lhe ensinado “silenciosa como uma sombra”, “calma como água parada”. Ao acessar esses ensinamentos, atravessa o espaço que reconhece pelo tato, mas não consegue enxergar. Quando o que a amedronta toma forma, saindo do campo da estranheza, ela reconhece apenas a forma de homens, inimigos, e então consegue reagir e escapar, ou então defender-se. Progressivamente, Arya torna-se uma guerreira, que vai utilizar o trauma para seu próprio empoderamento e crescimento.

Considerando-se a classificação de Myke Cole acerca do Transtorno Pós-traumático, Arya estaria sob a cor amarela, já que é o próprio trauma que de certa forma a liberta. A Theon, por outro lado, é designada a cor preta: ele é autodestrutivo, às vezes paralisado frente ao terror da tortura e do desprezo. Assim, o crítico posiciona cada personagem dentro de uma categorização, onde estes refletiriam reações comuns a pessoas sofredoras desse transtorno fora da ficção.

A narração de pensamentos e ações dentro da narrativa, onde é utilizado por vezes o discurso indireto livre, pode, assim, conduzir à explicação dessas experiências como réplicas de uma condição psicológica, como o faz o crítico citado. Contudo, como se tem acesso a esses diversos modos de lidar com o medo?

Enquanto este tipo de discurso transita entre as vozes do narrador e do personagem, a própria estrutura do texto em capítulos está organizada de forma a dar espaço a uma multiplicidade de pontos de vista.

Quem são os Stark, por exemplo? São descritos como homens e mulheres honrados em primeiro lugar, alguns ainda *skinchangers*, que “trocam de pele com animais”, parecidos com os druidas do RPG (jogos de interpretação de personagens). Talvez sejam esses os Stark, mas do ponto de vista deles.

Já do ponto de vista de Theon Greyjoy, a situação é diferente. Ele é, afinal, seu refém desde a idade de Arya. Levado contra sua vontade até o castelo de Winterfell, manteve-se lá até a idade adulta, quando é mandado mais uma vez até sua casa, as Ilhas de Ferro, para negociar em nome do rei Stark.

A dificuldade de encaixar os Stark dentro de um perfil, portanto, assim como de encaixar qualquer outro personagem como bom ou ruim, advém da variedade de pontos de vista que os cercam, controlados pelo foco narrativo. Capítulo a capítulo o leitor é levado a perceber que ninguém nesse mundo fantástico é quem parecia ser. A rainha, que até certo ponto parece apenas incestuosa com tendências assassinas, pode ser compreendida por alguns como uma mãe que só quer proteger os filhos e os próprios interesses como mulher lutando pelo poder e pela própria liberdade.

Aristóteles afirma, na *Poética*, que um dos elementos mais essenciais da tragédia é justamente relacionado ao caráter de suas personagens. Elas não devem, segundo o filósofo, ser muito boas ou muito más, pois isso não seria conforme aos sentimentos humanos e não despertaria terror ou piedade.

Essa variedade de pontos de vista e também o antimaniqueísmo desenvolvido por Martin em sua série são algumas das características mais levantadas por sua legião de fãs desde seu início, nos anos 1990. Dizem eles que esses estão entre os pontos que a tornam fenomenal. E é essa mesma variedade que possibilita vivenciarmos – como leitores – as diversas experiências dessas diferentes personagens. Temos acesso parcial a seus pensamentos através do narrador, além disso, e este se mantém sempre outro – recorre todas as vezes à terceira pessoa.

Outro ponto interessante de se observar é que a mudança na personalidade dos personagens é acompanhada pela mudança de seus nomes, por vezes, que, ao mesmo tempo, modifica a própria estrutura narrativa. Assim, os capítulos de Arya e Theon, antes intitulados com seus nomes próprios – como sempre ocorre nesta série – passam a levar títulos diferentes quando estes são trocados. Arya se torna uma Menina Cega, Theon, se torna Reek, o submisso. Nunca se está totalmente confortável em apenas uma pele (nem o leitor, nem



os personagens). Há constante transformação, o que desperta a curiosidade, levantada por Benjamin como uma das características da “arte de narrar”.

Theon chega mesmo ao ponto da loucura. Sua identidade prévia destituída, sua imagem de si mesmo desfigurada, deixa de ser o que é, passa a ser a aparência de alguém que nunca foi, mas que já existiu tantas vezes. Reek afinal, não é ninguém e é todos. Todos os prisioneiros da guerra, os deformados por ela, todos os sobreviventes e os desaparecidos.

Isso faz lembrar outra personagem, presente em nossas histórias há certo tempo: Frodo Bolseiro. Alguns clamam pelo reconhecimento de Frodo como um personagem quase histórico, alguém que “representa” (ou re-presenta) os soldados que retornaram do campo de batalha com cicatrizes físicas e emocionais. Frodo seria, então, o próprio Tolkien, alguém que viu as consequências desses confrontos, como as mudanças causadas nas cidades e nas pessoas.

Sem desconsiderar que essas mudanças realmente ocorreram – pois ocorreram – nem esquecer o sofrimento daqueles que as presenciaram, muito menos negar sua participação na história de cada um desses livros, levantamos, uma vez mais, a pergunta: como pensar essa “imitação da guerra” a partir das personagens citadas?

Pode-se pensar na mimese como máscara, como linguagem, e na narrativa como a antecipação de um fim, de uma morte, o desejo de ser “iludido” pelas palavras, mesmo sabendo-se que elas nunca trazem consigo a experiência da qual falam (ou nunca fazem-na renascer, nunca a desvelam).

