

Cido Rossi
Fernanda Aquino Sylvestre
(Organizadores)

© FANTÁSTICO COMO TEXTUALIDADE CONTEMPORÂNEA

**Edibrás**
Gráfica e Editora



Cido Rossi
Fernanda Aquino Sylvestre
(Organizadores)

O fantástico como textualidade contemporânea

1ª Edição



Uberlândia - MG - Brasil
2019

Copyright © 2019
Cido Rossi | Fernanda Aquino Sylvestre

Todos os direitos reservados.
O FANTÁSTICO COMO TEXTUALIDADE CONTEMPORÂNEA

1ª Edição | Fevereiro – 2019

Diagramação | Arte Final: Marcelo Soares da Silva

CORPO EDITORIAL

Beatriz Nunes Santos e Silva (Mestra em Educação pela Fucamp)
Bruno Arantes Moreira (Doutor em Engenharia Química pela UFU)
Fernanda Arantes Moreira (Mestra em Educação pela UFU)
Graziela Giusti Pachane (Doutora em Educação pela UNICAMP)
Irley Machado (Doutora pela Université Paris III - Sorbonne Nouvelle)
Juraci Lourenço Teixeira (Mestra em Química pela UFU)
Kenia Maria de Almeida Pereira (Doutora em Literatura pela UNESP)
Lidiane Aparecida Alves (Mestra em Geografia pela UFU)
Luiz Bezerra Neto (Doutor em Educação pela UNICAMP)
Mara Rúbia Alves Marques (Doutora em Educação pela UNIMEP)
Orlando Fernández Aquino (Doutor em Ciências Pedagógicas pela ISPVC - Cuba)
Roberto Valdés Pruentes (Doutor em Educação pela UNIMEP)
Vitor Ribeiro Filho (Doutor em Geografia pela UFRJ)

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

EDITORA EDIBRÁS, MG, BRASIL

R831o ROSSI, Cido | SYLVESTRE, Fernanda Aquino (orgs.)
O FANTÁSTICO COMO TEXTUALIDADE
CONTEMPORÂNEA
1ª ed / Uberlândia–MG: Edibrás, 2019.

283p. il.;
ISBN: 978-85-67803-92-0

1. Estudos Literários. 2. Literatura Fantástica
3. Fantástico na contemporaneidade.
I. ROSSI, Cido. II. SYLVESTRE, Fernanda Aquino. III. Título.

CDD 800

É proibida a reprodução total ou parcial.
Impresso no Brasil / Printed in Brazil
A comercialização desta obra é proibida

“O fantástico irrompe no cotidiano, pode acontecer agora, neste meio-dia de sol em que você e eu estamos conversando”

Julio Cortázar

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....7

FALEM O QUE FOR, MAS FALEM DE TODOROV! 9

Fábio Dobashi FURUZATO

O CONCEITO DE HESITAÇÃO E A CONSTITUIÇÃO
DO FANTÁSTICO..... 39

Marisa Martins GAMA-KHALIL

ALTERIDADE E MARAVILHOSO:
DUAS REPRESENTAÇÕES DO JOGO ESPECULAR
NA LITERATURA DO SÉCULO XX –
HARRY POTTER E A PEDRA FILOSOFAL,
DE J. K. ROWLING, E O ESPELHO NO ESPELHO:
UM LABIRINTO, DE MICHAEL ENDE..... 67
Sylvia Maria TRUSEN

REESCRITA, RE-VISÃO E QUEBRA DA HEGEMONIA
DISCURSIVA MASCULINA EM UMA NARRATIVA
MARAVILHOSA DE MARINA COLASANTI..... 89
Ana Paula dos Santos MARTINS

FICÇÃO INTERSTICIAL, NEOFANTÁSTICO,
REALISMO MÁGICO OU *SLIPSTREAM*?
A ENCRUZILHADA DO FANTÁSTICO EM
“A CASE OF THE STUBBORNS”, DE ROBERT
BLOCH..... 119
Alexander Meireles da SILVA
Raul Dias PIMENTA

OS CONTOS DE PRIMO LEVI: ENTRE DUPLICADORES, CLONES, METAMORFOSES E ODORES.....	143
Claudia Fernanda de Campos MAURO	
HIBRIDISMO DE GÊNEROS NO ROMANCE CONTEMPORÂNEO: O GÓTICO E O FANTÁSTICO EM <i>A CASA ASSOMBRADA</i> , DE JOHN BOYNE	161
Fernanda Aquino SYLVESTRE	
“OS DRAGÕES”, DE MURILO RUBIÃO: O MONSTRO NOS MUNDOS POSSÍVEIS DA FICÇÃO LATINO-AMERICANA*	181
Flavio GARCÍA	
EDGAR ALLAN POE NO PALCO: O CASO DO POEMA “THE RAVEN” E O TEATRO MUSICAL GÓTICO.....	197
Renata PHILIPPOV	
HORCRUXES	213
Cido ROSSI	
REPENSANDO A TEXTUALIDADE/GÊNERO NO FANTÁSTICO DE NEIL GAIMAN.....	251
Cláudia Maria Ceneviva NIGRO Marco Aurelio Barsanelli de ALMEIDA	
OS AUTORES.....	273
GRUPO DE PESQUISA.....	283

APRESENTAÇÃO

No decorrer do século XX e neste início do século XXI, o Fantástico enquanto gênero e modo ficcional se diversificou tanto em suas manifestações artísticas (fantástico puro, gótico, contos de fadas, fantasia, insólito, neofantástico, realismo mágico, ficção científica, retrofuturismos, Slipstream etc. — a lista é grande demais para ser elencada aqui em sua integridade), quanto em seus suportes (literatura, cinema, TV, artes plásticas, narrativa gráfica, videogame, música etc.) e em suas abordagens teórico-críticas (dos teóricos e críticos franceses da primeira metade do século XX até os atuais teóricos e críticos ibéricos e americanos — outra lista extensa demais para ser elencada na íntegra —, passando por escolas teórico-críticas de bases tão diversas quanto o Estruturalismo e a Desconstrução).

Atualmente, pode-se afirmar, sem quaisquer riscos, pejos ou inconsistências, que o Fantástico, na imensa diversidade de suas vertentes, é uma das textualidades contemporâneas mais influentes e profícuas nos reinos da ficção, da teoria e da crítica, entendida textualidade no seu amplo espectro de significações: arquitetura narrativa, arquitetura ficcional, fazer ficcional, sistema semiótico, modo de pensar, sistema de significação, protocolo ficcional, quase-conceito, gramatologia, escritura etc. Tendo em vista essa diversidade e o entendimento de Fantástico como textualidade, congregam-se aqui textos escritos por alguns dos pesquisadores membros do grupo de pesquisa Vertentes do Fantástico na Literatura, os quais se dispuseram a voltar seus olhares mais detidamente para o Fantástico contemporâneo — entendido contemporâneo como todo o século XX e o XXI, bem como ressoares de séculos anteriores que ainda se fazem perceptíveis nesses dois séculos —, em quaisquer de suas manifestações, suportes ficcionais, perspectivas teórico-críticas, autorias e nacionalidades.

Dentro dessa proposta, os textos de Fábio Furuzato e Marisa Gama-Khalil propõem-se a um mergulho crítico nas

diversas teorias do Fantástico, inaugurando os debates que de desdobrarão ao longo dos demais ensaios. Os textos de Sylvia Trusen e Ana Paula Martins voltam-se para o Maravilhoso, um desdobramento do Fantástico ainda pouco abordado no Brasil. As contribuições de Alexander Meireles da Silva e Raul Pimenta, Claudia Mauro, Fernanda Sylvestre, Flavio García, Renata Philippov, Cido Rossi, Cláudia Nigro e Marco Aurélio de Almeida tratam do Fantástico em seus diversos desdobramentos gênero-modais, como o gótico, a ficção científica, o Slipstream e outros, e sob o viés do exercício crítico, explorando, inclusive, fundamentações teóricas diversas — Desconstrução, Estudos de Gênero, Drama, dentre outras — que, surpreendentemente, coadunam-se muito bem ao Fantástico e suas teorias próprias, expandindo seus horizontes e desenvolvendo possibilidades inusitadas.

Os textos presentes nesta coletânea demonstram, portanto, a potencialidade teórica, crítica e interpretativa do Fantástico no contexto contemporâneo, cada vez mais permeado pelo insólito e pelos medos trazidos por esse fenômeno. O Fantástico talvez seja a linguagem da arte e ficção hodiernas, uma linguagem crítica, problematizadora e resistente a toda forma de fixidez e solidificação, como o próprio contemporâneo. É com esse espírito que convidamos os leitores a viajarem, junto dos autores dos ensaios aqui presentes, pela vastidão e pelos recônditos desse fazer ficcional que carrega consigo as marcas da hesitação e do medo e, por essas razões, o poder de manifestar-se em qualquer lugar, de qualquer forma, sob quaisquer circunstância, inclusive na realidade empírica, como sabiamente apontou Julio Cortázar na epígrafe que inspira a concepção deste volume: “O fantástico irrompe no cotidiano, pode acontecer agora, neste meio-dia de sol em que você e eu estamos conversando”.

Cido Rossi
Fernanda Aquino Sylvestre
Os organizadores

FALEM O QUE FOR, MAS FALEM DE TODOROV!

Fábio Dobashi FURUZATO

O nome do pensador búlgaro Tzvetan Todorov (1939-2017) representa, nos estudos literários sobre o fantástico, aquilo que poderíamos chamar de referência obrigatória. Com sua **Introdução à literatura fantástica** — uma “operação crítica e historiográfica brilhante”, nas palavras de Remo Ceserani —, Todorov chamou a atenção de estudiosos do mundo inteiro, para “todo um filão literário intacto da modernidade”:

Na trilha de Todorov, muitos outros vieram. Houve uma grande efervescência de estudos, em muitos países e também na Itália, em torno da literatura fantástica dos séculos XIX e XX [...]. Trata-se de um fato importante. Uma tradição literária inteira foi redescoberta e recuperada; foram definidos e estudados os mecanismos de operação de um modo literário que forneceu ao imaginário do século XIX a possibilidade de representar de maneira viva e eficaz os seus momentos de inquietação, alienação e laceração, e de deixar essa tradição como legado para a tradição moderna — como uma das descobertas expressivas mais vitais e persistentes (CESERANI, 2006, p.7-8).

Pode-se questionar a teoria de Todorov nos seus mais diversos aspectos, desde os pressupostos estruturalistas, passando pelo conceito de que o fantástico é um “gênero literário”, até a conclusão de que esse gênero não existe mais no século XX. Pode-se questionar, inclusive, o núcleo de seu estudo, ou seja, a definição do fantástico como uma

“hesitação” entre duas possibilidades de interpretação para um determinado acontecimento da narrativa. E, de fato, todos esses questionamentos, dentre muitos outros, foram e continuam sendo levantados contra a teoria todoroviana. Mas, quando se trata de estudar o fantástico, o que não se pode, de forma alguma, é simplesmente desconsiderar as ideias formuladas pelo autor.

Este texto se propõe a homenagear o pensador búlgaro, por ocasião de seu falecimento recente, em fevereiro de 2017, oferecendo um breve panorama de sua trajetória para, em seguida, concentrar-se sobre sua **Introdução à literatura fantástica**. Nosso intuito é o de apresentar as principais ideias desse célebre estudo e identificar alguns dentre os principais questionamentos que lhe foram feitos para discutir em que medida o fantástico de Todorov ainda é válido, relacionando tudo isso com o pensamento mais geral do autor.

Acreditamos que, nesta publicação sobre **O fantástico como textualidade contemporânea**, a homenagem se faz mais do que justa. E ainda que a reflexão teórica venha sendo retomada sucessivamente por cada pesquisador do fantástico na literatura, ela não costuma ser articulada com a obra todoroviana como um todo, possibilidade que procuraremos explorar, mesmo que de modo embrionário.

MUITO ALÉM DO ESTRUTURALISMO

Embora Todorov seja mais frequentemente lembrado no Brasil como um dos representantes do estruturalismo nos estudos literários, sua obra é tão vasta e diversificada que uma das dificuldades, para se falar sobre ela, começa com a denominação que caberia ao autor: afinal, ele é um linguista, teórico ou crítico literário, historiador, escritor, antropólogo ou filósofo? Como observa Karine Zbinden, essa dúvida ocorre porque sua atividade intelectual cruza os limites entre as categorias de definição de cada área, característica comum a ele e a outro grande pensador do século XX, Mikhail

Bakhtin, cujo trabalho foi de fundamental importância para a formação de Todorov (ZBINDEN, 2002, p.1). Questionado sobre qual a denominação mais adequada para a atividade que exerce, numa entrevista concedida para o programa “Café filosófico”, da CPFL Cultura, em setembro de 2012, o próprio Todorov se definiu como um “historiador das ideias” ou, mais precisamente, “um historiador da cultura europeia dos últimos cinco séculos”.

Nascido na Bulgária em 1939, ele viveu, até os 24 anos, sob o regime comunista totalitário imposto pela União Soviética. Isso porque, durante a Segunda Guerra Mundial, a Bulgária aliou-se à Alemanha nazista e, com a derrota do Eixo, foi dominada pelas forças de Stalin. Filho de bibliotecários, Todorov cresceu cercado de livros e passou a “devorá-los”, começando com os clássicos adaptados para jovens, mas logo se aventurando por leituras mais extensas — tanto que, aos oito anos, chegou a ler um romance de mais de 200 páginas em uma hora e meia:

Durante o primário e o ginásio, continuei a venerar a literatura. Entrar no universo dos escritores, clássicos ou contemporâneos, búlgaros ou estrangeiros, cujos textos passei a ler em versão integral, causava-me sempre um frêmito de prazer: eu podia satisfazer minha curiosidade, viver aventuras, experimentar temores e alegrias, sem me submeter às frustrações que espreitavam minhas relações com os garotos e garotas da minha idade e do meu meio social (TODOROV, 2010, p.15-16).

Assim, foi mais do que natural que esse jovem leitor de temperamento reservado optasse pela área das Letras ao ingressar na Universidade de Sófia, em 1956. Durante o curso, uma vez que a Bulgária fazia parte do bloco comunista, Todorov se deparou com um forte controle ideológico sobre os estudos literários, e isso fez com que, na ocasião de redigir

sua monografia para conclusão de curso, escolhesse um tipo de abordagem que se apresentava como uma das poucas alternativas para fugir da militância generalizada, ou seja, a abordagem formalista.

Alguns anos mais tarde, surge-lhe a oportunidade de ir para Paris, para continuar os estudos. Mas, para sua surpresa, na capital francesa, Todorov encontra certa dificuldade de prosseguir no tipo de pesquisa que vinha desenvolvendo na Bulgária. Isso porque os estudos literários, na França do início da década de 1960, eram dominados pelas abordagens do contexto histórico e nacional. Após algum tempo, porém, Todorov estabelece contato com Gérard Genette, que lhe indica o nome de Roland Barthes para orientá-lo no doutorado. Esses encontros possibilitam que o estudante se fixe definitivamente na França, dando início à sua carreira vinculada ao Centro Nacional de Pesquisa Científica de Paris (CNRS). Dentre as suas primeiras produções acadêmicas, podemos citar a tradução, para o francês, de textos fundamentais dos formalistas russos, que, na época, ainda eram muito pouco conhecidos na Europa Ocidental. Em seguida, vieram os trabalhos voltados para a formulação do estruturalismo, sendo que, desse conjunto de obras, destaca-se para os nossos interesses a **Introdução à literatura fantástica**.

Aos poucos, Todorov vai se adaptando ao país: adquire cidadania francesa, casa-se e tem filhos. Concomitantemente, realiza alguns estudos de semiótica, já caminhando na direção de problemas relacionados com a interpretação. Mas o livro que marca sua ruptura definitiva com os limites do estruturalismo é **A conquista da América: a questão do outro**, cuja primeira publicação é de 1982. Desse momento em diante, o pensador volta sua atenção para as mais diversas questões, passando a abordar temas como o estudo das teorias da raça e do exotismo; o lugar do homem na sociedade; a relação entre as ideias dos pensadores humanistas e a realidade contemporânea; as concepções de ética e de

moral; a crítica à “democracia” (em que o poder político está submetido ao poder econômico), tema abordado de forma muito esclarecedora na já mencionada entrevista concedida ao programa “Café filosófico”; etc. Todas essas pesquisas, no entanto, sempre mantiveram uma proximidade muito grande com a literatura, seja devido aos objetos de análise (diários, cartas, relatos, memórias, textos folclóricos anônimos etc.), seja devido ao próprio estilo desenvolvido pelo escritor, que se assemelha ao de um romance literário pelos procedimentos narrativos.

Vale destacar ainda outro trabalho especialmente interessante para os estudos literários: **A literatura em perigo**, originalmente publicado em 2007, em que o autor faz um retrospecto de sua trajetória para, em seguida, propor uma reflexão sobre o ensino da literatura. Isso porque, na França, os professores têm dado mais importância para abordagens teóricas, inclusive nos níveis que correspondem ao nosso ensino fundamental e médio, do que para o próprio sentido do texto literário. Em outras palavras, a abordagem do tipo formalista se sobrepõe aos estudos de interpretação, e isso fez com que Todorov revisse o contexto em que sua produção intelectual teve início para destacar a importância do estudo da obra literária pelo que ela diz.

Hoje, se me pergunto por que amo a literatura, a resposta que me vem espontaneamente à cabeça é: porque ela me ajuda a viver. Não é mais o caso de pedir a ela, como ocorria na adolescência, que me preservasse das feridas que eu poderia sofrer nos encontros com pessoas reais; em lugar de excluir experiências vividas, ela me faz descobrir mundos que se colocam em continuidade com essas experiências e me permite melhor compreendê-las. Não creio ser o único a vê-la assim. Mais densa e mais eloquente que a vida cotidiana, mas não radicalmente diferente, a literatura amplia o

nosso universo, incita-nos outras maneiras de concebê-lo e organizá-lo. Somos todos feitos do que os outros seres humanos nos dão: primeiro, nossos pais, depois aqueles que nos cercam; a literatura abre ao infinito essa possibilidade de interação com os outros e, por isso, nos enriquece infinitamente. Ela nos proporciona sensações insubstituíveis que fazem o mundo real se tornar mais pleno de sentido e mais belo. Longe de ser um simples entretenimento, uma distração reservada às pessoas educadas, ela permite que cada um responda melhor à sua vocação de ser humano (TODOROV, 2010, p.23-24).

Nesse belo comentário do autor, uma verdadeira declaração de amor à literatura, fica clara a distância entre o jovem intelectual que buscava conquistar seu lugar ao sol, no início da carreira, e o pensador maduro, que pode expressar mais livremente suas ideias, dando espaço à subjetividade.

Mas, voltando à descrição da obra todoroviana como um todo, apesar da grande diversidade de interesses na sua imensa produção — composta por mais de quarenta títulos, publicados no decorrer de quase meio século —, Zbiden aponta para a possibilidade de se discernir algumas características constantes:

uma determinação para conectar culturas e cruzar as disciplinas pela recusa dos limites estreitos entre as especializações, como vimos; uma preocupação em relacionar o particular com o universal, a fim de compreender melhor o mundo, os eventos históricos e o comportamento humano; e, mais recentemente, um interesse pela história a partir de um ponto de vista moral (ZBIDEN, 2002, p.3, tradução nossa).

Essa breve enumeração permite visualizar, mais uma vez, o quão longe estamos da postura estruturalista de Todorov em início de carreira. Como ele próprio observa, é como se o seu trabalho consistisse inicialmente na reflexão sobre os instrumentos de análise para, a partir de um determinado momento, voltar-se para as análises propriamente ditas:

De meados dos anos 70 em diante, perdi meu interesse pelos *métodos* de análise literária e passei a me dedicar à análise em si, isto é, aos encontros com os autores.

A partir daí, meu amor pela literatura não se via mais limitado à educação recebida em meu país totalitário. De imediato, tive que procurar novas ferramentas de trabalho; senti necessidade de me familiarizar com elementos e conceitos da psicologia, da antropologia e da história. Uma vez que as ideias dos autores recuperavam todas as suas forças, quis, para melhor compreendê-las, mergulhar na história do pensamento que concerne ao homem e suas sociedades, na filosofia moral e política (TODOROV, 2010, p.21-22).

Fica claro, portanto que, se o próprio Todorov fizesse uma revisão de sua **Introdução à literatura fantástica**, teríamos uma obra completamente diferente. Mas o caso é que ele não voltou a esse tema na maturidade. De qualquer modo, seu estudo acabou ocupando o centro de um “debate amplo e muito acalorado”, tornando-se fundamental para que inúmeras outras propostas teóricas surgissem (CESERANI, 2006, p.48). Vejamos então em que consiste esse estudo, fazendo o levantamento de algumas, dentre as principais objeções que lhe foram feitas, para enfim discutir em que medida o fantástico todoroviano ainda pode ser válido para nós.

DEFINIÇÃO DO FANTÁSTICO

Todorov não foi o primeiro a tentar compreender e explicar o que vem a ser essa forma de expressão artística que denominamos como “literatura fantástica”. Antes dele, inúmeros outros pensadores e escritores se debruçaram sobre o tema, podendo-se citar, apenas para ilustrar a variedade dessa lista, os nomes de Charles Nodier, Guy de Maupassant, Pierre Georges-Castex, Louis Vax, Roger Caillois, Vladmir Sergeevic Solov’ëv, Peter Penzoldt, Montague Rhodes James, Howard Phillips Lovecraft, além de Sigmund Freud e Jean Paul-Sartre. O mérito de Todorov não está, portanto, no pioneirismo absoluto, mas no fato de ter sido o primeiro a estabelecer uma teoria sistemática, com base nos fundamentos estruturalistas, tornando-se aquele que apresentou uma definição do “gênero fantástico” mais clara do que todas as que haviam sido propostas até então, e é justamente essa clareza um dos principais motivos a suscitar tanta polêmica em torno de Todorov, pois ela se fundamenta num excesso de rigidez teórica, fazendo com que o conceito de fantástico se torne muito restritivo:

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós (TODOROV, 2003, p.30).

Assim, a primeira condição do fantástico seria a de produzir, quanto a possíveis explicações para o acontecimento

insólito, uma hesitação do leitor implícito entre as duas soluções apontadas acima. Essa hesitação pode ser representada pela atitude do narrador, geralmente homodiegético, ou dos personagens da história. Quando a representação ocorre — visando a reforçar a dúvida, pela identificação do leitor com as figuras do narrador ou dos personagens —, cumpre-se a segunda condição do fantástico. A terceira e última condição diz respeito à interpretação do texto, que não deve ser alegórica, nem poética. A primeira e a terceira condições constituem verdadeiramente o gênero; enquanto a segunda, embora facultativa, costuma ser satisfeita na maior parte dos casos.

Um dos motivos que tornam o conceito restritivo é o fato de a hesitação, em grande parte das narrativas, não se manter até o final. Assim, quando se apresenta, no próprio texto, uma explicação racional para o acontecimento aparentemente sobrenatural, passamos do fantástico para o gênero “estranho”. É o que ocorre, por exemplo, em “Os crimes da Rua Morgue”, de Edgar Allan Poe, quando o detetive Dupin soluciona o mistério em torno dos assassinatos de Madame L’Espanaye e sua filha Camille, ocorridos sem motivo aparente e de forma tão excessivamente brutal que a atrocidade não poderia ter sido realizada por mãos humanas. Se, por outro lado, o caráter sobrenatural do acontecimento é aceito enquanto tal, nos situamos no “maravilhoso”. É o que ocorre, por exemplo, em textos religiosos, como a **Bíblia**, e ainda em Homero, Shakespeare ou **As mil e uma noites**. Mas também pode ocorrer, no interior de uma mesma narrativa, a passagem do fantástico para o maravilhoso, como em “A morte amorosa”, de Théophile Gautier. Isso porque a natureza de Clarimonde, a encantadora amante do padre Romuald, é inicialmente difícil de se definir, mas vai se revelando no decorrer da intriga, até que no desfecho não resta dúvida de que se trata de uma espécie de vampiro.

Até aqui, falamos apenas da primeira condição do fantástico: a hesitação entre duas possibilidades de interpretação. Quanto à segunda condição, um exemplo

interessante de como a narrativa se torna mais intensa, pela representação da hesitação na atitude do narrador, é o célebre caso de “O Horla”, de Maupassant. Inicialmente escrito como um depoimento dado a um grupo de médicos, o conto ganhou nova versão do mesmo autor, sendo narrado em forma de diário do protagonista, que experimenta gradativamente o “desdobramento” de sua individualidade. Na segunda versão, a atitude do narrador-protagonista permite uma identificação maior do leitor, conferindo à história uma intensidade emocional mais exacerbada.

A terceira condição do fantástico diz respeito ao tipo de leitura, que deve se opor às interpretações alegórica e poética. Quanto à primeira oposição, o caso é que a interpretação alegórica não deve ocorrer, a ponto de apagar o sentido literal daquilo que está sendo representado. Sendo assim, embora num determinado nível de interpretação o vampiro possa representar os desejos sexuais interditos, na narrativa fantástica o sentido literal desse ser sobrenatural, que se alimenta de sangue humano, deve ser preservado. É assim que devemos interpretar a figura de Clarimonde no já citado exemplo de “A morte amorosa”. Por fim, para compreender a oposição entre o fantástico e a interpretação poética, vamos partir da observação do próprio Todorov:

Concorda-se hoje que as imagens poéticas não são descritivas, que devem ser lidas ao puro nível da cadeia verbal que constituem, em sua literalidade, e não realmente naquele de sua referência. A imagem poética é uma combinação de palavras, não de coisas, e é inútil, melhor: prejudicial, traduzir esta combinação em termos sensoriais (TODOROV, 2003, p.67).

Para ilustrar essa colocação, o teórico búlgaro apresenta dois sonhos representados em “Aurélia”, de Gérard de Nerval. Um deles, próximo do fantástico, deve ser lido como ficção, sendo necessário “imaginar o que descrevem”:

Um ser de tamanho desmesurado, — homem ou mulher, não sei —, volteava penosamente no espaço e parecia se debater entre nuvens espessas. Faltando-lhe fôlego e força, caiu enfim no meio do pátio escuro, enganchando e ferindo as asas pelos telhados e balaústres (NERVAL *apud* TODOROV, 2003, p.68).

O trecho acima descreve acontecimentos ficcionais, mesmo que ocorridos num sonho, e esse tipo de interpretação é fundamental para que se produza o efeito fantástico. O segundo exemplo de Todorov, no entanto, exigiria um tipo de leitura diferente:

Do seio das trevas mudas, duas notas ressoaram, uma grave, outra aguda, — e o orbe eterno se pôs imediatamente a girar! Abençoada sejas, ó primeira oitava que começa o hino divino! De domingo a domingo, enlaça todos os dias em tua rede mágica. Os montes te cantam aos vales, as fontes aos riachos, os riachos aos rios, e os rios ao Oceano; o ar vibra e a luz rompe harmoniosamente as flores nascentes. Um suspiro, um estremecimento de amor sai do seio da terra, e o coração dos astros se desenrola no infinito, afasta-se e volta-se sobre si mesmo, contrai-se e expande-se, e semeia ao longe os germes de novas criações (NERVAL *apud* TODOROV, p.68-69).

Nesse caso, não se deve tentar interpretar o trecho como a narração de acontecimentos ficcionais, mas a leitura deve ser poética, ao nível das imagens.

Basicamente, essa é a definição do fantástico de Todorov, a que se seguem os capítulos sobre o “discurso fantástico”; os “temas do fantástico” e, por fim, as relações que o fantástico estabelece com a “história literária” e o “contexto cultural”, concebidos enquanto “estruturas” externas ao

texto. Tais capítulos nos apresentam muitas observações enriquecedoras, mas o estudo como um todo é relativamente breve e uma parte considerável dele se compõe de certos malabarismos argumentativos, a fim de ajustar a teoria aos princípios estruturalistas. É o que ocorre, por exemplo, na discussão sobre os temas do fantástico, divididos em apenas dois grupos: os “temas do eu” e os “temas do tu”. Para sustentar essa organização temática, a argumentação de Todorov é instigante; ao final da leitura, porém, fica a pergunta sobre até que ponto a classificação é produtiva.

AMPLIANDO O LEITOR DE PROCUSTO

O conceito de fantástico todoroviano, embora bastante preciso, exclui uma quantidade enorme de narrativas, inclusive muitas dentre as selecionadas pelo próprio autor para formular sua teoria. Raras seriam as obras representantes do “fantástico puro” propriamente dito, ou seja, aquelas em que a dúvida sobre a natureza de um acontecimento se mantém, do início ao fim, no limite entre uma explicação racional e a aceitação do sobrenatural. Buscando tornar esse conceito um pouco mais abrangente, o próprio Todorov propõe a criação dos subgêneros “fantástico-estranho” e “fantástico-maravilhoso” (além dos três anteriores, mas agora denominados como “estranho-puro”, “fantástico-puro” e “maravilhoso-puro”). Os dois novos subgêneros englobariam aqueles textos que mantêm a hesitação na maior parte do tempo para, somente no desfecho, apresentarem uma das duas soluções possíveis.

Mas isso não resolve o problema, pois, como observa David Roas, a dúvida sobre o caráter sobrenatural de um acontecimento narrado não pode ser tomada como o único traço para definição do fantástico, pois isso ainda exclui uma porção de obras tradicionalmente consideradas como tais, como por exemplo o **Drácula**, de Bram Stoker (ROAS, 2014, p.42-43); e poderíamos acrescentar, à lista de Roas, outras obras igualmente célebres, tais como o **Frankenstein**, de

Mary Shelley, ou ainda **O médico e o monstro**, de Stevenson. Outra limitação é que a teoria de Todorov exclui do fantástico toda a literatura do século XX, desconsiderando autores como Borges, Cortázar, Italo Calvino e o próprio ficcionista David Roas. Isso porque, para o teórico búlgaro, com o advento da psicanálise, o fantástico teria perdido sua função social de “driblar a censura” ao tratar de temas tabus através do sobrenatural. Tendo surgido no fim do século XVIII, com **O diabo enamorado**, de Cazotte, o gênero encontraria suas últimas manifestações esteticamente satisfatórias no final do século seguinte, com os contos de Maupassant e de Henry James. As razões para tão curta duração, segundo o autor, estariam relacionadas com o contexto do positivismo. Afinal, por se basear na hesitação sobre se um determinado acontecimento deve ou não ser considerado real, o fantástico implicaria na possibilidade de se ter clareza sobre os limites entre o real e o imaginário.

Sendo assim, não seria por acaso que o gênero teria vivido seu auge justamente no século XIX, mesma época do realismo na literatura, pois o fantástico seria uma forma de oposição a esse discurso. No século seguinte, porém, a concepção positivista da realidade não se sustenta mais e, conseqüentemente, também não faz mais sentido uma literatura que se propusesse como a transcrição fiel de um mundo que lhe é externo. Buscando então responder em que haveria se transformado a narrativa do sobrenatural no século XX, Todorov passa a analisar **A metamorfose**, de Kafka, considerando o autor tcheco como o maior representante dessa espécie de literatura que transgrediria o seu conceito de fantástico. Isso porque a transformação de Gregor Samsa em inseto monstruoso, ao invés de gerar a hesitação típica do gênero, acaba sendo aceita, no decorrer da narrativa, e é o mundo à sua volta que vai se adaptando ao acontecimento bizarro. E então Todorov apoia-se no célebre artigo de Sartre, segundo o qual, para Kafka,

já não há senão um único objeto fantástico: o homem. Não o homem das religiões e do espiritualismo, engajado no mundo apenas pela metade, mas o homem-dado, o homem-natureza, o homem-sociedade, aquele que reverencia um carro fúnebre que passa, que se barbeia na janela, que se ajoelha nas igrejas, que marcha em compasso atrás de uma bandeira (SARTRE, 2005, p.138).

Com essa análise de uma única narrativa, de um único autor, Todorov confirma a exclusão, de toda a literatura do século XX, do gênero que acabara de formular, uma vez que sua definição, baseada apenas na hesitação, já não dá conta de descrever a expressão literária mais recente. Não por acaso, **Introdução à literatura fantástica** foi alvo dos mais diversos ataques, alguns deles bastante duros, como o do escritor polonês Stanisław Lem, que comparou o conceito proposto pelo crítico búlgaro com o leito de Procusto (LEM, 1974, s/p). Outro crítico igualmente feroz foi Guido Almansi, que, no posfácio da edição italiana da obra de Roger Caillois, **Nel cuore del fantástico**, declarou:

Todorov é um exemplo excêntrico de crítica à Sade, porque é um sádico com aspirações ao trabalho doméstico. [...] Eu o imagino sempre com uma vassoura nas mãos, tentando jogar para debaixo do tapete todos os fragmentos de difícil catalogação; a tornar claro e reluzente, como a imagem de um espelho, o vasto pavimento da literatura, a plataforma da qual todas as grandes obras levantam voo (ALMANSI *apud* CESERANI, 2006, p.144).

Animosidades à parte, a teoria todoroviana deu início, como dissemos, a um intenso debate. E, dentre os vários autores que propuseram novas abordagens teóricas, podemos mencionar, correndo sempre o risco de cometer

graves omissões, os nomes de Jean-Bellemin Noël, Rosemary Jackson, Irène Bessière, Remo Ceserani, Jaime Alazraki, David Roas, Jacques Finné e Filipe Furtado. No Brasil, cabe citar os artigos de José Paulo Paes, o texto introdutório de Selma Calazans Rodrigues e o estudo panorâmico de Ana Luiza Silva Camarani, sendo importante acrescentar que o grupo de pesquisa “Vertentes do fantástico na literatura” conta com mais de cem membros cadastrados no momento da redação deste trabalho.

Considerando esses elementos, seria pretensioso propor, nestas poucas páginas, uma apresentação, ainda que superficial, de todas as questões pertinentes que vêm sendo levantadas às considerações de Todorov. Desse modo, vamos nos concentrar no estudo de Remo Ceserani, fazendo referência a um ou outro autor, na medida em que se fizer necessário. Escolhemos **O fantástico**, do crítico e teórico italiano, publicado originalmente em 1996, por se tratar de um texto exemplar de como é possível ampliar a compreensão dessa expressão literária tão cara a todos nós, valorizando-se as contribuições todorovianas, foco principal do nosso trabalho¹.

Em primeiro lugar, devemos destacar que Ceserani reconhece claramente o papel central de Todorov no estudo do fantástico, mencionando-o, logo no primeiro parágrafo de seu texto, através de uma aproximação entre a **Introdução à literatura fantástica** e as obras de dois outros nomes de peso nos estudos literários do século XX: Mikhail Bakhtin e Northrop Frye. O que o primeiro havia feito para o “modo fantástico” corresponderia às contribuições de Bakhtin para o “modo carnavalesco” e às de Frye para o “modo romanesco”. Isso não significa, no entanto, que não haja divergências entre as propostas de Ceserani e as de Todorov. Uma diferença fundamental, por exemplo, é o fato de o pesquisador italiano,

¹O falecimento de Remo Ceserani também ocorreu recentemente, em outubro de 2016. Que este também lhe sirva de homenagem, ainda que modesta.

já de início, propor o termo “modo”, ao invés de “gênero”, para denominar a expressão literária em questão.

E não se trata apenas de uma discussão terminológica, pois a ideia de “gênero” é emprestada da biologia, dando a entender uma concepção mais fechada de conjunto (afinal, se uma espécie pertence a um gênero não pode pertencer a outro); enquanto o conceito de “modo fantástico” designa, para Ceserani, uma série de “procedimentos retórico-formais, comportamentos cognoscitivos e associações temáticas” com “raízes históricas precisas” e uma “precisa tradição textual, vivíssima na primeira metade do século XIX, que continuou também na segunda metade e em todo o século seguinte”. Em outras palavras, trata-se de uma abordagem mais flexível, uma vez que esses procedimentos e temas não seriam exclusivos do fantástico, o que sugere um diálogo maior e fronteiras menos rígidas entre os diferentes “modos literários” (CESERANI, 2006, p.10-12). Fica claro, porém, que Ceserani é contrário àquelas generalizações do fantástico que o definem enquanto um conjunto extremamente abrangente, em oposição ao modo “realista”, pois isso englobaria “um único caldeirão no qual o fantástico romântico de Todorov se mistura com uma grande quantidade de outros produtos literários, até mesmo da literatura mais ‘baixa’ e de consumo, perdendo cada uma a sua identidade” (id., p.10).

Em seguida, ao invés de buscar uma definição ou discutir longamente seus pressupostos teóricos, o crítico italiano apresenta ao leitor algumas “Experiências fantásticas inquietantes”, começando por “O homem da areia”, de Hoffmann. A partir do conhecidíssimo estudo de Freud, Ceserani nos coloca em contato com o conto de Hoffmann para, em seguida, apontar algumas limitações da análise freudiana. Ele chama a atenção para o modo como a narrativa se constrói, inicialmente através de cartas trocadas entre os personagens e, na sequência, a partir de um narrador-testemunha que discute a maneira como vai estruturar o seu relato. Ceserani ainda enumera e comenta uma porção de

outras abordagens críticas e interpretativas de “O homem da areia”, surgidas após o artigo de Freud, e essa enumeração nos dá uma boa amostra da imensa quantidade e diversidade de leituras em torno de uma única narrativa fantástica. Então se apresenta uma primeira consideração do teórico italiano sobre o que definiria essa modalidade literária:

em um conto como *Der Sandman* a realidade, seja exterior, seja interior, é representada, com deliberada escolha, sob forma de uma multiplicidade de possíveis perspectivas e pontos de vista, de modo aberto e contraditório. É a característica principal e estruturante do conto, é uma das características principais e mais originais de toda a obra literária de Hoffmann, é também a característica intrínseca da modalidade fantástica na literatura (CESERANI, 2006, p.28).

Para ilustrar a melhor essa primeira observação, Ceserani apresenta outras “experiências fantásticas inquietantes”, tais como “As aventuras da noite de São Silvestre”, também de Hoffmann; “A morte amorosa” e “O pé da múmia”, de Gautier; “A Vênus de Ille”, de Mérimée; “Berenice” e “O retrato oval”, de Poe. Tal abordagem é interessante por trazer para o primeiro plano as narrativas fantásticas. Afinal, a teoria, por melhor que seja, nunca dá conta de captar todos os procedimentos formais, nuances de sentido, possibilidades interpretativas mais gerais e qualidades estéticas das grandes obras literárias.

Na sequência, Ceserani nos apresenta algumas “tentativas de definição” do fantástico, destacando a posição central de Todorov. Um breve panorama dos autores que precederam o teórico búlgaro serve para mostrar como, embora as suas ideias não sejam completamente originais, ele teve o mérito de organizá-las e apresentá-las de forma tão sistemática que, como já vimos, chamou a atenção de

estudiosos do mundo inteiro. Feito isso, Ceserani passa a falar de alguns escritores e teóricos, posteriores a Todorov, que contribuíram para o debate sobre a definição do fantástico. Merecem destaque, nesse panorama, as objeções de Lucio Lugnani às categorias propostas na **Introdução à literatura fantástica**.

Lugnani observa a falta de simetria, homogeneidade e logicidade entre os dois gêneros literários que contrastariam com o fantástico. Se o “maravilhoso”, por um lado, é um conjunto extremamente amplo e heterogêneo de textos que fazem parte de uma tradição cultural milenar; o “estranho”, relativamente restrito e recente, sugeriria uma oposição a um gênero inexistente, o “normal”. Além disso, enquanto o maravilhoso é assim denominado pela “natureza dos acontecimentos narrados” (sobrenatural), o estranho faz referência ao modo como esses acontecimentos são percebidos (reação do leitor). De fato, a lógica na aplicação de categorias abstratas, que Todorov exige das formulações teóricas alheias, está ausente em sua própria proposição. No lugar das categorias todorovianas, Lugnani apresenta outras cinco categorias (o realista, o fantástico, o maravilhoso, o estranho, o surrealista), com o mérito “de ser mais sutil e flexível e de tomar como ponto de referência não a realidade, o natural ou o sobrenatural, mas o ‘paradigma da realidade’, ou seja, um elemento também ele cultural e convencional” (CESERANI, 2006, p.56).

Por outro lado, embora considere a proposta de Lugnani bastante louvável, Ceserani não deixa de valorizar a de Todorov. Isso porque, ao definir o fantástico a partir de três categorias (o estranho, o fantástico e o maravilhoso), que se desdobram em mais duas (o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso), a **Introdução à literatura fantástica** tem o grande mérito de se contrapor a um imenso conjunto de teorias que se baseiam numa única oposição (“fantástico” versus “realista”), o que, como já observamos, pode levar a generalizações grosseiras.

Do panorama teórico apresentado por Ceserani, também merece destaque o estudo de Irène Bessièrè, **Le récit fantastique: la poétique de l'incertain**, publicado originalmente em 1973, ou seja, apenas alguns anos após o de Todorov². Dentre os seus méritos, cabe mencionar uma ênfase maior na definição da narrativa fantástica pela negação:

Non há linguagem fantástica em si mesma. De acordo com a época, o relato fantástico se lê como o reverso do discurso teológico, iluminista, espiritualista ou psicopatológico, e não existe senão graças a esse discurso que ele desfaz desde o interior. Da mesma maneira que na lenda, a vida do santo e a fábula diabólica se parecem e se opõem, o relato fantástico parece o simétrico negativo do relato do milagre e da iniciação, do desejo e da loucura; pode-se considerar Sade como um autor fantástico. Essa desconstrução e essa inversão acarretam que, diferentemente da narração maravilhosa, iluminista ou onírica, não se pode referir o relato fantástico ao universo, pois ele priva os símbolos emprestados aos domínios religiosos e cognitivos de toda significação prefixada. Os fatos contados são concebíveis no relato e só pelo relato. Os fatos do conto de fadas não podem, com certeza, pertencer materialmente à vida cotidiana, mas ficam inseparáveis dessa última pelo apólogo final. Os fatos do relato iluminista ou de aparições religiosas se inscrevem em um sistema de crenças que lhes dá uma posição de realidade. O relato fantástico recolhe e cultiva as imagens e as linguagens que, sob um aspecto

²O texto de Bessièrè, sempre citado, mas nunca traduzido na íntegra para o português, teve somente seu primeiro capítulo vertido para a nossa língua, e apenas em 2012. A tradução, realizada por Biagio D'Angelo, com a colaboração de Maria Rosa Duarte de Oliveira, foi publicada em 2012 pela **Revista FronteiraZ** (PUC-SP).

sócio-cultural, aparecem normais e necessárias, para fabricar o absolutamente original, o arbitrário. O estranho não existe senão por causa do chamado e da confirmação do que é comumente admitido; o fantástico existe por causa do chamado e da perversão das opiniões recebidas relativas ao real e ao anormal (BESSIÈRE, 2012, p.05).

Além disso, a pesquisadora francesa chama a atenção para a relação que se estabelece entre o fantástico e o contexto cultural, discordando da colocação de Todorov, segundo a qual o sobrenatural seria um fato meramente linguístico:

O sobrenatural nasce da linguagem, é ao mesmo tempo sua consequência e prova: o diabo e os vampiros não só existem apenas nas palavras, como também somente a linguagem permite conceber o que está sempre ausente: o sobrenatural. Este torna-se então um símbolo da linguagem, tal como as figuras de retórica, e a figura é, como vimos, a forma mais pura da literalidade (TODOROV, 2003, p.90).