Quando Theon, por sua vez, ganha o nome de Reek, e assim seu capítulo passa a se intitular, percebe-se o ponto em que sua identidade está mais fragmentada.

No escuro ele não precisava de um nome, então era fácil esquecer. *Reek, Reek, meu nome é Reek.* Ele não havia nascido com aquele nome. Em outra vida ele havia sido outra pessoa, mas aqui e agora seu nome era Reek.<sup>2</sup> (MARTIN, 2011).

Vê-se que a guerra, nas obras aqui citadas, parece fazer parte de algo fantástico. Ela pode ser tão intensa e desumanizante a ponto de transformar definitivamente algumas identidades. Fantástica, não porque desvela uma verdade escondida, exterior, mas por manter-se reveladora apenas do próprio mistério que mantém.

Por mais que se *veja* ou se *sinta* o sofrimento e a morte através da literatura, sua efetividade, como levanta o filósofo francês Lacoue-Labarthe, é desde a “origem”

---

<sup>2</sup> No original: “In the dark he did not need a name, so it was easy to forget. Reek, Reek, my name is Reek. He had not been born with that name. In another life he had been someone else, but here and now, his name was Reek. He remembered”. A versão do e-reader do kindle não possui número de página.

---

---

cortada, corroída pela representação ou, pelo menos, pela linguagem. Para ele, a mimese se parece com a *alétheia* (com um tipo de “verdade” ou desvelamento), pelo fato de nem mesmo essa “verdade” parecer consigo mesma, por nunca deixar de se mascarar, de “desistir de si mesma”. Ao escapar, é a mimese (ou aparência) que aparece em seu lugar. Mas ela é sempre uma figura deslocada, sem traços próprios. A mimese é uma questão de máscara, portanto.

Por esse lado, a mimese como imitação é redutora e fácil. Arrancando-se ela desse sentido rápido, livra-se ela de sua (in)adequação. Para Lacoue-Labarthe, essa é também uma problemática da linguagem, onde se inscreve o sujeito. Ele pergunta, por fim, “que discurso poderia evitar nomear a ficção como origem e falar da origem em termos de ficção (senão de maneira fictícia)?” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 123).

Essa questão da origem leva a crer que a literatura é o que provoca o mimetismo (mas não como imitação). Já dizia Borges: *Pierre Menard, autor do Quixote*. A respeito de Dom Quixote, aliás, Michel Foucault escreve, em *As Palavras e as Coisas*, que esta é a primeira das obras modernas, por afirmar que aí se rompe a relação entre a linguagem e as coisas. A semelhança só reaparece, a partir disso, como imaginação.

A “mentira” da ficção, então, está ligada à própria linguagem. Ao escrever, o poeta se retira. Mas o poeta, aquele que “faz chegar a similitude até os signos que a dizem” (FOUCAULT, 2000, p. 67) também trabalha no sentido de garantir que a escrita ganhe ares de autonomia (de “verdade”). O autor sempre escapa, dando autonomia à linguagem. A mimese aparece, portanto, na “desapropriação enunciativa” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 126). Essa seria a origem da mentira e do poder “ficcional” dos mitos (ou da linguagem).

Escreve-se, entretanto, sem se poder capturar a totalidade de uma mensagem. É o “incomensurável da representação da vida humana” que o romance tenta representar, nas palavras de Walter Benjamin. Em *O Narrador*, Benjamin já lança as cartas desse difícil jogo de ilusões: “É como se nos tivessem tirado um poder que parecia inato, a mais segura de todas as coisas seguras, a capacidade de trocarmos pela palavra experiências vividas” (1975, p. 63).

A multiplicidade de pontos de vistas e de personalidades, em conjunção com a construção do discurso indireto livre em *As Crônicas de Gelo e Fogo*, parece poder levar à tomada de consciência desse caráter mimético da narrativa.

Nesse sentido, portanto, a mimese se distancia da imitação para se vincular ao seu segundo sentido, como trabalhado por Aristóteles na *Física*. Enquanto como imitação a arte é segunda e exterior à natureza, nesse outro

sentido o modelo diferencia-se em si mesmo, pois deve “se desdobrar para aparecer e sair da sua cripta” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 9).

Myke Cole, ao buscar na obra de Martin uma imitação da guerra, portanto, estaria considerando a literatura como imitativa. Arya, segundo seu sistema de cores, seria amarela, pois é hiper vigilante, calculista, mas mais forte, e Theon seria caracterizado pelo preto, já que é autodestrutivo e amedrontado.

Segundo Lacoue-Labarthe, a partir do discurso platônico sobre a ontologia, supôs-se uma ordem ou hierarquia acerca do *lógos* que decide sobre o ser, ou ente-presente. Primeiro viria a coisa, o ser, o real, e depois seu representante, a aparência. Assim se definiria, sob o nome de mimese, algo que eventualmente se chamaria “arte” ou “literatura”, consignada a uma “indigência ontológica”.

Logo, classificar uma obra como “representativa” de um transtorno, e por isso uma imitação, significa prendê-la a um par de oposições hierarquizantes: verdade/imitação, presente/representado, verdadeiro/falso, original/cópia.

O que se poderia pensar, a partir disso, é neste outro tipo de mimese: esta que não depende do modelo. Seria talvez necessário reformular o próprio conceito de representação, pensando-se nela como criação, ou talvez como uma cópia, mas apenas dentro de uma série de cópias, onde nunca se atinge uma origem.

Finalmente, a arte tem o poder de expor o leitor ou espectador a sensações e experiências sem que eles tenham que de fato vivenciá-las como suas. A excitação provocada com a leitura de um livro dá prazer ao leitor, mesmo que este esteja na antecipação da morte ou presenciando a sensação de medo, relacionando-se a isto a noção de catarse.

Na literatura, tratar do medo é tratar também do insólito, de alguma forma. Como expressar uma experiência humana (e talvez inumana também), que é ao mesmo tempo tão comum e tão difícil de explicar? Ensaíamos, aqui, algumas respostas, tais como o investimento em um tipo de narração que possa criar sensações vívidas, a identificação entre leitor e personagens, a fragmentação e a transformação da subjetividade.

Neste épico fantástico de George Martin há lacunas, onde não se pode decidir entre uma interpretação e outra, há dramaticidade e há diversas realidades ficcionais. Entre *O Senhor dos Anéis* e *As Crônicas de Gelo e Fogo*, percebemos, por fim, mudanças que se relacionam às mudanças literárias e possivelmente sociais que as envolvem. Onde antes havia um objetivo final claro – carregar o anel, destruí-lo, devolver o verdadeiro rei ao trono – agora há diversos interesses em jogo. Quem é o verdadeiro rei? Cada família, cada grupo, cada rei autoproclamado tem uma ideia diferente sobre a questão.

Quem são os invasores? Quem são os verdadeiros donos da terra? Quem tem o poder? Essas são todas perguntas relevantes no que diz respeito a *Crônicas*. Nenhuma delas está resolvida. E com elas caminhamos, leitores, ao desconhecido.

Na *Guerra dos Tronos*, já disse a rainha, quem não ganha morre. A morte está sempre lá, prestes a assaltar-nos, e nada irá impedi-la, no final desse jogo, pois que o prazer de ler leva ao fim da obra, e a morte final da história, o fechamento do livro.

## REFERÊNCIAS:

- ARISTÓTELES. *Poética*. Série Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *O Narrador*. IN: Textos Escolhidos. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- COLE, Myke. *Art Imitates War*. IN: Beyond the Wall: Exploring George R. R. Martin's A Song of Ice and Fire, From A Game of Thrones to A Dance with Dragons. Disponível em <[http://books.google.com.br/books?id=6sJQMs6WyQcC&printsec=frontcover&source=gbg\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com.br/books?id=6sJQMs6WyQcC&printsec=frontcover&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)>. Acessado em 10/03/2013.
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. 8.ed. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FREUD, Sigmund. *The Uncanny*. 1919. Available at San Diego State University website <<http://www-rohan.sdsu.edu/~amtower/uncanny.html>>.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A Imitação dos Modernos. Ensaios sobre arte e filosofia*. Organizadores Virginia de Araujo Figueiredo e João Camillo Penna. Tradução João Camillo Penna et al. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- MARTIN, George R. R. *A Game of Thrones*. The Song of Ice and Fire Series. Bantam Books, 1996. E-reader version. eISBN: 978-0-553-89784-5.
- \_\_\_\_\_. *A Clash of Kings*. The Song of Ice and Fire Series. Bantam Books, 1999. E-reader version. eISBN: 978-0-553-89785-2.
- \_\_\_\_\_. *A Storm of Crows*. The Song of Ice and Fire Series. Bantam Books, 2000. E-reader version. eISBN: 978-0-553-89787-6.
- \_\_\_\_\_. *A Feast for Crows*. The Song of Ice and Fire Series. Bantam Books, 2005. E-reader version. eISBN: 978-0-553-90032-3.
- \_\_\_\_\_. *Dance with Dragons*. The Song of Ice and Fire Series. United States: Bantam Books, 2011. E-reader version. eISBN: 978-0-553-90565-6.
- \_\_\_\_\_. *A Guerra dos Tronos*. Série As Crônicas de gelo e Fogo. São Paulo: Leya Brasil, 2010.
- MORETTI, Franco. *O século sério*. Novos Estudos, n. 65, 2003. Tradução de Alípio Correa e Sandra Correa. Disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/92025094/seculo-serio-pdf>>. Acessado em 27 de maio de 2013.
- TOLKIEN, J. R. R. *A Sociedade do Anel*. Série O Senhor dos Anéis. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- \_\_\_\_\_. *The Two Towers*. The Lord of the Rings Series. United States: Houghton Mifflin Company, 1973.
- \_\_\_\_\_. *The Return of the King*. The Lord of the Rings Series. United States:

Houghton Mifflin Company, 1975.

Waizbort, Leopoldo. *A passagem do três ao um: crítica literária, sociologia, filologia*.  
São Paulo: Cosac Naify, 2007.

## MUDAM-SE AS CORES, MUDAM-SE AS ATITUDES: UMA LEITURA DE *CHAPEUZINHO AMARELO*

Tatiana Alves Soares Caldas<sup>1</sup>

*“Um dos efeitos do medo é perturbar os sentidos e fazer com que as coisas não pareçam o que são.”  
(Cervantes, Dom Quixote, cap. XVIII).*

O medo constitui um ingrediente indispensável à maioria das narrativas infantis tradicionais. Tendo sido originalmente utilizado com finalidade moralizante, o medo atuava como recurso coercitivo, inibindo comportamentos socialmente indesejados. Por questões históricas e culturais, a figura do lobo aparecia, em grande parte das narrativas, como o temido vilão / predador.