Ora, mas Bessière argumenta que, em determinados contextos culturais, o sobrenatural é um fato objetivo. Em narrativas como **O diabo amoroso**, de Jacques Cazotte, com a qual Todorov inicia sua teoria, o fantástico, mais do que ser o efeito de hesitação entre duas possibilidades de explicação (a natural ou a sobrenatural), seria produzido pela contradição e pela recusa mútua dessas duas concepções. O interesse do texto seria o de postular, desde seu início, a ordem natural e a ordem sobrenatural (pelo tema da Cabala) para desconstruí-las simultaneamente e instalar a incerteza sobre todo signo (BESSIÈRE, 1974, p.57). E uma vez que o fantástico se constitui, acima de tudo, como uma negação de determinados discursos, não há motivo para considerar que essa forma literária tenha desaparecido no século XX.

Justamente por isso, Bessière dedica boa parte de seu estudo a examinar autores como Cortázar e Borges, demonstrando que alguns temas tipicamente fantásticos (o sonho, a metamorfose, o duplo) desenvolvem-se nos dois autores, levando ao questionamento de noções como os princípios lógicos de identidade e de causalidade, ou ainda da linearidade do tempo. Enfim, o estudo de Bessière é extremamente rico e ainda merece ser melhor explorado, embora o seu conceito de fantástico, pelo fato de se apoiar, acima de tudo, sobre a ideia da negação (desconstrução, reverso), pareça às vezes abarcar praticamente tudo o que se produz de melhor na literatura dos séculos XX e XXI.

Voltando a Ceserani, é apenas no terceiro capítulo de seu estudo que são elencados os “procedimentos formais e sistemas temáticos do fantástico”, ou seja, os traços que constituiriam o “modo literário” em questão. Esses procedimentos não seriam exclusivos do fantástico, sendo partilhados com outros modos literários. O que caracterizaria o fantástico, portanto, é “uma particular combinação”, em uma “específica contingência histórica”, para “alargar as áreas da ‘realidade’ humana interior e exterior” (CESERANI, 2006, p.67). Em outras palavras, trata-se de características não exclusivas, mas muito frequentes do fantástico, que aparecem mais ou menos exploradas e em combinações diversas, em cada obra. Além disso, para se compreender uma determinada obra como fantástica, é preciso levar em conta o contexto histórico e cultural.

Os procedimentos formais identificados por Ceserani são dez: 1) “posição de relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração”; 2) “a narração em primeira pessoa”; 3) “um forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem”; 4) “envolvimento do leitor: surpresa, medo, terror, humor”; 5) “passagem de limite e de fronteira”; 6) “o objeto mediador”; 7) “as elipses”; 8) “a teatralidade”; 9) “a figuratividade”; e 10) “o detalhe”. Já pela mera enumeração, podemos observar que alguns desses procedimentos são quase

autoexplicativos ou pedem apenas uma rápida explanação para que os identifiquemos com facilidade, pois já vêm sendo explorados pelos teóricos de um modo geral. É o que ocorre, por exemplo, com o segundo (que corresponde basicamente à segunda condição do fantástico, de Todorov), o terceiro (o “discurso fantástico” todoroviano), o quarto (o envolvimento emocional do leitor, apontado por autores como Lovecraft, Noël Carroll e David Roas), o quinto (“fronteira” aqui compreendida tanto no sentido geográfico quanto psicológico, o que não deixa de ter relação direta com a ideia de hesitação entre duas explicações — ou duas concepções — diferentes da realidade), o sexto (uma prova material de que houve uma passagem entre duas fronteiras do real, como ocorre em “O pé da múmia”, de Gautier) e o sétimo (característica típica da narrativa moderna de um modo geral, que se expressa tanto pelos espaços em branco na página quanto pelo “não-dito” do texto).

Por outro lado, o modo como o crítico italiano expõe cada um desses itens pode ser bastante enriquecedor, como ocorre com o primeiro (que talvez pudéssemos denominar mais simplesmente como “metalinguagem narrativa” ou “metaficção”). Isso porque a espantosa erudição do autor é esclarecedora quando ele relaciona o procedimento em questão com o contexto histórico literário:

O modo fantástico começou a se concretizar em uma série de textos e de formas justamente em um momento em que a experiência narrativa da Europa moderna chegava a um primeiro estágio de maturidade. Por trás dos primeiros textos do fantástico, há a multiforme experiência narrativa do século XVIII, um século que podemos considerar o tempo das grandes descobertas e das entusiasmadas experimentações de todas as formas possíveis de narratividade. No século XVIII, foram exploradas quase todas as potencialidades da narração até o limite do jogo

e da paródia. Foram descobertas e lidas com entusiasmo *As mil e uma notes*, reinventou-se o romance picaresco, recriaram-se o romance epistolar, o romance de formação, o romance de viagem, descobriu-se a psicologia interior do personagem, o envolvimento sentimental do leitor, o jogo bem estruturado das cenas, dos enredos, das peripécias. Atrás da narrativa fantástica existem todas essas experiências. [...] há a vontade e o prazer de usar todos os instrumentos narrativos para atirar e capturar o leitor dentro da história, mas há também o gosto e o prazer de lhe fazer recordar sempre de que se trata de uma história (CESERANI, 2006, p.68).

O fantástico, portanto, faria uso de todas essas experiências formais, restituindo a “verdadeira função do imaginário: a de difundir a prática e o gosto pela estranheza, de restabelecer a produção do insólito e de fazê-la passar por uma atividade normal” (BESSIÈRE *apud* CESERANI, 2006, p.69).

Já em alguns casos, como os três procedimentos finais, que constituem propostas mais originais do crítico italiano, a dificuldade de compreensão talvez decorra do fato de ele apresentar muitas informações como se fossem do conhecimento de todos, de modo sintético demais, utilizando inclusive expressões como “talvez não seja necessário recordar”. O excesso de erudição aqui, assim como o excesso de clareza, em Todorov, acaba representando um problema (CESERANI, 2006, p.75-77).

Quanto aos procedimentos temáticos, são eles: 1) “a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo”; 2) “a vida dos mortos”; 3) “o indivíduo, sujeito forte da modernidade”; 4) “a loucura”; 5) “o duplo”; 6) “a aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível”; 7) “o Eros e as frustrações do amor romântico”; e 8) “o nada”. Nesse caso,

a enumeração é ainda mais autoexplicativa, merecendo uma apresentação um pouco mais detida apenas o terceiro item.

O tema do “indivíduo, sujeito forte da modernidade” está relacionado com a questão da individualidade burguesa, que Ceserani explica, a partir das ideias do filósofo alemão Hans Blumemberg, segundo o qual o comportamento do homem moderno seria regulado por um “verdadeiro programa de consciência” “ao qual o homem submete a própria existência em uma particular situação histórica e sobre a qual ele formula hipóteses e modos de enfrentar a realidade que o circunda, desenvolvendo todas as suas potencialidades peculiares” (CESERANI, 2006, p.81). Na literatura, o individualismo burguês inspira, por exemplo, os romances de formação, nos quais o personagem constrói “não apenas o próprio destino, mas também a si mesmo”, com base nas ideias de identidade e continuidade. Mas, como a literatura “também é o lugar das contradições”,

há o eu que, ao contrário, se representa em suas próprias discontinuidades, nos saltos e mutações de desenvolvimento, nas rupturas, nas hesitações e nas dúvidas que acompanham inevitavelmente a afirmação do modelo forte da individualidade auto-afirmada. É daqui que se originam as tantas obras do século XIX e particularmente as do modo fantástico, sejam das representações do eu que leva o próprio programa de auto-afirmação às últimas consequências, e se transforma no eu monomaniaco, obsessivo, louco, sejam as representações do eu dividido, duplicado em um próprio sócia, dividido em duas naturezas e em dois caracteres contrastantes: Dr. Jekyll e Mister Hyde (CESERANI, 2006, p.82).

Os dois últimos capítulos do estudo de Ceserani traçam um riquíssimo percurso histórico do modo fantástico, desde suas raízes, com o romance gótico, no século XVIII; passando

por Hoffmann, na Alemanha; e pela sua transformação, no século XIX, especialmente com Gautier e Maupassant, na França. Do século XX, são examinados mais detidamente o argentino Julio Cortázar e o italiano Antonio Tabucchi.

Esse panorama apresentado por Ceserani é bastante elucidativo, na medida em que relaciona as expressões literárias de cada período com seu contexto histórico e cultural, apresentando hipóteses interpretativas, bem como emitindo juízos de valores sobre algumas narrativas, ou seja, cruzando as rígidas fronteiras estabelecidas por Todorov entre a poética (teoria) e a crítica literária. A esse respeito, merece destaque o trecho sobre Gautier, autor sobre o qual Ceserani demonstra ter um conhecimento muito grande, tratando de narrativas pouquíssimo conhecidas, mesmo dentre os estudiosos do fantástico.

Assim, ficam nítidas as diferenças entre os dois estudos em questão: enquanto o de Todorov é sistemático, restritivo e propõe uma definição do fantástico de forma bastante objetiva, a abordagem de Ceserani é muito mais flexível, abrangente, mas o seu conceito de “modo fantástico” é mais complexo, pois implica numa combinação de procedimentos formais e temáticos e nos diálogos que se estabelecem entre texto e contexto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Poderíamos explorar muito mais as questões teóricas apontadas acima, assim como abordar muitas outras e ainda examinar diversos outros estudos sobre o fantástico. Mas, além de ser inviável nestas poucas páginas, acreditamos ter feito o suficiente, levando-se em conta aquilo que nos propusemos inicialmente: apresentar os principais pontos da teoria de Todorov e levantar algumas dentre as principais objeções que lhes foram feitas. Resta apenas discutir até que ponto o conceito todoroviano ainda é válido para nós e relacionar essas considerações com a trajetória mais geral do autor.

Por um lado, parece evidente que o estudo de Ceserani é mais abrangente e permite compreender melhor muitos aspectos que fogem à teoria de Todorov. Por outro, o conceito de fantástico proposto por Ceserani é muito mais complexo e menos preciso. E também cabe observar que o teórico italiano faz diversas menções ao trabalho do pesquisador búlgaro, tomando-o como referência, no melhor sentido da palavra, como um ponto de partida que nunca perdemos de vista. Parece-nos, portanto, que, para uma melhor compreensão do trabalho de Ceserani — e essa observação também seria válida para os estudos de Bessière, Roas, Alazraki etc. —, é imprescindível passar pela **Introdução à literatura fantástica**, que se chama “introdução” não por uma “cláusula de modéstia” do autor, como o próprio Todorov observa no último capítulo de seu livro (TODOROV, 2003, p.166).

Retomando a reflexão do pensador búlgaro sobre a primeira fase de sua produção intelectual, a passagem pelo estruturalismo pode funcionar, também para nós, interessados pela literatura fantástica, como um primeiro passo no conhecimento dos conceitos teóricos, que em um passo mais adiante vão se constituir nossos instrumentos de trabalho. A conclusão a que chegamos talvez seja óbvia, mas nem por isso é menos válida, pois, como diria Compagnon, ao final do primeiro capítulo de **O demônio da teoria**, ao concluir que “literatura é literatura”, “Não digamos, entretanto, que não progredimos, porque o prazer da caça, como lembrava Montaigne, não é a captura, e o modelo de leitor, como vimos, é o caçador” (COMPAGNON, 1999, p.46).

De fato, o prazer da leitura não está em capturar o sentido do texto de uma vez por todas, mas em ir descobrindo, na busca desse sentido, as múltiplas possibilidades de interpretação. Os estudos literários, tanto teóricos, quanto críticos, também não chegam a respostas definitivas. E essa observação, sendo válida também para a tentativa de se compreender o fantástico, leva-nos a perceber que a riqueza está justamente em acompanhar esse debate, essa troca de

ideias entre os autores. Ter procurado conhecer um pouco mais da produção intelectual de Todorov também nos proporcionou uma satisfação semelhante, pois descobrimos diversos aspectos de seu pensamento que nos eram pouco conhecidos, e outros completamente desconhecidos.

Para concluir, gostaríamos de retomar as ideias de **A literatura em perigo**, começando pela observação de que é preciso não perder de vista, nos estudos literários, que a própria literatura deve estar em primeiro plano, pois a compreensão da obra é o que justifica a teoria e a crítica. Isso também pode parecer óbvio, mas, na prática docente, envolvidos com a complexidade de grandes questões abstratas, às vezes nos esquecemos justamente daquilo que é mais evidente. Ainda mais óbvio deveria ser o fato de que a literatura adquire seu sentido mais pleno quando nos torna mais humanos. Mas também disso nos esquecemos... Felizmente, Tzvetan Todorov (1939-2017) nos ajuda a recordar:

A literatura tem um papel vital a cumprir; mas por isso é preciso tomá-la no sentido amplo e intenso que prevaleceu na Europa até fins do século XIX e que hoje é marginalizado, quando triunfa uma concepção absurdamente reduzida do literário. O leitor comum, que continua a procurar nas obras que lê aquilo que pode dar sentido à sua vida, tem razão contra professores, críticos e escritores que lhe dizem que a literatura só fala de si mesma ou que apenas pode ensinar o desespero. Se esse leitor não tivesse razão, a literatura estaria condenada a desaparecer num curto prazo.

Como a filosofia e as ciências humanas, a literatura é pensamento e conhecimento do mundo psíquico e social em que vivemos. A realidade que a literatura aspira compreender é, simplesmente (mas, ao mesmo tempo, nada é assim tão complexo), a experiência humana (TODOROV, 2010, p.76-77).

REFERÊNCIAS:

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

_____. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. **FronteiraZ**, n. 9, dez. 2012. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12991/9481>>. Acesso em: 14 jan. 2017.

CAFÉ FILOSÓFICO. **A democracia e a beleza**: Tzvetan Todorov. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lbsK0ike9XE&t=57s>>. Acesso em: 02 set. 2017.

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

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

LEM, Stanislaw. Todorov's Fantastic Theory of Literature. **Science fiction studies**. Disponível em: <<http://www.depauw.edu/sfs/backissues/4/lem4art.htm>>. Acesso em: 17 fev. 2017.

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

SARTRE, Jean-Paul. Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem. In: _____. **Situações I**: críticas literárias. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **A literatura em perigo**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

ZBIDEN, Karine. In praise of nuance: an interview with Tzvetan Todorov. **Canadian Review of Comparative Literature**, v. 29, n. 2-3, 2002. Disponível em: <<https://journals.library.ualberta.ca/crcl/index.php/crcl/article/view/10646>>. Acesso em: 13 nov. 2016.

O CONCEITO DE HESITAÇÃO E A CONSTITUIÇÃO DO FANTÁSTICO

Marisa Martins GAMA-KHALIL

“Cuántas palabras, cuántas nomenclaturas para un mismo desconcierto”.

A proposta do presente ensaio não é de discorrer acerca de uma das tendências da textualidade contemporânea da literatura fantástica, contudo refletir sobre uma noção muito cara aos estudos dessa literatura, planteada pelo teórico búlgaro Tzvetan Todorov no final da década de sessenta do século XX e ainda na ordem do dia em estudos coetâneos a nós. Quando o assunto é literatura fantástica, uma noção que logo figura dentre as mais citadas é a de hesitação, em função de ela integrar o clássico estudo **Introdução à literatura fantástica** de Todorov como a condição básica e fundamental para a definição de uma literatura como fantástica. O relevo da noção é tamanho a ponto de a hesitação vir sendo utilizada como traço definidor do fantástico até mesmo em trabalhos que não trazem Todorov como base bibliográfica e conceitual. Por compreender a importância da noção para os estudos da literatura fantástica, faz-se necessário um trabalho acadêmico-científico que a problematize, discutindo seu papel e lugar na citada obra de Todorov, bem como a colocando em contraponto com outras noções que possuam funções similares a ela, sendo esse o objetivo do ensaio que aqui se apresenta.

Em primeiro lugar, é necessário ir ao estudo de Todorov com o fito de verificar como a noção se apresenta e de que forma ela sustenta toda a teoria desse autor. **Introdução à literatura fantástica** trata-se de um estudo no qual o seu autor procura, a partir da organização das principais ideias de estudos anteriores, enfeixar o fantástico por intermédio

de uma concepção genológica. Em função disso, o primeiro capítulo é dedicado à discussão dos gêneros literários com base especialmente nos pressupostos teóricos de Northrop Frye. No capítulo posterior, Todorov enceta sua definição de fantástico elegendo como exemplo para cumprir tal objetivo a narrativa do escritor francês Jacques Cazotte “O diabo amoroso”, escrita no século XVIII; mais especificamente a atenção do teórico búlgaro concentra-se na hesitação do protagonista da citada narrativa, Alvare, que vacila em meio a acontecimentos perturbadores e insólitos que o afligem: a situação que vive é verdadeira - a mulher com quem convive é um ser diabólico de fato, uma sílfide - ou tudo se trata apenas de um sonho, mera ilusão?

Nesse sentido, Todorov toma como ponto de partida para a sua definição de fantástico um sentimento que deve assolar os seres da ficção, as personagens. Contudo não só as personagens são tomadas pela hesitação, os leitores, igualmente, devem experimentar tal sentimento, o que pode ser comprovado pelo seguinte trecho, no qual Todorov argumenta:

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 mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. [...]

O fantástico ocorre nesta incerteza. Ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para entrar num gênero vizinho, o estranho

ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural.

O conceito de fantástico se define pois com relação aos de real e de imaginário (TODOROV, 2004, p.31).

A longa citação é necessária para que nossa atenção se dirija a duas facetas teóricas basilares. A primeira faceta é concernente à recepção do gênero fantástico e relaciona-se à hesitação, uma vez que até o momento ele havia se referido à hesitação experimentada pelas personagens, porém quando usa os verbos na primeira pessoa do plural (“Somos”, “conhecemos”) e o pronome possessivo “nosso”, inclui nessa experiência o leitor e engloba a sensação/sentimento do leitor com o impacto da hesitação. Algumas páginas depois, Todorov deixará evidente que a hesitação do leitor é imprescindível ao enredo fantástico. Para ele, a hesitação do leitor é mais importante que a das próprias personagens, pois há narrativas em que algumas personagens não hesitam diante dos eventos fantásticos, todavia a “hesitação do leitor é [...] a primeira condição do fantástico” (TODOROV, 2004, p.37).

Em relação à segunda faceta, resalto o alto valor da hesitação no estudo todoroviano, haja vista que ele comparece logo no terceiro parágrafo desse capítulo destinado à definição do gênero fantástico, que é o segundo capítulo da obra. Nesse sentido, pode-se atestar o quão importante é a hesitação para a construção de uma teoria do gênero fantástico na obra de Todorov em tela, na medida em que esse é o primeiro aspecto pontuado por ele para que se abalize uma narrativa como fantástica. É a vacilação, a incerteza o critério definidor do fantástico. Para compor esse critério, Todorov lança mão de dois gêneros vizinhos ao fantástico, o estranho e o maravilhoso. O fantástico, assim exposto, situa-se exatamente entre esses dois outros gêneros. A análise do fantástico, nesse sentido,

depende de um entendimento que leva em conta também sua relação de oposição com dois outros gêneros literários.

Mas ainda é notável nessa definição, descortinada pela citação anterior, outro critério de relevo: o cenário em que se desenrolam os fatos diegéticos, pois eles devem ocorrer em um “[m]undo que é exatamente o nosso”, ou seja, o mundo não pode ser representado como o dos contos de fadas, em que o “Era uma vez” situa o leitor desde o início em um *locus* no qual os seres maravilhosos habitam naturalmente. Assim, a hesitação deve estar atrelada a um espaço que encene uma realidade análoga à do autor e à do leitor. Nesse aspecto, Todorov alicerça-se em teorias anteriores, que ele revela logo na sequência, especialmente as de Castex, Louis Vax e Roger Callois. Vejamos como cada um deles influencia a orquestração da teoria todoroviana.

Para Pierre-Georges Castex, o gênero fantástico se configura pela “intromissão brutal do mistério no quadro da vida real” (*apud* TODOROV, 2004, p.32), sendo assim, devem ser descartadas desse gênero as narrativas feéricas e as mitológicas: “Le fantastique, en effet, ne se confond pas avec l’affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries, qui implique un dépaysement de l’esprit” (CASTEX *apud* CAMARANI, 2014, p.31). O referido autor demarca o fantástico em contraposição a histórias em que o maravilhoso é um dado natural do gênero a que pertence e, nesse ponto, podemos perceber a influência do seu pensamento na composição do estudo de Todorov, visto que este, como já pontuei, o teórico búlgaro distingue o fantástico do maravilhoso e do estranho. Vale destacar também que a obra descrita e analisada por Castex como a precursora da literatura fantástica na França é “O diabo amoroso”, a mesma escolhida por Todorov para iniciar suas explicações no capítulo destinado à definição do gênero. O real e o sobrenatural, de acordo com Castex, são possibilidades de leitura da obra de Cazotte, e a fricção entre as duas opções de leitura (a que considera os eventos reais e a que considera

os eventos sobrenaturais) gera um impasse, ou seja, uma hesitação. Compreendo, então, que Todorov aproveita-se de dois elementos já constantes na obra de Castex, intitulada **Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant**, para a definição do fantástico: o cenário análogo ao da realidade do leitor e a hesitação.

Em relação ao cenário, a influência de Louis Vax também marca a teorização de Todorov: “A narrativa fantástica ... gosta de nos apresentar, habitando o mundo real em que nos achamos, homens como nós, colocados subitamente em presença do inexplicável” (VAX *apud* TODOROV, 2004, p.32). O teórico búlgaro pinça esse trecho do livro **A arte e a literatura fantástica**, no qual Vax opõe o fantástico a outros gêneros, como o feérico, a poesia, o trágico, o macabro, a literatura policial, dentre outros. Nota-se, portanto, o mesmo procedimento de cotejo do fantástico com gêneros que lhe são contíguos. Ao comparar a alegoria e a fábula com o fantástico, ele observa que, enquanto a representação alegórica não surpreende o leitor, “as imagens fantásticas, pelo contrário, *inquietam*-nos e ameaçam-nos sorrateiramente” (VAX, 1974, p. 25, grifos meus). Na parte dedicada aos motivos frequentes nas narrativas fantásticas, quando aborda as alterações da causalidade, do espaço e do tempo, Vax afirma que o fantástico abala as certezas do homem, o seu sistema coerente de mundo e essa é uma das razões para desencadear o “*arrepio* sobrenatural” (VAX, 1974, p.42, grifos meus). Atentemos que, nos dois casos, Vax refere-se a sentimentos ou sensações experimentados pelo leitor de uma narrativa fantástica, seja a inquietação ou o arrepio, experiências muito similares à hesitação defendida por Todorov. Outra concordância de Todorov com Vax diz respeito à distinção entre a alegoria e o fantástico: “O fantástico implica portanto não apenas a existência de um acontecimento estranho, que provoca hesitação no leitor e no herói; mas também numa maneira de ler, que se pode por ora definir negativamente: não deve ser nem ‘poética’, nem ‘alegórica’” (TODOROV, 2004, p.38).

Em outro livro, intitulado **A sedução do estranho**, Louis Vax cita mais explicitamente a grande mola propulsora da literatura fantástica em seu ponto de vista, que é a inquietude, a inquietação: “L’inquiétude fantastique, comme toute inquiétude, se nourrit de doute plutôt que de certitude” (VAX, 1965, p.129). Assim, é a dúvida que gera a inquietude, a qual despertará aquilo que Vax denomina “sentimento do estranho”. Esse teórico afirma que o gosto pelo estranho denomina-se ambivalência (VAX, 1965, p.49), uma vez que a literatura fantástica oscila entre um prazer positivo e um sentimento negativo, entre o real e o irreal. Para ele, o sentimento do estranho brota de uma situação que desconcerta e ameaça, mas que fascina o leitor, seduzindo-o. Dúvida, inquietude, inquietação, sentimento do estranho... hesitação.

De Roger Caillois, Todorov extrai a seguinte afirmação para descrever o cenário do fantástico: “Todo o fantástico é ruptura da ordem estabelecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana” (TODOROV, 2004, p.32), o que reforça a ideia de que o mundo diegético em que acontecem os eventos fantásticos deve ser análogo ao do autor e ao do leitor, de acordo com o que defende o teórico búlgaro. Contudo, se Todorov aproveita essa concepção de cenário fantástico dada por Caillois, explicita que não concorda com uma outra ideia desse autor, aliás uma ideia que tece decisivamente a teoria de Caillois: a do fantástico como um “jogo com o medo”. Caillois argumenta que as narrativas fantásticas enredam-se por meio de um clima de susto. A pesquisadora Ana Luiza Camarani observa muito bem tal postura de Caillois: “Na narrativa fantástica, afirma ainda o autor, o medo é um prazer, um jogo delicioso, uma espécie de aposta com o invisível em que o invisível, no qual não se crê, parece vir reclamar o que lhe é devido” (CAMARANI, 2014, p.56). Todorov não concorda com essa posição de Roger Caillois - também defendida por Peter Penzoldt — e esclarece: “O medo está frequentemente ligado ao fantástico mas não

como condição necessária” (TODOROV, 2004, p.41), porque, em seu entendimento, existem narrativas fantásticas em que o medo não se faz presente.

Outro autor que está na base da teorização realizada pelo teórico búlgaro é Sigmund Freud. Logo nas primeiras páginas de seu estudo intitulado “O inquietante”, o psicanalista afirma que esse sentimento equivale normalmente ao angustiante. Em outra tradução para o português muito conhecida, assinada por Jayme Salomão e publicada pela editora Imago, o título do referido ensaio de Freud é traduzido como “O estranho”. Desde já uma relação forte parece estabelecer-se entre o texto de Freud e o de Vax. O estudo deste último parece comportar parte do percurso que Freud realiza em seu famoso ensaio, cujo centro de análise e reflexões é “O homem de areia” de Hoffmann, uma ficção que desconcerta, que institui constantes e arrebatadoras ambivalências.

De um modo geral, Freud, no citado ensaio, defende que o inquietante/estranho está relacionado a complexos reprimidos, ou seja, “o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora [que parece ser por nós desconhecida, acrescento] que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (FREUD, 2010, p.331). Entretanto, o inquietante/estranho não se relaciona apenas a traumas de infância e crenças superadas, porque Freud considera outros motivos de inquietação: os ataques epiléticos, a loucura, o corpo enterrado vivo, o tema do duplo, o animismo, a magia, a feitiçaria, a onipotência dos pensamentos, a relação com a morte, a repetição não intencional e o complexo da castração. O autor determina que o “efeito inquietante é fácil e frequentemente atingido quando a fronteira entre fantasia e realidade é apagada” (FREUD, 2010, p.364), efeito esse que desencadeia um conflito de julgamento sobre o acontecimento ser de fato real ou não. Estamos, pois, diante de uma noção muito análoga à hesitação.

Muitos pesquisadores, a exemplo de Todorov, elegem o inquietante/estranho de Freud como base de seus trabalhos sobre literatura fantástica, ou pelo menos passam por esse

conceito para definir os efeitos desencadeados por essa literatura, como é o caso de Rosie Jackson, em estudo que define o fantástico por meio da noção de “oculto”, de zonas obscuras. Para tanto, ela vale-se da concepção freudiana: “dar entrada a lo fantástico implica substituir la familiaridad, la comodidad, das Heimlich, por lo extraño, lo intraquilizador, lo misterioso. Supone introducir zonas oscuras formadas por algo completamente ‘otro’ y oculto” (JACKSON, 2001, p.150). O oculto, as zonas obscuras, convertem-se em espaços de inquietação para o leitor.

Todas essas noções que circundam a experiência da hesitação vivenciada pelo leitor da obra fantástica talvez tenham sido despertadas pelos apontamentos ensaísticos de um escritor que nos legou uma ficção fantástica deveras desconcertante, Guy de Maupassant. Em “Le fantastique”, crônica publicada no jornal **Le Gaulois** em 7 de outubro de 1883, o autor de “O Horla” utiliza vocábulos como dúvida, inquietação, indecisão e hesitação para definir essa literatura que tem o fantástico em seu centro; nela, o leitor indeciso “perde o equilíbrio” (MAUPASSANT *apud* CAMARANI, 2014, p.25).

Em um importante estudo para a área do fantástico, Irène Bessièrre, historiadora de arte, postula uma crítica à questão da hesitação, pois, no seu ponto de vista, não se pode caracterizar a organização de uma narrativa a um traço não específico. No lugar do conceito de hesitação, essa estudiosa francesa articula o conceito de “incerteza”. Para Bessièrre, a narrativa fantástica instiga a incerteza e esta não estaria relacionada a uma experiência emocional, mas a uma experiência intelectual, em função de expor contradições - entre realidades e irrealidades - e de fazer brotar a indeterminação. Então, a diferença reside no tocante ao emocional em contraposição ao intelectual. Para explicar um pouco mais essa questão, a autora contrapõe o conto maravilhoso ao conto fantástico, este último funcionando como um anticonto: “Ao dever-ser do maravilhoso, ele [o

fantástico] impõe a indeterminação” (BESSIÈRE, 2009, p.10) e esta seria desencadeada pela ruptura da causalidade narrativa, motor da lógica que rege o enredo fantástico.

Com base na perspectiva de o fantástico construir-se a partir de uma lógica narrativa, Bessière rejeita a condição de gênero literário atribuída à literatura fantástica por Todorov. O fantástico não se enquadraria como um gênero, mas como uma lógica, que é ao mesmo tempo formal e temática. A perspectiva genológica, no ver da autora francesa, limita a diversidade de obras construídas a partir de variadas formas de trabalho que surpreendem ou contrariam o leitor. Compreendo, pois, que, nessa linha de entendimento de Bessière, a narrativa fantástica se constitui como uma modalidade, um modo narrativo, o qual se elabora por meio de temas e formas, tendo como fito a incitação da incerteza. Tal incerteza é suscitada por uma impossibilidade de decifração e por esse motivo Bessière aproxima a narrativa fantástica da adivinha, do enigma. Essa relação da narrativa fantástica com o enigma conecta-se à ideia planteada pela estudiosa acerca da experiência desencadeada por essa literatura: a intelectual. Para Bessière (1974), o irreal que nasce do seio do real suscita uma aproximação entre a desrazão e a razão; o desejo de ler a irrealidade articula a razão e produz antinomias e ambiguidades. O impossível, para Bessière (1974), solo da narrativa fantástica, é o lugar da polissemia, daí a força literária dessa narrativa.

Se Bessière relê Todorov para mudar o foco — de gênero para modo, de experiência emocional para experiência intelectual —, o português Filipe Furtado o relê mantendo a perspectiva genológica, porém procura deslocar a condição necessária ao fantástico da recepção para a estrutura. Em seu livro **A construção do fantástico na narrativa**, dedica um capítulo, intitulado “A permanência da ambiguidade”, a esse objetivo. Seu argumento pauta-se pela seguinte linha:

Longe de ser o traço distintivo do fantástico, a hesitação do destinatário intratextual da narrativa não passa de um mero reflexo dele, constituindo apenas mais uma das formas de comunicar ao leitor a irresolução face aos acontecimentos e figuras enfocados. Por isso mesmo, como todas as outras características do gênero [...], a função do narratário terá de subordinar-se, servindo-a, à ambiguidade fundamental que o texto deve veicular (FURTADO, 1980, p.40-41).

Como fica evidente, para Furtado, a hesitação não representa o traço distintivo do fantástico; ela é um reflexo de um recurso que se encontra no plano estrutural da narrativa, a ambiguidade. Contudo, Filipe Furtado parece focar apenas na hesitação do leitor, instalada no plano da recepção, e omite o fato de Todorov ter estabelecido também que a hesitação ocorre no plano diegético, como um efeito que atinge as personagens da trama.

Vejam, agora, como se alicerçam os argumentos do teórico português acerca do traço distintivo que elege para definir a literatura fantástica, a ambiguidade. Como Todorov, Furtado, para tecer a referida definição, coloca o fantástico em contraposição aos dois gêneros vizinhos, o maravilhoso e o estranho. De acordo com o teórico luso, os três gêneros - fantástico, maravilhoso, estranho - poderiam ser agregados sob a denominação de “literatura do sobrenatural”, na medida em que um traço em comum os une: a fenomenologia meta-empírica; a qual se traduz por estar: “para além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência, tanto por intermédio dos sentidos ou das potencialidades cognitivas da mente humana, como através de quaisquer aparelhos que auxiliem, desenvolvam ou supram essas faculdades” (FURTADO, 1980, p.20). Contudo, ainda que o elemento metaempírico aproxime os citados gêneros, o modo como enredam ficcionalmente a ambiguidade os diferencia.

O maravilhoso, no entendimento do teórico português, distingue-se por não colocar em discussão a probabilidade da existência objetiva dos fenômenos metaempíricos e, sendo assim, não suscita a ambiguidade; e, de acordo com Todorov, o maravilhoso não deflagra a hesitação. Em resumo, no maravilhoso, não há hesitação/ambiguidade. O estranho, na visão de Furtado, elabora e exhibe a ambiguidade, mas ela é desfeita, através de argumentos lógicos, racionais, até o final do enredo; Todorov entende o estranho como a narrativa na qual a hesitação ocorre, mas se desfaz em função de informações e argumentos racionais. Dito de outra maneira, para ambos, no estranho a hesitação/ambiguidade é rasurada diante de uma explicação lógica. No ponto de vista de Furtado, o fantástico só emerge em narrativas em que ocorre a permanência da ambiguidade; de forma similar, Todorov defende que o fantástico puro ocorre quando a hesitação permanece no decorrer do enredo. Assim, para os dois teóricos, no fantástico, ocorre a permanência da hesitação/ambiguidade. Nesse sentido, é possível dizer que, mesmo contestando o conceito de hesitação de Todorov, Furtado elabora argumentos muito análogos aos dele. A diferença que ele estabelece é a de que a permanência da ambiguidade é uma questão interna à narrativa, ao passo que, para Todorov, a hesitação estaria *também* condicionada à recepção do acontecimento insólito.

Assim como Bessière e Furtado, que procuram rever o conceito de hesitação e descortinar novas possibilidades de leitura, o teórico belga Jacques Finné (1980), em **La littérature fantastique: essai sur l'organisation surnaturelle**, admite que o seu objetivo é semelhante ao de Todorov, o de descobrir um mecanismo que conecte todas as narrativas fantásticas no fito de caracterizar e definir o gênero, no entanto, para cumprir esse objetivo, articula outros direcionamentos. Em seu estudo, Finné resgata as concepções arroladas por Castex, Vax, Caillois, Bessière e outros. Após explicitar que a perspectiva de Caillois sobre o fantástico integra o medo

como característica do gênero, Finné assevera que é muito perigoso tentar definir um gênero literário tomando como base as reações do leitor.

Finné lembra ainda o estudo de Hubert Matthey, no qual se apresenta a ideia do elemento fundamental para a literatura fantástica, o elemento transpositor, que pode ser um estado - esgotamento e tensão nervosa - ou um cenário específico - como o castelo, o campo, o laboratório. Para Finné, a tensão nervosa e o esgotamento desencadeiam alucinações, mas estas não são concernentes à narrativa fantástica. Quanto ao cenário, o estudioso belga acredita que eles não são decisivos para incitar o assombro sobrenatural, ainda que contribuam para isso. Finné passa também pelas ideias arroladas por Peter Penzoldt, especialmente a vinculação do fantástico com o medo, visão criticada por ele e por Todorov.

Ao final da primeira parte do seu estudo, Finné relê esmiuçadamente a proposta do autor búlgaro e, ainda que reconheça que a obra de Todorov foi a que ofereceu à literatura fantástica uma teoria mais coerente, Finné enumera nela alguns defeitos. Em primeiro lugar, as contradições internas, como a recusa ao fato de a alegoria poder deflagrar o fantástico, contudo, em alguns de seus exemplos Finné acusa Todorov de citar narrativas explicitamente alegóricas. Em segundo, o excesso de resumos de narrativas, muitos deles desnecessários em seu ponto de vista. Em terceiro, erros de detalhes, como o fato de Todorov afirmar que as narrativas em primeira pessoa são raras em **As mil e uma noites**, quando nessa obra predominam narrativas encaixadas, geradas por um narrador situado no plano da narrativa.

Ao discutir a noção de hesitação, Finné seleciona especialmente a passagem em que Todorov afirma que o fantástico dura apenas o tempo de uma hesitação. Ele observa que talvez Todorov não tenha deixado explícito que uma narrativa será mais fantástica quanto mais ela alongar seu momento de hesitação; nessa linha de entendimento, um conto seria fantástico ideal se mantivesse a hesitação até o

desfecho. E, relendo Todorov por Finné, podemos dizer que existiria o conto fantástico e o conto que contém o fantástico.

Ao final do seu ensaio, Finné define sua concepção de literatura fantástica, partindo do pressuposto de que toda narrativa fantástica deve estar subordinada a uma explicação, o que pode ser constatado em muitas narrativas nas quais as personagens, diante do inexplicável, esperarem e desejarem uma elucidação. A narrativa fantástica seria uma trama de mistérios lógicos os quais necessitam de uma explicação. De acordo com Finné, a organização desse enredamento realizado na esteira do paradoxo entre o inexplicável e o explicável estrutura-se por intermédio de dois vetores: o da tensão e o da distensão. O vetor da tensão é responsável pelos mistérios que têm por efeito a perturbação do leitor. Vemos, nesse ponto, que Finné também se preocupa com o plano da recepção para a definição da literatura fantástica e há aí uma contradição, pois, no início do seu estudo, como já apontei, Finné critica o fato de alguns teóricos elegerem uma definição de fantástico baseada nas reações do leitor. O vetor da distensão é constituído por dispositivos que anulam a tensão, sinalizando a explicação. O vetor da tensão encontra-se muito bem representado diante da hesitação das personagens. De acordo com Finné, concordando com Todorov, toda narrativa fantástica apresenta uma representatividade do leitor por intermédio de uma ou mais personagens. Se uma personagem, diante do mistério, quer uma explicação, representa o anseio do leitor; contudo, se essa personagem esgota-se e não deseja mais a explicação, é porque ela cessou o jogo de representação que tem no leitor o seu duplo. Aponto, aqui, mesmo considerando as diferenças de abordagem, o diálogo da noção de explicação de Finné com a de experiência intelectual de Irène Bessièrre, porque nos dois casos a literatura fantástica engendra um jogo com a lógica. E isso é paradoxal, mas parece explicar um pouco essa literatura que tem no insólito, no metaempírico, a sua base: o ilógico suscita o lógico, o irracional move o racional. É, como

pontua Bessière (1974), o jogo entre a desrazão e a razão.

O teórico catalão e professor da Universidade Autônoma de Barcelona David Roas não entende a hesitação como traço definidor da literatura fantástica, pois sua definição de fantástico inclui tanto as narrativas em que a evidência do fantástico não é colocada em discussão, como as narrativas em que a ambiguidade é indissolúvel, uma vez que todas representam a mesma possibilidade, ou seja, a invasão do sobrenatural no mundo real e, notadamente, a incapacidade de esclarecer tal invasão por meio da razão. Para David Roas (2011), o objetivo do fantástico é o de desestabilizar os códigos. Ao introduzir o “outro” e o oculto, espaços que estão além das armações limitadoras do humano e do real, a literatura fantástica provoca uma reação: o medo. Esta é a tese de Roas: ao invés da hesitação, o fantástico desencadeia o medo. Ele aciona o estudo consagrado de Delumeau sobre o assunto e lembra que o medo é emoção frequentemente precedida de surpresa, provocada pela consciência de um perigo presente e opressivo que ameaça nossa conservação/segurança (ROAS, 2011, p.82).

Roas entende que o medo advém de uma ameaça real ou imaginária e também que há distinções entre o medo e a angústia. Esclarece, a partir de Delumeau, que pertencem ao medo o temor, o espanto, o pavor, o terror; e pertencem à angústia a inquietude, a ansiedade, a melancolia. O medo leva ao conhecido; a angústia, ao desconhecido; o medo tem um objeto determinado, a angústia não tem, por essa razão ela é geralmente mais difícil de suportar que o medo. Mas ambos os sentimentos se encontram em esferas muito próximas, que se tocam, interligam-se. Para reforçar sua tese da aproximação entre medo e angústia, vale-se mais uma vez dos postulados de Jean Delumeau: “lo que hace el ser humano - dado que es imposible mantenerse afrontando durante mucho tiempo una angustia infinita e indefinible - es transformar y fragmentar su angustia en miedos precisos (acerca de algo o de alguien), con los que es más fácil enfrentarse” (ROAS, 2011, p 83).

Assim, com base em Delumeau, Roas afirma que o fantástico suscita perplexidade, medo, obrigando-nos (leitor e personagem) a buscar uma explicação. Em Lovecraft, temos a relação horror/sobrenatural que desencadeia o medo. A definição de Lovecraft põe em relevo o efeito emocional - psicológico - gerado pela literatura de horror, efeito esse sempre conexo à emoção mais antiga e mais forte da humanidade, o medo. Todavia, Roas lembra que os teóricos se dividem quanto à presença ou não do medo na narrativa fantástica. Penzoldt, Caillois, Bessière e Jackson, por exemplo, admitem o medo como fator importante a essa literatura. Todorov, Finné e Belevan negam o medo como sua condição necessária.

Os monstros são física e cognitivamente ameaçadores, uma vez que abalam o conhecimento comum. Roas cita a narrativa de Stevenson, **Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde**, e adverte que nela há uma experiência em que se quer separar a dupla natureza que possui todo ser humano - a boa e a má, entretanto, Hyde é o monstro que nos habita. Fisicamente nos assusta, mas talvez o susto maior gere uma angústia ao percebermos o próprio monstro que guardamos escondido em nossas entranhas, em nossas intimidades. Medo e angústia. Medo físico e metafísico. Sobre essas duas últimas formas citadas de medo, Roas defende que o medo físico é aquele referente à ameaça física; a morte, por exemplo, configura-se como um efeito habitual do fantástico. Já o medo metafísico é desencadeado quando nossas convicções sobre o real cessam de funcionar, “quando perdemos pie frente a um mundo que antes nos era familiar” (ROAS, 2011, p.96). E o medo metafísico é, no entendimento de Roas, o efeito essencial do fantástico.

Em “Aminadab, ou o fantástico considerado como linguagem”, o filósofo existencialista francês Jean-Paul Sartre trata do fantástico do século XX especialmente através da obra de dois escritores: Maurice Blanchot e Franz Kafka. Ele segue em parte a linha de Todorov ao considerar, por

exemplo, o fantástico como gênero e ao distinguir o fantástico antes e depois do século XX. Para ele, o fantástico anterior ao século XX “manifestava nosso poder humano de transcender o humano, buscava-se criar um mundo que não fosse este mundo” (SARTRE, 2005, p.137); ao passo que no fantástico do século XX ocorre um retorno ao humano, ou seja, o objeto desse fantástico seria o homem. O autor do século XX teve que “renunciar à exploração das realidades transcendentais, [e] resignar-se a transcrever a condição humana” (SARTRE, 2005, p.138). Não concordo com essa oposição feita por Sartre, pois, em meu ponto de vista, o homem sempre foi o objeto do fantástico. A pequena Alice de Lewis Carrol ou as personagens angustiadas de Poe não existem apenas para realizarem uma projeção transcendental do homem, mas, nelas, o objeto já é também a condição humana, é o próprio homem. Não é à toa que quando a Lagarta indaga Alice sobre quem é ela, a menina afirma que pode dizer quem era na hora que havia se levantado, mas naquele momento ela seria já outra Alice. Por outro lado, estou de acordo com Sartre quando ele define o fantástico do século XX como uma representação do mundo “em reverso”, um universo às avessas. Para explicar essa situação, ele parte de uma dicotomia entre o mundo anverso e o mundo reverso:

No mundo “em anverso” uma mensagem supõe um remetente, um mensageiro e um destinatário; ela só tem valor de meio: seu conteúdo é que é seu fim. No mundo “em reverso” o meio se isola e se põe para si: somos assediados por mensagens sem conteúdo, sem mensageiro ou sem remetente. Ou, ainda, o fim existe mas o meio vai corroê-lo pouco a pouco; num conto de Kafka o imperador envia uma mensagem a um habitante da cidade, mas o mensageiro tem uma caminhada tão longa a realizar que a mensagem jamais chegará a seu destinatário; Blanchot, por sua vez, nos fala

de uma mensagem cujo conteúdo se modifica progressivamente ao longo do trajeto (SARTRE, 2005, p.141).