*Chapeuzinho Amarelo*, texto de Chico Buarque publicado em 1979, realiza um redimensionamento de *Chapeuzinho Vermelho*, clássico infantil celebrizado por Perrault e, posteriormente, pelos Irmãos Grimm. Tendo como mote o conhecido medo da menina em relação ao Lobo Mau, a narrativa apresenta um desfecho inesperado, que dialoga com a versão clássica da história, subvertendo-a e propondo uma releitura da narrativa tradicional, eternizada pelo imaginário popular: ao enfrentar aquilo que mais teme, a heroína contemporânea revela uma inversão do modelo do conto de fadas tradicional, numa literatura que assume contornos de denúncia social e que deflagra a época conturbada em que foi produzida.

Vendo na atitude da protagonista uma rejeição aos modelos a ela atribuídos pela tradição literária, o presente estudo reflete acerca da reconfiguração do medo na literatura infantil contemporânea a partir do jogo intertextual por ela realizado. Por meio de elementos simbólicos e linguísticos presentes no texto, buscar-se-á analisar a desconstrução parodística das imagens tradicionais na referida obra.

Pensar a temática do medo nas narrativas implica reconhecer a utilização destas como uma eficaz ferramenta de persuasão, desde a Antiguidade Clássica. Nelly Novaes Coelho, em suas considerações acerca da literatura infantil, destaca o uso da linguagem figurada no duplo propósito de divertir e ensinar, sobretudo em momentos em que as histórias eram transmitidas oralmente:

Desde a Antiguidade, a narrativa (em prosa moral ou em verso) foi valorizada como instrumento de persuasão moral ou de conscientização política ou religiosa, devido à instintiva fascinação

---

<sup>1</sup> Tatiana Caldas é Doutora em Letras pela UFRJ. Atua no CEFET/RJ.



que o “ouvir estórias” sempre exerceu sobre o homem. Não se pode negar que aquilo que se escuta com interesse é muito mais facilmente assimilado e incorporado pelo nosso pensamento. (...)

A linguagem metafórica é, sem dúvida, a mais adequada para expressar a dupla intencionalidade da literatura narrativa: divertir e ensinar. Naqueles tempos recuados, quando a transmissão das ideias se fazia oralmente, e a literatura visava aos ouvintes e não aos leitores, é fácil compreender porque a linguagem figurada revelou-se superior à linguagem realista e direta. (COELHO, 2003, p. 68).

Outro aspecto a ser considerado na análise da literatura infantil é a contribuição dos mitos na configuração da psique. Segundo Mircea Eliade, haveria uma permanente tentativa de se atingir aquilo a que ele denomina primordial humano, ou seja, a primeira infância, momento caracterizado pela inocência e por uma visão paradisíaca em relação à vida e ao mundo, como se observa na passagem a seguir:

Para a psicanálise, por exemplo, o verdadeiro primordial é o “primordial humano”, a primeira infância. A criança vive um tempo mítico, paradisíaco. A psicanálise elaborou técnicas capazes de revelar os “primórdios” de nossa história pessoal e, sobretudo, de identificar o evento preciso que pôs fim à beatitude da infância e decidiu a orientação futura de nossa existência. (ELIADE, 2007, p. 73).

Ainda segundo Eliade, os contos possuem a habilidade de reatualizar uma espécie de enredo iniciatório. Em termos psicanalíticos, a trajetória do protagonista alegoriza sua iniciação no mundo adulto, seu amadurecimento, bem como o enfrentamento e a superação de situações de conflito. De forma inconsciente e acreditando estar apenas se divertindo, o indivíduo se depara com situações que o iniciam nos conflitos do ser no mundo:

Poder-se-ia quase dizer que o conto repete, em outro plano, e através de outro meio, o enredo iniciatório exemplar. O conto reata e prolonga a “iniciação” ao nível do imaginário. Se ele representa um divertimento (para crianças e camponeses) ou uma evasão (para os habitantes das cidades), é apenas para a consciência banalizada, e, particularmente, para a consciência do homem moderno; na psique profunda, os enredos iniciatórios conservam sua seriedade e continuam a transmitir sua mensagem, a produzir mutações. Sem se dar conta e acreditando estar divertindo ou se evadindo, o homem das sociedades modernas ainda se beneficia dessa iniciação imaginária proporcionada pelos contos. (Ibidem, p. 174).

Propp, em conhecido estudo acerca da tipologia do conto maravilhoso, refere-se ao *afastamento*, momento da narrativa em que a criança vai para

a floresta, onde passará por uma jornada iniciática que a transformará e a inscreverá na vida adulta.

Nelly Novaes Coelho, ao analisar os símbolos, mitos e arquétipos presentes nos contos infantis, identifica diferentes nuances segundo a origem de cada um. Refletindo os anseios e temores de cada tempo e lugar, tais contos – maravilhosos, de fadas, exemplares – tematizam o homem e sua cosmovisão:

(...) Pode-se dizer que o *conto maravilhoso* tem raízes orientais e gira em torno de uma *problemática material / social / sensorial* – a busca de riquezas, a conquista de poder, a satisfação do corpo, etc. – ligada basicamente à realização socioeconômica do indivíduo em seu meio. (...)

Quanto ao *conto de fadas* de raízes celtas, [este] gira em torno de uma *problemática espiritual / ética / existencial*, ligada à realização interior do indivíduo, basicamente por intermédio do Amor. (...)

Finalmente, há ainda os contos exemplares, nos quais se misturam as duas problemáticas: a social e a existencial. Câmara Cascudo chama-os de “contos de encantamento”, de que são exemplos: *Chapeuzinho Vermelho, O Pequeno Polegar, João e Maria*. (COELHO, 2003-b, p. 79).

Tais narrativas, consagradas pelo imaginário popular, tornaram-se verdadeiros repositórios de mitos, como assinala Pierre Brunel, em seu *Dicionário de Mitos Literários*:

(...) Em toda a sua extensão, conto e mito escapam a qualquer tentativa de encerrar em categorias lógicas termos cuja riqueza e complexidade nos assustem. A fronteira permanece indecisa entre os dois territórios, ou melhor, como a sombra, muda sem cessar. Mas a resistência que o mito e o conto opõem a todas as definições comprova sua vitalidade. Suas infinitas possibilidades de jogo e estrutura em cascata – plágio, paródia, palimpsesto –, as relações privilegiadas que mantêm com o imaginário, o simbólico, sua plasticidade, seu movimento, sua capacidade de variação que em geral faz esquecer a perenidade das estruturas, desenvolvem gêneros proteiformes, operadores de criação, indutores de metamorfoses, de liberdade, de subversão e, no espaço aberto à criação literária, de deserções. (BRUNEL, 1998, p.198).

Brunel analisa o fato de os contos serem, dada a sua essência, geradores em potencial de mitos, possibilitando derivações, apropriações e, sobretudo, subversões:

(...) Há uma ideologia burguesa e aristocrática nos contos de fadas, embora eles circulassem, preferencialmente, entre a classe mais

excluída e oprimida. Com sua “moral ingênua”, segundo a qual os maus são sempre punidos e os bons sempre premiados, eles serviam perfeitamente aos propósitos educacionais da classe dominante.

(...) Perrault deixa claro que, para a moral ingênua e utilitária, os homens devem ser guiados por poderes superiores (mágicos / divinos), que punem o vício e premiam a virtude. (Ibidem, p.198).

E, justamente pelo fato de estarem ideologicamente comprometidos com o contexto em que foram produzidos, tais contos revelam-se um manancial no que se refere à gama de releituras e diálogos que podem suscitar. Talvez por isso, muitos contos cristalizados pela tradição literária sejam relidos na contemporaneidade, inserindo-se em uma sociedade já desvinculada dos significados contidos nas narrativas originais, e propondo leituras coerentes com o novo momento. Assim, muitos contos de fadas ou maravilhosos são desconstruídos ao serem relidos na contemporaneidade e, por meio do diálogo com a narrativa original, as histórias se mostram adequadas e representativas da época em que são elaboradas.

A narrativa infantil *Chapeuzinho Amarelo*, como dissemos na introdução deste estudo, conta a história de uma menina extremamente medrosa que, em determinado momento, se defronta com o maior de seus temores: o Lobo. A narrativa contemporânea dialoga com a tradicional, subvertendo-a e produzindo novos sentidos para a obra sacralizada por Perrault e pelos Irmãos Grimm.

A linguagem assume papel de destaque no texto contemporâneo, evidenciado pelo fato de a história apresentar uma estrutura semelhante à de um poema, dividido em estrofes, com musicalidade e rimas. Além de explorar ludicamente a linguagem, o texto de Buarque apresenta uma sonoridade que será fundamental no momento de enfrentamento do Lobo por Chapeuzinho.

O primeiro aspecto que se destaca no texto contemporâneo é o fato de a protagonista, aqui nomeada *Chapeuzinho Amarelo*, ter medo de tudo intensificando a insegurança a ela atribuída e tirando da figura do lobo a exclusividade do papel de vilão:

Era a Chapeuzinho Amarelo.  
Amarelada de medo.  
Tinha medo de tudo,  
aquela Chapeuzinho.  
(BUARQUE, 2011, s/nº)

O texto de Chico Buarque realiza uma mudança significativa na leitura proposta pelas cores, uma vez que, enquanto o vermelho da capa da personagem original simbolizava o desabrochar de sua sexualidade e a sedução, como

apontam Bettelheim e Chevalier em seus estudos, o amarelo da Chapeuzinho atual pode sugerir, até pela linguagem popular, que o traço mais característico da personagem contemporânea é a covardia. Além disso, não se tem aqui o tradicional *era uma vez*, mas um *era a Chapeuzinho Amarelo*, reiterando a imagem de uma menina permanentemente medrosa. Não se trata de uma situação pontual e localizada, mas de um traço constante de sua personalidade, o que, como veremos, tornará a sua reação posterior ainda mais admirável.

O texto prossegue, e percebemos o quanto a menina tem sua vida cerceada pelo medo que ela sente, até de coisas que normalmente não seriam temidas, mas que ela, em sua leitura de mundo, enxerga como aterrorizantes:

Já não ria.  
Em festa, não aparecia.  
Não subia escada  
nem descia.  
Não estava resfriada  
mas tossia.  
Ouvia conto de fada  
e estremecia.  
Não brincava mais de nada,  
nem de amarelinha.

Tinha medo de trovão.  
Minhoca, pra ela, era cobra.  
E nunca apanhava sol  
porque tinha medo da sombra.  
Não ia pra fora pra não se sujar,  
Não tomava sopa pra não ensopar.  
Não tomava banho pra não descolar.  
Não falava nada pra não engasgar.  
Não ficava em pé com medo de cair.  
Então vivia parada,  
deitada, mas sem dormir,  
com medo de pesadelo.