O mundo “em reverso” incita o vazio (“mensagens sem conteúdo, sem mensageiro e sem remetente”), instaurando, assim, a abertura. Sobre a participação do leitor na literatura fantástica do século XX, Sartre segue a compreensão de Todorov ao afirmar que ele jamais se espanta diante do insólito. É como se ele escapasse das garras do fantástico: “Ele está fora, de fora com o próprio autor; contempla esses sonhos como contemplaria uma máquina bem montada, e só perde o pé em raros momentos” (SARTRE, 2005, p.149). Acredito que é muito difícil saber se todo leitor, de fato, diante do insólito do século XX, não esboça espantos; e mais, em que momentos esse leitor “perderia o pé”, vacilaria e hesitaria.

O brasileiro Jorge Schwartz, também seguindo Todorov e aproximando-se de Sartre, vê diferenças no plano da recepção no fantástico do século XX, pois, ao analisar a obra de Murilo Rubião, entende que o elemento fantástico, nesse caso, dissolveria as relações tradicionais do texto com o leitor, e o inseriria num espaço insólito que é construído como um mundo verossímil:

É esta ausência de perplexidade frente ao fato sobrenatural que faz com que a narrativa do Autor venha sobrecarregada de modernidade, aliando-a, a partir do exemplo de Kafka, a uma nova, mas grandiosa gama de escritores latino-americanos: Mário de Andrade, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, José Donoso e, deslocado no seu tempo, Machado de Assis (SCHWARTZ, 1981, p.69).

Outro brasileiro a fazer distinção entre o fantástico antes e depois do século XX foi José Paulo Paes. Para esse

poeta, ensaísta e tradutor, a abertura da racionalidade propiciada pelo século XX “libertou o fantástico de seus antigos compromissos com a hesitação entre natural e sobrenatural” e por isso a literatura fantástica deve ser compreendida não mais como um “‘jogo com o medo’, mas, sobretudo, um jogo com a verdade” (PAES, 1985, p.192), jogo esse que, à maneira de Bessièrre, seria, então, um exercício intelectual e não mais apenas emocional.

Renato Prada Oropeza, para tratar do discurso fantástico contemporâneo, norteia a perspectiva de análise pela tensão semântica e pelo efeito estético. Para esse pesquisador boliviano, o discurso fantástico estabelece uma espécie de estética do “sem sentido” e o leitor deve lê-lo considerando o insólito que nele emerge como um elemento plausível, verossímil:

el lector implícito tiene que aceptar la «paradoja» (término tan caro para Kierkegaard y Chesterton) de que el nuevo discurso quiere establecerse en la presencia de ambos códigos: el realista y el que lo anula, quiebra sin resolverla, sin pedir una explicación que, en el fondo, la anule al reducirla a los valores racionales de la lógica (PRADA OROPEZA, 2006, p.58).

Podemos dizer, então, que essa estética, como explica Prada Oropeza, evocando D. Quixote, estabelece uma “razão da desrazão” e sugere que o leitor aceite o “sem sentido” discursivizado pelo enredo fantástico. Seria, nesse sentido, um exercício intelectual, à maneira de Bessièrre. É possível perceber no rico texto de Prada Oropeza, assim, não uma preocupação excessiva com a reação do leitor, mas a possibilidade de pensar no efeito, e na recepção, por meio do próprio discurso da literatura fantástica.

O “sem sentido” pode ser lido como uma subversão operada pelo discurso fantástico. A pesquisadora argentina Rosalba Campra, professora da Universidade de Roma, ressalta

em seus estudos a força questionadora do fantástico, força essa que tem como resultado a subversão de nossa percepção do real. Ela esclarece que o “estranhamento fantástico é resultado de uma greta na realidade, um vazio inesperado que se manifesta na falta de coesão narrativa no plano da causalidade” (*apud* ROAS, 2014, p.150). O vazio abordado por Campra pode ser cotejado ao vazio a que se referiu Sartre, que desloca o mundo, subverte-o. Ao tocar na questão do estranhamento, Campra sugere a relação texto fantástico/ leitor, entretanto, em seus estudos, esse não é o principal mote para a demarcação do fantástico; sua perspectiva é mais interna ao texto, focalizando, como dito acima, a questão da quebra da causalidade desencadeada pelo enredo fantástico, dialogando com a teoria de Bessière, que, como ressaltai anteriormente, defende que a literatura fantástica rompe com o sistema de causalidade da literatura realista e cria uma nova lógica de enredamento.

Lenira Marques Covizzi, pesquisadora brasileira, possui um trabalho que pode ser considerado um grande marco, uma vez que é um dos estudos de referência para a noção de insólito. Intitulado **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**, o livro é resultado de sua tese, que teve como orientador Antonio Candido e foi defendida no ano de 1970. Por essa cronologia, é possível perceber que, enquanto Lenira Covizzi produzia sua tese sobre o fantástico aqui no Brasil, Todorov escrevia o livro que normatizou os estudos sobre literatura fantástica. Contudo, enquanto Todorov prende-se a uma perspectiva genológica, a pesquisadora brasileira não se preocupa em impor limites às narrativas pertencentes ao fantástico.

Ao definir o que é insólito, Covizzi coloca a recepção no centro, porque afirma que o insólito é aquilo que “desperta no leitor o sentimento do *inverossímil*, *incômodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível*, *infinito*, *incorrigível*, *incrível*, *inaudito*, *inusitado*, *informal*” (COVIZZI, 1978, p.26, grifos da autora citada). O sentimento do insólito, na visão dessa

autora, é especialmente suscitado pelo mundo de linguagem que o texto desencadeia, pelas inesperadas relações no tecido discursivo, como na obra de Borges e de Guimarães Rosa. Em suas leituras das narrativas desses dois autores, ela conclui que a literatura que tem o insólito como motor de enredamento provoca perplexidade e excitação. Ela afirma que essa arte não “opera sucessões, mas repetições, ausências, não causalidade” (COVIZZI, 1978, p.41). As ausências podem ser cotejadas ao vazio citado por Sartre e por Campra e a não causalidade dialoga com a compreensão de Bessièrre sobre a lógica peculiar da narrativa fantástica, que carece de uma causalidade.

A expressão “sentimento”, usada por Covizzi, faz parte do título de um dos mais importantes ensaios sobre a literatura fantástica, escrito por Julio Cortázar: “O sentimento do fantástico”. O escritor e ensaísta argentino defende que

o verdadeiramente fantástico não reside tanto nas estreitas circunstâncias narradas, mas na sua ressonância de pulsação, de palpitar surpreendente de um coração alheio ao nosso, de uma ordem que nos pode usar a qualquer momento para um dos seus mosaicos, arrancando-nos da rotina para nos pôr um lápis ou um cinzel na mão (CORTÁZAR, 2006, p.179).

É notável aqui a forma como Cortázar desloca algumas ideias habituais em se tratando do sentimento/hesitação do leitor da literatura fantástica, uma vez que, em geral, os estudiosos da área falam dessa experiência de uma perspectiva de passividade; enquanto ele sugere uma atividade importante ao leitor: a de coautor da obra. Nesse sentido, a visão de Cortázar condiz mais com a ideia de uma experiência intelectual, aos moldes do proposto por Bessièrre, do que com a experiência meramente emocional, base da maioria dos teóricos que se detiveram sobre a reação do leitor

em contato com o fantástico. Cortázar, a exemplo de Bessière e Prada Oropeza, atribui à materialidade, à tessitura discursiva da narrativa fantástica o decisivo motor do insólito, porque a ordem discursiva do fantástico é sempre aberta; por isso, para Cortázar, não há fantástico fechado.

Já a estudiosa peruana Susana Reisz retira do campo da recepção a base para a definição do fantástico. Para ela não é a natureza assustadora ou perturbadora de um acontecimento que o torna adequado para integrar uma ficção fantástica, contudo a sua irredutibilidade ao natural e ao sobrenatural. A hesitação ou perturbação seriam uma consequência de tal irredutibilidade:

El temor o la inquietud que pueda producir, según la sensibilidad del lector y su grado de inmersión en la ilusión suscitada por el texto, es sólo una consecuencia de esa irreductibilidad: es un sentimiento que se deriva de la incapacidad de cocebir - aceptar - la coexistencia de lo *posible* con un *imposible* como el que acabo de describir o, lo que es lo mismo, de admitir la ausencia de explicación - natural o sobrenatural codificada - para el suceso que se opone a todas las formas de legalidad comunitariamente aceptadas, que no se deja reducir ni siquiera a un grado mínimo de lo *posible* (llámese milagro o alucinación) (REISZ, 2001, p.197).

Como fica claro, Susana Reisz compreende que a ficção fantástica não pode ser definida com base na sua recepção, mas na dialética que a move, no jogo irredutível entre o possível e o impossível.

O escritor Italo Calvino, autor de uma série extensa de narrativas fantásticas, como ensaísta dedicou-se também à problematização do fantástico. Em um dos seus ensaios ele faz algumas críticas às formalizações propostas por Todorov:

Em italiano [...] os termos *fantasia* e *fantástico* não implicam absolutamente esse mergulho do leitor na corrente emocional do texto; implicam, ao contrário, uma tomada de distância, uma levitação, a aceitação de uma lógica outra que leva para objetos outros e nexos outros, diversos daquele da experiência diária (ou das convenções literárias dominantes). Desse modo, podemos falar de *fantástico* no século XX ou então de *fantástico* no Renascimento. [...] Se quisermos desenhar um atlas exaustivo da literatura de fantasia, será necessário começar por uma gramática daquilo que Todorov denomina *maravilhoso*, no âmbito das primeiras operações combinatórias de signos nos mitos primitivos e nas fábulas, e também no das necessidades simbólicas do inconsciente (antes de qualquer tipo de alegoria consciente), assim como no dos jogos intelectuais de toda época e de toda civilização.

Deixo para os críticos a tarefa de situar meus romances e contos dentro (ou fora) de uma classificação do fantástico. Para mim, no centro da narração não está a explicação de um fato extraordinário, mas a *ordem* que esse fato extraordinário desenvolve em si e ao redor de si, o desenho, a simetria, a rede de imagens que se depositam em torno dele, como na formação de um cristal (CALVINO, 2006, p.256-257, grifos do autor citado).

Há pelo menos três pontos em que Calvino realiza uma crítica bem contundente aos postulados todorovianos: em relação à demarcação cronológica do gênero, pois, em seu ponto de vista, o fantástico existe muito antes dos séculos XVIII e XIX e também depois do século XX; em se tratando do fato de as alegorias poderem ser lidas como literatura fantástica; e em referência à reação do leitor a servir de critério definidor dessa literatura. Nesse último ponto, com

ironia, o autor das **Seis propostas para o próximo milênio** defende que a literatura fantástica não depende do “mergulho do leitor na corrente emocional do texto”, mas de dois outros aspectos: a primeira, do distanciamento do leitor, e isso tem relação com a perspectiva de experiência intelectual teorizada por Bessière; a segunda, da própria materialidade do texto fantástico, do seu “desenho”, ou seja, da forma como se compõe esteticamente a fantasia ou o fantástico, a criar uma possibilidade de muitas imagens, como aquelas suscitadas por um cristal.

Neste trabalho, elenquei alguns importantes estudiosos que se debruçaram sobre a literatura fantástica e tive como mirante a noção de hesitação, tão difundida nas pesquisas da área, haja vista a sua inserção no livro de Todorov, tão lido e relido. Muitos dos estudos se norteiam pela hesitação ou por alguma espécie de sentimento que abala o leitor quando da leitura da literatura fantástica. Na maioria dos casos esse sentimento gera uma experiência emocional, sendo por meio da hesitação, da inquietação, do estranho (ou do sentimento do estranho), da tensão, da perda de equilíbrio, da excitação... Alguns estabelecem que o medo é o sentimento desencadeado por essa literatura, como Caillois, Peter Penzoldt, Bessière e Roas. Todavia, há estudiosos que defendem que, no lugar da experiência emocional, é desencadeada uma experiência intelectual, sendo o estudo de Bessière, o da poética da incerteza, o demarcador dessa tendência, seguido de muitos outros, como Jacques Finné, Renato Prada Oropeza, José Paulo Paes, Julio Cortázar e Italo Calvino. Essa perspectiva geralmente é norteadada por trabalhos que geralmente deslocam o eixo de investigação do plano da recepção para o plano da materialidade discursiva dessa literatura. O caso de Furtado é bem específico, uma vez que ele toma como dispositivo de definição não a hesitação, uma experiência de recepção, mas a ambiguidade, dispositivo discursivo. Nessa linha de entendimento da literatura fantástica pelas vias da linguagem, alguns estudos trabalham com a ruptura da causalidade —

Bessière, Campra, Covizzi —, outros evidenciam o jogo com os vazios e a potente abertura - Campra, Sartre, Covizzi, Cortázar, Calvino.

Meu posicionamento elege como caminho mais coerente para a análise da literatura fantástica essa linha que toma o discurso como norteador, contudo, não descarto a possibilidade de trabalho com o plano da recepção, porém, para tanto, é necessário partir ainda do discurso - dos vazios, negações, aberturas. E, sendo assim, é necessário trazer ao estudo as contribuições, por exemplo, de teóricos da estética da recepção ou da teoria do efeito estético, como, por exemplo, Wolfgang Iser. Esse teórico alemão, fundador da teoria do efeito estético, esclarece que “se a ficção não é realidade não é porque careça de atributos reais, mas sim porque ela é capaz de organizar a realidade de tal modo que esta se torna comunicável” (ISER, 1996, p.102). Assim, dizer que a ficção é igual ou é oposta à realidade é um equívoco; o *fingir* do texto literário se manifesta porque a ficção nos comunica algo sobre a realidade. Não se trata, pois, de evidenciar *o que significa* a ficção, ou o que significa um mundo “em reverso” construído pela literatura fantástica, mas sim os seus efeitos que são deflagrados da estrutura dialógica que o tecido ficcional apresenta, tecido esse que se compõe de vários e diferentes fios: “A relação dupla da ficção com a realidade deve ser substituída por uma relação tríplice: real/ fictício/ imaginário” (ISER, 1983, p.93). Como o texto literário contempla elementos do real, então o seu constituinte fictício não tem o caráter de uma destinação em si mesma, mas é, enquanto fingida, a preparação do imaginário. De acordo com Umberto Eco (1994, p.87), a ficção “nos encerra nas fronteiras de seu mundo e, de uma forma ou de outra, nos faz levá-la a sério”, mesmo no caso dos insólitos mundos da literatura fantástica. Defendo que se pode estabelecer, dessa forma, outra relação, sendo agora esta tetraédrica: real/ fictício/ imaginário/ dialógico, visto que os três primeiros elementos não existem sem a instância da recepção, a aceitação e diálogo

com o leitor. E se a experiência é emocional ou intelectual, ela precisa ser analisada/considerada a partir da materialidade discursiva com os seus não-ditos e suas estruturas lacunares, que, no caso da literatura fantástica se hiperbolizam, desenham-se como as inúmeras facetas de um cristal.

REFERÊNCIAS:

BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. **FronteiraZ**, v. 3, n. 3, p.185-202, set. 2009.

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

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

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

CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968.

_____. Do sentimento do fantástico. In: _____. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.175-179.

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.

FINNÉ, Jacques. **La littérature fantastique**: essai sur

l'organisation surnaturelle. Bruxelles: Éd. de l'Université de Bruxelles, 1980.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: _____. **História de uma neurose infantil**: O homem dos lobos, Além do princípio do prazer e outros textos. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.328-376.

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

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. São Paulo: Editora 34, 1996, v. 1.

_____. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da Literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, v. 2.

JACKSON, Rosie. Lo “oculto” de la cultura. In: ROAS, David (org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001, p.140-152.

PAES, José Paulo. As dimensões do fantástico. In: _____. **Gregos & baianos**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.184-192.

PRADA OROPEZA, Renato. El discurso fantástico contemporáneo: tension semántica y efecto estético. **Semiosis**, Tercera época, v. 2, n. 3, p.54-76, Enero-Junio 2006.

REISZ, Susana. Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales. In: ROAS, David (org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001, p.193-221.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

_____. **Tras los límites de lo real:** Una definición de lo fantástico. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

SARTRE, Jean-Paul. Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem. In: _____. **Situações I.** São Paulo: Cosac Naify, 2005, p.135-149.

SCHWARTZ, Jorge. Murilo Rubião: A Poética do Uroboro. In: _____. **Ensaio 74.** São Paulo: Ática, 1981, p.61-74.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica.** 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VAX, Louis. **A arte e a literatura fantásticas.** Lisboa: Arcádia, 1974.

_____. **La séduction de l'étrange.** Paris: PUF, 1965.

ALTERIDADE E MARAVILHOSO: DUAS REPRESENTAÇÕES DO JOGO ESPECULAR NA LITERATURA DO SÉCULO XX – HARRY POTTER E A PEDRA FILOSOFAL, DE J. K. ROWLING, E O ESPELHO NO ESPELHO: UM LABIRINTO, DE MICHAEL ENDE

Sylvia Maria TRUSEN

1. Alteridade e o espelho no maravilhoso literário

O que é afinal um espelho? Essa pergunta aparentemente simplória faz sentido, como bem anota Umberto Eco (1989) em sua coletânea de ensaios, **Sobre os espelhos**, pois, embora se possa buscar a resposta em sua descrição física, esse mesmo objeto está de tal modo imbricado com o fenômeno que representa — a imagem especular — que torna pertinente a questão. E tão mais legítima é a indagação se o leitor se recordar de sua insistente aparição na literatura — particularmente, naquela que se dedica às narrativas que encenam o insólito, seja ele da ordem do maravilhoso do conto popular tradicional (a exemplo do “Sneewittchen”, recolhido pelos Grimm, e comumente traduzido na língua portuguesa por “Branca de Neve”), seja ele retirado do maravilhoso contemporâneo, como é o caso das narrativas a que se dedica esse estudo, **Harry Potter e a Pedra Filosofal**, de J. K. Rowling, e **O espelho no espelho**, de Michael Ende.

Vale, pois, retomar a pergunta e iniciar o percurso deste estudo comparativo por sua descrição física, tomando

primeiramente a definição cedida por Umberto Eco:

Definimos inicialmente como espelho qualquer superfície regular capaz de refletir a radiação luminosa incidente [...]. Tais superfícies são ou planas ou curvas. Entendemos por espelho plano uma superfície que fornece uma imagem virtual correta, invertida (ou simétrica) especular (do tamanho igual ao objeto refletido), sem as chamadas aberrações cromáticas (ECO, 1989, p.13-14).

Advertido, porém, pela descrição lacaniana do estádio do espelho — fenômeno capital na constituição humana e do qual se tratará mais adiante —, Eco assinala ser a experiência especular singular, pois resulta da presença/ausência do signo referente: o objeto representado sobre a face polida dos espelhos não estando lá, onde é admirado, estranhamente está, malgrado sua falta. E isto ocorre em razão da imagem produzida só se realizar na presença do objeto, tornado ausente. Dito de outro modo, o espelho configura-se como representação radical da alteridade, constituindo-se, nas palavras de Eco (1989), como “fenômeno-limiar” (p.13).

Não fortuitamente associado, em seu uso, ao reflexo especular da imagem, esse curioso objeto ocupa um lugar particular nos trabalhos da semiótica. Como o enlace que se propõe aqui é de outra ordem — analisar como comparece nas narrativas examinadas, averiguando, de um lado, o seu valor metafórico em articulação com a noção de alteridade e, de outro, o estreito laço que o vincula ao maravilhoso —, cumpre deixar por ora a proposição de Eco e voltar o olhar para outro pensador, igualmente interessado no fenômeno. Percorrendo via em que se entrecruzam a história, a filosofia, as artes, Foucault, além do conhecido ensaio sobre o quadro **Las Meninas**, de Velásquez, também voltou sua atenção a este artefato, em outro curto, porém arguto texto. Na conferência proferida em 1967, tratando da disposição espacial, anota

que é o espelho o lugar — ou melhor, o entrelugar — em que a experiência do não espaço utópico (pois, efetivamente, é sempre bom lembrar, utopia — u-topos — significa, etimologicamente, o não lugar) se cruza com a experiência face à heteropia, topos de condensação virtualmente possível de todos os lugares possíveis e impossíveis.

Há igualmente, e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos [...]. Esses lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os outros posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de heterotopias (FOUCAULT, 2001, p.415).

Talvez o objeto que melhor traduza a heterotopia pensada por Foucault seja o *Aleph* borgeano — “o lugar onde estão, sem se confundirem todos os lugares do orbe, vistos de todos os ângulos” (BORGES, 2001, p.693). O espelho, contudo, anota Foucault, ocupa justamente esse lugar fronteiro, espaço limiar de ausência/presença, realidade/irrealidade, duplicação absurda e irreverente do eu projetado ali, onde não está. Assim, como Umberto Eco, Foucault ressalta a experiência da alteridade, para a qual o espelho nos adverte.

O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou [...]. 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 min, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado de espelho, eu retorno a mim mesmo e a me constituir ali onde estou [...] (FOUCAULT, 2001, p.415).

A citação do longo trecho foi necessária porque nela se imiscui outro pensamento contemporâneo a Foucault, e mencionado igualmente por Eco. Com efeito, em ambos, comparece a alusão ao estudo sobre a constituição da alteridade do homem, forjada na subjetividade humana, quando colocado diante de seu próprio reflexo. A referência aqui certamente é à expressão cunhada por Lacan, estádio do espelho (*stade du miroir*, em francês) para referir-se ao momento inaugural vivenciado pelo bebê entre os seis e dezoito meses de vida, quando identifica sua *imago*, projetada e simultaneamente reconhecida, devolvida a ele pelo Outro — o pai, a mãe, a avó, a babá, enfim, o semelhante que lhe afiançam ser aquele outro, ele próprio (LACAN, 1998, p.97 e *passim*). Desse modo, esse momento, como anota Roudinesco (1998), é não apenas de ordem intrapsíquica, mas é também ontológico, no sentido que permite a Lacan observar e descrever a consciência de si intermediada pela percepção de outrem.

É importante, entretanto, recortar o lugar nuclear que ocupa este trabalho de Lacan não apenas para o desenvolvimento da Psicanálise, mas para os estudos que se voltam ao debate em torno da alteridade como aspecto central na constituição da subjetividade, e, por decorrência, na cultura humana, de modo geral. O texto de Lacan — apresentado inicialmente em Paris, em junho de 1936, e novamente em Marienbad, no mesmo ano e do qual guardam-se apenas algumas notas manuscritas (ROUDINESCO, 2006) — ganhou sua versão definitiva na comunicação apresentada

no Congresso da International Psychoanalytical Association (IPA), em 1949, sob o título “O estádio do espelho como formador da função do Eu [Je], tal como nos é revelado, pela experiência psicanalítica”. A chave assinalando a tradução para o francês não é fortuita e guarda grande importância não só para a compreensão da dinâmica psíquica em particular, mas também, como neste caso, para os estudos que operam com a noção de alteridade e com sua presença nas literaturas do insólito, de modo geral, e mais especificadamente na do maravilhoso.

Com efeito, ela aponta a cisão, espécie de *splitting* constituinte que, reconhecendo o Eu na imagem projetada como Outro — e para designar este outro Eu Lacan lança mão do *moi*, em francês —, o identifica como semelhante e simultaneamente imagem-rival face à aparição especular do Duplo, projetada na face polida do espelho.

A imagem especular parece ser o limiar do mundo visível, a nos fiarmos na disposição especular apresentada na alucinação e no sonho pela imago do corpo próprio, quer se trate de seus traços individuais, quer de suas faltas de firmeza ou projeção objetais, ou ao observarmos o papel do aparelho especular nas aparições de duplo em que se manifestam realidades psíquicas de outro modo heterogêneas (LACAN, 1998, p. 98).

Entretanto, é importante ressaltar, tal processo, assinalando a operação pela qual o sujeito se constitui a partir da experiência inaugural face à duplicação da sua imagem, aponta não só para a alteridade constituinte do homem, mas expõe o lugar central que este objeto que a deflagra, o espelho, ocupa na literatura.

Não é, pois, fortuito, que a temática do Duplo tenha vida tão longa no Ocidente, não só na prosa ficcional, mas também na poesia, nas artes plásticas, e, mais contemporaneamente,

nos *mass media*. Com efeito, a atualização do Duplo nas linguagens, encenando a abertura do espaço interior do sujeito, expõe de modo cabal a ilusão da identidade unitária, abalando, de modo cada vez mais incisivo nos séculos XX e XXI, quaisquer promessas de um Eu uno e imutável, senhor de si na casa que pretende habitar. A célebre sentença desafiadora de Rimbaud na carta endereçada a seu professor de retórica — *Je est un autre* — testemunha de modo sintomático a percepção desta clivagem interna. O espelho como peça que exhibe a cisão — como bem o demonstra a perspectiva lacaniana — é, pois, instância que denuncia e corrompe qualquer pretensão de indivisibilidade. Com efeito, se essas superfícies especulares testemunham, na imago, a produção imaginária de um Eu uno, elas denunciam, no próprio jogo do reflexo, a miragem.

Importa, portanto, examinar o estreito elo que une essas palavras mirar/miragem para, a partir desse liame, estabelecer a compreensão do maravilhoso que irá, doravante, escorar a leitura dos textos literários eleitos para este cotejo. Mais uma vez é bem-vinda a consulta à etimologia das palavras e ao uso que a cultura faz delas. Com Houaiss (2001), aprende-se que “miragem” provem do emprego, em francês, de *mirage*, significando “fenômeno óptico, ilusão”, por derivar do “latim *mirāre*”, isto é, ver, olhar, admirar-se. Ao substantivo, liga-se, portanto, o verbo “mirar”, mais comum em espanhol, mas igualmente presente na língua portuguesa. Este último, dentre os muitos sentidos admitidos, significa, no uso pronominal, “olhar ou contemplar (a própria imagem refletida)”, ou ainda “refletir-se, espelhar-se, reproduzir-se” (HOUAISS, 2011). O verbo conduz, assim, à recordação de uma das narrativas míticas nucleares na literatura do Ocidente. O filho da união da ninfa Liríope com Cefiso (rio que percorre a região grega da Beócia), Narciso, rejeitando o amor de Eco, como “zombara assim de outras ninfas nas águas / ou nos montes nascidos [...]” (OVÍDIO, 2017, Livro III, vv. 402-403), deixa-se seduzir pela ilusão do próprio reflexo. Vale, pois, retomar os versos:

O jovem, cansado pelo entusiasmo da caça e pelo calor,
atraído pela beleza do lugar e pela fonte,
descansa aí.
Ao procurar saciar uma sede, brota nele uma outra sede.
Enquanto bebe arrebatado pela imagem da beleza que avista,
ama uma ilusão sem corpo. Crê ser corpo o que apenas é água (OVÍDIO, 2017, Livro III, vv. 413-417).

Não é, pois, aleatória a estreita aliança que une a miragem de si, espécie de instante que fisga e aprisiona o sujeito à ilusão narcísica de um corpo — imagem de um todo unitário, cedido pelo olhar em que eu/outro se confundem. A aliança, sobre a qual a Psicanálise tem refletido (e nunca exaustivamente) é também anunciada na literatura, particularmente essa que se expressa nas narrativas do insólito e do maravilhoso. Com efeito, sabemos (TRUSEN, 2013; CHIAMPI, 1980), o termo maravilhoso mantém, também ele, elo estreito com o campo das significações espaiadas da palavra “miragem”, uma vez que, em ambos, encontramos a mesma raiz. Efetivamente, “maravilha”, provindo do latim *mirabilis*, contém idêntica raiz do verbo *mirāri* (*mir*) que permite remissão para o terreno visual, evidenciada no verbo “mirar”. De aí chega-se ao *miroir*, traduzido no português por espelho dada a contaminação do latim *speculum*. Entre todos (*mirar/mirāri/mirabilis*) transita, porém, aquilo que o espelho produz: inversão em imagem outra do que se reproduz especularmente.

Feito e concluído o laço que une os termos com os quais este texto opera, espelho/miragem/alteridade, resta ainda, antes do trabalho analítico, a tarefa árdua, mas necessária, de enfrentar-se o uso com os quais a crítica tem se acercado das literaturas do maravilhoso.

Em outros trabalhos tem-se sustentado que, embora estudos apontem para o caráter conformativo do gênero

(BESSIÈRE, 1974; RICHTER, 1974; JACKSON, 2001), de modo geral, é preciso e necessário distinguir entre certo uso — a que designou-se *domesticação do maravilhoso* (TRUSEN, 2013 e 2015) — e a potência que lhe é própria, recorrentemente camuflada e solapada. Fazendo parte este emprego das estratégias do controle do imaginário, largamente estudas por Costa Lima (1984), tal controle pode ser vislumbrado não só no uso dicionarizado do termo, imposto a partir dos anos do Iluminismo (CLAUSEN-STOLZENBURG, 1995), como também na apropriação da Igreja pelo imaginário maravilhoso, e, de modo ainda mais flagrante, no célebre debate “La Digression sur les anciens et les modernes”.

É, pois, nesse sentido que cumpre insistir na distinção entre a recepção do maravilhoso e a *poética da alteridade*¹, que lhe caracteriza, atualizada e encenada, por exemplo, nas literaturas que expõe o drama da projeção especular, nos diferentes aspectos aí envolvidos (projeção/identificação de si na imago do outro, ausência/presença, espaço físico/espaço virtual, utopia/heterotopia), os quais, como visto com Foucault, Eco e Lacan, ocorrem no lugar da fronteira.

O trabalho de análise comparada a seguir deve, espere-se, trazer à tona a domesticação do maravilhoso, por um lado, e, por outro, a potência desestabilizadora da alteridade que lhe é peculiar.

¹Tem-se empregado o termo poética da alteridade para designar um conjunto de procedimentos estéticos, tais como concisão, eficácia narrativa, relatividade espacial e temporal (CALVINO, 1990), abstração, unidimensionalidade e superficialidade (LÜTHI, 1992), por meios dos quais um conjunto de narrativas, frequentemente, embora não exclusivamente, de proveniência mítica ou lendária, encena a alteridade humana, revelando, igualmente, a existência de uma lógica diversa, Outra, distinta da civilização ocidental, erigida sobre a racionalidade moderna.

2. **Harry Potter e a pedra filosofal**: representações do jogo especular no conto de fadas moderno

Em junho de 1997, chegou às livrarias de Londres o primeiro volume de uma série épica narrando as aventuras de um jovem bruxo e de seus companheiros na escola de Hogwarts, escrito pela escritora escocesa, radicada na Inglaterra, J. K. Rowling (FERREIRA, 2015). Ao primeiro volume da série, **Harry Potter e a pedra filosofal** (**Harry Potter and the Philosopher's Stone**), logo seguiu-se, no ano seguinte, **Harry Potter e a Câmara Secreta**, selando o destino venturoso de um dos maiores sucessos editoriais. A obra tem suscitado muitas discussões envolvendo questões relacionadas às estratégias do mercado editorial, aos procedimentos da literatura de massa ou à incorporação de elementos mágicos e/ou míticos, aspecto recorrente nas literaturas voltada ao público infantil.

A história, contada por um narrador onisciente, descreve as aventuras de seu principal herói, Harry Potter, um jovem órfão, deixado à porta de seus tios — um casal com um pequeno garoto, descritos como tipos representativos da sociedade mediana inglesa —, após onze anos de maus tratos, conhece, por fim, sua origem e recupera a fortuna e a fama legadas pelos pais mortos heroicamente. A narrativa, portanto, retoma a matéria dos clássicos contos populares do período pré-industrial, adaptados para a literatura infantil e para o público burguês a partir do século XIX. Contudo, se é verdade que recupera um arsenal de elementos retirados do maravilhoso tradicional (também designados *contos de fadas*) e das narrativas míticas, também é preciso anotar que os procedimentos são distintos. A linguagem sabe fazer uso, ao lado do tom coloquial e da oralidade, da ironia e do discurso indireto livre, deixando claro, ao seu leitor, desde as primeiras linhas da saga, a estratégia de atualizar o antigo repertório: “O Sr e a Sra Dursley, da rua dos Alfeneiros, n. 4, se orgulhavam de dizer que eram perfeitamente normais, muito bem, obrigado. Eram as últimas pessoas no mundo que se esperaria que se metessem em alguma coisa estranha ou

misteriosa, porque simplesmente não compactuavam com esse tipo de bobagem” (ROWLING, 2000, p.7).

Assim, no mundo que Potter passa a descobrir na escola, bruxos e feiticeiros convivem com unicórnios, dragões, fantasmas, centauros, objetos e poções mágicas, mas também com elementos retirados do mundo concebido empiricamente. Desse modo, mantém-se o liame entre dois territórios distintos, concebidos como alteridades. Assim, o gigante encarregado de realizar a passagem de Harry de um universo a outro, indignado com a ignorância do pequeno herói quanto ao lugar de onde provem, explicita a diferença: “— Mas Hagrid dispensou-o com um abano de mão e disse — Do *nosso* mundo, quero dizer. *Seu* mundo. *Meu* mundo. *O mundo dos seus pais*” (ROWLING, 2000, p.41). O recurso ao itálico enfatiza, assim, a separação entre dois universos. O mundo ao qual pertencem Potter, seus mestres, educadores e pais, e o outro lugar, que a tradução para o português intitula o mundo dos trouxas.

Eu gostaria de ver um grande trouxa como você impedi-lo — respondeu.

— Um o quê? — perguntou Harry, interessado.

— Um trouxa — disse Hagrid —, é como chamamos gente que não é mágica como nós. E você teve o azar de ser criado na família dos maiores trouxas que já vi na vida (ROWLING, 2000, p.43).

Contudo, é no capítulo “O embarque na plataforma nove e meia” que a condição limiar do maravilhoso é reforçada. Efetivamente, o ingresso do jovem herói no âmbito em que o *mirabilis* se realiza só se efetiva graças à passagem, ao trânsito, situado justo entre plataformas de uma estação ferroviária. Lugar limiar, que, como ocorre só nos espelhos, existe apenas virtualmente. Como observa o narrador, fazendo uso novamente do indireto livre para ecoar o pensamento de Harry, “Ele [o tio Válter] tinha razão, é claro. Havia um

grande número nove de plástico no alto de uma plataforma e um grande número dez no alto da plataforma seguinte, mas no meio, não havia nada” (ROWLING, 2000, p.70). Metáfora, portanto, do interregno que caracteriza a alteridade própria do maravilhoso — este campo que anuncia a virtualidade do que se supõe impossível —, a estação de trens alegoriza aquilo mesmo que a ficção engendra: a criação e atualização, pela leitura, de um mundo Outro experimentado como verdade.

Se o rito de passagem através da parede que divide as plataformas sinaliza a existência da fronteira entre esses dois mundos, ele, por outra via, se articula com o território da fantasia e do desejo, por um lado, e, por outro, com o da realidade crua, experimentada pelo herói órfão. Efetivamente, na narrativa, o que lemos não é apenas a encenação do maravilhoso como lugar apartado, mas como território em que a fantasia se articula ao anelo de reconhecimento e identificação do pequeno Potter. É, nesse sentido, que importa destacar os capítulos XII e XVII na saga descrita pelo narrador de Rowling, de modo a averiguarmos a representação do jogo especular.

O capítulo doze intitula-se, na tradução aqui utilizada, “O Espelho de Ojesed”, vertendo, numa solução criativa, para a língua portuguesa o título inglês “The mirror of Erised”. Assim, a eleição do tradutor pela inversão do nome, Ojesed (Desejo), ao trasladar o *Erised* (*Desire*), reflete na grafia a inversão especular, fenômeno que é esclarecido ao jovem aprendiz por seu mestre Dumbledore:

Agora, você é capaz de concluir o que é que o Espelho de Ojesed mostra a nós todos?

Harry sacudiu negativamente a cabeça.

— Deixe-me explicar. O homem mais feliz do mundo poderia usar o Espelho de Ojesed como um espelho normal, ou seja, ele olharia e se veria exatamente como é. Isso o ajuda a pensar?

Harry pensou. Então respondeu lentamente:

— Ele nos mostra o que desejamos... seja o que for que desejemos... (ROWLING, 2000, p.155-156).

A longa citação foi necessária porque nela se concentram diversos elementos que se articulam com a alegoria do espelho, intimamente relacionada, na obra, ao desejo. Não deve ser casual, assim, o cenário da festa natalina para compor este capítulo. O pano de fundo “dos corredores varridos por correntes de ar [que] tinham se tornado gélidos” (p.142), as “aulas do Prof. Snape nas masmorras” (p.142), “o céu tempestuoso” e “o vento cortante” (p.142) do frio mês de dezembro são apenas alguns termos que servem de contrapeso ao período ansiosamente aguardado pelos alunos de Hogwarts. Efetivamente, afirma ao leitor o narrador: “Todos mal aguentavam esperar as férias de Natal” (p.142). A atmosfera reinante é, portanto, descrita pelos signos da ausência e da falta, a que se contrapõe, no outro extremo, a plena completude: “O salão estava espetacular. Festões de azevinho e visco pendurados a toda a volta das paredes e nada menos que doze enormes árvores de Natal dispostas pelo salão, umas cintilando com cristais de neve, outras iluminadas por centenas de velas” (ROWLING, 2000, p.143). Há, pois, uma variedade de nomes — *cristais, velas, árvore de Natal, presentes* — reforçados por qualificativos — *cintilando, centenas e velas iluminadas* — a serviço do jogo entre os pares opositivos, falta/carência x presença/completude. Não é, pois, fortuito que este capítulo, central para a saga, alie-se à presença ficcional do desejo. Vale, pois, averiguar os significados que contornam esta palavra.

O que é isso, pois, que designamos, em nosso idioma, “desejo”? Qual a sua potência e como se articula com a projeção especular? A Filosofia e a Psicanálise são dois campos de saber que de longa data vêm se debruçando sobre este signo escuso e desafiador às limitações impostas pelas definições. Com efeito, não deve ser fortuito que todo um ciclo de conferências tenha se dedicado à reflexão desse obscuro objeto (NOVAES, 1990), manifesto igualmente nas artes e particularmente na literatura. Errante por natureza, o desejo parece estar sempre ali onde não está mais. *Bruta flor*, como tão bem o sinalizou

Caetano, preza pelo deslizamento e pela ambiguidade. Liga-se à mobilidade do campo dos afetos e põe em questão o trabalho da Razão, pelo ímpeto que o caracteriza (NOVAES, 1990). Com a palavra desejo — *desire*, no inglês, e *désir*, no francês — o português sinaliza um amplo arco que a língua alemã tenta recobrir com a diferenciação de três vocábulos distintos: *Begierde*, que é da ordem da avidez ou da ambição; *Lust*, mais próximo ao apetite, e *Wunsch*, indicando algo como o anelo. De fato, anota Roudinesco (1998), o termo é empregado para designar, ao mesmo tempo, “a propensão, o anseio, a necessidade, a cobiça, ou o apetite, isto é, qualquer forma de movimento em direção a um objeto, cuja atração espiritual ou sexual é sentida pela alma e pelo corpo” (ROUDINESCO, 1998, p.146). Logo, intimamente vinculado à representação do objeto desejado — sempre imaginária, cumpre salientar, uma vez que é da ordem da imagem —, o desejo se move e se articula àquilo que representa, imaginariamente, isto é, por uma imago. Gira, conseqüentemente, em torno de algo faltante, cujo contorno pode assumir as mais variadas formas, como na narrativa de Potter: as meias quentes aneladas por Dumbledore, a visualização da imagem dos pais para o herói órfão, ou mesmo a eternidade — ápice perigoso do desejo — garantida pela Pedra Filosofal, objeto cobiçado pelos vilões da narrativa, Voldemort e Prof. Quirrell, como lemos no capítulo XVII.

O desejo, portanto, aparece em estreita aliança, no texto de Rowling, com o elemento capaz de representá-lo imaginariamente, vale dizer, o espelho. Todavia, como é característico das narrativas de índole edificante, fica a lição, na voz do mestre Dumbledore: “O espelho não nos dá nem o conhecimento nem a verdade. Já houve homens que definharam diante dele, fascinados pelo que viram, ou enlouqueceram sem saber se o que o espelho mostrava era real ou sequer possível” (ROWLING, 2000, p.156). Com efeito, como se leu em Eco e em Lacan, mas também no próprio mito de Narciso, o reflexo especular, projetando a ilusão da

imagem Outra, em que se confundem objeto admirado e sujeito que admira, é frequentemente ameaçador, pois seduz e fisga aquele que deita seu olhar sobre a face polida. A lição apreendida por Potter é mais uma vez reforçada pelo mestre: “O espelho vai ser levado para uma nova casa amanhã, Harry, e peço que você não volte a procurá-lo. Se algum dia o encontrar, estará preparado. Não faz bem viver sonhando e se esquecer de viver, lembre-se” (ROWLING, 2000, p.156).

O maravilhoso do cenário de Hogwarts, seus objetos mágicos e personagens, aliam-se, assim, na fala do velho e sábio professor, ao projeto de educar seu principal alvo (objeto também do desejo?): o herói da narrativa e, por extensão, o leitor que com ele se identifica.

Texto igualmente fincado no maravilhoso e que tem no espelho o elemento central, é o de Michael Ende, escritor conhecido na Alemanha, e, entre nós, celebrado pelo romance **A história sem fim**. Contudo, a reunião de narrativas coligidas no **O espelho do espelho** distancia-se radicalmente do projeto educativo vislumbrado em **Harry Potter**.

3. **O espelho no espelho**: alteridade e jogo especular

Der Spiegel im Spiegel: ein Labyrinth², conjunto de trinta relatos vertidos para o português pela editora Marco Zero, em 1986, sob o título **O espelho no espelho: um labirinto**, foi originalmente publicado dois anos antes pela editora alemã Thienemann, em Stuttgart. Entre ensaios, teatro, contos e romances (para o público infantil ou não), este

²Uma tradução para o português desta reunião de narrativas pode ser lida na edição lançada pela Marco Zero, em 1986, realizada por Reinaldo Guarany. As traduções dos fragmentos aqui referenciados serão de nossa responsabilidade, feitos a partir do texto em alemão (ENDE, 2014), em versão ebook, cotejadas com o traslado para o espanhol (ENDE, 2014) e para o português (ENDE, 1986).

é o décimo sexto livro de Michael Ende³, que se celebrizou, em seu país, a partir do primeiro livro voltado ao público infantil, **Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer (Jim Botão e Lucas, o maquinista)**, publicado em 1960 e que logo obteve o prêmio alemão para o melhor livro para crianças (*Deutscher Kinderbuchpreis*). A lista de obras, segundo a crítica, endereçadas ao público infantil e juvenil é longa mas, certamente, a que celebrizou internacionalmente o escritor foi **Momo** (1973), traduzida, segundo a página oficial do escritor, para 44 idiomas e que também alcançou, em 1974, o prêmio alemão para melhor livro juvenil. Mais conhecido talvez seja ainda **Die unendliche Geschichte (A história interminável)** de 1979, traduzido para idiomas tão variados como o coreano, o inglês, português, turco, vietnamita. A lista é longa, e se as menções aqui servem apenas para sinalizar o grau de difusão de sua ficção, elas, por outro lado, apontam para certo aspecto da recepção de sua obra que cumpre destacar, antes de se propor a leitura da narrativa que abre o volume a que se destina este estudo.