Era a Chapeuzinho Amarelo.  
(Ibidem, s/nº)

Os medos da menina paralisam-na, impedindo-a de praticar atitudes corriqueiras do dia a dia, como subir escadas ou mesmo tomar banho. O fato de já não rir ou brincar, atos lúdicos e espontâneos, pode ainda sugerir uma crítica ao momento em que o texto foi produzido, no caso uma ditadura militar que se mantinha à custa de torturas, prisões e delações, e uma das leituras permitidas pelo texto seria a desse mundo que tira de seus habitantes o direito

à alegria, numa possibilidade de leitura que retomaremos mais à frente.

A passagem citada revela ainda que muitos dos medos vivenciados pela protagonista referiam-se a uma potencialização de algo existente, como se sua mente infantil os enxergasse como maiores do que eram na realidade, como na imagem da “minhoca, que, pra ela, era cobra” (Ibidem, s/nº), ou na do sono, que se lhe afigura, necessariamente, como pesadelo.

É então que surge a primeira referência ao maior de todos os seus temores – o Lobo entra em cena, fazendo-a experimentar o seu pavor:

E de todos os medos que tinha  
o medo mais que medonho  
era o medo do tal do LOBO.  
Um LOBO que nunca se via,  
que morava lá pra longe,  
do outro lado da montanha,  
num buraco da Alemanha,  
cheio de teia de aranha,  
numa terra tão estranha,  
que vai ver que o tal do LOBO  
nem existia.  
(Ibidem, s/nº)

Percebe-se, na passagem citada, uma intensificação do medo sentido pela menina: trata-se de uma espécie de condensação de todos os seus temores, concentrados em um “medo mais que medonho” (Ibidem, s/ nº). Além disso, o *LOBO* é o único termo a aparecer em maiúsculas, sugerindo, no recurso à capitalização, a importância conferida à figura que tanto a amedronta, muito maior do que todos os seus outros medos. Apesar de nunca ser visto e de morar longe, “do outro lado da montanha, num buraco da Alemanha” (Ibidem, s/ nº), o Lobo continua a ser temido por ela, numa sugestão da existência de medos irracionais ou incutidos. Note-se que o narrador chega mesmo a aventar a possibilidade de o Lobo sequer existir, numa suposição que acentua a ideia de um temor intencionalmente incutido na criança, e que acaba por desmistificar a figura do vilão mais recorrente dos contos de fadas:

Mesmo assim a Chapeuzinho  
tinha cada vez mais medo  
do medo do medo do medo  
de um dia encontrar um LOBO.  
Um LOBO que não existia.  
(Ibidem, s/nº)

Além de reduzir o medo do Lobo a um temor irracional, as palavras

do narrador podem ainda conter um quê de crítica à estratégia de se intimidar alguém com a finalidade de cercear seu comportamento. Se a menina teme algo que talvez sequer exista, é porque o medo lhe foi inculcado, tendo ela sido aterrorizada pelas histórias que lhe foram contadas.

Finalmente ocorre o temido encontro entre a menina e o Lobo, e a primeira impressão parece confirmar a fome e o *jeitão de lobo* que tanto a amedrontavam:

E Chapeuzinho Amarelo,  
de tanto pensar no LOBO,  
de tanto sonhar com LOBO,  
de tanto esperar o LOBO,  
um dia topou com ele  
que era assim:  
carão de LOBO,  
olhão de LOBO,  
jeitão de LOBO  
e principalmente um bocão  
tão grande que era capaz  
de comer duas avós,  
um caçador,  
rei, princesa,  
sete panelas de arroz  
e um chapéu  
de sobremesa.  
(Ibidem, s/nº)

Após o susto inicial, a postura da menina parece se modificar, passando a ser de curiosidade, atenuando o medo que sentia do Lobo, numa sugestão de que o seu temor não era propriamente em relação ao Lobo, mas do medo que ela julgava sentir dele. A ilustração que acompanha tal passagem mostra uma menina com um olhar indagador, com a mão no queixo, curvada para frente, num código corporal muito mais indicativo de curiosidade do que de medo.

A narrativa prossegue, e a menina lança agora outro olhar ao animal. À medida que a figura do Lobo começa a perder força, o medo se vai diluindo, como se percebe na passagem a seguir:

Mas o engraçado é que,  
assim que encontrou o LOBO,  
a Chapeuzinho Amarelo  
foi perdendo aquele medo,  
o medo do medo do medo  
de um dia encontrar um LOBO.  
Foi passando aquele medo  
do medo que tinha do LOBO.

Foi ficando só com um pouco  
de medo daquele lobo.  
Depois acabou o medo  
e ela ficou só com o lobo.  
(Ibidem, s/nº)

Expressivas são algumas das marcas presentes na passagem acima, tanto figurativas como textuais: algumas ilustrações são sugestivas dessa perda gradativa do medo, como, por exemplo, no fato de a imagem do Lobo diminuir de tamanho em relação às imagens anteriores, até ficar no mesmo plano que a menina.

No que se refere às marcas textuais, a palavra *medo* aparece quatro vezes no início do encontro: “Foi perdendo aquele medo / o medo do medo do medo.” (Ibidem, s/nº); em seguida, duas vezes: “Foi passando aquele medo do medo que tinha do Lobo.” (Ibidem, s/nº); para, finalmente, apresentar uma única referência: “Depois acabou o medo.” (Ibidem, s/nº) As formas verbais também revelam essa destituição gradativa do medo: “perdendo / passando / acabou” (Ibidem, s/nº).

Processo semelhante é percebido na palavra *Lobo*, que inicialmente era grafada em caixa alta, passando, em seguida, a apresentar a maiúscula somente no início da palavra, até surgir em minúsculas, marcando, no âmbito gráfico-semântico, a destituição realizada na narrativa.

Quanto à menina, apresentada de início como *Chapeuzinho Amarelo*, após se libertar do medo do Lobo, passa a ser referida apenas como *Chapeuzinho* ou *a menina*, significativamente perdendo o qualificativo que lhe atribuíra covardia.

A narrativa prossegue, e o que se vê agora é um Lobo aborrecido ao perceber que não é mais capaz de aterrorizar a menina. Frustrado, ou simplesmente *chateado*, como revela o texto, ele tenta recuperar seu lugar, ainda que totalmente destituído de qualquer poder:

O lobo ficou chateado  
de ver aquela menina  
olhando pra cara dele,  
só que sem o medo dele.  
Ficou mesmo envergonhado,  
triste, murcho e branco-azedo,  
porque um lobo, tirado o medo,  
É um arremedo de lobo.  
É feito um lobo sem pelo.  
Lobo pelado.  
(Ibidem, s/nº)

A passagem citada atua como um divisor de águas no que concerne à reação da menina, e é especialmente relevante pelo fato de apresentar o Lobo



quase como um palhaço, com gravatinha borboleta de bolinhas e totalmente acanhado, *um arremedo de lobo, triste e murcho*. O sentimento de inadequação vivenciado pelo Lobo revela o seu enfraquecimento aos olhos da menina.

Como era de se esperar, o predador de outrora não se rende de imediato, e tenta, a todo custo, retomar seu antigo poder. Ao constatar a perda de seu poder de assustar Chapeuzinho, o Lobo tenta, ainda uma vez, intimidar a menina. Observe-se que ele grita várias vezes, reafirmando sua identidade lupina:

E ele gritou: sou um LOBO!  
Mas a Chapeuzinho, nada.  
E ele gritou: sou um LOBO!  
Chapeuzinho deu risada.  
E ele berrou: EU SOU UM LOBO!!!  
Chapeuzinho, já meio enjoada,  
com vontade de brincar  
de outra coisa.  
Ele então gritou bem forte  
aquele seu nome de LOBO  
umas vinte e cinco vezes,  
que era pro medo ir voltando  
e a menininha saber  
com quem não estava falando:  
(Ibidem, s/nº)

O Lobo tenta subjugar-la, afirmando seu poder. Entretanto, Chapeuzinho vira as costas a ele e ri, desprezando a sua suposta maldade, tão difundida nas narrativas tradicionais. Curiosamente, o início da dessacralização do Lobo realizada pela criança ocorre precisamente no momento em que ele grita com ela. As marcas ilustrativas enfatizam suas presas enormes, seus olhos injetados, sua boca escancarada, mas a menina aparece sorridente e de olhos fechados, e a ilustração a apresenta quase gargalhando enquanto ele a tenta ameaçar.

Enquanto na versão tradicional o Lobo revela-se em todo o seu potencial predador na hora em que está prestes a atacar a menina, a versão contemporânea apresenta apenas um Lobo que urra, sem atingir seu objetivo, pateticamente fracassado em sua tentativa de retomar o controle da situação.

Digna de destaque é a passagem “pro medo ir voltando / e a menininha saber / com quem não estava falando” (Ibidem, s/nº), que, numa espécie de discurso indireto livre, relê a expressão “*Você sabe com quem está falando?*”, geralmente utilizada quando alguém se vale de sua posição privilegiada para reivindicar algo. Além de ser denotativa de arrogância, tal expressão acompanha ainda situações de abuso do poder. No texto citado, a referida expressão

aparece modificada, e a releitura que é feita contribui ainda mais para coroar a derrocada do Lobo: a desconstrução linguística, vista na apropriação e na subversão da conhecida expressão popular – ela *não* fala com ele –, estende ao âmbito linguístico a insurreição realizada pela menina.

O processo utilizado pelo Lobo para amedrontar Chapeuzinho tem um efeito oposto ao desejado: a repetição exaustiva do próprio nome, na tentativa de afirmar seu poder, justapõe as sílabas que o compõem, propiciando um jogo fônico-semântico, em que o antes temido Lobo se transforma em um Bolo:

LO-BO- LO-BO- LO-BO- LO-BO- LO-BO- LO-BO-  
LO-BO- LO-BO- LO-BO- LO-BO- LO-BO- LO-BO-  
LO-BO- LO-BO- LO-BO- LO-BO- LO-BO- LO-BO-

Aí,  
Chapeuzinho encheu e disse:  
“Para assim! Agora! Já!  
Do jeito que você tá!”  
E o lobo parado assim  
do jeito que o lobo estava  
já não era mais um LO-BO.  
Era um BO-LO.  
Um bolo de lobo fofo,  
tremendo que nem pudim,  
com medo da Chapeuzim.  
Com medo de ser comido  
com vela e tudo, inteirim.