O primeiro deles diz respeito ao rótulo “escritor de sucesso para o público infantil”, nomenclatura que Ende problematizava, sustentando fazer disto que o mundo moderno nomeia literatura infantil um território de experimentações e questionamentos do próprio modo de constituição da civilização, fincada, a partir da modernidade, em racionalismo desencantado, apartado da fantasia, faculdade humana primordial para o autor (RAMOS, 2014, p.41 e *passim*). Nesse sentido, não causa estranheza a opção da tradução para o português que, diferentemente do texto de partida em alemão e da tradução da editora Cátedra, adota, logo na contracapa, o curioso aviso: “Do mesmo autor do inesquecível **A história sem fim**, agora um livro só para adultos”. Desse modo, o anúncio, reforçado pela locução adverbial *só para adultos*,

³Aspectos de sua biografia e obra podem ser lidos na página oficial do escritor, <http://www.michaelende.de/>

insiste na separação entre as literaturas, distinguindo-as conforme o público a que supostamente se endereçam.

Um segundo elemento relevante para a compreensão da obra do escritor diz respeito à sua biografia. Mormente não se credite grande valor à relação autor-obra, especialmente quando esboçada de modo mecânico e causalista, no caso específico de Ende cumpre destacar a importância de seu progenitor, sobretudo no que concerne à criação de **O espelho no espelho**.

Nascido na pequena cidade de Garmisch-Partenkirchen, região cercada de montanhas e bosques da alta Baviera, estudou na escola antroposófica Waldorf, responsável por sua formação de feição espiritualista e mística. Se este aspecto irá repercutir de modo geral em sua obra, eivada por uma filosofia de busca existencial, mas sempre conectada à fantasia e ao maravilhoso, igualmente importante é sua formação artística e intelectual, cedida pela motivação paterna, o pintor surrealista Edgar Ende, que, apesar de perseguido pelo movimento hitlerista, manteve-se arraigado e firme às suas convicções estético-filosóficas (RAMOS, 2014). Estes estímulos não só concorreram para a construção da obra de Michael Ende, de modo geral, mas, em particular, para este livro que não casualmente é dedicado ao pai e intitula-se **O espelho no espelho**, fazendo, assim, remissão entre outros aspectos, tanto ao jogo de espelhamento na relação progenitor-filho, como também aquele que preside a mimese literária.

Tal jogo irá refluir para a elaboração mesma da obra em que atua lado a lado o texto de Michael Ende e as telas de Edgar Ende, em escritura para a qual concorrem esses dois campos de linguagem. A estrutura é mesmo a de um labirinto como adverte o subtítulo, em que os textos mantêm um constante movimento de entrelaçamento — um elemento sígnico arremessando o leitor para outro seguinte com o qual mantém interlocução. Assim, por exemplo, a terceira narrativa, cujo cenário desolador de uma cinzenta estação

ferroviária em que se comprimem massas humanas vagando entre destinos incertos, lança o leitor à anterior e à seguinte. O labirinto se constrói pela remissão de signos que recordam o leitor da leitura do texto antecedente. Desse modo, se ele se depara na segunda narrativa com as fórmulas memorizadas pelo estudante afogueado entre livros — a “teoria especial de relatividade baseia-se na constância da velocidade da luz.... P é um ponto no vácuo Pl , um vizinho separado no infinito no trecho $d \sigma$ ” (ENDE, 2014, p.18) —, no texto seguinte o leitor constata os mesmos signos no aviso aos passageiros em trânsito na estação: “Atenção! Atenção! Passageiros em trânsito! O trem de reserva da direção $d \sigma$ elevado a dois chegará segundo o estabelecido no horário t mais dt na gare ct ” (ENDE, 2014, p.29).

O recurso, assim, não apenas chama atenção para a própria composição textual, mas igualmente reflete, nos dois sentidos do termo, o estranho e absurdo enclausuramento do sujeito entre fórmulas e normatizações, ordenando o convívio humano, cerceando e dogmatizando o que lhe é avesso, o território do *mirabilia*.

A estratégia composicional do livro é tão mais bem-sucedida uma vez que expõe de modo flagrante — e, muitas vezes, angustiante — o *nonsense*, o caráter ilógico e fantástico dos modos que ordenam e amparam a civilização supostamente guiada pelos princípios de ordenação sensata e ajuizada. O cogito racional é posto, assim, em xeque desde a primeira linha do livro, na narrativa que abre o volume, manifestando e evidenciando o caráter opressivo que preside alguns dos principais relatos do livro. Neles, ou melhor, arremessados a eles, escuta-se o sussurro de um estranho personagem, *Hor*, que parece lamentar, ao pé do ouvido de seu leitor: Perdoa-me, eu não posso falar mais alto” (ENDE, 2014, p.9). O inaudível de sua voz, se guarda algo que é próprio da escritura, simultaneamente recorda que a palavra escrita, quando lida, repercute. Não fortuitamente, *Hor* habita um “prédio imenso, completamente vazio”, no qual

“qualquer som de uma palavra dita em voz alta dispara um eco interminável” (ENDE, 2014, p.9). O nome desse ser *Hor*, para o falante da língua alemã, é carregados de significados. Com efeito, se o infinitivo de ouvir é *hören*, *Hor* recorda o verbo no imperativo — *hör* — *ouve!*. Desse modo, a demanda das primeiras linhas convoca o leitor que encoste, atento, seu ouvido às palavras que lhes são murmuradas.

Eu te peço; encoste teu ouvido em minha boca, esteja você longe o quanto estiver, agora ou sempre. De outro modo, não posso me fazer entender. E ainda que acates meu pedido, ainda assim, ficarão muitas coisas inauditas, palavras a que terás que dar sentido a partir de ti mesmo. Eu preciso da tua voz, quando a minha fracassa (ENDE, 2014, p.9).

Insólito morador de batimento constituído por infindáveis corredores, alas, quartos, portas e janelas, que conduzem uns aos outros, faz ecoar na memória outro fabuloso personagem, meio homem, meio besta. A referência aqui parece ser a do filho dos amores de Pasífae com o touro de Poseidon, encerrado no labirinto projetado por Dédalo (BRANDÃO, 1987, p.160). Com efeito, se a solidão e o confinamento no emaranhado de cômodos sem saída de *Hor* suscitam a imagem do Minotauro, a associação é confirmada pela última narrativa que encerra o livro, “Noite de inverno” (*Winterabend*), que de forma igualmente labiríntica obriga o leitor a voltar ao início da leitura.

Contudo, se no primeiro conto à voz do principal personagem imiscuía-se a do narrador, no último a onisciência e os diálogos assumem seu lugar para revelar ao leitor a origem de *Hor* — irmão da bela mulher que conduz à porta do prédio um certo jovem destemido e determinado a derrotar o monstro. Ao leitor do mito, desvela-se a trama tecida por Ende. A revelação, porém, comparece assinalando a dupla face camuflada na história do filho de Pasífae.

Um dos sentinelas toca ao outro: “O que ela está fazendo ali? A porta abriu e fechou-se”
“Não faço ideia.”, disse o outro.
Eles veem como a moça lhes acena. Caminha em sua direção e se apresenta.
“Eu sinto tanto”, diz ela em voz baixa
Os guardas encaram-se perplexos.
“De quem a senhora sente pena, sua Alteza”, pergunta o primeiro.
“De ninguém”, ela responde — “estava pensando em meu irmão, atrás dessa porta, em meu pobre irmão Hor.”
E, enquanto se vira e se afasta, murmura mais uma vez: “Pobre, pobre Hor” (ENDE, 2014, p.234).

A repetição condoída de Ariadne revela, sob a face monstruosa da criatura, sua alteridade. Pois se touro, homem; se homem, touro: ambos confinados no labirinto de seu próprio ser. Com efeito, Minotauro, Minos tauros como nos ensina o **Dicionário Mítico-etimológico** (BRANDÃO, 1991), sendo a própria ambivalência, chamada por Ende *Hor*, testemunha seu drama: sendo um, ser muitos. “Mas quem é esse: Eu — Hor? Sou eu muitos ou um? Ou sou eu, dois e tenho a vivência de um outro? Sou muitos? E sendo todos esses outros, que sou eu, vivem eles lá fora, além deste derradeiro muro?” (p. 12).

O espelho e o maravilhoso, aqui, em Ende, portanto, ganha uma configuração bem distinta da sugerida pelo leitor de Rowling. Se lá, domesticado, estava a serviço da doutrinação de seus leitores, aqui cobra da ficção fantástica e do maravilhoso seu mais caro papel: o de encenar a alteridade que, sendo própria da humanidade, também o é da ficção.

REFERÊNCIAS:

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

BORGES, Jorge Luis. O Aleph. In: _____. **Obras completas de Jorge Luis Borges**. São Paulo: Globo, 2001. p 686-698.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário Mítico etimológico**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1991.

_____. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1987.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

CLAUSEN-STOLZENBURG, Maren. **Märchen und mittelalterliche Literaturtradition**. Heidelberg: Winter, 1995.

ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ENDE, Michael. **Der Spiegel im Spiegel: ein Labyrinth**. [s.l.]: Hocckebooks, 2014. [versão digital, formato Epub].

_____. **O espelho no espelho: um labirinto**. São Paulo: Marco Zero, 1986.

_____. **El espejo en el espejo**. Madrid: Cátedra, 2014 (ed. com ilustrações de Edgar Ende).

FERREIRA, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro. Uma cinderela moderna e seus encantamentos: análise da obra *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, de J. K. Rowling. In: DEBUS, Eliane; MICHELLI, Regina (org.). **Entre fadas e bruxas: o mundo feérico dos contos para crianças e jovens**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015, p.107-130.

FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JACKSON, Rosie. Lo oculto de la cultura. In: ROAS, David (org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco Libros, 2001.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do *eu*, tal como nos é revelada na experiência psicanalítica. In: _____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p.96-103.

LIMA, Luiz Costa. **O controle do imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LÜTHI, Max. **Das europäische Volksmärchen**. 9. ed. Tübingen: Francke, 1992

NOVAES, Adauto. O fogo escondido. In: _____ (org.). **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras; Funarte, 1990, p.11-18.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. São Paulo: Editora 34, 2017.

RAMOS, Ana Belén. Introducción. In: ENDE, Michael. **El espejo en el espejo**. Madrid: Cátedra, 2014 (ed. com ilustrações de Edgar Ende).

RICHTER, Dieter. **Märchen, Phantasie und soziales Lernen**. Berlin: Basis, 1974.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

ROWLING, J. K. **Harry Potter e a pedra filosofal**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

TRUSEN, Sylvia Maria. Encantos do Honorato: o Duplo e o Medo na Narrativa “Encanto Dobrado”, da coletânea Abaetetuba conta... In: GARCÍA, Flávio; PINTO, Marcello de Oliveira; MICHELLI, Regina (org.). **Vertentes do fantástico no Brasil: tendências da ficção e da crítica**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015, p.221-232.

_____. Marienkind, ou da paixão do olhar. **Terra roxa e outras terras**, v. 26, p.116-124, dez. 2013. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/letras/terraroixa>>. Acesso em: 18 set. 2017.

Site consultado:

<http://www.michaelende.de>

REESCRITA, RE-VISÃO E QUEBRA DA HEGEMONIA DISCURSIVA MASCULINA EM UMA NARRATIVA MARAVILHOSA DE MARINA COLASANTI

Ana Paula dos Santos MARTINS

O conto maravilhoso é uma *forma simples* de narrativa, na acepção de André Jolles (1972), que difere do conto propriamente literário pela ausência de uma voz autoral particular. Por não ter sido elaborado como texto individual, constituiu-se naturalmente como parte da tradição popular, que circulou entre diversos povos, revelando alguns aspectos comuns entre várias tradições mitológicas e folclóricas, por exemplo. Para Jolles (1972, p.173), a coletânea de narrativas de Jacob e Wilhelm Grimm, publicada em 1812 sob o título **Kinder-und Hausmärchen (Contos maravilhosos infantis e domésticos)**, constitui uma obra fundamental dessa “forma simples” na medida em que unifica e reúne em um único conceito — conto, entendido como maravilhoso — toda a diversidade a que o termo se referia desde o século XVIII, como contos de fadas (*Feenmärchen*), contos e narrativa para crianças e adultos (*Märchen und Erzählungen für Kinder und Nichtkinder*) ou ainda contos de fantasmas e encantadores (*Zauber- und Geister-Märchen*). De acordo com o crítico holandês, o conto inexistente sem a presença do maravilhoso e o que o caracteriza é justamente sua mobilidade, generalidade e pluralidade, pois a cada atualização dessa forma simples, seu “fundo”, na expressão de Jacob Grimm por ele mencionada, permanece com o passar dos tempos, mesmo quando a narrativa é contada com outras palavras (JOLLES, 1972,

p.185).

Etimologicamente, “o maravilhoso é o que contém a maravilha, do latim *mirabilia*, ou seja, ‘coisas admiráveis’ (belas ou execráveis, boas ou terríveis), contrapostas às *naturalia*” (CHIAMPI, 2008, p.48). Chiampi reconhece no termo latino a presença de outro verbo, “mirar”, isto é, “olhar com intensidade, ver com atenção ou ainda, ver através” que, por sua vez, “também se encontra na etimologia do milagre — portanto contra a ordem natural — e de miragem — efeito óptico, engano dos sentidos” (CHIAMPI, 2008, p.48). No que concerne à literatura propriamente dita, é possível distinguir, em seus primórdios, o maravilhoso pagão, no qual há a interferência de deuses e heróis da mitologia pagã, e o maravilhoso cristão, em que prevalecem figuras do mito cristão, como santos, anjos e demônios.

Northrop Frye reconhece no que ele denomina “romance” — não confundido aqui com a forma literária “romance” —, ou romanesco/narrativa romanesca, como prefiro utilizar, a passagem do mito para a lenda, para o conto folclórico, o *märchen* e seus derivados literários (FRYE, 2014, p.146). Na “disposição mental” presente no conto maravilhoso, o trágico real é, ao mesmo tempo, apresentado e abolido (JOLLES, 1972, p.192), pois essa narrativa se caracteriza pela *éthique de l'événement*, isto é, pela ética do acontecimento, em que o curso das coisas segue uma ordem que responde inteiramente às exigências de uma moral ingênua, dando lugar a um paradoxo que constitui, segundo Jolles, a verdadeira base do conto: o maravilhoso não é maravilhoso, *mas natural*. Irène Bessière (2009), apoiada nessa afirmação do crítico, modifica essa ideia, definindo o maravilhoso não como natural, mas sim como *sociocultural*. Nesse sentido, para a crítica francesa,

o maravilhoso é menos estranho ou insólito do que ele parece ser; ele redime o universo real rebelde e torna-o conforme a expectativa do sujeito, entendido tanto como o representante

do homem universal quanto do coletivo. O objeto dessa espera — a satisfação das exigências morais — não é em si maravilhoso, mas se pode obter somente contra as imperfeições do mundo cotidiano. O conto aponta para uma atitude mágica: para que se exclua o que arruína a ordem tida por natural, ele coloca essa ordem natural sob o signo do prodígio (BESSIÈRE, 2009, p.310).

Esse aspecto de naturalidade dos acontecimentos narrados em contextos nos quais atuam forças sobrenaturais constitui o ponto em comum entre a maior parte dos teóricos sobre a narrativa maravilhosa. Para Northrop Frye, por exemplo, que toma como base a classificação de Aristóteles sobre as diferenças nas obras de ficção a partir das diversas elevações das personagens, o “romance” consiste no tipo de ficção em que o herói, ou indivíduo que realiza a ação, é superior em *grau* aos outros homens e ao seu ambiente, identificado com o ser humano, mas suas ações encontram-se no plano do maravilhoso. Nesse sentido, esse herói desloca-se em um mundo em que as leis da natureza são ligeiramente suspensas, e ele apresenta coragem e persistência que não são naturais para os outros humanos, apenas para ele; além disso, o herói é portador de armas encantadas, está em contato com ogros, bruxas, animais falantes e possui talismãs poderosos, que não violam quaisquer regras de probabilidade, *já estabelecidas na história romanesca* (FRYE, 2014, p.146). Já para Todorov, “os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos” (TODOROV, 2003, p.60). Nesse sentido, o universo maravilhoso é aceito como tal.

Quando se trata da narrativa maravilhosa, é necessário destacar a importância da transmissão oral desses contos, de um ponto de vista histórico, cultural e literário. Fredric

Jameson afirma que as narrativas orais da sociedade tribal, os “contos de fadas”, constituem “a voz irrepresível e a expressão das subclasses dos grandes sistemas de dominação”, isto é, “as histórias de aventuras, o melodrama e a cultura popular ou de massa de nosso próprio tempo são, todos, sílabas e fragmentos de uma imensa e única história” coletiva (JAMESON, 1992, p.106), isto é, em linhas gerais, a história da luta de classes, do opressor contra o oprimido (JAMESON, 1992, p.17).

O trabalho de recolha e reelaboração por parte dos coletadores dos contos populares, na passagem da versão oral para a escrita dessas narrativas, foi de fundamental importância. Assim como outras pessoas de sua classe social, por exemplo, Charles Perrault provavelmente ouviu essas histórias “do tempo passado” de alguma babá ou ama de leite na infância ou, como alguns estudiosos sugerem, ele teria reelaborado esses contos a partir das histórias que seu filho ouviu de alguma velha “mamãe gansa” contadora de histórias, fiando ao pé do fogão ou da lareira, que tinha também por função narrar histórias para divertir, distrair, alegrar ou assustar crianças e também outros adultos.

A suposição de uma Mamãe Gansa como a narradora das histórias, seja como fonte histórica ou uma fantasia de origem, ganha credibilidade enquanto registro de alguém que testemunhou vidas vividas, de personagens conhecidas, e molda as expectativas numa certa direção. Os contos de fadas sugerem uma situação em que o próprio menosprezo pelas mulheres abriu, para elas, a possibilidade de exercitar a imaginação e comunicar suas ideias. A responsabilidade das mulheres pelas crianças, o desprezo vigente por ambos os grupos e a suposta identificação daquelas com as pessoas simples, a gente comum, entregaram-lhes os contos de fadas como um tipo diferente de estufa, onde podiam semear seus próprios brotos e plantar suas próprias flores (WARNER, 1999, p.22).

Marina Warner observa que, embora Perrault seja considerado o pioneiro na narração do conto de fadas como forma literária infantil, houve um grande número de escritoras antes e depois dele (Marie-Catherine D'Aulnoy, Marie-Jeanne L'Hétiér, entre outras) que escreveram e/ou registraram contos de fadas, dos quais hoje não restam vestígios. Segundo Amaral e Macedo, a recepção crítica do período, constituída em sua maioria por representantes do clero, levou os contos de uma série de escritoras francesas ao total esquecimento sob a alegação de que eles tinham um caráter demasiadamente romanesco e apaixonado, diferentemente dos contos de Perrault, “simples e virtuosos” (AMARAL; MACEDO, 2005, p.22).

Já a maioria das narrativas publicadas pelos irmãos Grimm provavelmente foram recolhidas na região do Hesse (MAZZARI, 2014, p.19), e a participação das mulheres no processo de recolha foi extremamente importante. Dorothea Wild, sogra de Wilhelm, forneceu vários contos tradicionais aos famosos folcloristas, assim como as cunhadas da irmã caçula dos Grimm, e Jeannette Hassenpflug, vizinha e amiga dos dois irmãos, que por sua vez, teria ouvido alguns contos de sua mãe, descendente de uma família francesa.

Estudiosos do conto maravilhoso ou conto de fadas, ou mesmo escritores, como Angela Carter, são unânimes em destacar o caráter edificante e ideológico desses textos, que se obteve especialmente pelo tratamento recebido por aqueles que os recolheram. Como afirma Nelly Novaes Coelho, o caráter de exemplaridade “foi uma das intenções básicas dessa literatura primordial” (COELHO, 2000, p.44) e, apesar da perda da memória das circunstâncias particulares que originaram esses textos, os valores humanos recriados literariamente, considerados universais, permaneceram vivos na linguagem das imagens, das metáforas e símbolos da arte. Isso, segundo a autora, explica o porquê da atualização desses contos e de sua contínua apropriação em circunstâncias particulares, traduzindo o que ela denomina

como “verdades individuais” integradas a uma verdade mais geral e abrangente. Esse aspecto de “apropriação do conto maravilhoso em circunstâncias particulares”, aparentemente muito simples por sua obviedade, merece especial atenção quando discutimos a permanência ou a retomada da tradição do conto popular e sua relação com o surgimento do conto literário e seu caráter de criação artística/individual.

Walter Benjamin, no ensaio “O narrador”, contesta, a seu modo, a “abreviação da narrativa” que se inicia, segundo o teórico alemão, com o surgimento da *short story*, do conto literário como conhecemos hoje, o qual, lentamente, se emancipou da tradição oral, não permitindo mais a “lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas” (1994, p.206). A causa dessa abreviação repousa, segundo o autor, na redução da comunicabilidade da experiência à medida que a arte de narrar, especialmente ligada ao trabalho artesanal, tem se extinguido. Benjamin vê no “conto de fadas” o primeiro conselheiro infantil, narrativa que “revela as primeiras medidas tomadas pela humanidade para libertar-se do pesadelo mítico” (BENJAMIN, 1994, p.215). Para o autor, o “conto de fadas” tem ensinado a humanidade e as crianças a lidar com as “forças do mundo mítico com astúcia e arrogância”, revelando a cumplicidade da natureza com o homem liberado desse “pesadelo”. Nesse sentido, os protagonistas desses contos são colocados à prova ao ter de desafiar inimigos, a obter autonomia dos pais, a encontrar meios para sobreviver frente às adversidades, lidando, assim, com os aspectos mais obscuros do ser humano. Para equilibrar esses aspectos, o caráter maravilhoso dessas narrativas permite a interferência de seres mágicos que se organizam, muitas vezes, na luta do mal contra o bem, com o qual os leitores mais jovens tendem a se identificar.

É sobre o caráter de transmissão da experiência, porém, que a crítica portuguesa Ana Gabriela Macedo se debruça

para discutir as relações entre o maravilhoso e a escrita de autoria feminina: trata-se do caráter de *minoridade* atribuído aos gêneros populares, míticos ou fabulares (MACEDO, 1996, p.84), especialmente associado à ideia de que as “histórias das velhas senhoras” nada mais eram que mexericos, tagarelices ou, ainda, fonte negativa de imaginação e afloramento de emoções, histórias que poderiam, no entanto, ser utilizadas como mecanismo pedagógico, instrutivo e moralizante. Ao analisar os contos prefaciados e editados por Angela Carter, Ana Gabriela chama a atenção para a figura da contadora de histórias que a escritora defende como tradição ligada à figura arquetípica da mulher: a Mamãe Gansa (*Mother Goose*, em inglês, e *Ma Mère L’Oie*, em francês). Com o passar do tempo, no entanto, isso se diluiu em uma “cultura partilhada”, tida como masculina, e essas raízes se perderam:

Evidentemente, foi Mamãe Gansa quem inventou todas as “histórias de velhas comadres”, ainda que ‘velhas comadres’ de qualquer sexo possam participar desse contínuo processo de reciclagem em que qualquer um pode se apropriar de uma história e modifica-la. “Histórias de velhas comadres”, isto é, histórias banais, mentiras, mexericos, um rótulo zombeteiro que atribui às mulheres a arte de contar histórias, ao mesmo tempo que nega qualquer valor a isso (CARTER, 2011, p.10).

Nesse sentido, para Carter, essas narrativas carregariam marcas culturais “transportáveis e adaptáveis a novas realidades”, como as diversas formas de representação do feminino na cultura não oficial, que, de certo modo, explicaria sua “disseminação em termos de cultura popular”, a permanência vigorosa do conto em uma cultura marcada pelos interesses de mercado (MACEDO, 1996, p.85). Essa percepção vem ao encontro da afirmação de Michelle Perrot de que, nas sociedades tradicionais, que desconheciam a

escrita, às mulheres sempre coube o papel de transmissoras, de narradoras, nas aldeias, das lendas e dos feitos normalmente realizados por grandes homens, experiência que deveria ser preservada por meio da oralidade pelas comunidades. Por essa razão, a historiadora francesa afirma que “a memória da mulher é verbo” (PERROT, 1989, p.15).

Pensando essa questão de acordo com os pressupostos da crítica feminista, é possível afirmar que, da tradição oral para a escrita, os contos populares foram transmitidos, em sua maioria, pelas mulheres, no espaço doméstico. Neles, diferentes valores, preceitos, normas de comportamento e estereótipos femininos foram incorporados, ao passo que a escrita e distribuição dessas narrativas como textos escritos tornou-se uma tarefa masculina por excelência, realizada por esses organizadores, que as amoldaram conforme os interesses das diferentes audiências. Isso é fruto da histórica interdição ao direito de fala e de escrita, ao direito à autorrepresentação das mulheres, à qual algumas delas reagiram a partir da violação desse “cárcere da linguagem”, na tentativa de romper as fissuras do interdito (CARRIJO, 2013, p.141). Por um lado, no que concerne à representação da figura feminina, percebe-se a presença de imagens de mulheres de caráter quase sempre passivo, doméstico e subalterno em relação às personagens masculinas que desenvolvem totalmente suas potencialidades por meio das mais diversas atividades. A prescrição de comportamentos desejáveis, reforçadas pelo discurso patriarcal, faz com que as personagens femininas sejam consideradas, muitas vezes, sob a perspectiva do dualismo anjo-fada/demônio-bruxa e detentora de algum poder e/ou conhecimento ancestral misterioso e até mesmo perigoso. Por outro lado, quando a mulher assume literalmente o papel e a tinta, passa, como escritora, como artista, a reescrever, a acrescentar, a alterar esses gêneros que também sofriam transformações a cada reconto, mas cujos enredos, no registro cultural masculino, tido como neutro, perpetuam imagens conservadoras e visões distorcidas das relações de gênero que

ali se estabelecem, tornando-os inflexíveis. Marina Colasanti, em “Por que nos perguntam se existimos?”, confirma esses pressupostos e amplia essa perspectiva:

Durante séculos as mulheres foram as grandes narradoras, aquelas que ao redor do fogo ou à beira da cama mantinham vivas narrativas milenares. A narradoras recorreram os irmãos Grimm para elaborar sua coletânea. [...] Esse papel foi consentido às mulheres sem constrangimentos. E não apenas porque tratava-se de oralidade — aparentemente mais precíval — mas porque elas atuavam como transmissoras de elementos culturais estratificados, repetidoras de narrativas já existentes e emitidas por outras fontes. Em última análise, como mantenedoras de valores da sociedade patriarcal. A coisa muda de figura quando elas se tornam narradoras de seus próprios textos.

Criadoras, elas escapam ao controle, se transformam em ameaça. Faz-se preciso retirar a força antes permitida. E qual melhor maneira de fazê-lo senão duvidando da autenticidade da sua criação? A mulher narradora, antes aceita sem reservas, é posta em questão (COLASANTI, 1997, p.40).

Se, de certo modo, a mulher como contadora tradicional transmitia uma experiência naturalizada, como escritora profissional, “a nova contadora de histórias” inverte padrões, altera pontos de vista e rompe com velhos limites em função de uma “quebra da hegemonia discursiva” (MACEDO, 2001, p.281), para dizer aquilo que ela deseja, sua verdade individual, em uma circunstância particular de produção — um aspecto importante ligado aos estudos feministas em literatura, que produz “uma irremediável

transgressão de fronteiras [da linguagem] e dos limiares do dizível” (MACEDO, 2001, p.281). Como elucida Marina Colasanti, essa autonomia discursiva precisa ser afirmada, principalmente porque a pergunta sobre a existência de uma “literatura feminina” continua sendo feita, como uma forma de apagamento de sua legitimidade: “aceitando a literatura feminina, a sociedade estaria aceitando aquele modelo de mulher que ela própria [a sociedade] tanto nega, e que com tanto esforço estamos tentando impor” (COLASANTI, 1997, p.41).

Entendida aqui conforme a acepção de Frye, a “nova” narrativa romanesca é elaborada a partir de um revisionismo feminista, que constitui uma das estratégias fundamentais de quebra da hegemonia discursiva mencionada. Da perspectiva adotada, a paródia “na teoria feminista, [...] pode significar o revide de aspectos, ausências, omissões, preconceitos existentes em obras canônicas” (BONNICI, 2007, p.197). Por essa razão, a palavra “revisão”, neste texto, é compreendida como re-visão, no sentido dado por Adrienne Rich (RICH, 1972, p.18)¹, isto é, o ato de olhar para trás, de “entrar” em um texto antigo a partir de uma nova direção — no caso, dada pela crítica feminista —, como um ato político e de sobrevivência da mulher como escritora. Assim sendo, esse revisionismo permite identificar estratégias reveladoras dos efeitos produzidos por leituras gendradas dos contos maravilhosos tradicionais, bem como as diferentes representações do feminino realizadas, desta vez, pela mulher que escreve.

¹Em seu estudo “Narrando o pós-moderno: reescritas, re-visões, adaptações”, Ana Gabriela Macedo ressalta a importância desse ensaio de Adrienne Rich, entre outras autoras, utilizando essa mesma citação aqui empregada, com o objetivo de chamar a atenção para a importância fundamental da re-visão da história cultural como gesto intelectual e político e como sobrevivência para as mulheres (MACEDO, 2008, p.35).

“A moça tecelã” ou a experiência transfigurada

Marina Colasanti tem uma ampla produção artística, jornalística e literária, em mais de quarenta anos de carreira. A escritora ingressou na carreira jornalística em 1962, como redatora, ilustradora e cronista da **Revista Nova**, uma publicação voltada para o público feminino, assim como a **Revista Cláudia**, na qual manteve uma coluna por algum tempo. Os textos publicados nessas revistas foram organizados nas coletâneas **A nova mulher** (1980), **Mulher daqui pra frente** (1981) e **Por falar em amor** (1984), nas quais a autora denuncia a opressão das mulheres e discute problemas enfrentados pela figura feminina em diversas esferas da vida social e pessoal (LOBO, 2006, p.197). A partir de 1975, Marina inicia sua carreira de ficcionista com a publicação de **Zoológico** e “define-se claramente a linha de criação da autora: a do imaginário que se expande entre o fantástico e o maravilhoso, mas sempre filtrado por um agudo olhar crítico” (COELHO, 2002, p.471). O conto “A moça tecelã”, que aqui será analisado, foi publicado pela primeira vez no volume **Doze reis e a moça no labirinto do vento**, em 1982, e passou a integrar outras coletâneas de contos da autora, como **Um espinho de marfim e outras histórias** (2009) e, recentemente, **Mais de cem histórias maravilhosas** (2015).

Marina Colasanti também dialoga com o conto maravilhoso e com as figuras mitológicas das mulheres que fiam, como as Moiras, Ariadne, e especialmente as que tecem, como Penélope, e sua relação com o tecer o texto, com a escrita. Esse esquema mítico, retomado e mascarado pelo conto maravilhoso, já foi exaustivamente demonstrado em diversos artigos e dissertações sobre os contos infanto-juvenis da escritora brasileira, nos quais a metáfora do tecer, a imagem do fio, está muito presente, motivo que recebe tratamento especial em alguns contos de **Uma ideia toda azul**, como em “Fio por fio”, “Além do bastidor” etc. Como afirma Regina Michelli, “as personagens femininas [de Marina Colasanti] são marcadas por uma aura que as diferencia, não são nomeadas

‘fadas’, mas quase o são, ou são deusas” (2012, p.135).

O mito das Fiandeiras relaciona-se com a dinâmica imaginária do desenrolar da existência, caracterizada pelo nascimento e morte, pela sucessão temporal. Representadas pela Lua Tripla, às três fiandeiras (Cloto, Láquesis e Átropos), conhecidas como Moiras, é “confiado o poder de começar e de interromper” o fio do Destino, de seres humanos e deuses, que elas fabricam e rompem como preferirem. O fuso ou a Roda da Fortuna, seu instrumento de trabalho, é metáfora por excelência do eterno retorno. Como deusas da lei, elas “fundam o mundo feminino, na medida em que ele é a representação da periodicidade, da renovação, da transformação, da ruptura e do nascimento” (LIBOREL, 2005, p.371). A metáfora da fiação encontra-se intimamente relacionada com a representação da paciência, do desejo e do sonho, associada aos fantasmas do corpo feminino, “corpo capaz de leitura, corpo capaz de escrita, que assim fazendo fabrica como que sólidas cordas” — o próprio fio prodigioso que se fia com palavras, vestígios e ausências (LIBOREL, 2005, p.381). Enfim, o fio também é a metáfora da própria escrita, assegurada pela filiação entre o fio da palavra ou do filete de voz e a escrita, em que a memória cultural encontra seu repositório nas canções populares ou nas narrativas orais, transmissoras de experiências e amenizadoras de dramas interiores. Atadas por esse fio, encontram-se as escritoras que buscam na tradição das contadoras de histórias, como vimos, sua própria medida e seu espelho. Assim como Silvana Carrijo (2013), Lúcia Osana Zolin e colaboradoras também verificam a presença da ligação entre a narrativa tradicional e a figura arquetípica da mulher como contadora de histórias, discutida no início deste trabalho:

Colasanti resgata [...] através da metáfora do tecer, o tradicional trabalho feminino, o poder de criação que as mulheres tinham nos contos da antiga tradição oral e que foram aos poucos sendo perdidos através das repetidas versões

escritas dentro da moral patriarcal vigente nos séculos XVIII, XIX e XX (ZOLIN *et al.*, 2007, p.90).

Conforme exposto, Marina realiza um revisionismo feminista, por sua vez, da figura da personagem da tecelã e, a partir desse diálogo, também registra outros ritmos históricos, outros caminhos para se repensar a questão da mulher. Nesse sentido, é interessante considerar a observação que a própria escritora faz no posfácio a **Mais de 100 histórias maravilhosas**:

Aproveito para fazer um esclarecimento. É comum dizerem que eu recrio os contos tradicionais. Minha sensação não é de *recriação*, é de *retomada*. Um mote me foi legado, e como um estafeta quero levá-lo adiante, criando novas histórias em harmonia com o todo, e *em concordância com o meu próprio tempo* (COLASANTI, 2015, p.423, grifo meu).

Essa declaração de Marina faz eco à assertiva de Fredric Jameson quanto a essa “retomada” do conto maravilhoso, que, da perspectiva do crítico estadunidense, é compreendida como uma possibilidade de “reescritura” de formas hegemônicas, “apreendidas como um processo de reapropriação, de neutralização, de cooptação e de transformação de classe, e de universalização cultural de formas que originalmente expressavam a situação de grupos ‘populares’ subordinados ou dominados” (JAMESON, 1992, p.79). No que concerne à “A moça tecelã”, pode-se dizer que Marina Colasanti, em seu diálogo incessante com a tradição, reelabora esteticamente essa condição de subordinação que compõe o substrato comum à história das mulheres, a partir de características que estejam, no entanto, mais próximas da mulher moderna. Com especial ênfase na realidade interior da mulher e

Consciente de que ser mulher independe do espaço e sobrepõe-se à lógica, Marina Colasanti recupera, a seu modo, uma memória lúdica, que confunde o real e o imaginário, épocas e culturas. [...].

Retratando “cenas da vida privada”, a autora trata de questões substantivas, como o amor e a morte, o preconceito, o desafio, a competência, a maternidade. Disso resulta um ótimo nível de generalização, que transforma cada história individual na História Geral de todas as mulheres (MASINA, 2009, p.6).

Entendo que Léa Masina, ao afirmar a existência de uma “História Geral de todas as mulheres”, refere-se à história comum de subalternidade que elas têm sofrido ao longo de vários séculos, sem levar em conta, obviamente, as diferenças de raça e classe entre si, que distinguem o nível e o grau dessa história de opressão e as relações de gênero. Essas “questões substantivas” ganham amplitude se considerarmos as condições de produção do conto, em pleno final do século XX, e as soluções encontradas por Marina em suas histórias maravilhosas, de modo coerente com sua postura de defesa da mulher contra a opressão masculina e social, desde suas crônicas publicadas em revistas e jornais, cujos ecos só poderiam ser encontrados e fazerem sentido em um período de defesa e redescoberta dos direitos e desejos das mulheres.

Nas histórias maravilhosas de Marina, a oralidade típica dos contos populares é substituída por um lirismo que se configura por meio de uma linguagem eivada de profundo e não gratuito simbolismo na elaboração de suas personagens e nas situações criadas, o qual é explorado pela escritora para fazer aflorar aquilo que ela denomina “o inconsciente”, o “imemorial”, a “realidade interior” do ser humano, composta por medos, fantasias, desejos. Segundo a própria escritora, o mito entra muito cedo em sua vida, por meio das leituras feitas na infância, entre os sete e oito anos de idade; seu

trabalho com o mito, nas narrativas que escreve, baseia-se na reescritura, uma retomada dos mitos, comandada pela razão. Para ela, o conto de fadas

É em si uma narrativa de estrutura mitológica, de extração profunda, vem das camadas mais fundas do inconsciente. Ele é o único produto — e o diferencial entre todos os outros produtos literário — que não recorre à razão. Os contos têm uma carga mitológica, mas injetada propositadamente por mim, é uma carga que aflora porque evidentemente somos esponjas mitológicas. Estamos encharcados de mitologia: a religião, a filosofia, tudo, você vai procurar, as raízes estão lá nos mitos. Então, você deixa aflorar de muito fundo, bem mesmo (PREGER, 2008, p.11).

Não é por acaso que a forma escolhida para expressar essa realidade tenha sido o conto popular e seu diálogo profícuo com o mito — dois gêneros autônomos, os quais apresentam uma grande capacidade de se inserir em outras formas. Como o mito continua oferecendo modelos para a conduta humana, ele pode ser usurpado e deformado, em qualquer sociedade, regime ou sistema, para fins ideológicos (SPERBER, 2011, p.19), mas pode especialmente conferir sentido e valor à existência, ao permanecer vivo nas narrativas maravilhosas, como é o caso das histórias criadas por Marina Colasanti.

O conto “A moça tecelã” não se inicia com a expressão “era uma vez”, mas o leitor é dirigido para o mundo imaginário do faz de conta, elaborado pela escritora, por meio de outros recursos típicos do maravilhoso, como a ambientação criada e a utilização de verbos no pretérito imperfeito, tempo verbal usado por excelência nos contos de fadas. O sobrenatural, presente especialmente na figura do auxiliar mágico que é, ao mesmo tempo, o instrumento de trabalho da tecelã — o

tear —, é naturalizado e permite ao leitor reconhecer o espaço do conto como um mundo diferente do qual vive. Assim, aceitando esse pacto firmado com a escritora a partir da onisciência seletiva que compartilha as experiências e a rotina da tecelã, o leitor aceita o mundo narrado como um mundo maravilhoso, no qual inexistem as confrontações básicas que se instauram no gênero vizinho, o fantástico.

A protagonista é nomeada por sua ocupação, como na maioria das histórias maravilhosas: ela é tecelã e “Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer” (COLASANTI, 2009, p.12). É interessante destacar que essas duas frases surgem na narrativa de maneira não aleatória: elas marcam o fim de uma sequência narrativa e a passagem para outra no conto, indicando fim de um ciclo e início de outro, atando passado, presente e futuro no próprio movimento que põe o tear em funcionamento, para frente e para trás. Acordava ainda no escuro, “como se ouvisse o sol chegando atrás das beiradas da noite” e já iniciava sua atividade no tear. A escolha das linhas e lãs que compõem sua tapeçaria-vida também não é gratuita: como tecer é sinônimo, no conto, de dar vida, de dar expressão ao desejo, de criar, cores e espessuras ideais são fundamentais para dar a medida desse mundo em perfeita sintonia com os anseios da protagonista. O capricho com que tece a claridade da manhã, o sol, as chuvas, as flores e os pássaros revela uma capacidade desenvolvida pelas mulheres ao longo dos tempos, que é apego ao detalhe, à minúcia, propiciada pela histórica reclusão feminina no espaço doméstico. Cada etapa do dia é tecida conforme as necessidades naturais e temporais da moça tecelã e de tudo a sua volta, desde os alimentos necessários para sua sobrevivência até novas paisagens de que sente necessidade, graças ao caráter mágico do tear:

Se era forte demais o sol, e no jardim pendiam as pétalas, a moça colocava na lançadeira grossos fios cinzentos do algodão mais felpudo. Em breve, na penumbra trazida pelas nuvens,

escolhia um fio de prata, que em pontos longos rebordava sobre o tecido. Leve, a chuva vinha cumprimentá-la à janela (COLASANTI, 2009, p.11).

As imagens do mundo idealizado dos reinos vegetal, animal e mineral, presentes em “A moça tecelã” nas figuras do jardim e da casa como lugares amenos, ou as chuvas com função fertilizadora, por exemplo, são símbolos que representam uma “contraparte humana do mundo apocalíptico” (FRYE, 2014, p.282), do desejável, que Northrop Frye denomina *analogia da inocência*, típica das histórias romanescas, em que inexistem as ambiguidades e obstáculos da vida comum. De acordo com a visão do crítico canadense, a tendência romanesca é a de “sugerir padrões míticos implícitos em um mundo mais intimamente associado à experiência humana”, ao passo que a tendência do realismo consiste na ênfase no conteúdo e na representação, não na história (FRYE, 2014, p.267). É essa tendência romanesca, voltada para os padrões míticos, que se faz presente em “A moça tecelã”, como é possível verificar.

Caracterizada pela atividade, como sujeito da narrativa, a protagonista distancia-se da representação da personagem feminina passiva, mas que projeta seus interesses segundo os ditames sociais e suas próprias prerrogativas. Assim como na história maravilhosa tradicional e na comédia, por exemplo, há, em “A moça tecelã”, uma “tentativa de apresentar o desejável em termos humanos, familiares, atingíveis e moralmente permitidos” (FRYE, 2014, p.291), que vem expresso na falta que a protagonista um dia sentira da companhia de um esposo: “mas tecendo e tecendo, ela própria trouxe o tempo em que se sentiu sozinha, e pela primeira vez pensou como seria bom ter um marido ao lado” (COLASANTI, 2009, p.12). Unido ao trabalho da tecelagem de seu destino encontra-se o desejo de buscar uma realização que a torne livre da angústia que se abateu sobre sua realidade, e que ao mesmo tempo possa integrá-la a essa mesma realidade. Isso se configura no tema da *procura*, referenciado por Frye como característico

da história romanesca (FRYE, 2014, p.334): a tecelã sonha que, no casamento, encontrará um outro que a complete. Sem demora, passa a tecer a figura do esposo idealizado:

Não esperou o dia seguinte. Com capricho de quem tenta uma coisa nunca conhecida, começou a entremear no tapete as lãs e as cores que lhe dariam companhia. E aos poucos seu desejo foi aparecendo, chapéu emplumado, rosto barbado, corpo aprumado, sapato engraxado. Estava justamente acabando de entremear o último fio da ponta dos sapatos, quando bateram à porta (COLASANTI, 2009, p.12).

Até mesmo a compleição física e a postura do esposo tecido seguem padrões românticos, configurados na imagem do príncipe encantado, cujas marcas de virilidade e honradez vêm expressas na barba usada pelo homem, em seu chapéu emplumado e nos sapatos engraxados. No entanto, diferentemente do cavalheirismo que caracteriza essa personagem masculina dos contos maravilhosos, esse homem é apresentado como alguém que “mete a mão na maçaneta, tira o chapéu e entra na vida” da tecelã sem pedir licença, como que apressado para se apropriar do lugar que por direito lhe pertence na condição de marido. A ideia de união feliz do casal, que dispensa o casamento formal no conto, revela-se na posição de sonhadora da tecelã que, deitada contra o ombro do esposo, pensa nos filhos lindos que poderia tecer, o que aumentaria a felicidade do casal.

Nessa primeira sequência da narrativa, é possível observar algumas semelhanças e diferenças com as invariantes que constituem a matriz estrutural do conto maravilhoso, como as sintetizadas por Nelly Novaes Coelho (1997), no que concerne à sua fabulação: a) aspiração: a moça tecelã decide que quer um esposo; b) não há a saída de casa (viagem ou deslocamento para um ambiente estranho, não familiar):

ela tece seus desejos no ambiente doméstico; c) desafio ou surgimento de obstáculos: não há; d) mediador entre o herói e o objetivo (o auxiliar mágico): o tear; e) conquista do objetivo almejado: a moça tecelã tece um esposo e a possibilidade de formação de uma família.

Aos poucos, no entanto, começam a surgir dilemas que repousam no relacionamento homem e mulher, na arbitrariedade que dá corpo ao comportamento do esposo em relação aos projetos da tecelã e no consequente desencontro de suas expectativas. Nessa segunda sequência do conto, ao descobrir o poder do tear, o esposo passa a pensar apenas nos bens que o objeto poderia lhe dar. A partir de então, inicia sua jornada rumo à riqueza com a alegação de que uma casa maior seria necessária, justificativa compreendida pela tecelã como justa, pois agora eles eram dois: “Exigiu que escolhesse as mais belas lãs cor de tijolo, fios verdes para os batentes e pressa para a casa acontecer” (COLASANTI, 2009, p.12). À insatisfação cada vez maior do esposo corresponde o trabalho exaustivo da tecelã; o tear, então, é colocado a serviço de uma lógica de consumo que a jovem desconhecia, para alimentar o desejo de apropriação do esposo. Após a casa, ele vislumbra a possibilidade de um palácio, que demanda todas as energias da jovem, que tecia e entristecia ao ritmo do tear e já não tinha mais tempo para chamar o sol quando a neve caía nem para arrematar o dia quando a noite chegava, sugerindo que ela passa a viver simbolicamente na noite. A noite simboliza, no entanto, “o tempo das gestações, das germinações, das conspirações que vão desabrochar em pleno dia como manifestação da vida”. Esse recurso adotado por Marina dá indícios de que a tecelã, submetida a tais provas, é preparada para vencer o desafio de viver nas trevas, local que também simboliza o “fermento do vir a ser”, do qual “brotará a luz da vida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p.640).

Do ponto de vista da dominação masculina, conforme delineada por Pierre Bourdieu, Lúcia Osana Zolin e colaboradoras entendem que a relação entre a moça tecelã

e seu esposo literariamente construída por Marina pauta-se pela sutil violência simbólica contra a mulher, a partir de padrões socioculturais de grupos dominantes, exercidos por meios puramente simbólicos como a comunicação, o conhecimento ou a falta dele, e o sentimento (ZOLIN *et al.*, 2007, p.85). Essa violência simbólica vem expressa, em termos de linguagem, por exemplo, pelos verbos *exigir*, *ordenar* e *escolher*, usados pelo marido para se dirigir à tecelã, revelando, e pondo em prática seus *atributos de homem* (agressividade, competitividade, força, objetividade etc.), de modo a exercer as formas de controle que lhe são possíveis, inclusive sobre a esposa, o que fundamenta a sobrevivência e o êxito do sistema patriarcal. A repressão da liberdade feminina e o medo de que alguém descobrisse os poderes mágicos do tear vêm expressos na tradicional alternativa de confinamento da personagem feminina dos contos maravilhosos, e também de seu instrumento de trabalho, no quarto mais alto da torre mais alta do palácio, ambos espaços associados às imagens do não desejável, que remetem à ideia de prisão, geradoras de sofrimento (FRYE, 2014, p.281). A partir de então, as imagens predominantes da relação entre a tecelã e seu esposo constituem as do mundo demoníaco, e configuram-se como símbolos da contrapartida humana desse mundo, denominada *analogia da experiência*, cujas ideias estruturais encontram-se na gênese e no trabalho, expressas, de uma só vez, no conto, na metáfora do tecer.

E da mesma forma que tecendo trouxe o tempo em que se sentiu sozinha, ela também traz o tempo em que a tristeza se torna maior que o palácio e as riquezas nele contidas, os empregados e as estrebarias por ela tecidas. Desse modo, “o marido ‘tecido’, e por que não dizer, pela cultura na qual ela se encontra inserida, violenta-lhe simbolicamente a subjetividade” (ZOLIN *et al.*, 2007, p.85), reforçando atribuições femininas circulantes no discurso patriarcal dominante. Assim, a tecelã só espera anoitecer e o marido dormir “sonhando com novas exigências” (COLASANTI,

2009, p.13) e, descalça para não fazer barulho, sobe a longa escada da torre e senta-se ao tear.

Inicia-se, então, a terceira sequência do conto: a moça tecelã não titubeia e começa o trabalho de destecer seu imenso tapete, como Penélope destecia a mortalha que confeccionava para seu falecido sogro todas as noites, até que palácio, criados, cofres de moedas, estrebaria, casa e o próprio esposo desaparecem sob seus habilidosos dedos:

A noite acabava quando o marido, estranhando a cama dura, acordou e, espantado, olhou em volta. Não teve tempo de se levantar. Ela já desfazia o desenho escuro dos sapatos, e ele viu seus pés desaparecendo, sumindo as pernas. Rápido, o nada subiu-lhe pelo corpo, tomou o peito apumado, o emplumado chapéu. Então, como se ouvisse a chegada do sol, a moça escolheu uma linha clara. E foi passando-a devagar entre os fios, delicado traço de luz, que a manhã repetiu na linha do horizonte (COLASANTI, 2009, p.14).

E ela recomeça ciclicamente, em sua antiga morada, então, o trabalho de tessitura que a deixava feliz. Portanto, de modo semelhante ao trabalho de destecer, em que a lançadeira é jogada freneticamente de trás para frente, a narrativa volta ao ponto inicial, em um movimento de re-ver, de re-visar as próprias escolhas da protagonista: a) aspiração: a moça rejeita o esposo e sua lógica materialista de consumo; b) deslocamento, no tempo e no espaço, por meio do destecer da tapeçaria criada, para a casa e a situação inicial, dentro do espaço doméstico; c) não há nenhum obstáculo que se oponha em seu caminho para atingir o segundo objetivo; d) conquista do objetivo almejado: a moça tecelã retorna à situação inicial, desconstruindo o esposo e seu mundo criado, e volta a tecer seu próprio destino.

Esse movimento de ordem, seguido de desordem e de uma nova ordem configura-se na dialética do mito do

eterno retorno. Considerando o diálogo com a tradição que o conto estabelece, podemos afirmar que a escritora reinscreve a personagem feminina em um espaço que lhe confere total liberdade e que lhe garante a identidade autônoma, em que o poder masculino sobre o outro, o excluído da cultura, o feminino, é destituído. É interessante notar que o espaço da casa, que normalmente recebe atributos negativos de confinamento feminino, aqui, é representado como o *locus* do acolhimento, da atividade e da criatividade, propício, como teto todo seu, para a atividade de tessitura/escritura.

Negando-se à reificação que caracteriza o esposo, a moça tecelã resiste à apropriação por ele imposta e a seus atributos solares, típicos do caráter masculino da cultura, isto é, do desejo de domínio da natureza por meio da razão, do mundo da acumulação de capital. Nesse sentido, o esposo representa “a vitória da razão sobre o mito”, isto é, “[...] o sucesso na tarefa de deixar os instintos sob o controle desse tribunal competente que é a Razão da Dominação: repressão da natureza exterior e interior ao homem” (MATOS, 1989, p.133). Por outro lado, a jovem tecelã, com características predominantemente lunares, apresenta, como esse corpo celeste simboliza, um comportamento mais receptivo, sensível, marcado pela não violência e pela ternura, qualidades que são incompatíveis com a sociedade produtivista, agressiva e competitiva (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p.134) à qual o esposo tenta inseri-la para seu próprio proveito. O amor, aqui, funciona como uma espécie de dispositivo que se estruturou a partir da desigualdade quanto aos lugares sociais ocupados por homens e mulheres, apesar da exaltação da igualdade e da liberdade apregoada para os amantes. Ao destecer o marido, a protagonista do conto nega o único papel destinado à mulher na sociedade com resquícios do patriarcalismo: o casamento. Ao perceber que não seriam “felizes para sempre”, mas que o foram apenas por um breve período de tempo, a personagem dá a si própria o direito de recomeçar uma nova história, em detrimento das expectativas

sociais em torno da união conjugal e da constituição familiar.

O sentido explorado por Colasanti ao final do conto, não apenas da perspectiva do leitor, mas também da própria personagem, é o de um “final feliz” subvertido, o qual funciona como uma promessa de felicidade para a jovem, após ter vivido situações de insatisfação e decepção, até então desconhecidas. Como demonstra Marina Warner, os prodígios criadores da atmosfera do conto de fadas desestruturam o mundo apreensível, pois abrem espaços para alternativas oníricas (COLASANTI, 2009, p.14). Por essa razão, a protagonista de “A moça tecelã”, ao retornar ao ponto inicial, isto é, de mulher solitária e feliz sonhadora, deseja e sabe da importância fundamental desse desejo. Isso prenuncia a capacidade de se refazer e tecer outras possibilidades de destino, talvez outros relacionamentos, maravilhando-se, no amanhecer de um novo dia, com a possibilidade de encontrar seu tom, fantasticamente tecido com a ajuda de seu auxiliar mágico: o tear movido a vontade e possibilidade de ser. No que concerne ao leitor, esse final distancia-se do caráter de aconselhamento, na medida que se reveste do aspecto da possibilidade, dando indícios de que as relações podem ser feitas e refeitas, assim como o tapete tecido em seu tear e mantendo o “firme discurso de afirmação de ‘ser mulher’” (YUNES, 1998, p.164), que caracteriza esse e outros contos maravilhosos de Marina Colasanti.

Na verdade, em todas as épocas, e das mais variadas maneiras o mundo feminino foi apoio e espaço concretizador das ideias, crenças, conquistas ou inovações do mundo masculino. Assim, nada mais natural que agora também esteja sendo o espaço por excelência, onde o “novo” está forjando em meio a desencontros, perplexidades, acertos e desconcertos, com a diferença de que agora um dos elementos-chave da mudança em processo é o *próprio mundo feminino*, é a própria condição de mulher

que tenta se redescobrir e se reequacionar em sintonia com as novas forças imperantes (COELHO, 2000, p.121).

Marina Colasanti parodia ironicamente o conto maravilhoso, no que diz respeito à moral edificante e à alteração de algumas invariantes típicas do gênero. No entanto, a escritora brasileira o faz por meio da inversão dos valores, usando a fórmula do feitiço que se volta contra o feiticeiro, para revelar a autonomia da protagonista e suas possibilidades de desenvolvimento pessoal, indicando que o feminino se constrói na conjunção dos desejos de controle do destino individual e dos desejos de entrega emocional. Esse novo parâmetro que rege o comportamento da personagem funciona como o próprio elemento maravilhoso tornado naturalizado, agora possível com as mudanças sociais, econômicas, políticas e culturais ocorridas no interior da sociedade brasileira nos últimos sessenta anos, a partir do momento em que a mulher passa a exercer atividades remuneradas e começa a ter domínio sobre seu próprio corpo e sexualidade. Se, como vimos, o verbo mirar — olhar com atenção ou através de — integra a etimologia de *mirabilia*, é possível constatar que a personagem feminina de Marina distancia-se da miragem da mulher como eterno enigma indecifrável, em que pese um cômodo essencialismo nesta formulação, pois consegue olhar para si mesma e identificar a *maravilha* de ser como é.

E assim como no passado um círculo de ouvintes formava-se em torno das(os) contadoras(es) de histórias para se deleitarem com o sofrimento, o medo ou as alegrias vividos pelas personagens dos contos de fadas, nós também, hoje, em nossa solidão contemporânea, podemos fruir da companhia hipotética de Marina Colasanti. Tecendo textos altamente reflexivos, ela dá vida a personagens que dramatizam as dores e prazeres de homens e, especialmente, de mulheres de seu próprio tempo. Como contadora de

histórias contemporânea, olha para trás, guiando-se pelo fio de Ariadne, que outrora servira a Teseu, para encontrar a saída do labirinto do Minotauro, a fim de exercer, pela escrita, a atividade revisionista de desmistificar os “mecanismos culturais de unificação, estereotipia e exclusão” e os impasses contemporâneos nas relações de gênero, trabalho autêntico de uma poética feminista, como preconiza Lúcia Helena Vianna (2003).

Ao se apropriar de um subgênero literário que se caracteriza pela exemplaridade, subvertendo os valores tidos como universais — leia-se masculinos —, Marina Colasanti realiza a quebra daquela hegemonia discursiva erigida pelo discurso patriarcal ao mudar o foco das funções didática e lúdica dessas narrativas para a da afirmação da protagonista como mulher e dona de uma voz própria, não silenciada. Assim, a reescrita e a retomada dos contos maravilhosos é, aqui, reveladora da diversidade de possibilidades exploradas pela mulher escritora contemporânea que, roubando a palavra, pode escrever a si mesma e representar-se. As soluções por ela encontradas, no entanto, se distanciam pelo recorte realizado, aproximam-se pelo caráter transgressor de suas narrativas e por algumas escolhas estéticas. Uma delas é a utilização da onisciência seletiva ou da onisciência múltipla e seu recurso ao discurso indireto livre em várias passagens do conto, estratégia usada pela autora para que suas personagens possam se expressar livremente, por elas mesmas, sem a intervenção de um narrador que possa filtrar ou mudar a posição do ângulo de visão das protagonistas. Obviamente, esse recurso não é exclusivo da literatura de autoria feminina, mas é extremamente significativo nesta análise se considerarmos que sobre a mulher muito foi contado ou dito, por vários séculos, pelo homem ou por sua perspectiva. Essas escolhas, aliadas à utilização do romanesco, trazem novas contribuições ao cânone, na medida em que se constituem como formas de “re-escrita e re-visão paródica dos gêneros e formas literárias do passado, investindo

essa re-presentação de uma dimensão não-nostálgica, mas sim positivamente subversiva e assumidamente política” (MACEDO, 2008, p.86). Assim, como revela Frye, se há uma tendência de grupos dominantes de projetar seus ideais em alguma forma de história romanesca, em que os vilões constituem ameaças à sua hegemonia, há também um elemento proletário que nunca se satisfaz, pois “não obstante o tamanho da mudança que possa ocorrer na sociedade, o romance [a história romanesca] vai se erguer novamente, com a mesma fome de antes, procurando por novas esperanças e desejos dos quais se alimentar” (FRYE, 2014, p.326). Agora, com o apetite feminino pela palavra.

REFERÊNCIAS:

AMARAL, Ana L.; MACEDO, Ana G. (org.) **Dicionário da crítica feminista**. Porto: Edições Afrontamento, 2005.

BENJAMIN, Walter. O narrador- Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas, v. 1).

BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. **FronteiraZ**, v. 3, n. 3, set. 2009. Disponível em: <http://www.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros_anteriores/n3/download/pdf/traducao2.pdf> Acesso em: 20 out. 2011.

BONNICI, Thomas. **Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências**. Maringá: EDUEM, 2007.

CARRIJO, Silvana A. B. De sepulcro e palco: condição feminina e trama conjugal em dois contos de Marina Colasanti. In: BORGES, Luciana; FONSECA, Pedro C. L. (org.). **A mulher na escrita e no pensamento: ensaios de literatura e percepção**. Goiânia: FUNAPE/DEPECAC, 2013.

CARTER, Angela. Introdução. In: _____. **A menina do capuz vermelho e outras histórias de dar medo**. São Paulo: PenguinClassics; Companhia das Letras, 2011.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 27^a. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

CHIAMPI, Irleamar. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

COELHO, Nelly N. 500 anos de presença da mulher na literatura em Portugal e no Brasil. In: _____. **Literatura, arte e conhecimento**. São Paulo: Fundação Peirópolis, 2000.

_____. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras – 1711 a 2001**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

_____. **Literatura infantil: teoria, análise, didática**. São Paulo: Ática, 1997.

COLASANTI, Marina. **Um espinho de marfim e outras histórias**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

_____. Por que nos perguntam se existimos? In: SHARPE, Peggy (org.) **Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática narrativa brasileira de autoria feminina**. Florianópolis: Editora Mulheres; Goiânia: Editora da UFG, 1997.

_____. Posfácio. In: _____. **Mais de 100 histórias maravilhosas**. São Paulo: Global, 2015.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica: quatro ensaios**. São Paulo: É Realizações, 2014.

JAMESON, Fredric. A interpretação: a literatura como ato socialmente simbólico. In: _____. **O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico**. São Paulo: Ática, 1992, p.15-103.

_____. As narrativas mágicas – sobre o uso dialético da crítica dos gêneros. In: _____. **O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico**. São Paulo: Ática, 1992, p.104-153.

JOLLES, André. Le Conte. In: _____. **Formes Simples**. Paris: Seuil, 1972.

LIBOREL, Hughes. As fiandeiras. In: BRUNEL, Pierre (org.) **Dicionário de mitos literários**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

LOBO, Luiza. **Guia de escritoras da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: EdUERJ/FAPERJ, 2006.

MACEDO, Ana Gabriela. **Narrando o pós-moderno: reescritas, re-visões, adaptações**. Braga: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 2008.

_____. Angela Carter e o processo de descolonização da linguagem e do pensamento. **Dedalus**, n. 6, p.81-89, 1996.

_____. Os estudos feministas revisitados: finalmente visíveis? In: BUESCU, Helena; DUARTE, João F.; GUSMÃO, Manuel (org.). **Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada**. Lisboa: D. Quixote, 2001, p.271-287.

MASINA, Léa. Apresentação. In: COLASANTI, Marina. **Um espinho de marfim e outras histórias**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

MATOS, Olgária. Masculino e feminino. **Revista USP**, n. 2, p.133-138, jun.-ago. 1989. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/02/19-Olgaria.pdf>>. Acesso em: 16 maio 2009.

MAZZARI, Marcus. Apresentação. GRIMM, Jacob & Wilhelm. **Contos maravilhosos infantis e domésticos (1812-1815)**. São Paulo: Cosac Naify, 2014, tomos 1 e 2.

MICHELLI, Regina. Do maravilhoso ao insólito: caminhos da literatura infantil e juvenil. In: GARCIA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina (org.). **Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito**. Rio de Janeiro: Caetés, 2012.

PERROT, Michelle. Práticas da memória feminina. **Revista Brasileira de História**, v. 9, n. 18, p.09-18, 1989. Recuperado de: <http://www.anpuh.org/arquivo/download?ID_ARQUIVO=3846>. [Acesso em: 13 ago. 2013.](#)

PREGER, André. Entrevista com Marina Colasanti. **Jornal Plástico Bolha**, ano 3, n. 21, p.1-12, mai. 2008. Disponível em: <<http://www.jornalplasticobolha.com.br/pb21/entrevista.htm>>. Acesso em: 15 ago. 2013.

RICH, Adrienne. When We Dead Awaken: Writing as Re-vision. **College English**, v. 34, n. 1, p. 18-30, Oct. 1972. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/375215>>. Acesso em: 09 mar. 2014.

SPERBER, Susi Frankl. Introdução: a lenda da Flor Azul, o mito e o conto de fada. In: VOLOBUEF, Karin (org.). **Mito e magia**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2003

VIANNA, Lúcia H. Poética feminista - poética da memória. In: **Labrys**, n. 4, ago.-dez. 2003. Disponível em: <<http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys4/textos/lucia1.htm>>. Acesso em: 25 jun. 2008.

WARNER, Marina. **Da fera à loira**: sobre contos de fadas e seus narradores. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

YUNES, Eliana. O feminino e a literatura (dita) infantil. In: JACOBINA, Eloá; KÜHNER, Maria Helena (org.). **Feminino/Masculino no imaginário de diferentes épocas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

ZOLIN, Lúcia O.; JACOMEL, Mirele C.; PAGOT, Cristian; MOLINARI, Soraya. Violência simbólica e estrutura de dominação em *A moça tecelã*, de Marina Colasanti. **Graphos**, v. 9, n. 2, p.81-93, 2007. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/4657>>. Acesso em: 15 ago. 2013.

FICÇÃO INTERSTICIAL, NEOFANTÁSTICO, REALISMO MÁGICO OU SLIPSTREAM? A ENCRUZILHADA DO FANTÁSTICO EM “A CASE OF THE STUBBORNS”, DE ROBERT BLOCH

Alexander Meireles da SILVA
Raul Dias PIMENTA

Introdução

Longe de ter a intenção, ou seria melhor dizer presunção, de propor definições para as configurações de obras vinculadas ao fantástico na pós-modernidade, este texto almeja discutir possibilidades de interpretação de narrativas insólitas que se colocam na encruzilhada de leituras críticas dadas à subversão e atravessamento das tênues fronteiras dos gêneros literários. Para ilustrar a proposta apresentada, toma-se o conto “A Case of the Stubborns” (1976), de Robert Bloch.

Mais conhecido como o autor do romance de suspense psicológico **Psicose** (1959), que se tornou filme em 1960 pelas mãos de Alfred Hitchcock, o norte-americano Robert Bloch possui uma longa e abrangente carreira literária iniciada na década de trinta do século passado nas revistas *pulp* da América do período, nas quais assinava seu nome ou usava pseudônimos. Nessa fase percebe-se a forte influência do também escritor H. P. Lovecraft sobre Bloch em contos de horror cósmico, ou seja, histórias reguladas por uma “atmosfera inexplicável e empolgante de pavor de forças externas desconhecidas” (LOVECRAFT, 2007, p.17), geralmente aliando elementos do horror com a ficção científica, e calcadas em tradições religiosas pagãs e suas

divindades (STABLEFORD, 2007, p.66). Essa mistura de convenções e vertentes continuou nas décadas seguintes em romances e contos que mesclavam fantasia, horror, suspense e ficção científica, levando o autor a ser difícil de ser categorizado, como assinala Don D'Amassa (2006, p.35), ainda que a vinculação ao fantástico seja uma constante em sua obra. Esse ponto traz o foco para a leitura de fantástico aqui adotada, pois, como coloca Camarani:

A palavra “fantástico”, pela possibilidade de designar, em seu sentido amplo, algo criado pela imaginação, inexistente na realidade, que envolve o imaginário, o insólito ou o sobrenatural, acaba por abranger, na literatura, um vasto leque de categorias literárias, tais como o gótico, o frenético, o maravilhoso, a fantasia, a ficção científica, a narrativa de terror, o realismo mágico e a própria categoria do fantástico no sentido estrito do termo (CAMARANI, 2013, p.16).

A que “fantástico” se vincula o conto de Robert Bloch sobre um avô que, na manhã seguinte à sua morte, desce as escadas como um zumbi e se senta à mesa para o café da manhã com sua estupefata família? Fantástico gênero, “no sentido estrito do termo”, ou fantástico modo, “em seu sentido amplo”, como salienta Camarani nos dois casos? Ao falarmos do fantástico gênero, nascido na crise do Iluminismo como manifestação da tensão entre ciência e religião, inevitavelmente retomamos Tzvetan Todorov com sua definição ainda motivadora de debate crítico. Para ele, o critério mais relevante para a identificação da obra fantástica é a postura do personagem (e do leitor) diante do acontecimento insólito:

O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. O

conceito de fantástico se define pois com relação aos de real e de imaginário (TODOROV, 1992, p.31).

No entanto, hesitação não é o caso da família Tolliver diante do avô da família na abertura do conto: “Na manhã seguinte à sua morte, vovô desceu as escadas para o café da manhã. Isso meio que nos pegou de surpresa. Mamãe olhou para papai, papai olhou para a irmãzinha Susie, e Susie olhou para mim. Então todos nós ficamos lá olhando para vovô” (BLOCH, 2009, p. 76)¹. Surpresa, portanto, e não hesitação marca o momento de contato dos Tollivers com o insólito incorporado no zumbi diante deles. Esse fato desloca “A Case of the Stubborns” dos domínios do fantástico todoroviano para aportar, talvez, em outro reino do insólito, o mesmo habitado pela novela **A metamorfose** (1915), de Franz Kafka.

Em Kafka, o acontecimento sobrenatural não provoca mais hesitação pois o mundo descrito é inteiramente bizarro, tão anormal quanto o próprio acontecimento a que serve de fundo. Reencontramos, portanto, (invertido) o problema da literatura fantástica — literatura que postula a existência do real, do natural, do normal, para poder em seguida atacá-lo violentamente — mas Kafka conseguiu superá-lo. Ele trata o irracional como se fizesse parte do jogo: seu mundo inteiro obedece a uma lógica onírica, se não de pesadelo, que nada tem a ver com o real (TODOROV, 1992, p.181).

Habitado por caixeiros viajantes metamorfoseados em insetos e zumbis ávidos pelo café da manhã, o reino do fantástico enquanto modo narrativo é resultado de uma

¹As citações aqui utilizadas de obras literárias e teóricas sem publicação no Brasil são traduzidas pelos autores deste estudo.

articulação de elementos. Para a crítica Irène Bessière (2009), o fantástico

não define uma qualidade atual de objetos ou de seres existentes, nem constitui uma categoria ou um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática e que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo (2009, p.186).

O fantástico enquanto modo acompanha as mudanças da contemporaneidade refletindo, por exemplo, o fato de que os gêneros literários podem evoluir, sofrer alterações ou adaptações correspondentes ao tempo em que estas obras são publicadas ou resultam em novos gêneros ou subgêneros, como a ficção intersticial, o neofantástico, o realismo mágico e o *slipstream*. Passemos então à análise de cada uma dessas expressões do modo fantástico a partir do “A Case of the Stubborns” (1976), de Robert Bloch.

O conto

Publicado na edição de outubro de 1976 de **The Magazine of Fantasy and Science Fiction**, “A Case of the Stubborns” é ambientado no campo, onde residem os humildes Tollivers. No início do conto somos informados que essa família acabou de perder o avô Tolliver, seu membro mais velho, cujo cadáver se encontra no andar superior da casa aguardando o sepultamento. Enquanto seus familiares ainda estão em luto, o dia amanhece e todos descem para o café da manhã. O silêncio da refeição na mesa é rompido com o ranger de passos na escada. Ao olharem para cima, a filha e o neto Tolliver constatarem que é o avô quem desce as escadas e, após sentar-se à mesa, rompe o silêncio pedindo para lhe passarem o pão. A esposa de Jody, filho do velho Tolliver, recebe a missão de dar fim ao morto-vivo, que a todo o

momento faz uma nova refeição, enquanto a decomposição o afeta a cada hora. Enquanto todos estão em casa, o avô zumbi assume sua rotina normalmente sentado em sua cadeira de balanço. Mas, alguns pontos da história merecem atenção, como a chegada do coveiro que iria tirar medidas do corpo para ser depositado no caixão.

O coveiro é recepcionado pelo avô, que ao ser informado de sua própria morte reage surpreso. “Caixão? Vovô empinou em sua cadeira como um porco pego em uma cerca de arame farpado” (BLOCH, 2009, p.77, tradução nossa). Esse é apenas o primeiro momento em que o avô se choca contra a sua realidade de morto. Todos esperavam que, com a chegada do coveiro, o avô poderia enxergar o seu estado real e cooperar com a situação, mas logo ele também destrata o coveiro negando mais uma vez seu estado. Esse ato faz com que Jody vá em busca do doutor Snodgrass com o intuito de diagnosticar e solucionar o problema sentado na cadeira de balanço. No entanto, o doutor também não consegue escapar da teimosia e grosseria do morto-vivo: “— Não é hora para brincadeiras, disse o doutor a ele. / — E se lhe disser que seu coração parou de bater? / — Se eu lhe disser que seu estetoscópio está quebrado?” (BLOCH, 2009, p. 79, tradução nossa). O morto-vivo parece brincar com a realidade ou com as evidências que mostram seu estado. A personagem em questão utiliza da ironia, quase um prazer de zombar da realidade ou dos meios encontrados para provar seu óbito. A família, assustada com o morto sentado à porta, não mede esforços para se livrar do problema, de modo que esse fato chama atenção para como os mortos perdem sua identidade e o espaço que ocupavam em vida. O avô querido agora é visto como problema.

Em mais uma tentativa, Jody sai em busca do reverendo, sendo este sua última solução, visto que o coveiro e o doutor de nada ajudaram com o problema. O reverendo também não escapa da ironia do morto-vivo: “Lembra-se do que o bom livro diz — O bom Senhor dá e o Senhor toma. /

O avô olha para ele com aquele olhar resmungão. / — Bem, ele não vai me levar embora” (BLOCH, 2009, p.82, tradução nossa). Esse ponto chama a atenção para a atitude do avô com as três personagens que tentaram levá-lo para o sepulcro: o coveiro utiliza de seu trabalho como forma de representar a morte do avô; o médico utiliza da ciência para explicar, e mesmo assim falha; e por fim o reverendo como ajuda espiritual, que também não apresenta sucesso. O morto parece brincar com a realidade, o seu retorno à vida ou quase vida é um mistério e todos os esforços e explicações apresentados são desmerecidos e desacreditados. Paralelo a isso, o estágio de decomposição apresenta progresso no decorrer do conto: “Ele [o avô] está ficando duro como uma tábua, mas não se importa” (BLOCH, 2009, p.89, tradução nossa).

Jody se vê sem opções, enquanto sua família sofre com o horror de conviver com um morto-vivo dentro de casa. Por isso, aposta em Conjure Lady para solucionar o problema, a mulher mística que exerce medo sob a população, mas que pode resolver a questão. A palavra *conjure*, por sua vez, significa “conjurar” ou “evocar”, o que também sugere a prática de feitiços ou magias por parte da mística ou bruxa. Conjure Lady reside em uma caverna em meio à floresta e Jody especula sobre o local durante seu trajeto. “Tudo que eu tinha que fazer era ir até o topo da serra, então mais adiante até embaixo. Bem na parte mais profunda, escura, no ponto mais deserto de todos, estava Spooky Hollow” (BLOCH, 2009, p.85, tradução nossa). Esse ponto chama a atenção para o local explorado pela personagem. A floresta sempre foi símbolo de destaque em histórias de terror por ser ambiente fortuito para a habitação de malfeitores e seres sobrenaturais: “A floresta abriga todos os tipos de perigos e demônios, inimigos e doenças” (CIRLOT, 2001, p.112). Jody realmente extrapolou o limite ao adentrar a floresta à procura da suposta mulher que era tida pela comunidade do conto como bruxa. Além disso, Jody foi alertado sobre os perigos na floresta, assim como também para a possibilidade de que pudesse ser mal recebido

pela pessoa almejada. Esse local desolado é estruturado como um ambiente topofóbico que, como define Oziris Borges (2007), é propício a perigos mortais ou que pode influenciar negativamente a personagem.

Como destaque, o local chamado Spooky Hollow pode representar o perigo ou medo eminente. *Spooky* significa “assustador”, o que sugere o medo das demais personagens do conto, bem como a reação da mãe de Jody ao receber a notícia de que ele iria até Conjure Lady. “— Spooky Hollow? — A Mãe ficou tão pálida que ninguém conseguia ver suas sardas” (BLOCH, 2009, p.84, tradução nossa). Além do espanto por parte das personagens, Jody também teve de adentrar a morada de Conjure Lady, que na verdade é mais um símbolo recorrente na literatura, marcado por significados: a caverna. “A caverna pode representar o útero materno, os mitos de origem, o renascimento e a iniciação” (CHEVALIER, 2002, p.212). Após adentrar a caverna, Jody é recepcionado por uma coruja, animal de estimação de Conjure Lady. Logo, Jody está à frente com quem procurava: “Então ela me olhava fixamente e eu vi os olhos dela. Eles eram muito maiores do que os da coruja, duas vezes mais brilhantes” (BLOCH, 1984, p.86, tradução nossa). Conjure Lady é comparada à coruja, o que indica sua aparência de forma animalesca e que também pode ser o motivo que a obriga a viver longe da civilização. Tal descrição traz à mente a figura de Lilith, personagem da mitologia babilônica representada como metade mulher e metade ave.

Em seguida, Jody é ouvido por Conjure Lady, que decide ajudar a resolver o problema enfrentado pela família Tolliver, mas por um preço. Jody dá a Conjure Lady todas as suas economias, uma espécie de barganha pelo fim do problema. A mulher mística, por sua vez, revela que conhece o velho Tolliver e ainda diz que o mesmo sofre de um caso de teimosia (*a case of the stubborn*s). Esse ponto chama a atenção para o fato de Conjure Lady estar ligada ao sobrenatural, seja por sua aparência híbrida ou por sua feitiçaria. Enquanto

todos os peritos falharam em seus diagnósticos ou tentativas de levar o morto para o caixão, a mística consegue fazê-lo com objetividade. Ela entrega a Jody um lenço preto e o instrui em como se portar perante seu avô. Ao retornar para sua família ele encontra o zumbi em um estado de decomposição alarmante: “Essas moscas velhas estão zumbindo tão alto que não consigo ouvir vovô falar” (BLOCH, 2009, p.84, tradução nossa).

Quando a noite cai, a família se reúne para o jantar, incluindo o avô Tolliver. Todos possuem guardanapos ao lado de seus pratos, porém o do velho Tolliver se destaca pela cor preta. Nesse momento, Jody engana o avô dizendo que o rosto do idoso está sujo. Ao usar o lenço para limpar o rosto, o avô percebe que algumas larvas ficam presas no guardanapo. O zumbi se retira da mesa e sobe as escadas voltando para a cama em seu quarto e aceitando sua morte. Jody explica aos demais como o problema foi solucionado com a ajuda de Conjure Lady, o que finaliza os eventos.

Vejamos a seguir a possibilidade de leitura do conto de Robert Bloch como um representante da ficção intersticial.

“A Case of the Stubborns” como ficção intersticial

A resistência do mercado editorial norte-americano, em meados dos anos noventa do século passado, em aceitar as inovações temáticas e estruturais em algumas de suas histórias de literatura fantástica levou escritores como Ellen Kushner, Delia Sherman, Theodora Goss, Heinz Insu Fenkl e Terri Windling, dentre outros, a proporem uma nova abordagem para essas narrativas. Assim, em 2002, eles fundaram a organização não governamental *ISIS: the Interstitial Studies Institute* dentro da State University of New York com o propósito de discutir formas de arte — não apenas literária, mas também visual, musical e de performance — que buscam romper limites tradicionais (KUSHNER, 2005). Sobre o termo “Intersticial”, Heinz Insu Fenkl explica que,

A palavra ‘intersticial’ vem das raízes latinas *inter* (entre) e *sistere* (localizar) [...]. Ela geralmente se refere ao espaço entre coisas: uma fenda na cerca, uma lacuna nas nuvens, uma Zona Desmilitarizada entre nações em guerra, o espaço potencialmente infinito entre duas notas musicais, uma forma de escrever que desafia a classificação de gêneros (FENKL, 2007, p.ii).

Quanto às narrativas literárias que compartilham o espírito intersticial, Delia Sherman, organizadora da coletânea **Interfictions: An Anthology of Interstitial Writing** (2007), esclarece que:

Uma história intersticial não se fixa rigidamente a nenhum conjunto de convenções de gêneros reconhecíveis. Uma história intersticial faz coisas interessantes com o estilo da narrativa. Uma história intersticial aproveita oportunidades artísticas [...] toda história intersticial se define de forma diferente da outra (SHERMAN, 2007, p.280).

Enquanto modo narrativo que visa refletir a complexidade, ambiguidade e desafios da pós-modernidade, percebe-se que a proposta da ficção intersticial encontra paralelo nos Estudos Culturais, nas colocações do crítico Homi Bhabha sobre a liminaridade expressas em **O local da cultura** (1998): “É na emergência dos interstícios — a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença — que as experiências intersubjetivas e coletivas de *nação* [*nationness*], o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados” (BHABHA, 1998, p.20, grifo do autor).

Aplicando as colocações de Bhabha no contexto literário e pensando que “*nationness*” pode ser substituído por “gênero”, a leitura de “A Case of the Stubborns” como ficção intersticial operaria nos “domínios da diferença”, trabalhando

com a personagem do zumbi, comumente relacionada ao horror, sem, no entanto, utilizar as convenções que regulam essa criatura dentro desse modo narrativo. Chama a atenção, no conto de Robert Bloch, como esse entre-lugar se manifesta no próprio personagem do zumbi enquanto ser de fronteira entre vida e morte e que, ironicamente, se recusa a ocupar o lugar a ele atribuído pelo coveiro, o médico e o reverendo. Como este último reforça enquanto agente do *status quo*, “— [...] um homem em suas condições não tem direito de fazer perguntas. Quando o bondoso Deus chama, você deve responder. / — Eu não ouvi ninguém chamando — Vovô disse” (BLOCH, 2009, p.82).

Além do zumbi, a personagem Conjure Lady, uma bruxa, também contribui para a filiação do conto à ficção intersticial, pois é ela quem diagnostica o motivo do surgimento do zumbi Tolliver: “Me parece que ele tem um caso ruim de teimosia” (BLOCH, 2009, p.87), ou seja, diferente do apresentado nas convenções da literatura e cinema sobre essas criaturas, em que eles renascem por meios diversos como maldições, acidentes com material radioativo ou epidemias (RUSSEL, 2010), o zumbi de Robert Bloch apresenta a teimosia como motivo do morto-vivo. Assim sendo, podemos dizer que “A Case of the Stubborns” é um exemplo de ficção intersticial. Ou seria neofantástico?

“A Case of the Stubborns” como neofantástico

O mesmo *zeitgeist* de início do século XX, da obra de Franz Kafka e que foi marcado por eventos como a Primeira Guerra Mundial e a Psicanálise de Sigmund Freud, fomentou movimentos artísticos como o Surrealismo e o Existencialismo, estando também por trás, segundo o crítico argentino Jaime Alazraki, da erupção do neofantástico (ALAZRAKI, 2001, p.280). Em “¿Qué es lo neofantástico?” (1990), Alazraki parte da obra de Julio Cortázar e Jorge Luis Borges para questionar a configuração do fantástico nos dois escritores em relação à tradição do gênero no século XIX. Como salienta Roxana

Alvarez (2009) sobre a proposta de Alazraki,

ao adotar essa nova proposta teórica, empreende-se a tarefa de manter o elo que une diversos textos, elaborados a partir do século XVIII, num contexto de características próprias, com outros textos do século XX, numa perspectiva que deseja guardar a noção de continuidade e de tradição dentro de um gênero tão controverso (ALVAREZ, 2009, p.8).

Cabe destacar aqui que o crítico toma como referencial a visão do fantástico nos termos propostos pelo escritor francês Roger Caillois, para quem o espanto e o horror são elementos constituintes do gênero: “Em um mundo domesticado pela Ciência, o conto fantástico abre uma janela [...], e por essa abertura passam o medo e o calafrio” (ALAZRAKI, 2001, p.270). Esse, todavia, como argumenta Alazraki, não é o caso de Kafka, Borges e Cortázar, pois nesses escritores o medo é substituído pela perplexidade e inquietação. Essa visão vai ao encontro da observação de Julio Cortázar sobre sua própria obra:

Para mim, o fantástico é, simplesmente, a indicação súbita de que, à margem das leis aristotélicas e da nossa mente racional, existem mecanismos perfeitamente válidos, vigentes, que nosso cérebro lógico não capta, mas que em certos momentos irrompem e se fazem sentir (*apud* GONZÁLES BERMEJO, 2002, p.37).

Desenvolvendo seu conceito de Neofantástico, Alazraki aponta três características que distinguem os relatos neofantásticos do século XX do gênero fantástico do século XIX: visão, intenção e *modus operandi* (2001, p.276-280). O autor comenta que a visão do neofantástico toma o real

como uma máscara atrás do qual ele irá atuar, agindo como uma segunda realidade. É essa segunda realidade o palco para o desenrolar da narrativa neofantástica, se infiltrando sobre a primeira. Quanto à intenção, o crítico reforça que, ao contrário do fantástico tradicional ancorado no medo e no temor, o texto neofantástico visa provocar inquietação ou perplexidade. Destaca-se aqui a importância reservada à metáfora como meio de expressar “vislumbres, entrevisões ou interstícios de sem-razão que escapam ou resistem à linguagem da comunicação, que não cabem nos casulos construídos pela razão” (ALAZRAKI, 2001, p.277). Por fim, o *modus operandi* conta com a aceitação do fato insólito pelos envolvidos na narrativa. Dessa forma, se diferencia do gênero fantástico em sua proposta de primeiro construir um simulacro de realidade que será atacado pelo elemento insólito. O texto neofantástico parte do fato insólito para torná-lo integrado à realidade apresentada.

Como visto anteriormente, a intenção do zumbi em “A Case of the Stubborns” por Robert Bloch não visa provocar medo ou horror, o que o afasta do território do fantástico de Roger Caillois. No entanto, é notório, ao longo do conto, a inquietude da família Tolliver com a presença do avô, cujo corpo gradualmente se torna putrefato: “Vovô estava ficando mais morto a cada minuto” (BLOCH, 2009, p.91). Essa intenção se comunica com o *modus operandi* proporcionado por Bloch de racionalizar a presença do zumbi, enquanto elemento sobrenatural, por meio do diálogo com o cozeiro, o médico e o reverendo. Esses pontos de contato apontam para o entendimento de “A Case of the Stubborns” como um representante do neofantástico alazrakiano. Mas o que o realismo mágico tem a dizer sobre o conto?

“A Case of the Stubborns” como realismo mágico

Enquanto o neofantástico possui raízes na literatura, o realismo mágico tem suas origens na pintura. O termo tem sua origem na Europa em 1920 para designar mudanças

artísticas na pintura da época, assim situado por Spindler (1993):

Realismo Mágico, propriamente definido, é um termo que descreve obras de arte e ficção que compartilham certa temática identificável, características formais e estruturais, e que essas características justificam que seja considerada uma categoria estética e literária própria, independente de outras como o Fantástico e o Surrealismo, com qual é frequentemente confundido (1993, p.75).

A primeira pessoa a usar essa denominação foi o alemão Franz Roh para se referir a um grupo de pintores que procuravam representar a realidade com uma nova visão. Em seguida, o mesmo termo derivado da pintura é empregado pelo venezuelano Arturo Uslar Pietri, utilizando a terminologia realismo mágico para classificar obras literárias em sua pesquisa intitulada “Letras y hombres de Venezuela” (1948). Para Spindler (1993, p.75), o realismo mágico era um modo de representar algo escondido nos objetos comuns de nossa rotina. Logo, um novo termo surgiu com características similares ao reservado ao realismo mágico, sendo chamado por Alejo Carpentier de real maravilhoso: “O realismo maravilhoso, ainda evocando o extraordinário, trataria, pois, de uma maravilha avivada no real que se encontra em estado bruto” (1987, p.125). Sendo assim, ao longo do tempo, o realismo mágico foi entendido como histórias nas quais acontecimentos impossíveis eram retratados com naturalidade. Como destaca Camarani,

O irracional se infiltra na existência cotidiana e a devora progressiva e absurdamente, seja pelas narrativas surrealistas que exaltam os poderes da imaginação, dando livre curso ao inconsciente e propondo a ampliação do conceito de realidade,

o fantástico tradicional dá origem a uma outra categoria, o realismo mágico, sem, no entanto, desaparecer (CAMARANI, 2013, p.19).