LO-BO-LO-BO  
(Ibidem, s/nº)

Ocorre então uma inversão do perigo representado pelo Lobo a partir da também inversão das sílabas de seu nome: ao se tornar *Bolo*, ele passa de predador a presa, “com medo de ser comido/com vela e tudo, inteirim.” (Ibidem, s/nº). Completando o processo de descaracterização da figura selvagem e feroz, Chapeuzinho, em discurso direto, dá ordens ao Lobo, reduzindo-o à figura dessacralizada do Bolo, que agora fica no centro da mesa, constrangido e humilhado.

A menina, com a mudança de atitude, revela-se destemida e criativa, totalmente diferente da Chapeuzinho Amarelo do início da história. Ao reinventar o significante *Lobo*, reduzindo-o a *Bolo*, aniquila o poder do vilão e subverte as relações de poder estabelecidas e sacralizadas nos contos de fadas. Os termos *inteirim* e *Chapeuzim*, rimando com *pudim*, acentuam a fragilidade do Lobo, que se acovarda diante da menina que *se enche* e o enfrenta.

Chapeuzinho não apenas inverte o jogo, como dispensa o direito de

devorar o Bolo / Lobo porque prefere o sabor de chocolate, desqualificando-o inclusive como presa, ainda que já o tenha totalmente rendido, como se percebe na passagem a seguir:

Chapeuzinho não comeu  
aquele bolo de lobo,  
porque sempre preferiu  
de chocolate.  
Aliás, ela agora, come de tudo,  
menos sola de sapato.  
Não tem mais medo de chuva  
nem foge de carrapato.  
Cai, levanta, se machuca,  
vai à praia, entra no mato,  
trepa em árvore rouba fruta,  
depois joga amarelinha  
com o primo da vizinha,  
com a filha do jornaleiro,  
com a sobrinha da madrinha  
e o neto do sapateiro.  
(Ibidem, s/nº)

Além de passar a aplicar a tática de inverter os nomes e desmitificar as figuras que a amedrontavam, Chapeuzinho agora faz suas próprias escolhas, chegando mesmo a negar o modelo estereotipado de uma menina bem-comportada, sendo vista “trepando em árvores, roubando frutas e entrando no mato” (Ibidem, s/nº), em atitudes marcadas pelo risco e pela transgressão. O medo como elemento cerceador já não existe na vida da menina, que o reinventa, transformando aquilo que a amedronta em companhia.

A reação da menina opera nela uma mudança que se estende a outras esferas de sua vida. Se antes Chapeuzinho, por medo, se privava de tudo, agora toma atitudes que antes seriam inconcebíveis para ela. Livre do adjetivo que a (des)qualificava, ela agora é referida simplesmente como *Chapeuzinho*, sem o atributo de covardia que a acompanhava. Ciente de sua nova capacidade – a de contornar e enfrentar os medos e desafios –, ela reverte a situação, transformando-os em companheiros, como se percebe na passagem a seguir:

Mesmo quando  
está sozinha,  
inventa  
uma brincadeira.  
E transforma  
em companheiro  
cada medo que ela tinha:

o raio virou orrái,  
barata é tabará,  
a bruxa virou xabru  
e o diabo bodiá.

Ah! outros companheiros da Chapeuzinho Amarelo:  
O Gãodra, a Jacoru, o Barão-Tu, o Pão Bichôpa,  
e todos os trosmons.  
(Ibidem, s/nº)

Temos agora a informação de que a menina come de tudo, arrisca-se, vive intensamente, e, principalmente, administra seus temores, sem ser controlada por eles. Se Chapeuzinho criava seus próprios monstros – literal e figurativamente –, ao amadurecer enfrenta-os, libertando-se, numa atitude em que medos e monstros inicialmente aterradores transformam-se em brinquedos, quando ela explora o significante, reduzindo-lhes o significado.

Ao compararmos a narrativa contemporânea à tradicional, alguns aspectos se evidenciam: diferentemente da trama original, não há aqui alguém para salvá-la: ela tem de vencer seus temores sozinha. O fato de ela conseguir isso por meio da subversão da linguagem também é expressivo, uma vez que o texto aponta a utilização da palavra como estratégia de libertação, denunciando o silenciamento vivenciado pela sociedade da época.

Diferentemente do contexto de guerra, fome, e burguesia em ascensão que embalou a criação da *Chapeuzinho Vermelho*, *Chapeuzinho Amarelo* traduz o panorama brasileiro do século XX, oprimido por uma ditadura militar, que tinha na tortura e no silenciamento seus maiores aparelhos.

Enquanto as narrativas exemplares incutiam o temor com finalidade pedagógica, por meio de uma indução ao medo para desencorajar atitudes fora do padrão desejado, a narrativa contemporânea mostra que o medo apenas leva à letargia e que a reação conduz ao enfrentamento e à superação. Assim, se as narrativas tradicionais apresentavam a criança que fugia aos modelos impostos como alguém a ser punida por sua desobediência, as histórias atuais mostram a possibilidade de reinvenção, de transgressão, de fuga ao conformismo como possibilidades de crescimento. A releitura crítica reconfigura os parâmetros, em virtude da mudança de mentalidades e de novas tentativas de decifração do mundo.

## **REFERÊNCIAS:**

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. São Paulo, Cultrix, 1974.

BUARQUE, Chico. *Chapeuzinho Amarelo*. Chico Buarque, ilustrações de Ziraldo. 27ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

COELHO, Nelly Novaes. *A Literatura Infantil: História, Teoria e Análise*. São Paulo: Quíron, 2003.

\_\_\_\_\_. *O Conto de Fadas: Símbolos, Mitos e Arquétipos*. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 2003.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.