Nesse contexto, segundo Esteves (2010, p.395), a crítica viu-se na necessidade de criar um rótulo para as produções latinas em questão e os nomes “realismo mágico” e “realismo maravilhoso” foram usados indiscriminadamente, gerando conflitos em razão da similaridade, tornando os nomes intercambiáveis. As obras que se inserem nesse perfil possuem um padrão apontado por Spindler:

Em primeiro lugar, a presença no texto de duas conflitantes visões de realidade, representando o natural e o sobrenatural, o racional e o irracional, ou o “esclarecido” e o “primitivo”. Em segundo, a resolução dessa antinomia pela aceitação do narrador de ambas as visões como igualmente válidas. Em terceiro, reticência do autor na falta de óbvios julgamentos sobre a veracidade ou autenticidade dos acontecimentos sobrenaturais (SPINDLER, 1993, p.79).

Esses elementos do realismo mágico permitem que personagens e eventos aconteçam com liberdade, no momento em que várias dúvidas e possíveis respostas podem surgir a respeito da veracidade de fatos curiosos. Um exemplo bastante recorrente são histórias ou contos em que o zumbi aparece como personagem. O zumbi pode garantir seu espaço no realismo mágico quando a sua aparição não é justificada e não desperta a mesma reação nos outros personagens que a comumente notada em histórias de horror, o que acontece no conto aqui selecionado. A sua forma híbrida de morto e vivo e a presença de elementos do sobrenatural podem ser notados ou aceitos por parte dos que estão ao seu redor. Porém, ao se examinar a aparência disforme do zumbi há o despertar do sentimento de horror, mas no maravilhoso não só o que é belo se integra ao gênero. “Tudo o que é insólito é maravilhoso”

(CARPENTIER, 1987, p.122). O zumbi, de fato, não é um estranho no realismo mágico. Na obra **O Visconde Partido ao Meio** (1951), por exemplo, Italo Calvino narra a história de um homem que, após uma guerra, é atingido por uma bala de canhão e suas duas metades continuam a viver separadas.

Dentro das manifestações do realismo mágico propostas por William Spindler em “Magic realism: a typology” (1993) — metafísico, antropológico e ontológico —, “A Case of the Stubborns” se filia ao gênero na sua expressão ontológica, pois quando vemos a postura da família Tolliver diante do zumbi percebemos que o sobrenatural é apresentado de um modo realista como se não contradissesse a razão e não são oferecidas explicações para os acontecimentos irrealis no texto (SPINDLER, 1993). Não se pode deixar de mencionar também a dimensão crítica do realismo mágico, pois o tratamento reservado ao zumbi Tolliver pela sua família, o coveiro, o médico e o reverendo aponta para o incômodo gerado pela morte na sociedade capitalista. Segundo Maranhão (1992, p.9), nos últimos cinquenta anos o homem vem se comportando de maneira diferente diante da morte e o sentimento em relação a ela se alterou de maneira drástica, gerando uma ruptura histórica. Como exemplo dessa mudança, Maranhão argumenta que, antes na morte de um parente ou conhecido, o enfermo era cuidado em casa em meio às preces das pessoas que o conheciam. Hoje, todavia, isso foi deixado de lado e o enfermo é encaminhado para morrer no hospital, cercado de especialistas médicos, mas sem a companhia familiar.

“A Case of the Stubborns” pode ser lido então como uma obra do realismo mágico? Sim, e também pode ser uma obra *slipstream*.

“A Case of the Stubborns” como *slipstream*

Apesar de as convenções existirem para fazer com que a obra seja fiel ao seu gênero, o conto aqui analisado demonstra que o fantástico na pós-modernidade possui leituras diversas.

Sobre essa nova configuração que se alinha ao *zeitgeist* pós-moderno, em uma entrevista realizada para a revista **SF Eye** em junho de 1989, o escritor Bruce Sterling cunhou um termo para obras que se encaixam em mais de um gênero: *slipstream*. O significado do termo é uma paródia da palavra *mainstream*, a qual faz menção a obras de viés realista dentro dos padrões normalmente seguidos pelo cânone. Esse termo foi elaborado por Bruce Sterling e seu amigo Richard Dorsett ao longo dos anos para identificar tais obras, apontando que

É fantástico, às vezes surreal, especulativo na ocasião, mas não tão rigorosamente. Não busca provocar um “sentido de reflexão” ou sistematicamente extrapolar de maneira clássica a ficção científica. Ao invés disso, esse é o tipo de obra que simplesmente faz você se sentir muito estranho; do mesmo modo que você se sente ao viver no final do século XX, se você é uma pessoa com certa sensibilidade. Nós poderíamos chamar este tipo de romances científicos de sensibilidade Pós-moderna, mas isso parece mal para uma categoria, além disso, precisa de um acrônimo; então, pelo bem da conveniência e argumento, vamos chamar esses livros de “Slipstream” (STERLING, 2009).

Escrevendo a partir da sua posição enquanto renomado autor de obras de ficção científica e promotor da vertente *cyberpunk* dessa mesma vertente², Bruce Sterling chama a atenção, em seu ensaio, para a mudança em curso percebida por ele nas narrativas de ficção científica desde as últimas décadas do século XX, destacando que apenas um gênero é

²A ficção *cyberpunk* trata de histórias ambientadas em um mundo distópico orientado pela tecnologia, especialmente pela dependência entre ser humano e sistemas de informação, e marcadas por uma forte crítica social (CLUTE, 1994, p. 306).

algo cansativo e desinteressante e também argumentando que se essas obras se tornarem uma categoria, dificilmente receberão esse nome:

E será discutido que *Slipstream* não possui “real” identidade absoluta. *Slipstream* pode aparentar ser uma construção artificial, uma mera mistura heterogênea de livros *mainstream* que, por coincidência, possuem algo de interesse aos leitores de ficção científica (STERLING, 2009).

Este ponto chama a atenção para uma característica atribuída ao *slipstream*, que o autor define como modalidade através da impressão causada no leitor, ou seja, o que pode se sentir ao ler, e não por sua estruturação, como são definidos os demais gêneros literários. A capacidade de mistura entre os gêneros já existentes torna difícil a explicação para o que realmente é *slipstream*. Vinte anos após essa entrevista e publicação da lista de livros que se encaixam ao perfil do termo, o assunto foi destaque em um número da revista *Science Fiction Studies* (2011) dedicado aos estudos sobre *slipstream*. A introdução do número sugere uma análise sobre o ponto de partida deixado por Sterling sobre o cenário literário atual. Esse novo pretensão gênero transgrediu a linha que demarcava o espaço da ficção científica, deixando as categorias sem sentido (FOWLER; LATHAM, 2011, p.2). O *slipstream* mencionado por Sterling age como meio desestabilizador, provocando não só dúvidas no leitor, bem como sobre as estruturas literárias que são proporcionadas pelos cânones. Latham define que:

Às vezes parece Ficção Científica, às vezes Realismo Mágico, às vezes metaficção pós-moderna, mas na maioria das vezes uma composição em si mesma. Ao mesmo tempo, afirmações apresentadas de cruzamentos

entre literatura tradicional e outros gêneros populares, mas também imbricações entre os próprios gêneros, com termos como New Wave Fabulism, New Weird e ficção intersticial produzindo seu próprio grupo de debates e antologias semi-canônicas. (FOWLER; LATHAM, 2011, p.2).

As manifestações propostas há vinte anos apenas ganharam novas implementações e elementos diversos, no entanto, carecem de definições exatas para agrupá-las a um gênero próprio, ou seja, o *slipstream* habita o submundo literário por sua composição indefinida. Mas, esse ponto chama a atenção, pois até mesmo o autor do termo ou a introdução de Latham sobre o assunto não encontram definições exatas para o gênero. É apenas possível dizer o que se pode encontrar ou sentir através de uma leitura denominada *slipstream*. Comparado às literaturas tradicionais ou aos demais gêneros conhecidos, *slipstream* parece impuro ou não merecedor de se tornar uma categoria devido ao desconhecimento de sua estrutura ou da dificuldade de se adequá-la a uma. No entanto, o que se pode perceber é que não há um padrão específico para *slipstream*. Sterling pontua que “O que *Slipstream* é — ou deve ser... eu não sei.” (STERLING, 2011, p.11). O termo não deve ser entendido como os gêneros vêm sendo analisados ao longo dos séculos e sim pelo que cada história *slipstream* pode representar no sentido de sensibilidade e expressão da chamada “sensibilidade pós-moderna” (STERLING, 2009), que provoca o sentimento de reflexão ou transmite uma mensagem ao leitor. Segundo a afirmação, não é possível agrupar esse novo gênero com algum outro já existente, apesar de possuir alguns pontos de encontro com demais categorias. O termo é escorregadio bem como os elementos presentes nas obras, o que leva os críticos a crerem que o *slipstream* ainda não possui a estrutura de um gênero pelo fato de não haver estruturas ou elementos fixos a serem delineados.

Ainda dentro desse cenário, Kelly e Kessel (2006, p.12), que elaboraram a introdução para a antologia *slipstream*, intitulada **Feeling Very Strange** (2006), notaram alguns critérios em como se sentir estranho ao ler uma obra, no sentido de que se pode perceber que uma obra é exemplo do *slipstream* pelo efeito que ela causa no leitor. O *slipstream*, enquanto manifestação do fantástico pós-moderno, viola os princípios da realidade e também presta homenagens aos gêneros populares, não se filiando apenas a um só gênero ao mesmo tempo em que dobra ou mesmo quebra as regras da narrativa. Outro ponto de destaque é que enquanto a lista de Sterling apresenta obras que possuem caráter *slipstream*, os próprios autores dessas obras não se reconhecem como autores nessa modalidade, e boa parte não se atem ao fato, até mesmo porque o termo ainda não se tornou uma categoria. Mas, ainda segundo Kelly e Kessel, “Para a maioria de nossos contribuintes, essas histórias são apenas histórias. Se eles se sentissem pressionados a classifica-las, eles poderiam usar ‘metaficção’ ou ‘realismo mágico’ ou ‘fabulação’” (2006, p.11). As histórias selecionadas pelos organizadores da antologia possuem em comum mensagens ou reflexões para seu leitor; além disso, os elementos que compõem cada conto desafiam os padrões estruturais no que diz respeito à tentativas de categorização.

Para Bruce Sterling (2011 p.12), obras *slipstream* não se limitam ao seu enredo, estrutura ou filosofia, mas as pessoas que criam tais histórias estão conectadas com as realidades de sua cultura de uma maneira em que muitos de nós não estamos, o que Sterling chama de sensibilidade. Esse ponto chama a atenção para a direta vinculação do *slipstream* com o Pós-modernismo. Os autores que intencionalmente ou acidentalmente produzem histórias almejando oferecer ao leitor uma reflexão ou sensibilidade se enquadram no perfil de obras pós-modernas ou do submundo *slipstream*; no entanto, os dois gêneros têm muito em comum no sentido de sensibilidade ou ideias, pois representam as necessidades ou

anseios de seu tempo.

“A Case of the Stubborns” se encaixa na proposta *slipstream* pela presença da personagem do zumbi, vinculada ao gótico, sendo utilizada em um contexto semelhante ao realismo mágico (ou neofantástico). Além disso, a personagem da Conjure Lady também aponta para a presença no texto de elementos folclóricos, provocando, em um primeiro momento, um sentido de inadequação da presença da bruxa no espaço retratado no conto. Por fim, cabe mencionar que como texto *slipstream*, o conto presta homenagem à tradição abjeta do zumbi no cinema ao destacar, ao longo do texto, a deterioração do cadáver ambulante.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ficção intersticial, neofantástico, realismo mágico, *slipstream*. A partir da análise do conto “A Case of the Stubborns”, do escritor norte-americano Robert Bloch, este estudo teve como propósito tecer um panorama das possibilidades encontradas no campo do fantástico enquanto vertentes, expressões e gêneros que vem dando forma a esse fazer ficcional desde as primeiras décadas do século XX. Nesse percurso, algumas considerações podem ser levantadas com o objetivo de levar outros pesquisadores a explorarem o admirável mundo novo dos estudos do fantástico: os termos aqui apresentados se confundem ou se complementam? Qual é o impacto do contexto sociocultural sobre o desenvolvimento dessas manifestações do fantástico? Seriam a ficção intersticial e o *slipstream* para o universo crítico anglo-americano o mesmo que o neofantástico e o realismo mágico é para o mundo latino-americano? Os termos são intercambiáveis? A única resposta até esse momento é a constatação de que, com maior ou menor clareza de seus limites e fronteiras, todas elas almejam se alinhar com a volatilidade dos tempos pós-modernos em que gêneros, identidades e fronteiras são questionados e subvertidos pelas mudanças em curso.

REFERÊNCIAS:

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

ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera. O *Neofantástico*: uma proposta teórica do crítico Jaime Alazraki. **FronteiraZ**, n. 9, p.1-9, dez. 2012. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/13008/9508>>. Acesso em: 29 jul. 2016.

BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. **FronteiraZ**, n. 3, v. 3, p.185-202, 2009. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12991/9481>>. Acesso em: 29 jul. 2016.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BLOCH, Robert. A Case of the Stubborns. In: SKIPP, John (ed.). **Zombie Encounters with the Hungry Dead**. New York: Black Dog & Cevental Publishers, 2009, p.75-93.

BORGES FILHO, Ozíris. **Espaço e literatura**: introdução à topoanálise. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. Gótico, fantástico e realismo mágico: teorias e poéticas. In: LEONEL, Maria Célia. GOBBI, Márcia Valéria Zamboni (org.). **Modalidades da narrativa**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013.

_____. **A literatura fantástica**: caminhos teóricos. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. Disponível em: <<http://www.fclar.unesp.br/Home/Instituicao/Administracao/DivisaoTecnicaAcademica/ApoioaoEnsino/LaboratorioEditorial/colecao-letras-n9.pdf>>. Acesso em: 27 maio 2015.

CARPENTIER, Alejo. **A literatura do maravilhoso**. São Paulo: Vértice, 1987.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Caverna. In: _____. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009, p. 212.

CHIAMPI, Irleamar. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CIRLOT, Juan. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Moraes, 1984.

CLUTE, John. Cyberpunk. CLUTE, John (ed.). **Science Fiction: The Illustrated Encyclopedia**. London: Dorling Kindersley, 1995, p. 306.

D'AMMASSA, Don. **Encyclopedia of Fantasy and Horror Fiction**. New York: Facts on File Inc., 2006.

ESTEVEVES, Antônio Roberto. Realismo mágico e realismo maravilhoso. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). **Conceitos de literatura e cultura**. 2. ed. Niterói; Juiz de Fora: EdUFF; EdUFJF, 2010, p.393-414.

FENKL, Heinz Insu. Introduction. In: SHERMAN, Delia; GOSS, Theodora (org.). **Interfictions: An Anthology of Interstitial Writing**. Massachusetts: Interstitial Arts Foundation, 2007, p. i-viii.

FOWLER, Karen; LATHAM, Rob. **Science Fiction Studies**, Symposium on Slipstream, n. 1, v. 38, 2011. Disponível em: <<http://www.depauw.edu/sfs/abstracts/a113.htm>>. Acesso em: 19 set. 2018.

GONZÁLES BERMEJO, Ernesto. O fantástico irrompe no cotidiano, pode acontecer agora, neste meio-dia de sol em que você e eu estamos conversando. In: GONZÁLES BERMEJO, Ernesto (ed.). **Conversas com Cortázar**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p.36-50.

KELLY, James Patrick; KESSEL John. **Feeling Very Strange: The Slipstream Anthology**. San Francisco: Tachyon Publications, 2006.

KUSHNER, Ellen. The Interstitial Arts Foundation: An Introduction. In: DANN, Jack (ed.). **Nebula Awards Showcase**. New York: ROC/Penguin Putnam, 2005. Disponível em: <<http://www.interstitialarts.org/essays/the-interstitial-arts-foundation-an-introduction>>. Acesso em: 29 jul. 2016.

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

MARANHÃO, José Luiz de Souza. **O que é a morte**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

MARINHO, Carolina. **Poéticas do maravilhoso no cinema e na literatura**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2009.

RUSSEL, James. **O livro dos mortos**. São Paulo: Leya, 2010.

SAUNDERS, George. Sea Oak. IN: SKIPP, JOHN. **Zombie Encounters with the Hungry Dead**. New York: Black Dog & Cevental Publishers, 2009, p.177-201.

SHERMAN, Delia, GOSS, Theodora. Afterword: The Spaces Between. In: SHERMAN, Delia, GOSS, Theodora (org.). **Interfictions: An Anthology of Interstitial Writing**. Massachusetts: Interstitial Arts Foundation, 2007, p.279-286.

SPINDLER, William. Magic Realism: a Typology. **Forum for Modern Language Studies**, v. 39, p.75-85, 1993 Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/65457778/SPINDLER-Realismo-magico>>. Acesso em: 08 jun. 2014.

STABLEFORD, Brian. The Cosmic Horror. In: JOSHI, S. T. (ed.). **Icons of Horror and the Supernatural: An Encyclopedia of Our Worst Nightmares**. London: Greenwood Press, 2007, v. 1, p. 65-96..

STERLING, Bruce. **Slipstream**. Disponível em: <https://w2.eff.org/Misc/Publications/Bruce_Sterling/Catscan_columns/catscan.05>. Acesso em: 08 jun. 2014.

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

OS CONTOS DE PRIMO LEVI: ENTRE DUPLICADORES, CLONES, METAMORFOSES E ODORES

Claudia Fernanda de Campos MAURO

O sucesso de **La tregua**, publicado pela primeira vez em 1963, acompanhado de um grande número de traduções, abre uma nova fase como escritor na vida do químico Primo Levi, que se vê diante do desejo de explorar um tipo de narrativa não mais vinculada puramente à memória do campo de concentração, mas nutrida por sua cultura científica e pela experiência de “ajustador de moléculas”. Com **La tregua**, Levi abre um campo no qual o gosto pela combinatória, unido a um senso moral sempre atento, permite a construção de apólogos sempre divertidos e, ao mesmo tempo, cheios de reflexões, discretamente apresentados ao leitor. **La trégua** é um livro em que o leitor sorri espontaneamente, uma obra em que estão presentes as qualidades de uma veia cômica capaz de fixar um personagem com poucos elementos.

Por outro lado, os contos de Primo Levi passeiam por vários gêneros: fantástico, ficção científica, parábola, *detective story* e outros. Sua origem é, muitas vezes, oral, e a oralidade está presente na própria construção do discurso, com seus objetivos pedagógicos, visando a persuadir e não a comover. Uma grande parte da crítica italiana considera que Levi pertence a uma categoria de escritores que escrevem falando. Domenico Starnone diz que “Levi è di quelli che scrivono lasciando dentro la scrittura un po’ di voce. Chi comincia a leggere si sente ascoltatore invece che lettore” (*apud* FERRERO, 2007, p.49). São características destes contos a brevidade, a unidade, a conclusão e a vocação moral. É bastante interessante a carta que o escritor Italo Calvino

manda a Primo Levi, encorajando-o a continuar escrevendo seus contos, a continuar, portanto, investindo no campo da ficção. Pronuncia-se Calvino:

O seu mecanismo fantástico, que parte de um dado científico-genético, possui um poder de sugestão intelectual e poético, na minha opinião, comparáveis às divulgações genéticas e morfológicas de Jean Rostand. O seu humorismo lhe salva do perigo de cair no nível da subliteratura, perigo que, em geral, acomete quem se serve de modelos literários para realizar experimentos intelectuais deste tipo. Algumas de suas ideias são de primeiríssima ordem, como a do homem que decifra o mosaico de tênias: também a evocação da origem dos centauros possui uma imensa força poética, uma grande credibilidade que se impõe... Enfim, é uma direção na qual eu lhe encorajo a trabalhar (*apud* FERRERO, 2007, p.75, tradução nossa).

O título **Storie naturali** é uma homenagem a Rabelais, o qual apoia suas criações em Plínio. No terceiro capítulo do sétimo livro de sua obra, Plínio fala de “*generazioni strane e contronatura. Bacco generato da una coscia di Giove, Minerva dal cervello del medesimo padre e Castore e Polluce da un sol uovo covato da Leda*”.

Primo Levi (1919-1987), juntamente com Elie Wiesel e Paul Celan, constitui o que se pode chamar de cânone da literatura memorialística do Holocausto. Tendo sido deportado para Auschwitz em 1944 e sobrevivido ao Campo de concentração, Levi passa a ser conhecido, sobretudo, por seus dois livros de memória: **Se questo è un uomo**, de 1947 e **La tregua**, de 1963.

Em 1966 o escritor publica, com o pseudônimo de Damiano Malabaila, uma coletânea de contos intitulada

Storie naturali, no qual estão reunidos contos escritos, sobretudo, entre 1952 e 1964. Esses contos podem ser considerados uma das primeiras manifestações da vocação do autor para a narrativa de ficção, no sentido de pura invenção. Assim, o químico Primo Levi, que se descobriu escritor após a experiência do Lager, descobre uma familiaridade com a literatura de ficção, passando a produzir obras que oscilam entre a narrativa de caráter autobiográfico e aquela de cunho puramente ficcional. Observando, especificamente, os contos de ficção científica de **Storie naturali**, pode-se dizer que eles correspondem a elementos menos homogêneos se comparados às obras centradas na memorialística, que seguem uma trajetória circular, partindo de Auschwitz, com **Se questo è un uomo**, e a Auschwitz retornando com **Se non ora, quando?** (1982) e **I sommersi e i salvati** (1986).

Levi lança mão de um elemento fundamental na composição dos contos presentes em **Storie naturali**: a ironia. Esta ironia aparece logo no título da obra, pois trata-se de histórias ironicamente naturais, uma vez que se desenrolam fora das regras da natureza. Servindo-se da ironia, Levi parte do particular para atingir o universal e o eterno, sempre atento ao real, sempre sem a intenção de julgar, sempre desejoso de compreender o ser humano sem condená-lo.

Os contos de Primo Levi, de um modo geral, são caracterizados por uma reflexão a respeito do ser humano envolvido com suas forças e fraquezas. Seus escritos podem ser pensados como modernas *operette morali* à maneira leopardiana. Vale lembrar que Giacomo Leopardi está entre os grandes escritores aos quais Levi se remete, inclusive quando elabora suas reflexões de caráter científico. O próprio Levi chama a atenção para essa intenção ética de sua produção literária quando, em **Itinerario di uno scrittore ebreo** (LEVI, 2002, p.228) sustenta, referindo-se aos contos de **Storie naturali** e **Vizio di forma**, a ideia segundo a qual essas obras estão ligadas pelo que pode ser considerado como uma tradição do conto moral. No caso de Levi, diferentemente

de Leopardi, essa intenção ética muitas vezes está ligada à tradição *midrashica* do conto, isto é, a uma tradição segundo a qual o estudo do texto bíblico conduz ao conto edificante, a uma moral. Será essa ideia de ciência aliada à ética que acompanhará a leitura dos contos dos dois volumes mencionados.

Nos contos de ficção científica de Levi é possível identificar a presença de uma “moral” por meio de enredos que identificam, nas ações dos seres humanos e na ciência, o surgimento do anormal, do heterodoxo, daquilo que diverge da opinião comum, da infração e, em seguida, postulam a busca por uma solução. Como homem de laboratório, Levi utiliza sua aguda capacidade de observação e faz desses contos um instrumento para interpretar a condição humana, isto é, usa os elementos científicos para tentar chegar a uma compreensão do humano e, através do riso e da ironia, atinge a denúncia. Em uma entrevista a Edoardo Fadini, Levi explica em que medida encontrou na ficção científica um modo adequado de expressão em um dado momento do seu percurso de escritor:

Não, não são histórias de ficção científica, se por ficção científica entendemos a visão do futuro da moda, a fantasia barata. Essas histórias são mais possíveis do que outras, aliás, são tão possíveis que algumas até se tornaram verdadeiras. [...] São histórias que se desenrolam às margens da história natural, por isso eu lhes dei esse nome, mas são também não naturais, se as enxergarmos por certo lado. E é óbvio que os dois significados se cruzam [...]. Eu sou um anfíbio, um centauro (eu escrevi também contos sobre centauros). Creio que a ambiguidade da ficção científica reflita o meu destino atual. Eu estou repartido em duas metades. A primeira é a da fábrica, pois sou um técnico, um químico. A outra, porém, está

totalmente separada da primeira, e é aquela em que eu escrevo, respondo às entrevistas, trabalho sobre as minhas experiências passadas e presentes. São mesmo duas metades de um cérebro [...]. E são duas partes de mim mesmo de tal maneira separadas que sobre a primeira, a da fábrica, não consigo nem mesmo trabalhar com a caneta e com a fantasia [...]. É o outro mundo que se realiza nos meus livros [...]. Mas tudo se desenvolveu fora da minha vida de todos os dias. Desse modo, parece-me natural que se escreva ficção científica. As *Histórias naturais* são, além do mais, as propostas da ciência e da técnica vistas pela outra metade de mim mesmo em que por acaso vivo (LEVI, 1997, p.106-107, tradução nossa).

De modo geral, os contos retomam temas muito discutidos nos anos 1960 como, por exemplo, a aceleração dos processos tecnológicos, o uso de inteligências artificiais, as alterações no equilíbrio ambiental, entre outros. Estas *storie naturali* desembocam no “mal”, no equívoco, no erro, enfim, na negação de qualquer traço de humanidade e de sentimento. Para Levi, este “mal” nasce da razão, na sua forma mais maligna; é efeito do adormecimento desta razão enquanto pacificadora e construtiva. Na tentativa de realizar seus sonhos grandiosos, a razão humana realiza dois movimentos contrários. O primeiro é a emersão da razão, que se pode chamar de negativa, ou seja, o humano perde o controle sobre si mesmo e permite que sentimentos e atitudes, geralmente controlados, o dominem. O segundo movimento é, exatamente, a anulação da força da razão positiva, dos elementos capazes de dominar a razão negativa. Deste modo nasce o “mal”, através deste desequilíbrio entre as duas faces da razão humana. Levi parte do princípio, já desde sua primeira obra, de que o mal está em todo ser humano e somente espera uma oportunidade para poder se manifestar. Existe, então,

uma ligação entre os contos de **Storie naturali** e o universo memorialístico do escritor na medida em que o mundo apresentado nestes contos é sempre visto do lado do avesso, ou seja, o lado negativo e desviado do mundo, presença insistente nos dois primeiros livros do autor. Questionado sobre o papel desta nova forma de escritura e cobrado pela “infidelidade” ao seu papel de testemunha, o próprio Levi, em uma nota na capa da primeira edição daquele volume de contos, tenta esclarecer possíveis dúvidas em relação à existência ou não de uma ligação entre os contos e as narrativas precedentes:

[...] escrevi cerca de vinte contos [...] procurando contar [...] uma intuição nada rara: a percepção de uma desintegração do mundo em que vivemos, de uma falha pequena ou grande, de um “vício de forma” que torna vão um ou outro aspecto da nossa civilização ou do nosso universo moral [...]. Eu entrei (inesperadamente) no mundo da escrita com dois livros sobre os campos de concentração [...]. Propor a esse público um volume de contos-brincadeira, de armadilhas morais, talvez divertidas, mas afastadas, frias: não seria isso uma fraude comercial, como quem vende vinho em garrafas de azeite? São perguntas que me fiz ao escrever e publicar estas “Histórias naturais”. Pois bem, não as teria publicado, se não tivesse percebido (não imediatamente, para ser sincero) que entre o Lager e estas invenções há uma continuidade, uma ponte. Para mim, o Lager foi o maior dos “vícios”, das reviravoltas de que falei antes, o mais ameaçador dos monstros gerados pela razão (LEVI, 1966, s/p, tradução nossa).

Complementando as afirmações de Levi, Cases diz o seguinte:

Levi se encaixou num setor “italiano” de ficção científica, no qual há a melancolia humanista no lugar da crueldade da melhor ficção científica a150

mericana, e uma maior consciência linguística e uma bagagem cultural inextinguível no lugar do estilo imediato e apressado. No lugar dos arranha-céus e das astronaves há uma atmosfera caseira de associações científicas, velhos professores e caixeiros-viajantes [...] ele conseguiu manter o nexos com a experiência dos Lager, ainda que tenha modificado o ângulo de visão, percebendo que o Lager não estava apenas em Auschwitz, mas em toda parte [...] nas melhores invenções das Histórias naturais Levi expressou a inquietação que experimentou diante do surgimento do “mundo às avessas” que vivenciara em Auschwitz nas próprias estruturas da vida cotidiana, do mundo aparentemente direito, “na família, na natureza em flor, na casa”, no jardim do seu caixeiro-viajante aposentado (CASES, 1967, p.98-100, tradução nossa).

Através do mecanismo do fantástico, Levi evidencia o fundo polêmico dos contos, alertando sobre as consequências desastrosas do manuseio abusivo dos recursos da ciência, aliado à presunção dos seres humanos que se consideram capazes de manter o controle absoluto do conhecimento científico. Assim como o Ulisses de Dante Alighieri padece no Inferno por ter abusado de sua astúcia para convencer os companheiros a ultrapassar o limite imposto aos humanos para, assim, penetrar e conhecer o proibido, também o moderno Ulisses pode sofrer os efeitos danosos e irreversíveis decorrentes da sede de dominar o conhecimento, ultrapassando todos os limites humanos.

Outro elemento muito importante para a compreensão da visão de mundo de Levi expressa através de seus contos

é a ideia de pureza/impureza. Partindo do princípio de que a substância pura é o resultado final de uma determinada técnica e que, portanto, neste sentido, a pureza não existe na natureza, podemos pensar que o antissemitismo alterou o significado da antiga prática química de extração do puro a partir do impuro, do homogêneo a partir do heterogêneo. Levi vê, então, um contraste entre a ciência enquanto artifício, prática, e a vida enquanto contaminação, cruzamento, mistura, composição, hibridização. Na visão do escritor, esta hibridização entre as substâncias, entre os organismos (e, portanto, entre os homens) é considerada *vital*.

Assim, a própria natureza aconselha, até mesmo estabelece, através da seleção natural, que os cruzamentos ocorram e que eles ocorrem através da dispersão, em uma área muito grande. Este tema, este mito do cruzamento que é um tabu, do cruzamento que não deve existir, do cruzamento que produz o bastardo, se liga a antigos e misteriosos arquétipos; isso é, à pureza (LEVI, 2002, p.162, tradução nossa).

Observando os contos de Primo Levi, podemos perceber a recorrência do elemento *odor*, o que demonstra uma das características marcantes desse seu fazer literário: o uso “literário” da química associada à memória. À maneira de Proust, os odores são, para Levi, “straordinari suscitatori di memorie”. Em “Il linguaggio degli odori” (2008, p.229), Levi refere-se genericamente ao aroma da *Madeleine* proustiana, embora Proust faça referência ao gosto do doce: “è d’obbligo citare l’aroma della petite Madeleine che evoca in Proust, dopo decenni, ‘l’edificio immenso del ricordo””. Sabemos, porém, que as sensações gustativas e olfativas se integram entre si e que, sem o odor, o sabor fica prejudicado.

A narrativa de Primo Levi é conduzida, sobretudo, em função da memória. Todavia, enquanto em Proust sabores e

odores evocam sentimentos e sensações de prazer, em Levi provocam, frequentemente, uma forte tensão, em geral muito dramática. Desta forma, cada odor pode funcionar como uma espécie de instrumento de busca que, por meio do nariz, é capaz de reconduzir ao nível consciente lembranças de uma experiência vivenciada anteriormente e já removida desta memória imediata. Já em **Se questo è un uomo**, por exemplo, logo no momento do ingresso no laboratório da IG Farben di Auschwitz, podemos perceber a presença do elemento olfativo; ali, Levi nota imediatamente o cheiro de solventes orgânicos aromáticos, o que o transporta no mesmo instante para o laboratório do Instituto Químico da Universidade de Turim e para o clima agradável da sua Itália: “O cheiro me faz estremecer como um chicote: o fraco aroma dos laboratórios de química orgânica. Por um momento, evocado por violência brutal e imediatamente desaparecido, o grande salão mal iluminado da universidade, o quarto ano, o doce ar de maio na Itália” (LEVI, 2005, p.176, tradução nossa).

Porém, é no conto “I *mnemagoghi*”, de **Storie naturali**, que a relação entre os cheiros e a memória encontra a sua mais ampla e explícita elaboração expressiva. A experiência do químico Montesanto, um dos personagens do conto, servirá como ponto de partida para toda uma teoria a respeito dos mecanismos da memória ligados ao olfato. O termo *mnemagoghi* é um neologismo cunhado por Levi, derivado do grego, que quer dizer “geradores de memórias”; neste conto, os *mnemagoghi* são frasquinhos de vidro fechados por uma tampa também de vidro e que contêm aromas associados a eventos e lugares ligados às experiências de vida de Montesanto. Esses aromas são capazes de suscitar nele, de modo imediato, suas recordações. Deste modo, a identidade de Montesanto vai sendo definida através da relação direta com os aromas. Melhor dizendo, os aromas/memórias são a identidade do químico, de modo que, acabando os cheiros, a própria pessoa poderia acabar, daí a necessidade de lacrar os frascos.

Como o senhor pode imaginar [diz Montesanto ao seu interlocutor Morandi], devem ser usadas com moderação ou, então, seu poder evocativo pode diminuir; também não preciso dizer que eles são inevitavelmente pessoais. Estritamente. Pode-se até dizer que *são* a minha pessoa, já que eu, pelo menos em parte, consisto neles (LEVI, 2005, p.09, tradução nossa).

No final do conto, Morandi abandona, completamente atormentado e inquieto, a casa de Montesanto desejando respirar o ar puro dos bosques, na tentativa de remover completamente da mente tanto o estranho encontro com o cientista como a lembrança do último aroma, prometendo a si mesmo manter completo segredo a respeito do que tinha visto. Depois de algum tempo, Morandi muda de ideia e decide participar da experiência, antes que tudo aquilo também ficasse depositado inerte em sua memória mais profunda.

A figura de Montesanto, então, representa o humano como prisioneiro da própria memória. A identificação, o conhecimento total da pessoa, torna a vida impossível e ao mesmo tempo sempre em perigo, uma vez que os odores, com o passar do tempo, se vão. Desta forma, a fragilidade da memória consiste em um grande perigo, já que esta coincide com a identidade individual e deve ser evocada sempre e de maneira imediata. Para Levi, a identidade individual depende de um delicado equilíbrio dinâmico entre memória e esquecimento. Desta forma, a personagem de Montesanto, que conserva a memória de toda a sua vida através dos aromas, é uma parte da personalidade híbrida de Levi, o qual nunca conseguiu se libertar de sua experiência do campo de concentração e da memória de tais fatos. Primo Levi fará uso do seu *strano potere di parola* e escreverá repetidamente sobre sua experiência; o mesmo fará Morandi neste conto, no qual vemos refletida a relação de Levi com a memória, com os aromas, com a narrativa oral e com a escrita memorialista do campo. É importante observar que “*I mnemagoghi*” foi

escrito entre dezembro de 1945 e março de 1946, ou seja, contemporaneamente a **Se questo è un uomo**.

Neste conto, portanto, podemos perceber uma referência implícita à experiência concreta de Levi. O próprio conto é memória: a necessidade de tornar menos efêmera a lembrança dos fatos e de elaborar uma estratégia comunicativa capaz de proporcionar uma espécie de terapia individual. Esta estratégia se fazia mais necessária à medida que a impossibilidade de remoção da lembrança dos fatos se fazia mais evidente. Levi confirma e afirma tudo isso em seu prefácio à edição inglesa de **Lilit e altri racconti** (LEVI, 2002, p.130, tradução nossa), intitulada “Moments of retrieve”: “Sem esforço deliberado, a memória continua a me devolver fatos, rostos, palavras, sensações; como se naquele tempo minha mente tivesse passado por um período de receptividade exaltada, na qual nenhum detalhe era perdido”.

No conto “Angelica farfalla”, Levi explora o terreno das aberrações da engenharia genética e da violência premeditada das experiências com cobaias humanas. O leitor se vê diante do doutor Leeb e de suas experiências para acelerar o processo de metamorfose que levaria o ser humano a se transformar em anjo. A teoria apresentada pelo médico é de que o homem seria uma larva que, por morrer sempre muito cedo, não consegue atingir o momento de sua transformação em anjo-borboleta. Com a finalidade de acelerar este processo, o doutor Leeb aplica injeções especiais em prisioneiros do campo de concentração; o resultado é que as quatro cobaias humanas acabam se transformando em monstruosas borboletas que, incapazes de voar, são devoradas pela população faminta da Berlim pós-bélica. O conto termina deixando algo de inquietante no ar, pois não se sabe qual foi o destino do professor Leeb; o chefe da comissão que investiga o caso conclui que “do professor Leeb ainda se ouvirá falar”, deixando ao leitor a advertência de que um Leeb, em um momento futuro propício, poderá sempre voltar a agir.

Em alguns contos de **Storie naturali**, como é o caso de “Il versificatore”, “L’ordine a buon mercato”, “Alcune

applicazioni del Mimete”, “La misura della bellezza”, “Pieno impiego” e “Trattamento di quiescenza”, são as descobertas científicas futuristas e as prodigiosas inovações tecnológicas a ocupar o foco central da narrativa. Nestes contos, o extraordinário entra em cena como algo inquietante e misterioso, fermentando na vida cotidiana. Assim, a máquina chega e dissolve o equilíbrio que havia antes, produzindo uma reviravolta nos conceitos, nos valores e nos desejos das personagens, que entram em um processo de desumanização uma vez que, delegando suas vidas aos maravilhosos instrumentos tecnológicos, tornam-se alienadas e passam a ser comandadas por estas máquinas.

Levi questiona também o cinismo e os rituais típicos das práticas comerciais, dos mecanismos de publicidade; entra em cena a figura do vendedor que, dotado de grande astúcia e capacidade de persuasão, oferece “grandes oportunidades”, negócios de ocasião, que aguçam o desejo do humano prático. A máquina mostra-se uma alternativa à criatividade responsável, oferecendo tentadoramente uma vida privilegiada, em que o ser humano, dominando todos os seus mecanismos de funcionamento, não precisa “sujar as mãos”. Estas personagens retratam a humanidade seduzida pela possibilidade de controle e superioridade absolutos.

Em “Il versificatore”, Levi imagina uma máquina criada para escrever versos, aliviando o poeta das complicações que envolvem o processo de composição ou, até mesmo, a falta de criatividade ou de talento. A máquina é dotada de vários registros (épico, elegíaco, satírico, mitológico, didascálico, pornográfico etc.) que devem ser adequadamente programados para que ela, sozinha, componha sua obra de arte. Os dois trechos que seguem mostram, respectivamente, a sedução que o aparelho exerce sobre o poeta, já cansado da rotina de compor versos por encomenda, e o resultado do uso da tal máquina, que passa a tomar conta da vida da personagem:

não parece, mas é de uma simplicidade extrema. Até uma criança saberia usar. (*Sempre mais entusiasmado*). Olhe: basta colocar aqui a “instrução”: são quatro linhas. A primeira para o argumento, a segunda para os registros, a terceira para a forma métrica, a quarta (que é facultativa) para a determinação temporal. O resto ele faz tudo sozinho: é maravilhoso! (LEVI, 2005, p.26, tradução nossa).

POETA (*ao público*) Possuo o versificador já faz dois anos. Não posso dizer que já terminei de pagar tudo, mas ele já é para mim indispensável. Demonstrou-se muito versátil, pois além de aliviar boa parte do meu trabalho de poeta, faz a minha contabilidade e os pagamentos, me avisa sobre os vencimentos, e me faz também a correspondência. De fato, eu lhe ensinei a compor em prosa, e ele se virou muito bem. O texto que vocês escutaram, por exemplo, é obra dele (LEVI, 2005, p.37, tradução nossa).

Para finalizar, apresentamos um último exemplo do uso da ciência sem consciência. Trata-se dos contos “L’ordine a buon mercato” e “Alcune applicazioni del Mimete”; é interessante observar que, no segundo conto, Levi retoma a linha de raciocínio do primeiro, numa continuação do mesmo. Em “L’ordine a buon mercato”, o lugar da máquina de criar versos é ocupado por um duplicador, chamado *Mimete*, que reproduz um modelo qualquer, recriando-o com características idênticas às do original:

Não imita, não simula, mas reproduz o modelo, o recria idêntico [...]. Durante o processo de duplicação, na exata posição de cada um dos átomos do modelo, é fixado um átomo análogo extraído da mistura de alimentação: carbono onde era carbono, nitrogênio onde era nitrogênio, e assim em diante (LEVI, 2005, p.53, tradução nossa).

Gilberto, protagonista do conto, químico de profissão, seduzido pelo aparelho, realiza várias experiências e, obtendo resultados aparentemente perfeitos, não se contenta em duplicar somente documentos e passa a duplicar dinheiro, notas. A narrativa segue mostrando a crescente necessidade de Gilberto, dominado não mais pela curiosidade científica, mas pela ganância e pelo egoísmo, de tirar proveito da máquina. Levi vai criando uma tensão, que acompanha o processo de experimentação de Gilberto, que duplica um dado, um pequeno diamante, um torrão de açúcar, um ovo cozido, feijões frescos, queijo e linguiça. No alto de sua avidez de controlar a criação, Gilberto duplica uma aranha viva e constata que consegue obter uma outra aranha, também viva. A narrativa segue um tom bíblico em que Gilberto, assumindo a perspectiva do Criador, vai descrevendo, seguindo os moldes do Gênesis, as coisas por ele criadas no primeiro dia, segundo dia, terceiro dia e assim por diante. Começa pelas criações mais “simples e inofensivas” como o dado, para chegar, no sexto dia, à duplicação de um ser vivo. “No sétimo dia, descansei” (LEVI, 2005, p.58); é assim que Gilberto fecha o ciclo de criação. Diferentemente do Deus bíblico, ainda não está satisfeito e pede ao vendedor que lhe consiga uma quantidade maior de “pabulum”, o produto de alimentação do sistema de funcionamento do *Mimete*. Gilberto pensava em duplicar um ser vivo maior e mais complexo como, por exemplo, um gato ou mesmo um ser humano. Diante do absurdo da intenção do protagonista, o vendedor apela para a ética:

eu não sou da mesma opinião que o senhor nesse assunto. Eu vendo poetas automáticos, máquinas calculadoras, confesores, tradutores e duplicadores, mas creio na alma imortal, creio que possuo uma, e não a quero perdê-la. E também não quero colaborar para criar uma com... com os sistemas que o senhor tem em mente. O *Mimete* é o que é: uma máquina

engenhosa para copiar documentos, e o que o senhor me propõe é... me desculpe, é uma porcaria (LEVI, 2005, p.58, tradução nossa).

Simpson, o vendedor, assume a posição de porta-voz do pensamento de Levi que, em várias entrevistas, sustentou o ponto de vista de que não pode haver inovação sem ética. Assim, o *Mimete* passou a vir acompanhado de uma circular proveniente da fábrica, a qual exige que o comprador assine um termo de concordância relativo a vários itens, entre os quais, a proibição de “riproduzioni di piante, animali, esseri umani, sia viventi che defunti, o di parti di essi” (LEVI, 2005, p.60).

O conto termina com a contraposição entre a ética, proposta por Simpson, e a relutância de Gilberto em aceitar esses “tolos escrúpulos moralistas” (LEVI, 2005, p.59). Porém, segundo Levi, o mal que existe em todo ser humano pode vir à tona a qualquer momento, bastando, para isto, que encontre uma oportunidade. É o que acontece em “Alcune applicazioni del Mimete”, em que Gilberto consegue duplicar a própria esposa. A máquina é tão perfeita que consegue criar uma mulher física e mentalmente idêntica ao modelo. As duas mulheres, a original e o clone, começam a ter sérios problemas no relacionamento interpessoal, o que vai evidenciando o perigo do abuso do poder, representado pelo uso irresponsável que Gilberto faz da tecnologia. O conto termina com um tom cômico e amargo ao mesmo tempo, pois, para resolver a questão das brigas entre as duas mulheres, Gilberto duplica a si mesmo. Este último ato irresponsável e abusivo é realizado sem que haja nenhum tipo de arrependimento por parte do homem dominado pela sensação de poder absoluto.

A narrativa fantástica materializa um mundo de desejos: dominar o conhecimento, parar o tempo, ter a juventude eterna, conhecer e dominar o processo de criação do ser humano etc. O conto fantástico está ligado, desta forma, à realização dos grandes sonhos da humanidade. No caso dos contos de ficção científica de Primo Levi, a atenção

está voltada não para o triunfo da razão humana, mas para o perigo da manipulação indiscriminada do conhecimento e da tecnologia com a mesma “urgência moral” presente nos livros de memória, mas com um tom mais livre, mais lúdico, com olhos de químico, que parte de um átomo para chegar ao universo.

REFERÊNCIAS:

BELLINI, Giovanna; MAZZONI, Giovanni. **La fantascienza.** Sogni e incubi della modernità. Roma-Bari: Laterza, 2001.

BELPOLITI, Marco. **Primo Levi.** Milano: Mondadori, 1998.

_____. **Primo Levi.** Conversazioni e interviste. 1963-1987. Torino: Einaudi, 1997.

BIANCHINI, Edoardo. **Invito alla lettura di Primo Levi.** Milano: Mursia, 2000.

BRANDONE, Giorgio; CERRATO, Tiziana (org.). **I luoghi de Levi tra letteratura e memoria.** Torino: Liceo Massimo D’Azeglio, 2008.

CAMON, Ferdinando. **Conversazione con Primo Levi.** Parma: Ugo Guanda Editore, 1997.

CASES, Cesare. Difesa di “un” cretino. **Quaderni piacentini,** VI, p.98-100, 1967.

DI MEO, Antonio. **Primo Levi e la scienza come metafora.** Catanzaro: Rubettino Editore, 2011.

FERRERO, Ernesto. **Primo Levi.** La vita, le opere. Torino: Einaudi, 2007.

_____ (org.). **Primo Levi: un'antologia della critica**. Torino: Einaudi, 1997.

FOLENA, Gianfranco (org.). **Ter narratori: Calvino, Primo Levi, Parise**. Padova: Liviana, 1989.

LEVI, Paolo Momigliano; GORRIS, Rosanna (org.). **Primo Levi testimone e scrittore di storia**. Firenze: Giuntina, 1999.

LEVI, Primo. **Tutti i racconti**. Torino: Einaudi, 2005.

_____. **L'assimetria della vita**. Torino: Einaudi, 2002.

_____. **L'altrui mestiere**. Torino: Einaudi, 2008.

_____. **L'altrui mestiere**. Torino: Einaudi, 1985.

_____. **La tregua**. Torino: Einaudi, 1989.

_____. **Se questo è un uomo**. Torino: Einaudi, 2005.

MAGRIS, Claudio. Epica e romanzo in Primo Levi. **Corriere della Sera**, 13 jun. 1982.

PAMPALONI, Guido. I ferri del mestiere. **Il Giornale**, 14 jan. 1979.

PATRUNO, Nicholas. **Understanding Primo Levi**. Columbia: University of South Caroline Press, 1995.

SEGRE, Cesare. Racconti dal Lager. In: COSTAZZA, Alessandro. (org.). **Rappresentare la Shoah**. Milano: Cisalpino, 2005, p.57-67.

_____. Il tragico e la Shoah nel romanzo del Novecento. In: AMALFITANO, Paolo (org.). **Il tragico nel romanzo moderno**. Roma: Bulzoni, 2003, p.353-367.

SESSI, Frediano. **Non dimenticare l'olocausto**. Milano: BUR, 2002.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

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

_____. **Gli abusi della memoria**. Napoli; Los Angeles: Ipermeduim, 1996.

TOFFANO, Piero. **Il tragico nel romanzo moderno**. Roma: Bulzoni, 2003.

TRAVERSO, Enzo. **Auschwitz e gli intellettuali**: la Shoah nella cultura del dopoguerra. Bologna: Il Mulino, 2004.

WIEVIORKA, Annette. **L'era dei testimoni**. Milano: Raffaello Cortina, 1999.

ZAMPIERI, Stefano. **Il flauto d'osso**. Lager e letteratura. Firenze: Giuntina, 1996.

HIBRIDISMO DE GÊNEROS NO ROMANCE CONTEMPORÂNEO: O GÓTICO E O FANTÁSTICO EM A CASA ASSOMBRADA, DE JOHN BOYNE

Fernanda Aquino SYLVESTRE

A casa assombrada, de John Boyne, narra a experiência de Eliza Caine, protagonista do romance, ambientando em 1867, em Gaudlin Hall, Reino Unido, como governanta de uma mansão habitada por um fantasma. O texto de Boyne fundamenta-se no gótico ao tratar de incidentes misteriosos, imagens apavorantes e ameaças à vida dos habitantes da casa assombrada. O espaço também pode ser considerado gótico, já que boa parte da história se passa em um antigo castelo em decadência. No entanto, embora a vertente gótica predomine no texto de Boyne, pode-se notar elementos do fantástico todoroviano na narrativa. Também é possível perceber que, ainda que o gótico tradicional esteja presente no romance, quando o espaço se desloca para Londres, o gótico se transforma em um gótico mais atual, urbano, como aponta Botting (1996) ao relatar as transformações dessa vertente ao longo do tempo. Pensando no exposto acima, o objetivo desta reflexão é discutir a permeabilidade do fantástico e do gótico, evidenciando o hibridismo da narrativa em estudo.

O romance do escritor irlandês tem início com o relato da protagonista, Eliza, culpando Charles Dickens pela morte do pai. A jovem havia ido ao teatro para assistir à leitura de um conto inédito do referido autor e, na ida, pai e filha são apanhados desprevenidamente por um temporal, agravando o estado já debilitado de saúde do pai, que acaba

morrendo. A história de fantasma de Dickens é o hoje famoso conto “O sinaleiro”, que seria lido pela primeira vez, narrativa que se assemelha à do romance de Boyne em sua temática: uma história de fantasma. A fala de Dickens, antes de iniciar a leitura, corrobora para a ambientação gótica no romance de Boyne, conforme se pode notar no trecho a seguir, em que diz:

Minha intenção é ler uma história de fantasma concluída por minhas mãos há pouco tempo, que será publicada na edição de Natal de *AlltheYearRound*. É um conto aterrorizante, senhoras e senhores; escrito para inquietar o sangue e atordoar os sentidos. Fala sobre o paranormal, sobre os mortos que permanecem entre os vivos, sobre essas criaturas trágicas que vagam em busca de reconciliação eterna. Traz um personagem que não está vivo nem finado; que não tem corpo, mas não é espírito. Escrevi para congelar o sangue dos meus leitores e enviar demônios ao coração pulsante de seus sonhos (BOYNE, 2015, p.20).

O narrador atento, mesmo no início do romance, já pode desconfiar que a leitura de um conto de fantasmas na narrativa traga à tona a mesma temática de Dickens para o romance de Boyle, cujo título é justamente **A casa assombrada**. Em “O sinaleiro”, Dickens dá voz a um narrador que se aproxima de uma estação ferroviária e decide conhecer melhor o funcionamento de uma ferrovia. Acaba fazendo amizade com um homem, sinaleiro de trens, e descobrindo que um espectro o perturbava. Segundo o sinaleiro, um fantasma aparecia e o advertia de algum perigo, repetindo diversas vezes a palavra “cuidado”. Depois do aviso, seguia-se sempre uma tragédia, como a colisão de dois trens e a morte de uma mulher. O narrador não acredita na visão do sinaleiro e chega a sugerir que ele precisa de um tratamento, pois provavelmente enlouquecera, todavia sua opinião muda

quando o conto termina com a morte do próprio sinaleiro, atingido por um trem que se aproxima da estação. O motorista do trem explica que tentou avisar o sinaleiro do perigo iminente, gritando para que tivesse cuidado e acenando com o braço em advertência para que saísse do caminho. O narrador do conto de Dickens fica perplexo diante da semelhança entre as ações do motorista e as ações do espectro descritas anteriormente pelo sinaleiro. As conclusões finais ficam a critério do leitor, que pode inferir que o sinaleiro realmente lidava com um fantasma.

Além de dar pistas sobre o tema do romance de Boyle, a narrativa de Dickens reflete também o modo como o autor irlandês estrutura seu romance, provocando o leitor com momentos de tensão e horror, alternados com momentos de dúvida e alento, mantendo viva a expectativa dos que o leem. Eliza, ao sair do teatro, relata a seguinte impressão:

Na minha opinião, o sr. Dickens parecia quase diabólico na maneira como apreciava atizar as emoções do público. Quando ele sabia que estávamos assustados, provocava-nos ainda mais, acentuando a sensação de perigo e ameaça que nos apresentara, e então, quando tínhamos certeza de que uma coisa terrível aconteceria, ele contrariava nossas expectativas, a paz voltava a reinar, e nós, que segurávamos o fôlego ao antecipar outro horror, estávamos livres para respirar aliviados — e era nesse momento que ele nos surpreendia com uma única frase, fazendo com que gritássemos quando achávamos que poderíamos relaxar, aterrorizando-nos até as entranhas da alma e permitindo-se um leve sorriso pela facilidade com que manipulava nossas emoções (BOYNE, 2015, p.21).

Depois da leitura dramática de Dickens, já em casa, pai e filha discutem a existência ou não de fantasmas e o

pai piora de sua doença e acaba falecendo no dia seguinte, deixando Eliza sozinha, aos 21 anos. Após o enterro do pai, a jovem vive momentos inquietantes no cemitério, ao encontrar uma garota que dizia estar com a mãe visitando o túmulo do irmão que se afogara. A protagonista olha para a lápide do menino, mas não vê a mãe do garoto e, ao buscar a imagem da menina, Eliza a vê dissipar na neblina. Volta para casa e percebe que terá que construir uma vida sozinha e decide, então, ir à busca de uma nova experiência como governanta em Gaudlin Hall, uma imensa casa rural no condado de Norfolk. Assim como os mistérios que se revelariam no local, também era misterioso o anúncio do jornal sobre a vaga de governanta, o qual não esclarecia o que a funcionária teria que fazer e tampouco de quantas crianças teria que cuidar. A vida de Eliza permeada pelo insólito inicia já no trem para Gaudlin Hall, ao pressentir que fora empurrada por algo não palpável, ao descer do meio de transporte, quase perdendo a vida nos trilhos da estação. A partir desse momento, Eliza passa, como uma detetive, a buscar explicações para montar a história da família para a qual trabalharia. A protagonista do romance havia sido contratada para cuidar de duas crianças, cujo pai se encontrava praticamente incapaz em uma cama, vítima da tentativa de assassinato da esposa, que no mesmo dia matara uma governanta. Eliza descobre que Isabella e Eustace, as crianças da casa, vivem na mansão praticamente sozinhos, pois o pai não pode cuidar deles e é tratado por uma enfermeira. Descobre, ainda, que quatro governantas da casa haviam falecido em situações trágicas e que Santina, a mãe de Isabella e Eustace, havia sido presa e enforcada devido aos crimes que cometera.

Poucos dias após a morte do pai, antes de se mudar para a casa assombrada, Eliza reflete sobre como sua vida mudou e seu relato já começa a mostrar indícios da ambientação gótica do conto, conforme referenda a voz da jovem no trecho abaixo:

Minha vida passou da serenidade ao horror, distorcendo a realidade até transformá-la no indizível, me vejo sentada na sala de estar da nossa pequena casa com varanda, próxima ao Hyde Park, observando as bordas gastas do tapete à frente da lareira e me perguntando se seria hora de investir em um novo ou tentar consertá-lo eu mesma. Pensamentos triviais, caseiros. Chovia naquela manhã, um chuvisco indeciso, mas constante (BOYNE, 2015, p.8).

O relato de Eliza evoca vestígios de um ambiente gótico: um clima chuvoso, bordas gastas de um tapete e um ar melancólico de alguém que passa de uma vida tranquila para uma situação de horror. Esses vestígios vão se intensificando ao longo da narrativa, em momentos que misturam o insólito com explicações para sua manifestação, como no instante em que Eliza pensa ver o rosto de sua mãe morta, refletido no espelho, rindo ao descobrir que se enganara, já que a imagem não passava do reflexo de um antigo retrato pendurado na parede. A partir daí, a personagem questiona se não existiria vida após a morte e a narrativa passa a fornecer indícios de que alguma coisa estranha acontecerá relacionada ao mundo dos mortos, ou melhor, daqueles que partiram e que retornam para acertar suas contas com os que ficaram. O ambiente gótico é reforçado quando Eliza descreve o momento seguinte às suas reflexões:

A névoa matinal começava a baixar lá fora e um vento insistente forçava a entrada pela chaminé, criando uma corrente através das pedras irregulares e quase não se atenuando ao invadir o aposento, forçando-me a cobrir os ombros com o xale. Senti um arrepio e quis voltar ao conforto de minha cama (BOYNE, 2015, p.8).

Após as reflexões iniciais de Elisa, que preparam o leitor para o clima de mistério e terror que virá em seguida, a narrativa trata da história da morte do pai da protagonista que, certo dia, leu no jornal que Charles Dickens faria uma leitura de um de seus contos na galeria Knightsbridge, em Londres, cidade onde ele e Elisa moravam, e decidiu convidar a filha para assistir ao evento. A escolha do espaço em que se passa parte do romance é bastante adequada ao clima gótico, já que é uma cidade que possui o céu nublado e um clima frio na maior parte do ano. Eliza se entusiasma com a ideia de ouvir Dickens lendo um de seus contos, mas hesita ir, porque o pai está muito doente e sua tosse não cessa. O entusiasmo do pai acaba convencendo-a, além do fato de ela saber que, como funcionário do setor de entomologia do Museu Britânico, o pai era um admirador das obras de Dickens porque abordavam, com regularidade, os insetos.

O clima de mistério, inerente ao gótico, ressurge na narrativa quando Eliza e o pai estão a caminho do evento de Dickens, conforme se pode notar pela voz da narradora:

Caminhamos de braços dados até Lancaster Gate, passando pelos Italian Gardens à nossa esquerda conforme cruzamos o Hyde Park pelo caminho central. Vinte minutos depois, ao passarmos pelo Queen's Gate, pensei ter visto um rosto familiar surgindo na neblina e, quando forcei a vista para enxergar melhor a figura, perdi o fôlego — não seria aquele o mesmo semblante que eu tinha visto no espelho na manhã do dia anterior, o reflexo de minha mãe falecida? (BOYNE, 2015, p.17).

Além da suposta visão da imagem da mãe, ambienta também o gótico o caminho percorrido pelo pai e pela filha, escuro e chuvoso.

Fora de Londres, em Gaudlin Hall, diversos eventos insólitos também ocorrem desde a chegada de Eliza: a porta

da charrete que a trazia para o local onde seria governanta não abre, duas mãos agarram seus pés na cama em sua primeira noite na mansão, uma janela está sempre emperrada, embora não apresente nenhum problema, e Eliza é bruscamente empurrada por uma presença invisível. O fantasma de Santina habitava a casa e eliminava a todos que se aproximassem de seus filhos. Essa havia sido a razão pela qual matara as governantas de Gaudlin Hall. Quando jovem, Santina fora abusada pelo pai e pelo tio e ainda amargava as consequências de seu passado. Sua superproteção doentia pelos filhos fora causada provavelmente pelo sofrimento de infância nunca superado. Em seus primeiros anos de casamento foi feliz e não apresentava nenhum comportamento anormal, mas o nascimento de Isabella acaba por disparar o gatilho de suas perturbações passadas. Santina temia que sua filha fosse também abusada e passa a agir violentamente. As cenas descritas no romance envolvendo os eventos insólitos são dignas de um bom filme de terror, conforme se pode notar na passagem a seguir, na mansão, quando Eliza teve seus pés puxados por Santina:

Fechei os olhos e suspirei, esticando meu corpo [...] sorri ao perceber que a cama era mais comprida do que eu, poderia me esticar o quanto quisesse, e foi o que fiz, satisfeita ao sentir meus membros doloridos relaxarem conforme chegavam o mais longe que conseguiam, os dedos dos pés dançando sob os lençóis, uma sensação de alívio muito prazeroso, até que duas mãos agarraram meus tornozelos com força, os dedos apertando meus ossos com agressividade, conforme me puxaram para baixo na cama e eu perdi o ar, arrastando-me para cima o mais rápido que pude, tentando entender que tipo de pesadelo terrível era aquele (BOYNE, 2015, p. 68).

Em outro momento, Eliza é empurrada por duas mãos, quando a janela que sempre estava emperrada abriu sozinha e por ela entrou uma ventania.

Como se pode notar, a obra de Boyle apresenta diversos elementos que compõem o gótico, mas não deixa de perpassar pelo que Todorov (1992) define como fantástico. Nesse sentido, pretende-se discutir, depois de exemplificar como o gótico é construído no romance em análise, as fronteiras tênues entre esse gênero e o fantástico, que corroboram para o hibridismo no romance **A casa assombrada**.

Fred Botting (1996), em sua obra **Gothic**, define o gênero gótico como a escrita dos excessos surgida no século XVIII e abalando a racionalidade e a moralidade da época, bem como o idealismo romântico e o realismo e decadentismo da Era Vitoriana. O autor, ao tratar o gótico como a escrita dos excessos, assim o define porque acredita que o gênero abusa da imaginação e dos efeitos emocionais, excedendo a razão. Lembra, ainda, que o gótico perpassa pelo sombrio e misterioso, pelo retorno atormentador ao passado, evocando riso e terror. Com o tempo, o gótico vai se transformando e no século XX ainda abala a modernidade, reverenciando o sobrenatural, o delírio, a maldade humana e religiosa, a transgressão social, a corrupção espiritual e as mentes degradadas. O gótico, portanto, surge como uma forma de questionar a exacerbação da racionalidade que tem início no Iluminismo. A imaginação e a emoção excedem a razão. Como afirma Vasconcelos (2002, p.122), o gótico surgiu como

Reação aos mitos iluministas, às narrativas de progresso e de mudança revolucionária por meio da razão, o gótico surge para perturbar a superfície calma do realismo e encenar os medos e temores que rondavam a nascente sociedade burguesa. Das margens da cultura da Ilustração, dramatizando os conflitos e incertezas diante de um quadro de rápidas mudanças sociais e econômicas, o gótico tornou-se um veículo

adequado para tratar das questões políticas e estéticas levantadas pelos acontecimentos na França em 1789.

No século XVIII, consoante Botting (1996), os cenários góticos eram castelos, passagens secretas, florestas, locais selvagens, igrejas, mosteiros e cemitérios. Esses lugares evocavam, muitas vezes, memórias de um passado feudal cheio de superstições. A partir do século XIX, esses cenários vão sendo substituídos por casas antigas onde o medo impera, cidades selvagens, ruas escuras, violentas, labirínticas. Do século XX em diante, os locais escolhidos como espaço da narrativa gótica são cidades repletas de corrupção, violência e terror real e casas de famílias ameaçadas por um passado de culpa. Também passam a fazer parte desse cenário os mundos intergalácticos, os mundos futuros, os mundos que abrigam a subcultura do crime, bem como os hospitais psiquiátricos.

Quanto aos personagens, eles também vão ganhando novos contornos ao longo do tempo. No século XVIII aparecem na forma de espectros, monstros, demônios, esqueletos, corpos mortos, aristocratas maldosos, monges, bandidos e heroínas desfalecidas. O rol de personagens, no século XIX, é ampliado, passando a incluir cientistas, pais, maridos, loucos, criminosos e duplos. A partir do século XX, ganham espaço cientistas loucos, psicopatas, extraterrestres e monstros mutantes.

No ambiente gótico, a virtude é tomada pelo vício, o poder e a violência estão sempre presentes ameaçando as pessoas e seus valores, como bem define Botting. Vasconcelos também aborda algumas características da ficção gótica, ressaltando que

o romance gótico coloca a nu todas as suas ambivalências. A intenção de consolidar valores burgueses, como a domesticidade, o sentimentalismo, a virtude, a família, convive

com o fascínio pela arquitetura, pelos costumes e valores medievais, expressão de um mundo feudal cuja ordem era objeto de admiração, mas cuja tirania, barbarismo e formas de poder encontravam desaprovação e provocavam ansiedades projetadas na criação de vilões aristocráticos malévolos e cruéis (2002, p.122-123).

David Punter (1980), em sua obra **The Literature of Terror**, acredita que o gótico se defina por meio de cinco elementos, a saber: a presença de causas patológicas, a alternância entre o suspense e o alívio da tensão, a dificuldade narrativa, o antagonismo em relação ao realismo e a existência de temas inerentes ao gótico. Todas as características listadas por Punter permeiam o romance em estudo: Santina, a fantasma, foi uma mulher psicologicamente abalada; a narração alterna momentos em que o leitor vivencia uma extrema tensão e momentos em que pensa poder relaxar diante da narrativa; há dificuldade em se narrar fatos que não são explicáveis do ponto de vista do mundo real; os fatos narrados se opõem aos reais e há presença de muitos temas góticos, como o ambiente sombrio, as maldades de seres perturbados, os excessos, entre outros. O autor ressalta, além disso, a presença de características comuns aos textos góticos, tais como o terror, cenários arcaicos, o sobrenatural e o suspense, características abordadas também por teóricos como Botting.

Diversos críticos literários consideraram o gótico como extinto no fim do século XIX, todavia nota-se sua presença até mesmo na contemporaneidade. O fato de esse gênero operar nas fendas da razão, lidar com o incompreensível, com os excessos, sob os olhos do insólito, fez com que atraísse um grande público leitor e se disseminasse por muitos países, perdurando até o presente.

Postas algumas questões acerca da literatura gótica, faz-se necessária uma discussão em torno do termo *fantástico*,

mais especificamente em relação ao modo como ele é definido e construído, para que, posteriormente, possa-se entender como estão imbricados no romance em estudo.

Na tradicional acepção de Todorov, o fantástico é um gênero evanescente, que se afirma por seu caráter de hesitação. De acordo com o teórico, a hesitação se faz presente na narrativa expressa por meio da voz da personagem auto ou homodiegética, que leva o leitor também a um sentimento de hesitação. Para ele, o leitor é transportado para o mundo fantástico quando

Em um 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 de sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas neste caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós (TODOROV, 1992, p.30).

O que chama atenção na literatura fantástica é justamente o seu caráter ambíguo, tanto a crença absoluta quanto a total incredibilidade afastam o leitor do âmbito do fantástico. O fantástico ocorre, então, na incerteza acima citada. O estranho, para Todorov, estaria relacionado à ocorrência de acontecimentos insólitos, chocantes, extraordinários que, embora provoquem reações próximas à do âmbito do fantástico, podem ser explicadas pelas leis da razão. Além do fantástico e do estranho, Todorov define, ainda, o maravilhoso como aquele em que “os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito” (TODOROV, 1992, p.60).

É importante ressaltar que o enraizamento no cotidiano é fato obrigatório para a noção de fantástico, pois só se considera algo insólito quando ele é comparado com uma realidade não-fantástica. Pode-se considerar, então, que a ficção fantástica é uma obra aberta, que coloca em xeque a realidade, permitindo a efabulação do leitor via imaginação. O fantástico trabalha tensionando o natural e o sobrenatural, o possível e o impossível, evidenciando a impossibilidade da linguagem em expressar o real. Ao tornar incompatível o natural e o sobrenatural, a obra literária fantástica põe em relevo as fissuras do modelo realista de representação.

Para que o fantástico se efetive, Todorov lista três condições. A primeira reside na obrigação de o leitor considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados; a segunda estabelece que a hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem, de forma que o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, tornando-se um dos temas da obra e fazendo com que, no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifique com a personagem; a terceira define a necessidade de o leitor recusar tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. As três condições impostas por Todorov não possuem o mesmo valor, já que na concepção do autor, a primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero e a segunda pode não ser satisfeita (TODOROV, 1992, p.39).

Para Roas, a definição de Todorov para o fantástico é vaga e restritiva, pois embora seja exemplar para classificar narrativas como **A outra volta do parafuso** (1898), de Henry James, exclui muitas narrativas. O teórico lembra que

a literatura fantástica é o único gênero literário que não pode funcionar sem a presença do sobrenatural. E o sobrenatural é aquele que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de

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

No entanto, Roas (2014) se afina com a definição de maravilhoso de Todorov ao lembrar que quando o sobrenatural não conflita com a realidade, não se gera uma narrativa fantástica, por isso nem os seres divinos, os gênios, as fadas são considerados fantásticos, já que não intervêm na nossa ideia de realidade, não rompendo com os esquemas do dito mundo real.

Roas (2014, p.45-46) discute também a importância do leitor para a concretização do fantástico, ressaltando que o gênero só existe com a participação do leitor, pois é preciso que ele confronte a história narrada com a realidade. Por isso, pode-se concluir que o fantástico depende sempre do que se considera como real e este sempre depende do que se conhece. Partindo dessas considerações, Roas afirma que, ao se tratar as narrativas fantásticas, é necessário considerar os contextos culturais. Bessièr (1974, p.60) já chamava atenção para essa questão tratada pelo pensador espanhol, lembrando que o fantástico se ergue na distância entre o real e as pessoas e, por isso, está sempre em conexão com as crenças e conhecimentos de um determinado período.

Roas (2014, p.47) discute ainda uma questão já abordada nestas considerações e sustentada também por Vasconcelos (2002) e Botting (1996): a mudança trazida pelo Iluminismo

na relação entre o sobrenatural e a razão. O homem deixa de acreditar no sobrenatural como existência subjetiva e passa a valorizar tudo o que é explicado cientificamente. Como consequência, a crença nos dogmas religiosos e na superstição perdem força como modo de se explicar a realidade. Por isso, o viés encontrado para dar vazão ao que não se sustentava por não ser explicado encontra espaço por meio da ficção, da literatura. Teóricos como Roas atribuem a primeira manifestação do fantástico, em sua acepção mais geral, ao romance gótico inglês, mais precisamente com a publicação de **O Castelo de Otranto**, de Horace Walpole, mas é só no Romantismo que o fantástico amadurece:

A partir desse novo tratamento do sobrenatural que se deu no romance gótico, os escritores românticos indagaram sobre os aspectos da realidade do eu que a razão não conseguia explicar, essa face obscura da realidade (e da mente humana) que havia se manifestado no Século das Luzes. Os românticos, sem rejeitar as conquistas da ciência, postulam que a razão, por suas limitações, não era o único instrumento de que o homem dispunha para captar a realidade. A intuição e a imaginação eram outros meios válidos para fazê-lo. Isso explicaria a reação do Romantismo contra as ideias mecanicistas que consideravam o universo como uma máquina que obedecia a leis lógicas e era suscetível a explicações racionais (ROAS, 2014, p.49).

Pode-se depreender, então, a partir das discussões anteriores, que os românticos embaçam as fronteiras entre o real e o irreal, o interior e o exterior, a ciência e o sobrenatural. Ceserani arrisca

Uma hipótese que revê todo um sistema dos modos e dos gêneros literários do século XIX, e que, para ser persuasivo, deveria, naturalmente

ser aprofundada e submetida a numerosas análises para verificação. A hipótese é que exista uma relação não causal entre a formação e a difusão da concepção do amor romântico e o nascimento de alguns dos maiores gêneros literários da primeira metade do século XIX: a narração histórica, a naturalista-regionalista e a fantástica. O amor romântico, surgido das transformações do fim do século XVIII, apresenta-se como um modelo fortemente contraditório: ele absorve todas as energias e as pulsões do eros em direção a um ideal projetivo e absoluto de união perfeita e eterna de dois corpos e duas almas, e elabora procedimentos líricos, sublimação e exaltação fantástica. Mas, por outro lado, encontra-se continuamente com uma realidade dura e medíocre que cada vez demonstra a tarefa totalmente inexecutável do ideal. E, todavia, enquanto o modelo cultural continua a esbarrar na realidade social do mundo burguês moderno, ele demonstra uma extraordinária capacidade de recriar-se e recarregar-se, alimentando o imaginário e a literatura, e inovando sempre as condições, situações e momentos (2006, p.100-101).

Roas propõe alguns elementos que comporiam a literatura dita fantástica. Um deles seria o realismo como exigência estrutural do fantástico. Como esse gênero faz com que o leitor ponha em dúvida o real, é necessário que a narrativa fantástica apresente, junto com o insólito, um mundo mais real possível, para que seja contrastado com o sobrenatural, tornando evidente “o choque que supõe a irrupção de tal fenômeno em uma realidade cotidiana” (2014, p.51). Outro fator inerente à narrativa fantástica, de acordo com Roas, é a dupla verossimilhança. Depois de o leitor pactuar com o texto que está diante do fantástico, esse texto deve ser o mais verossímil possível, para passar ao leitor a ilusão do real, o *efeito de real*, como diria

Barthes (1971). Para o fantástico, então, a verossimilhança não é apenas um recurso acessório na construção da narrativa, mas uma exigência do gênero.

Elemento fundamental para a narrativa fantástica, aos olhos de Roas, é a inquietude que esse tipo de narrativa provoca no leitor, nas personagens e no narrador homodiegético ou extradiegético “diante da ideia de que o irreal pode irromper no real” (2014, p.59), como já propunha Freud (1919) em seu texto sobre “O ‘estranho’”. Além de Roas, outros estudiosos como Lovecraft, Caillois, Bessière e Bellemin-Noël também compartilham da ideia de que o medo e o inquietante são essenciais para o gênero fantástico. É por meio do embate entre o real e o insólito que se questiona se os acontecimentos que se acredita serem frutos da imaginação realmente o são ou se podem ser reais, fazendo com que a única forma de reação seja o medo e/ou o inquietante.

Ceserani (2006) aborda alguns temas que permeiam a literatura fantástica, a saber: a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas de outro mundo; a vida dos mortos; a loucura; o duplo; a aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível; as frustrações do amor romântico e o nada. Nota-se que todos esses temas levam o leitor, conforme discutido anteriormente, ao campo do medo, da inquietação, já que suscitam algo de desconhecido, incontrolável, obscuro, não explicado pelas leis da razão.

Postas algumas considerações sobre o fantástico, é necessário retomá-las em relação ao gótico para que se possa concluir estas reflexões diante do objetivo por elas proposto: discutir o romance **A casa assombrada** mostrando que as fronteiras entre o gótico e o fantástico, tidos como gêneros, são tênues embora possuam suas especificidades, e tornam o romance em estudo híbrido. É importante ressaltar que, para este trabalho, será tomado como fantástico a definição de Todorov (1992), portanto aquela que propõe ser o gênero um produto de hesitações e que se define em contraposição com o maravilhoso e o estranho e apresenta diferenças em relação

ao gótico. Em **A casa assombrada**, estamos claramente diante de uma narrativa gótica, como já foi mostrado anteriormente. Tem-se um pano de fundo histórico calcado em Londres na época em que viveu Charles Dickens, a presença do sobrenatural representado pela figura de fantasmas (Santina e o pai da protagonista), a presença da maldade humana, patológica, encontrada em Santina, o cenário lúgubre da cidade chuvosa e enevoadada, a mansão decadente de Gaudlin Hall, o embate entre o bem e o mal. Embora **A casa assombrada** seja uma narrativa gótica, ela não deixa de ser fantástica no sentido todoroviano. Ressalta-se aqui que não se está tratando do fantástico como um gênero abrangente que engloba vertentes como o próprio gótico. Durante toda a narrativa, presencia-se a hesitação, centrada principalmente na questão dos fantasmas. Desde o início do romance, a existência ou não de seres sobrenaturais como fantasmas é discutida. A discussão é desencadeada após Eliza pensar ter visto a mãe já falecida e descobrir que na verdade, vira uma foto refletida no espelho. Em outro momento, a protagonista pensa estar diante da mãe na rua escura. No enterro do pai, Eliza se encontra com uma menina que desaparece misteriosamente na neblina do cemitério junto com a mãe. A dúvida quanto à existência ou não de fantasmas também vem à tona na leitura de Dickens do conto de sua autoria, “O sinaleiro”, no enredo do romance.

A hesitação se intensifica quando a protagonista do romance se muda para Gaudlin Hall. Lá, o insólito permeia sua vida em momentos em que se crê estar diante do sobrenatural. Janelas sem defeitos não abrem, ventos fortes aparecem e desaparecem repentinamente, Eliza é empurrada e tem seus pés agarrados por forças invisíveis, entre outras manifestações sobrenaturais. O fantástico ao molde todoroviano se efetiva quando, após uma batalha travada entre o fantasma da mãe da protagonista, Santina, e o fantasma do pai de Elisa, põe fim à narrativa. O fantasma do pai consegue salvá-la do patológico espírito de Santina que retorna para acertar suas contas com as babás de seus filhos. Ernest, filho de Santina,

também se salva. Aliás, é Ernest quem comprova a existência dos fantasmas, pois possui o dom de enxergá-los. Isabella morre junto com o pai em meio a escombros da mansão onde viviam. Ao terminar a narrativa, como toda boa história fantástica aos moldes todorovianos, o elemento insólito prevalece, não sendo explicado. Dessa maneira, acredita-se que o fantástico e o gótico, embora possuam uma enorme proximidade, apresentam muitas peculiaridades, o que torna **A casa assombrada** um romance híbrido. Ressalta-se, neste estudo, que a hibridez de gêneros se configura como um importante fator para a existência de gêneros tão antigos como o gótico em textos contemporâneos, configurando uma saída possível para a permanência de gêneros que poderiam estar fadados ao desaparecimento pela distância temporal.

REFERÊNCIAS:

BARTHES, Roland. Efeito de real. In: **LITERATURA e semiologia**. Petrópolis: Vozes, 1971.

BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. **FronteiraZ**, n. 3, v. 3, p.185-202, 2009.

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

BOYNE, John. **A casa assombrada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CESERANI, R. **O fantástico**. Curitiba: Editora da UFPR, 1996.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. XVII.

PUNTER, David. **The Literature of Terror: A History**

of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day. Harlow: Longman, 1980, v. 1.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

VASCONCELOS, Sandra Gardini. Romance gótico: persistência do romanesco. In: _____. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo, 2002, p.118-135.

“OS DRAGÕES”, DE MURILO RUBIÃO: O MONSTRO NOS MUNDOS POSSÍVEIS DA FICÇÃO LATINO-AMERICANA^{1*}

Flavio GARCÍA

I

O crítico brasileiro Antonio Candido defende a tese de que Murilo Rubião (1916-1991), com “o livro de contos *O ex-mágico* (1947) [...] [, teria inaugurado] no Brasil a ficção do insólito absurdo” (1987, p.208), antecipando uma tendência literária que, segundo admite, só teria ganhado o mundo vinte anos mais tarde, com o *boom* da literatura hispano-americana, a partir da publicação e divulgação internacional de **Cem anos de solidão** (1967), do escritor colombiano Gabriel García Márquez (1927-2014). Na opinião de Candido, o “insólito no texto e no contexto [...], teve nos contos do absurdo de Murilo Rubião seu precursor” (1987, p.211).

O volume, publicado em 1947, reunia onze narrativas, dentre as quais, “*O ex-mágico da taberna minhota*”, que lhe empresta título, e todos os relatos, sem exceção, transitam por vertentes da literatura fantástica, tomada em seu sentido mais lato, conforme se vem, já há muito, fazendo no universo da crítica literária. Passados seis anos da publicação

^{1*} Este texto, inédito em publicação, corresponde à apresentação oral durante o II Congresso Internacional de Narrativa Fantástica – El terror y lo gótico en la literatura latinoamericana: Asedios a la figura del monstruo, realizado no Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, em Lima, Perú, de 23 a 25/10/2014.

de **O ex-mágico**, a despeito de sua obsessiva insistência na reescrita de textos, quase sempre “ainda não prontos para publicação”, conforme argumentava em sua defesa, em 1953, Rubião voltaria a publicar, frente a vozes que o diziam pouco produtivo, nova coletânea, **A estrela vermelha**, cujos relatos perpassavam, igualmente aos anteriores, por variantes da ficção fantástica.

O volume trazia, apenas, quatro narrativas inéditas — uma delas, “A estrela vermelha”, que emprestava título ao conjunto. Vera Lúcia Andrade destacou o fato de que “Murilo tinha uma maneira muito peculiar de escrever. Além de reelaborar, constantemente, a linguagem de seus contos, ele costumava refazê-los sempre, mesmo após terem sido publicados. Além de modificar parágrafos inteiros, ele alterava o final de suas histórias e até mesmo o título dos textos, como ocorreu com o conto ‘Bruma’, publicado originalmente sob o título de ‘A estrela vermelha’” (1999, p.274). Dessa forma, a narrativa retornaria, no livro seguinte, **Os dragões e outros contos**, de 1965, revista, ampliada e renomeada, “Bruma (A estrela vermelha)”, incorporando, na nova versão, o nome da personagem principal em seu título, e mantendo, entre parênteses, a designação anterior, como uma espécie de apostrofo que lhe garantia relação originária com a matriz.

Somente dezoito anos após a publicação de **O ex-mágico** (1947), e doze depois de **A estrela vermelha** (1953), viria a público **Os dragões e outros contos** (1965), em que Rubião dá, por “prontas”, mais cinco narrativas inéditas — uma delas, o conto “Os dragões” —, e republica quatro contos de **A estrela vermelha**, e doze de **O ex-mágico** — sempre os retocando, obsessivamente, em busca de perfeição da linguagem. O contista consagrou-se na literatura brasileira como representante paradigmático do fantástico, provocando comparações, por ele refutadas, em vida, com o escritor austro-húngaro Franz Kafka e com o argentino Julio Cortázar.

Para a crítica da época, após o esgotamento do realismo fotográfico da década de 1940, Murilo Rubião inaugurava a

construção de textos cheios de magia (WERNECK, 1987, p.12). Como o próprio Rubião confessou, declarando a proximidade de sua escrita a de Machado de Assis, “sem Machado, eu nunca chegaria ao fantástico”. Logo, sua máquina de fazer magia teria buscado inspiração na abertura para a imaginação presente em Assis (WERNECK, 1987, p.12), conforme sentenciou Andrade, ao dizer que “a grande dívida literária de Murilo é, sem dúvida, com Machado de Assis, em quem se inspirou para criar um texto despojado, sóbrio, elegante, e de quem também herdou a ironia amarga” (1999, p.276).

A reelaboração continuada de suas narrativas, e mesmo a distribuição centralizada em Minas Gerais, geraram, de certo modo, pouco conhecimento de suas obras, o que não afetou, de acordo com Werneck e críticos citados por ele, a importância da obra de Rubião e as transformações significativas de sua produção para a ficção de sua época — e, mesmo, como se reconhece, na redescoberta da literatura fantástica, para a ficção fantástica brasileira como um todo.

Em resenha escrita para o Suplemento Literário do jornal **O Estado de São Paulo**, de 06 de agosto de 1966, a crítica brasileira Nelly Novaes Coelho observou que “este estranho livro de Murilo Rubião [...] [, **Os dragões e outros contos**, que terminara de ler,] consta [...] de uma coletânea de vinte contos, de cuja leitura, logo às primeiras páginas, nos vem a impressão de estarmos diante de uma literatura fantástica para crianças” (1966, p.3). Coelho recuperava, ainda que tardiamente, pois admitiu estar surpresa, “ao verificar, pela nota na contracapa, que Murilo Rubião já publicara antes dois livros” (1966, p.3), a sensação que Candido comentou não ter sido percebida na época da publicação de **O ex-mágico**. Mas ela também destacaria, de modo singular, a possível inscrição da obra no universo da literatura fantástica, atribuindo, ingenuamente, sua filiação à “literatura para crianças”, atitude comum à grande parcela da crítica e da historiografia literária nacionais que contribuiu para certa marginalização imposta a Rubião.

Em **O livro dos seres imaginários** (1981), o escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), em parceria com Margarita Guerrero, sugere caminhos que justificariam a ingenuidade de interpretação de Coelho. No verbete dedicado ao “dragão”, anota que “o dragão talvez seja o mais conhecido mas também o menos afortunado dos animais fantásticos. Parece-nos pueril e costuma contaminar de puerilidade as histórias em que figura. Convém não esquecer, todavia, que se trata de um preconceito moderno, possivelmente provocado pelo excesso de dragões que há nos contos de fadas” (1981, p.61).

A estudiosa brasileira destacava, no entanto, para além da presumível ingenuidade de leitura — apenas e tão somente presumível —, outros aspectos essenciais à valoração que Rubião imprimiria, com aquela reunião de vinte contos, na história da narrativa fantástica nacional. Como observou Coelho,

Sem dúvida, a mescla do real cotidiano ao fantástico (que é a constante destes contos), apresentada de maneira tão direta, simples e objetiva, é o primeiro elemento a arrancar o leitor de sua acomodada visão normal para atirá-lo, em seguida, a um insólito mundo, com todas as características aparentes daquele tão seu conhecido, no dia-a-dia; onde, porém, de repente parece faltar-lhe o chão aos pés, pois as coisas mais inverossímeis começam a acontecer, sem que ninguém ali se sinta perturbado ou se dê conta do extraordinário que aquilo representa (1966, p.3).

Nesse trecho, mais uma vez, na mesma perspectiva de Candido, Coelho empregou outro dos dois termos utilizados por ele para definir, conceitualmente, a obra rubiana, apontada como representante do “insólito absurdo” (CANDIDO, 1987, p.208). Antes, Coelho se referira ao “estranho livro”, cuja

leitura levaria o leitor “a um mundo insólito”. Ela, contudo, percebeu e destacou questões centrais dessas narrativas, que aparecem impressas de modo singular no conto que empresta título ao volume: “Os dragões”.

Ainda que não tenha aludido aos conceitos — porque as publicações que a eles se referem são posteriores, ao menos no cenário brasileiro, à resenha por ela assinada —, Coelho toca, tangencialmente, na questão dos “mundos possíveis”, construídos ficcionalmente por Rubião, cenários em que se descortina o insólito. Na visão da estudiosa, a história se desenrola no “prosaico mundo real de uma cidadezinha comum”, “onde vemos aparecer dragões”, “que, com a maior naturalidade, convivem com os homens, conversam, são educados ou deseducados e apresentam vícios e virtudes muito humanos” (1966, p.3).

Adriana dos Santos Teixeira, tratando desse mesmo conto, afirmou que, “nessa nova realidade sustentada, por Murilo Rubião, em seus textos, os alicerces realistas do cotidiano são modificados pela presença de acontecimentos insólitos. A narrativa, portanto, se vê desligada das obrigações da verossimilhança realista” (2005, p.283). Além de complementar aspectos já levantados por Coelho, Teixeira reitera traços peculiares da mimese da narrativa fantástica, que não deixa de ser mimética, mas o é de outra maneira, desligada ou desobrigada da verossimilhança realista, instaurando outras propriedades representacionais da realidade, descomprometidas com o pretense real exterior à ficção.

Sob esse prisma, é lícito afirmar que toda ficção é mimética, entendendo-se a mimese não como imitação, representação referencial da realidade experienciável, mas como produção, no plano da narrativa, de semelhança ou diferença em relação ao real apreensível, pois, como bem afirmou Umberto Eco, “os mundos ficcionais são parasitas do mundo real [...], são[,] com efeito[,] ‘pequenos mundos’ que delimitam a maior parte de nossa competência do

mundo real e permitem que nos concentremos num mundo finito, fechado, muito semelhante ao nosso [...] [, e] os leitores precisam saber uma porção de coisas a respeito do mundo real para presumi-lo como o pano de fundo correto do mundo ficcional” (1994, p.91).

Daí que “os dragões [do conto rubiano] participam [...] da vida real como se fossem humanos: têm vícios, vontades e os seus atos, e suas consequências, nela se inserem na mais perfeita normalidade. Eles se embriagam, cometem furtos, causam desordem” (TEIXEIRA, 2005, p.288). Para David Roas, “la idea de naturalización [do monstro] [...] los convierte en seres normales, naturales. Tan normales como otros seres reales susceptibles de causarnos terribles daños: serial killers, mafiosos, terroristas...” (2013, p.450).

A crítica mais contemporânea vem propondo ler esses processos de humanização ou naturalização dos monstros como marca distintiva da narrativa ficcional das últimas décadas, especialmente influenciada pelos novos *media*, em particular o cinema, a televisão e o ciberespaço (ROAS, 2012 e JEHA, 2012, por exemplo). Roas chega a afirmar que “si lo convertimos [,lo monstro,] en una raza o especie más de las que pueblan el mundo, lo que hacemos con él es naturalizarlo, le extirpamos un rasgo de seres y fenómenos fantásticos; la excepcionalidad. Es decir, deja de estar fuera de la norma” (2013, p.451). Borges, todavia, identificou procedimentos ficcionais semelhantes já na Idade Média, destacando que

na gesta de Beowulf, composta na Inglaterra por volta do século VIII, há um dragão que durante trezentos anos é guardião de um tesouro. Um escravo fugitivo se esconde em sua caverna e leva consigo um jarro. O dragão desperta, percebe o roubo e decide matar o ladrão. De quando em quando desce à caverna e a revista bem. (*Admirável ter ocorrido ao poeta atribuir ao monstro essa insegurança tão humana.) O dragão começa a devastar o reino;

Beowulf o procura, trava combate com ele e o mata (1981, p.60).

Logo, doze séculos atrás, a ficção já assimilava, em seus mundos possíveis, monstros humanizados.

É importante, porém, não perder de vista que o mundo ficcional — literário, cinematográfico, cibernético etc. — é, sempre, uma construção de um mundo possível, uma versão de/sobre a realidade tal como é conhecida no cotidiano. Daí que a elaboração narrativa — personagens, tempo, espaço e ações — parta, inevitavelmente, de mundos já disponíveis no imaginário humano, implicando fazer e refazer realidades possíveis de serem entendidas pelo leitor. No caso específico do relato de Rubião, vale lembrar que “as pessoas acreditaram na realidade do dragão. Em meados do século XVI, isso é registrado na *Historia Animalium* de Conrad Gesner, obra de caráter científico” (BORGES; GUERRERO, 1981, p.60). E isso talvez explique por que Coelho sugere que se trata de um “estranho cotidiano familiar” (1966, p.3). Para Lygia Neder, trata-se de “um mundo extraordinário [...] Extraordinário e mais, quase impenetrável. Mundo feito de fluxos ao subconsciente, da imaginação do real e principalmente dos sonhos...” (1966, p.2).

O mundo dito pretensamente real — plano da realidade física, experienciável pelos seres humanos — fornece as bases para a elaboração dos mundos ficcionais, proporcionando-lhes modelos de estrutura sobre os quais se constroem. Contudo, os mundos possíveis são ilimitados e variados ao extremo, pois têm seus próprios mecanismos de autenticação e sustentação. Como advertiu Eco, “as afirmações ficcionais são verdadeiras dentro da estrutura do mundo possível de determinada história” (1994, p.94), portanto, “o modo como aceitamos a representação do mundo real pouco difere do modo como aceitamos a representação de mundos ficcionais. Finjo acreditar que Scarlett se casou com Rhett, da mesma forma que finjo assumir como uma questão de experiência

pessoal o fato de Napoleão ter se casado com Josefina” (ECO, 1994, p.96).

Coelho não deixou, entretanto, de perceber “essa atmosfera, real e irreal ao mesmo tempo, que flui de seus contos [contos de Murilo Rubião]. Mergulhados todos eles num suceder de coisas absolutamente fantásticas” (1966, p.3). E ela ainda acrescentou que, “em todas essas direções, porém, ele não se afasta, em momento nenhum, da realidade cotidiana e dos gestos humanos mais comuns, infiltrando-lhes, ao mesmo tempo, uma dimensão inexplicável, irredutível ao comentário racional” (1966, p.3). Mas, ainda que os mundos ficcionais sejam mundos possíveis, advindos das experiências vivenciáveis, trata-se, efetivamente, de mundos distintos, que dialogam entre si, confrontando-se e complementando-se. É por isso que Eco chega a afirmar que “a ficção parece mais confortável que a vida, [e] tentamos ler a vida como se fosse uma obra de ficção” (1994, p.124).

“João e Odorico [os dois dragões do conto rubiano que desempenham função de personagem principal], são representações monstruosas cheias de significado, mesmo eles sendo tão humanos. Os monstros são esses seres híbridos, meio humanos” (MENEZES, 2009, p.4). Na leitura de Filipe Amaral Rocha de Menezes,

João e Odorico poderiam ser classificados como típicos brasileiros, são personagens próprios da cultura brasileira, o estereótipo do homem, do boêmio: são vaidosos, mas bebedores e mulherengos, acabam se envolvendo com mulheres complicadas e paixões explosivas — um deles se amasia com uma mulher casada e o outro foge com a trapezista do pequeno circo que visitara a vila. São afeitos a noitadas e vivem de mal humor, “proveniente das noites mal dormidas e ressacas alcoólicas” (2009, p.4).

Para respeitar uma estratégia narrativa própria da ficção fantástica, “os dragões não são exaustivamente descritos” (MENEZES, 2009, p.3), pois isso fragilizaria o caráter de ambiguidade, dúvida e incerteza que é um traço essencial dessa vertente literária, uma vez que, segundo sublinhou Roas, tratando dos vampiros — outra ordem de monstros — na narrativa fantástica contemporânea,

aquí se plantea un interesante problema respecto a la fantasicidad de estas historias [em que o monstro aparece familiarizado com os seres humanos]: si los vampiros se convierten en una raza más de las que habita la tierra (en mayor o menor conflictividad con los humanos, según las obras), ¿eso no les hace perder su condición excepcionales, rasgo fundamental de lo fantástico? Sin detenerme demasiado en este aspecto, conviene recordar aquí que lo fantástico es una categoría que presenta fenómenos, situaciones, seres, que suponen una transgresión de nuestra idea de lo real, puesto que se trata de fenómenos imposibles, inexplicables. Una idea que construimos siguiendo los postulados de la ciencia y la filosofía, pero también a partir de las “regularidades” que conforman nuestro trato diario con la realidad: en función de éstas codificamos lo posible y lo imposible, dibujamos el límite entre ambas categorías. Dicho de otro modo, establecemos una convención tácitamente aceptada y compartida por toda la sociedad (2013, p.445-446).

A conclusão, ainda a respeito dos vampiros, a que Roas chegou pode ser estendida aos dragões do conto de Rubião. Ele crê “que no hay que perder de vista que todavía en estas obras el vampiro sigue teniendo una evidente dimensión fantástica, porque sigue siendo un ser imposible y que, por ello, supone una amenaza para nuestra concepción de lo real”

(2013, p.449). Conforme advertiu, “traer el vampiro a las calles de Londres supone — simbólicamente — introducir el caos en nuestro (aparentemente) tranquilo y ordenado mundo” (2013, p.443).

Os dragões de Rubião, apesar de urbanos e afeitos ao cotidiano, começam a cuspir fogo, correspondendo à expectativa mais comum do que deles se espera, pois, como advertiu Borges, “exige-se igualmente que exale[m] baforadas de fogo e de fumaça. A descrição acima refere-se, naturalmente, a sua imagem atual” (1981, p.59). Ainda assim, a convivência com as pessoas parece comum e, mesmo, algo aguardado após sua chegada, mas sua presença em uma pequena cidade introduz o caos na vida diária, já que “o monstro aparece como símbolo da relação de estranheza entre nós e o mundo que nos cerca (JEHA, 2007, p.7). A presença dos dragões, por mais que seja representada como uma banalidade, desencadeia certa instabilidade no mundo ficcional frente ao mundo pretensamente real, vivenciável. Desse modo, a narrativa constitui, “ao mesmo tempo[,] um todo sem nexos para quem o é [...], mas não para quem o vive” (NEIDER, 1966, p.2), levando a que se questionem os limites entre real e irreal.

II

O relato, em primeira pessoa do plural, se inicia com a informação de que “os primeiros dragões que apareceram na cidade muito sofreram com o atraso dos nossos costumes” (RUBIÃO, 1999, p.137). Assim, de pronto, o leitor é levado a pensar que seguidos dragões, após aqueles, surgiriam em meio à cidade, bem como a inferir que eles fossem de alguma civilização mais avançada do que a humana.

Adiante, o narrador conta sobre as especulações que foram aventadas, por diferentes personagens, nem sempre identificadas por referência tipológica, acerca das origens dos dragões. Houve “suposições sobre o país e a raça a que poderiam pertencer” (RUBIÃO, 1999, p.137); o vigário sugeriu

que “não passavam de enviados do demônio” (RUBIÃO, 1999, p.137); “O velho gramático negava-lhes a qualidade de dragões”, alegando serem “coisa asiática, de importação europeia” (RUBIÃO, 1999, p.137); “um leitor de jornais [...] falava em monstros antediluvianos” (RUBIÃO, 1999, p.137); e “o povo benzia-se, mencionando mulas-sem-cabeça. Lobisomens” (RUBIÃO, 1999, p.137).

Instalava-se, naquele espaço urbano, a presença inusitada de personagens que dele não deveriam fazer parte, segundo certa previsibilidade, provocando uma espécie de realidade fraturada, em que as vertentes dos discursos fantásticos se instauraram através da subversão de “elementos de la discursivización” (PRADA OROPEZA, 2006, p.58), surpreendendo as expectativas do sistema narrativo-literário real-naturalista, com a construção incoerente, incongruente, de alguma(s) das categorias básicas da narrativa: tempo, espaço, personagem ou ação (PRADA OROPEZA, 2006, p.58-60).

Como confidenciou o narrador, “apenas as crianças, que brincavam furtivamente com os nossos hóspedes, sabiam que os novos companheiros eram simples dragões” (RUBIÃO, 1999, p.138). Daí que muito se discutiu em torno deles. “Desejando encerrar a discussão, que se avolumava sem alcançar objetivos práticos, o padre firmou uma tese: os dragões receberiam nomes na pia batismal e seriam alfabetizados” (RUBIÃO, 1999, p.138). A decisão do religioso violentava, sobremaneira, a coerência lógica, já violentada pela presença dos dragões na cidade. Tratava-se de uma amplificação do caráter insólito da narrativa, cujo mundo possível construído destoava em relação ao mundo exterior real.

Imediatamente após esse episódio, se dá uma importante alteração na estratégia narrativa, com o narrador assumindo a primeira pessoa do singular. Diz ele:

Até aquele instante eu agira com habilidade, evitando contribuir para exacerbar os ânimos. E se, nesse momento, faltou-me a calma, o respeito devido ao bom pároco, devo culpar a insensatez reinante. Irritadíssimo, expandi o meu desagrado:
— São dragões! Não precisam de nomes nem do batismo! (RUBIÃO, 1999, p.138).

A atitude da personagem-narrador, contudo, não impediu que os dragões fossem nomeados. O padre, dando “largas à humildade [...] [,] abriu mão do batismo” (RUBIÃO, 1999, p.138); a personagem-narrador retribuiu o gesto, resignando-se “à exigência de nomes” (RUBIÃO, 1999, p.138). E os dragões são incorporados à realidade da cidade.

O leitor se vê “acossado por um mundo excessivamente real e lógico, porém despido de sentido, Murilo procura anulá-lo, criando dentro dele um mundo fantasmagórico ou mágico, cuja coerência e verossimilhança nos fazem duvidar, inconsciente e instintivamente, da realidade palpável que nos rodeia” (COELHO, 1966, p.3), evita que a naturalização ou neutralização do monstro, no espaço da cidade, rompa a estrutura fantástica da narrativa. Como bem realçou Jeha, “uma galinha de duas cabeças ou um cachorro de três pernas são ocorrências raras, isto é, monstruosas. Se a ocorrência se torna comum, o fenômeno perde seu aspecto prodigioso e é aceito como natural, ou seja, pertence à ordem das coisas como as conhecemos. De maneira semelhante, em nossa percepção, quando um fenômeno tende a se repetir, ele se torna ‘natural’” (2007a, p.22).

Mas, embora a presença dos dragões tenha se tornado um fenômeno repetidamente frequente naquela cidade, como se prenunciou logo no início da narrativa e se confirmou em seu desfecho, quando o narrador comunica que “seja qual a razão, depois disso muitos dragões têm passado pelas nossas estradas” (RUBIÃO, 1999, p.142), a maneira como

agem e interagem com as demais personagens impede que se anule o caráter insólito que sua presença empresta ao relato. Semelhantemente ao que disse Roas, referindo-se a outra situação análoga, quando tratava de vampiros na literatura fantástica contemporânea, no caso de Rubião também “no se trata [...] de crear un mundo radicalmente distinto al del lector, como es el de lo maravilloso, sino que en estas narraciones lo irreal aparece como parte de la realidad, de una realidad [...] absolutamente cotidiana, “reconocible” por el lector, lo que significa, en definitiva, superar la oposición posible/ imposible sobre la que se construye el efecto fantástico” (2013, p.453). Por si sós, “monstros [e dragões são monstros] corporificam tudo que é perigoso e horrível na experiência humana. Eles nos ajudam a entender e organizar o caos da natureza e o nosso próprio. Nas mais antigas e diversas mitologias, o monstro aparece como símbolo da relação de estranheza entre nós e o mundo que nos cerca” (JEHA, 2007, p.7).

III

Coelho afirma que “os tipos humanos que povoam o fantástico universo de Murilo [Rubião] não permitem a indiferença” (1966, p.3). O monstro, por conseguinte, estando “ligado à *representação de tudo que sai da natureza*; [...] de tudo que a exorbita, que excede sua unidade indiferenciada” (ALMEIDA, 1987, p.8), é, em Rubião, o diferente humanizado, aquilo que se constrói pela negação de si mesmo. Os dragões vivem como homens, e o mundo possível estrutura-se pela superposição dos opostos, pela lógica do ilógico na terra habitada por dragões, que entre idas e vindas denunciam o insólito. Os elementos fantásticos, em Rubião, harmonizam-se com a realidade — em diálogo intra e extratextual —, e o leitor, devido à atmosfera onírica que se instaura no universo da ficção, é levado a transformar-se, ele também, em sujeito da história, sem choques (JOSEF, 1986, p.109).

REFERÊNCIAS:

ALMEIDA, Ana Maria de. O prisioneiro da construção e o prisioneiro do livro. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, v. 22, n. 1061, p.8-9, fev. 1987.

ANDRADE, Vera Lúcia. As metamorfoses de Rubião. In: RUBIÃO, Murilo. **Contos reunidos**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1999, p.273-276.

BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. O Dragão. In: _____. **O livro dos seres imaginários**. Porto alegre: Globo, 1981, p.51-61.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. **Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987, p.199-215.

COELHO, Nelly Novaes. Os dragões... **O Estado de São Paulo** – Suplemento Literário, n. 6, p.3, ago. 1966.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

JEHA, Julio. Apresentação. Monstros: a face do mal. In: _____. (org.). **Monstros e monstruosidades na literatura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007, p.7-8.

_____. Monstros como metáfora do mal. In: _____. (org.). **Monstros e monstruosidades na literatura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007a, p.9-29.

JOZEF, Bella. Carta do Brasil / Os setenta anos de Murilo Rubião. **Colóquio/Letras** - Cartas, n. 94, p.108-109, nov. 1986.

MENEZES, Filipe Amaral Rocha de. Os dragões invadem a cidade: uma leitura da hospitalidade em Murilo Rubião. **Em Tese**, v. 13, p.1-8, 2009.

NEDER, Lygia. O 'Dragão' e seu mundo onírico. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, v. 1, n. 5, p.2, out. 1966.

PRADA OROPEZA, Renato. El discurso fantástico contemporáneo: tension semántica y efecto estético. **Semiosis**, Tercera época, v. 2, n. 3, p.54-76, Enero-Junio 2006.

ROAS, David. Mutaciones posmodernas: del vampiro depredador a la naturalización del monstruo. **Letras & Letras - Literatura Fantástica: vertentes teóricas e ficcionais do insólito**, v. 28, n. 2, p.441-455, jul-dez 2012.

RUBIÃO, Murilo. Os dragões. _____ **Contos reunidos**. 2. ed. São Paulo: Ática, p.137-142, 1999.

TEIXEIRA, Adriana dos Santos. A transfiguração das personagens de Murilo Rubião: uma tentativa de adequação ao meio circundante. **Anais do V Congresso de Letras – Discurso e Identidade Cultural**. Caratinga, p.283-290, 2005.

WERNECK, Humberto. O mágico da palavra. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, v. 22, n. 1060, p.12, fev. 1987.

EDGAR ALLAN POE NO PALCO: O CASO DO POEMA “THE RAVEN” E O TEATRO MUSICAL GÓTICO

Renata PHILIPPOV

Originalmente produzido pelo grupo canadense **Catalyst Theatre**, da cidade de Edmonton, província de Alberta, especialmente concebido para celebrar o bicentenário de nascimento de Edgar Allan Poe em 2009, o musical gótico/macabro **Nevermore – The Imaginary Life and Mysterious Death of Edgar Allan Poe** teve turnês canadenses e internacionais, sendo aclamado pela crítica e público. Em sua remontagem nova-iorquina em 2015, pelo mesmo grupo e com maioria dos atores do elenco original, foi indicado em três categorias do prêmio Lortel por excelência em produções no circuito off-Broadway, nos Estados Unidos: Melhor Musical, Coreografia e Figurinos. Segundo o website do grupo¹, a cada remontagem ou nova turnê, o script original foi sendo expandido e revisado, de forma a incluir novas canções e permitir mudanças estruturais no roteiro original de 2009.

Salientem-se, primeiramente, alguns dados sobre esse grupo teatral canadense. Ainda segundo seu próprio website, o foco de suas produções recai sobre espetáculos que almejam “narrar histórias poderosas através do uso inventivo e brincalhão de música evocativa, som assustador, texto poético, coreografia dinâmica e design surpreendente e surreal”².

Em relação a esse musical, mencionem-se também as razões da escolha do tema e ambientação. Conforme entrevista

¹<http://catalysttheatre.ca/>. Acesso: 20 set. 2017.

²Todas as traduções realizadas ao longo deste trabalho são de minha autoria, especialmente as dos textos do website do grupo **Catalyst Theatre** e da obra de Linda Hutcheon (2006).

concedida pelo diretor e produtor Jonathan Christenson para o website Playbill.com, no início o grupo teatral estava interessado em montagem sobre o romance **Frankenstein**, de Mary Shelley, mas então se debruçaram sobre a adaptação de uma das histórias de Poe. No entanto, segundo o diretor, logo perceberam que “a história de sua vida era na realidade quase mais macabra e misteriosa do que uma de suas histórias” e optaram, então, por um musical gótico/macabro, espécie de ópera rock, misturando biografia e ficção sobre o autor, bem como trechos de seus contos e poemas. Nas palavras de Christenson, “Começamos a pensar em como costurar suas várias narrativas e seus poemas no tecido de sua vida, narrando a história de seu nascimento até sua morte... morreu muito jovem... e ao fazê-lo, esvanecemos as fronteiras entre fato e ficção”.

Ou ainda, como o site do grupo teatral mesmo deixa claro, ao descrever essa produção como “deliciosamente obscura, de uma comicidade de cortar o coração, de uma perversão lúdica, bela e grotesca, **Nevermore – The Imaginary Life & Mysterious Death of Edgar Allan Poe** é um conto de fadas musical extravagante e assustador voltado para o público adulto. A linha divisória entre fato e ficção nessa narrativa é tênue, sonhos funcionam como realidade — e assim como nas obras de Poe, a fronteira entre vida e morte é esvanecida. Bizarramente belo e maravilhosamente sagaz, **Nevermore** usa canções assustadoras ou mal-assombradas, narrar poético e imagens surreais para explorar os eventos que formataram a carreira de Poe e causaram ignição em sua batalha da vida toda com ‘visões obscuras e sinistras’, como dizia o próprio Poe”.

Neste estudo, o foco recai sobre a montagem encenada no teatro nova-iorquino **New World Stages**, pertencente ao circuito off-Broadway, montagem essa que ficou em cartaz entre 14 de janeiro e 29 de março de 2015, e está disponível, quase que em sua totalidade, cena a cena, no canal Youtube.com. Com figurinos, iluminação e cenários de Brett Gerecke

e concepção, libreto e direção de Jonathan Christenson, contendo cenários minimalistas, figurino feito a partir de reciclagem de materiais cotidianos leves (tais como aramados, fita crepe, retalhos de tecidos variados), mas produzindo efeitos grandiosos em palco sob iluminação focada e via de regra escura, o espetáculo no estilo gótico/macabro lembra ao espectador as produções de Tim Burton, em filmes como **Edward, Mãos de Tesoura** (1990) ou **A Fantástica Fábrica de Chocolate** (2005), tanto em termos de ambientação quanto de humor negro e grotesco.

Durante cerca de 120 minutos no teatro, divididos em dois atos com um intermezzo de 30 minutos, o musical busca retratar a vida e obra de Poe, intercalando cenas tiradas de sua biografia e mitos sobre sua vida e obra. Também remete os espectadores a vários de seus textos, de forma mais explícita a alguns poemas, como “The Raven” (1845), “Annabel Lee” (1849), “Alone” (1829) ou “A Dream Within a Dream” (1849). No entanto, mesmo quando as cenas priorizam e musicalizam trechos factuais ou não de sua biografia (tais como a curta e intensa vida de seus pais biológicos, a carreira de sucesso da mãe biológica nos palcos, sua relação com os pais adotivos, a morte da mãe adotiva, seus flertes de juventude, a morte da esposa, sua luta angustiante para publicar seus escritos, sua morte), vê-se a menção direta ou indireta a alguns de seus contos, como “The Black Cat” (1842), ou, mais uma vez, “The Raven”, por exemplo. Tais menções surgem com personagens segurando bonecos lúgubres mimetizando gatos pretos e corvos, em diferentes versões, ao longo do espetáculo.

Assim, a companhia teatral buscou encenar um musical, sem preocupação em serem fidedignos à biografia do autor, mas sim em fazerem uma adaptação que podemos chamar de ficcionalizada. Segundo Hutcheon (2006), há muito não se aplica mais o conceito de fidedignidade ou de respeito acrítico ao original ou a uma verdade absoluta. Para essa estudiosa dos estudos de adaptação, tal conceito pode ser tido como processo ou produto. Enquanto produto, pode ser

tido como sinônimo (a depender da corrente crítica com a qual se trabalha) de algo traduzido, recriado, transmutado, transformado, transcodificado, trasladado de uma mídia para outra, de um texto para outro, de um gênero literário para outro, de uma perspectiva para outro contexto, ou seja, algo anunciado e extenso:

Uma adaptação é uma transposição anunciada e extensa de uma obra particular ou obras particulares. Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia (de um poema a um filme), ou gênero (de um épico a um romance), ou mudança de perspectiva e, portanto, contexto: contar a mesma história de um ponto de vista diverso, por exemplo, pode criar uma interpretação manifestamente diferente. Transposição em ontologia pode significar uma mudança do real para o ficcional, de um relato histórico ou biografia para uma narrativa ou drama ficcionalizado (HUTCHEON, 2006, p.7-8).

Enquanto produto, afirma Hutcheon, pode servir a diferentes propósitos, tais como consumo continuado e vendagem do produto (quando o “original” não mais tem o mesmo sucesso de público e venda) ou reverência ou homenagem ao texto “fonte”. Enquanto processo, por outro lado, argumenta a autora, “o ato de adaptar sempre envolve (re)-interpretação e então (re)-criação” (p.8), fatos que, a depender do ponto do vista do leitor/espectador/crítica, pode ser tido como ato de apropriação agressiva ou resgate, como algo negativo ou positivo, portanto. De qualquer forma, argumenta Hutcheon, adaptação pode ser assim descrita:

* Uma transposição reconhecida de outra(s) obra(s) reconhecível (eis);

* um ato criativo e interpretativo de apropriação/resgate;

* um engajamento intertextual estendido com a obra adaptada (p.8, grifo da autora).

Além disso, tem-se sempre o processo de recontar histórias, repetindo-as sem replicá-las, o que, muitas vezes, deixa transparecer a presença da sombra do “original” ou “fonte”, processo esse que, ainda segundo Hutcheon, sempre esteve presente na arte. Afinal, escritores, dramaturgos, cineastas, criadores de videogame, compositores musicais, sempre e ao longo dos tempos, adaptaram obras ditas clássicas da literatura para outras mídias, outros textos, algo que já Aristóteles anunciava ao falar da tragédia grega.

Perrone-Moisés (1978), discutindo estritamente a questão de relações intertextuais na literatura, demonstra o quão antigo é esse ato de recontar histórias, de se remeter ao já dito, tanto em termos gerais quanto pontuais:

Em todos os tempos, o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos, a literatura sempre nasceu da e na literatura. Basta lembrar as relações temáticas e formais de inúmeras grandes obras do passado com a Bíblia, com os textos greco-latinos, com as obras literárias imediatamente anteriores, que lhes serviam de modelo estrutural e de fonte de “citações”, personagens e situações (A Divina Comédia, Os Lusíadas, Dom Quixote, etc.) (p. 59).

Assim, esse ato de remissão discursiva, de retomada de outros textos, pode ser visto nesse musical que recria a vida e obra de Poe, obra que, como já mencionado acima, não apresenta preocupação com verossimilhança com ou veracidade em relação à biografia do autor, embora, o tempo todo, o espectador consiga reconhecer traços de sua vida e

obra, as tais sombras a que Hutcheon (2006) se refere, ou o que Genette (2010) chama de palimpsesto:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: *hipertextos*) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação (p.7).

Ou seja, nesse processo de criação de uma nova obra ou de segunda mão (termo igualmente usado por Genette no texto acima citado), o hipotexto ou texto de “origem” está lá o tempo todo, às vezes mais explícito, às vezes mais sutil, tal as marcas apagadas no pergaminho ou palimpsesto, mas que podem ser recuperadas. Nesse sentido, afirma Genette:

todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se o da intertextualidade e a linguagem poética lê-se, pelo menos, como dupla (2010, p.7).

O crítico parte do conceito de intertextualidade, termo cunhado por Kristeva (1965), segundo a qual “a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) em que se lê pelo menos uma outra palavra (texto)” (p.145). Kristeva parte de dois eixos principais: 1) a palavra como um sistema de signos (cf. BARTHES, 1973) e 2) a linguagem como um fenômeno discursivo dialógico, ambivalente e portador das vozes de todos os que dela se utilizam (cf. BAKHTIN, 2013). Kristeva retorna principalmente a este último quando se refere ao texto como “um mosaico de citações, [sendo] todo texto [...] absorção e transformação de outro texto” (p.145), ou, como afirma Sollers (1971, p.75), ao retomar e

aprofundar essa definição de Kristeva, “todo texto situa-se na junção de vários textos dos quais ele é ao mesmo tempo a releitura, a acentuação, a condensação, o deslocamento e a profundidade” (*apud* SAMOYAUULT, 2008, p.17). Portanto, é dessa base de estudos feitos por Bakhtin, Barthes, Kristeva, Sollers e Genette que partem também Hutcheon e Perrone-Moisés, conforme mencionado acima.

Retornemos, pois, ao musical em si, buscando uma análise que leve em conta questões de adaptação e de intertextualidade, dentro de uma perspectiva de intermedialidade, tal como discutida por Clüver (2006), para quem:

Intermedialidade diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como “artes” (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às “mídias” e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais (p. 18).

Ou ainda, em outro texto desse mesmo crítico, estamos diante de:

[...] um fenômeno abrangente que inclui todas as relações e todos os tópicos e assuntos tradicionalmente investigados pelos Estudos Interartes. Trata-se de fenômenos transmidiáticos como narratividade, paródia e o leitor/espectador/auditor implícito e também os aspectos intermediáticos das intertextualidades inerentes em textos singulares (CLÜVER, 2008, p.224).

Embora estejamos analisando uma montagem encenada em 2015 e a qual muitos talvez não tenham

assistido *in loco*, boa parte do espetáculo está disponível online, praticamente na íntegra. São um total de onze vídeos ou cenas, a que o espectador pode ter acesso, ainda que de forma fragmentária e segmentada, através do canal Youtube.com, o que nos remete, mais uma vez, ao conceito de adaptação, aqui adaptação da adaptação, ou palimpsesto do palimpsesto: adaptação fílmica para a internet, cena a cena, a partir da filmagem em palco, enquanto os atores faziam mais uma apresentação, só que sem público, como a câmera deixa perceber. Para quem assiste ao musical na internet, nota-se que os atores em cena passam a interagir em vários momentos com as câmeras, já que são elas os olhos dos espectadores — como mencionado acima, o teatro está vazio de público. Já para quem esteve presente no teatro, durante as duas temporadas em que foi encenado em Nova York, os atores interagiam entre si e em relação aos espectadores à sua frente.

Para fins de análise, passemos a uma dessas cenas fragmentadas do espetáculo, retiradas da internet, talvez uma das mais aclamadas no teatro e mais assistidas (conta com mais de 56 mil visualizações até 24 de setembro de 2017, contra a segunda colocada, contendo pouco mais de 34 mil visualizações nessa mesma data). Trata-se de “The Raven”, ou seja, o poema mais conhecido e citado de Poe, originalmente publicado em 1845 na coletânea do autor intitulada **The Raven and Other Poems**. A cena do musical em questão dura quatro minutos e quarenta segundos no palco. Passemos a ela, deixando-nos guiar pelos olhos das câmeras³.

O primeiro aspecto a ser mencionado é que o poema não é musicado na íntegra, mas sim é apresentado de forma resumida e adaptado para o jogo cênico estabelecido pelo personagem principal, o eu lírico do poema, em diálogo com um coro de vozes predominantemente femininas e suaves. No

³A cena pode ser visualizada através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=nAHrtlXT32E>. Acesso em: 24/09/2017.

texto original, o eu lírico dialoga com a ave que dá título ao poema, sua única interlocutora, perguntando constantemente quando sua amada, Lenore, poderá retornar da morte. A ave restringe-se a dizer “Nevermore” (Nunca mais) em refrão reiterado e em tom lacônico e lúgubre, rimando com o nome da amada e, assim, fazendo eco à inexorabilidade de seu amor: Lenore = *nevermore* (Lenore = nunca mais). A resposta da ave, assim, contribui para que a angústia e desespero do eu lírico diante da morte da mulher amada cresçam a cada estrofe.

No musical, surge outro interlocutor, diferentemente do poema, um conjunto de vozes que fazem o papel de suas lembranças amorosas, e que cantam em uníssono (tal uma tragédia grega, em que o coro fazia as vezes de comentador dos acontecimentos). O corvo também está lá, mas apenas aparece enquanto um boneco carregado por um dos atores, fazendo voos constantes perto do ator que representa o eu lírico do poema, mostrando-se sempre presente, mas sem ter voz na cena. Assim, em vez das falas do corvo presentes no poema aqui contemplado, temos em substituição a elas o coro de vozes femininas entoando dois versos de outro poema do autor, “Lenore” (1845), em jogo de evocação especular em relação a “The Raven” — a Lenore evocada em “The Raven” e que, segundo o corvo, não retornará mais, aqui aparece não diretamente, mas sim com a intrusão dos dois versos desse outro poema homônimo, publicado na mesma coletânea, e que fazem parte de um trecho do poema em que surge um cântico de lamento ou de sacralidade (Sabbath, no poema), diante do desespero do eu lírico face à morte de sua amada:

The sweet Lenore hath “gone before,” with
Hope, that flew beside,
Leaving thee wild for the dear child that should
have been thy bride⁴

O primeiro aspecto que chama a atenção do espectador mais atento, além da inclusão desse outro poema, é a atualização linguística dos pronomes possessivos na versão cantada nesse musical — em vez de ‘thee’ ou ‘thy’⁵, como no original publicado por Poe em 1845, temos ‘him’ ou ‘his’, respectivamente. Uma hipótese para tal atualização, a nosso ver, poderia residir em maior impacto junto ao público em relação ao sofrimento inexorável e eterno do eu lírico. Afinal, estamos diante de pronomes atualmente em uso em língua inglesa, como se essa angústia e desespero do eu lírico fossem fadados à eternidade e, assim, gerassem maior empatia ou catarse junto ao público. Nesse sentido, se no poema o corvo diz que jamais o rapaz terá de volta a mulher amada, no musical, a atualização dos pronomes poderia implicar a mesma certeza, a mesma projeção de futuro marcada pela atualização linguística.

Por outro lado, apesar da dureza da mensagem entoada pelo coro, a suavidade do canto feminino talvez possa indicar a delicadeza da mulher amada, bem como sua saúde tênue (motivo de sua morte precoce, segundo o eu lírico desesperado). Afinal, nos vários poemas em que a personagem Lenore aparece direta ou indiretamente, com esse nome ou outro, como Annabel Lee ou Eleonora⁶, por

⁴A doce Lenore se foi antes, com a Esperança voando a seu lado, deixando-o louco pela querida jovem que deveria ter sido sua noiva (tradução minha). Aqui optou-se por manter a citação no original no corpo do texto, por conta da análise relativa aos pronomes atualizados para inglês mais coloquial.

⁵Pronomes que, no século XIX, apareciam com frequência em textos poéticos em língua inglesa.

⁶Vale salientar que a crítica da obra de Poe costuma atribuir essa personagem feminina dos poemas, que surge com o nome de Lenore

exemplo, temos tal *topos* avassalador, o da morte da mulher amada, *topos* esse que também está presente em vários contos do autor, tais como “Morella” (1835) ou “Ligeia” (1846), bem como em dois de seus ensaios mais conhecidos, “The Poetic Principle” (1850) e “The Philosophy of Composition” (1846).

Por outro lado, nos trechos em que o eu lírico entoava seu lamento crescente (inclusive em termos de volume de voz cada vez mais alto, acompanhado por uma orquestra que também toca cada vez mais alto), optou-se por manter o texto original, em termos de léxico e sintaxe do inglês hoje já não mais usados, mas presentes nos poemas e contos do autor. Além disso, enquanto o longo poema originalmente concebido por Poe traz o diálogo profundamente melancólico e desesperado entre o eu lírico e o corvo, que aquele acredita ser este seu interlocutor único em quarto escuro, em noite de tempestade, aqui o animal apenas assombra o eu lírico em suas lembranças, enquanto este parece imprimir um tom de maior assombro e raiva, talvez devido à escolha interpretativa do ator em cena, talvez por escolha do diretor e autor do libreto do musical.

Outro elemento que chama bastante a atenção do espectador, estando ele no teatro ou no lado de cá das câmeras, é a escolha musical do tema, misto de ópera e rock, em crescendo rítmico e de volume, talvez mimetizando o crescente desespero do eu lírico diante da ausência da mulher amada anunciada, de forma lúgubre, pelo corvo. Assim, enquanto a marca de inexorabilidade da perda da mulher amada, no poema original, é dada pela repetição do item lexical “Nevermore” (Nunca mais) por parte do corvo, segundo a percepção do eu lírico, na cena do musical, além de tal repetição, o corvo vai aparecendo cada vez mais frequentemente e como que em primeiro plano, cenicamente,

ou suas variantes, a diferentes figuras femininas que fizeram parte da biografia de seu autor. Nesse sentido, talvez possamos dizer que o coro de vozes femininas no musical mimetiza essa indefinição de atribuições da personagem a uma “só” identidade concreta.

demonstrando fisicamente sua preponderância sobre o eu lírico.

Saliente-se ainda o uso de iluminação e a movimentação das câmeras com ritmo cada vez mais veloz e frenético, o que contribui, a nosso ver, para aumentar o sentimento de desespero tal como sentido pelo eu lírico diante da morte da mulher amada. Outro elemento que merece ser destacado, ainda no quesito de encenação, é a escolha do figurino, tanto em termos de cores quanto de materiais. As cores escuras e sóbrias (preto e branco apenas) predominam no vestuário, índice do macabro e do gótico. Além disso, as roupas leves das mulheres do coro podem mimetizar, a nosso ver, a singeleza da mulher amada, morta precocemente. O corvo, por outro lado, de cabeça gigante e macabra — boneco de tamanho desproporcional face ao restante dos figurinos e erguido no palco por um dos atores que o faz “voar” e chegar cada vez mais perto do ator representando o eu lírico do poema — mostra sua força inexorável e cada vez mais ameaçadora e presente, segundo o olhar do eu lírico.

Por fim, mencione-se a economia de cenários no palco. Acreditamos que isso não seja gratuito, mas sim alinhado à teoria de Poe sobre o poema e conto em relação ao efeito final. Em seu ensaio “The Philosophy of Composition” (1846), que Poe teria escrito para explicar como concebeu o poema “The Raven”, o autor apregoa que todos os elementos e eventos do poema deveriam culminar para o efeito final preconcebido pelo autor. Nesse sentido, a montagem do grupo canadense optou por atores presentes na parte anterior do palco e contracenando com praticamente nenhum objeto cênico, a não ser os bonecos do gato (em outras cenas, mas não nesta aqui analisada) e do corvo, e uma porta ao centro da parte posterior do palco, por onde entram e saem os atores, porta essa que se fecha como se fosse a de um trem. Assim, o foco de luz, som e atenção das câmeras (e dos espectadores, por consequência) recai o tempo todo sobre os atores em cena e os fatos cantados e narrados.

A música, no início mais suave, cresce em volume e ritmo ao final da cena, aliando-se assim ao minimalismo do cenário e ao sofrimento do eu lírico face à ausência da mulher amada. Nesse sentido, o musical **Nevermore – The Imaginary Life and Mysterious Death of Edgar Allan Poe** se alinha a essa teoria do efeito em termos de sua encenação, bem como mescla obras diferentes do autor, o que o diretor afirma ter feito de forma consciente, como já mencionado anteriormente, visando a um efeito maior, o de compor um mosaico, conforme Kristeva (1965), de tecer, como diria Genette (2010), de forma palimpséstica ou em segundo grau, ou ainda, segundo Hutcheon (2006), de adaptar e transformar nessa ópera rock do século XXI, fatos e ficção, biografia e obras literárias de Poe. Ao fazê-lo, encena a ideia já contida no próprio título do espetáculo, qual seja a vida imaginária e morte misteriosa de Edgar Allan Poe, o que podemos ver, ainda que de forma breve, na cena que aqui analisamos, embora nela a questão biográfica não esteja evidente, posto que privilegia um de seus poemas, talvez o mais marcante e conhecido do grande público, “The Raven”.

REFERÊNCIAS:

ARISTÓTELES. Arte poética. In: **A poética clássica/** Aristóteles, Horácio, Longino. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

BARTHES, Roland. Texte (théorie du). **Encyclopaedia Universalis**. Paris: 1973. Disponível em: <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>>. Acesso: 15 set. 2017.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. 5. ed revista. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

CLÜVER, Claus. Inter textus/ Inter artes/ Inter media. **Aletria**, v. 6, p.1-32, jul.-dez 2006. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357/1454>>. Acesso: 15 set. 2017.

_____. Intermedialidade e Estudos Interartes. In: NITRINI, Sandra *et all* (org.). **Literatura, artes, saberes**. São Paulo: Hucitec, 2008, p.209-232.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

HUTCHEON, Linda. **A Theory of Adaptation**. New York: Routledge, 2006.

KRISTEVA, Julia. **La révolution du langage poétique**. Paris: Seuil, 1974.

_____. **Séméiotikè**. Recherches pour une sémanalyse. Paris: Seuil, 1969.

LIMA, Grazielli Alves de. Intermedialidade: novas perspectivas dos estudos interartes. **Todas as Musas**, ano 05, n. 1, p.178-186, jul.-dez. 2013. Disponível em: <http://www.todasasmusas.org/05_01.htm>. Acesso: 29 set. 2017.

MABBOTT, Thomas Ollive. **The Collected Works of Edgar Allan Poe**. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1968, v. 1: Poems. Disponível em: <<https://www.eapoe.org/works/mabbott/tom1p000.htm>>. Acesso: 28 set. 2017.

_____. **The Collected Works of Edgar Allan Poe**. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1978, v. 2: Tales and Sketches. Disponível em: <<https://www.eapoe.org/works/mabbott/tom2t000.htm>>. Acesso: 21 set. 2017.

_____. **The Collected Works of Edgar Allan Poe**. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1978, v. 3: Tales and Sketches. Disponível em: <<https://www.eapoe.org/works/mabbott/tom3t000.htm>>. Acesso: 21 set. 2017.

MOISÉS, Leyla Perrone. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Ática, 1978.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**. História, teoria e crítica. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 2015.

POE, Edgar Allan. Lenore. In: _____. **The Raven and Other Poems**. New York: Wiley and Putnam, 1845, p.14-15. Disponível em: <<https://www.eapoe.org/works/editions/raopc.htm>>. Acesso: 29 abr. 2017.

_____. The Philosophy of Composition [Text-02]. **Graham's Magazine**, v. XXVIII, n. 4, April 1846, p.163-167. Disponível em: <<https://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm>>. Acesso: 20 set. 2017.

_____, The Poetic Principle (Text-03). **The Works of the Late Edgar Allan Poe**, 1850, v. 3, p.1-20. Disponível em: <<https://www.eapoe.org/works/essays/poetprnd.htm>>. Acesso: 20 set. 2017.

_____. The Raven (Text-F). **The Raven and Other Poems**. New York: Wiley and Putnam, 1845, p. 14-15. Disponível em: <<https://www.eapoe.org/works/editions/raopc.htm>>. Acesso: 29 abr. 2017.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild/Hucitec, 2008.

SOLLERS, Philippe. **Théorie d'ensemble**. Paris: Seuil, 1971.

SOUZA, Wender Marcell Leite. A literatura como diálogo: um percurso histórico do intertexto. In: **Anais do IX Seminário Internacional de História da Literatura**. Porto Alegre: EDIPUC-RS, v. 9, p.120-129, 2012. Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Index.html>>. Acesso: 20 set. 2017.

Sites consultados:

<http://catalysttheatre.ca/productions/nevermore-the-imaginary-life-and-mysterious-death-of-edgar-allan-poe/>

<http://nevermoreshow.com/about-the-show/>

<http://www.playbill.com/video/the-fact-and-the-fiction-nevermore-explores-the-macabre-world-of-edgar-allan-poe-com-339176>

<https://www.youtube.com/watch?v=nAHrt1XT32E>

<https://www.youtube.com/watch?v=OCdwFbthVD0>

HORCRUXES

Cido ROSSI

“Sobre Horcruxes, a invenção mais perversa da magia, não falaremos, nem daremos instruções”.
Magia mui maligna, citado em **Harry Potter e o Enigma do Príncipe** (2005, p.299).

Em 26 de junho de 1997, o mundo foi introduzido ao universo de *Harry Potter* por meio da publicação do primeiro livro da série, **Harry Potter e a Pedra Filosofal** (**Harry Potter and the Philosopher’s Stone**). Anunciado e vendido como obra voltada ao público infantil e juvenil, um fato pouco comum ocorreu ao longo dos dez anos nos quais seus sete volumes vieram à luz: houve uma progressiva e maciça aderência do público adulto às aventuras e desventuras aparentemente simples e desprezíveis de um menino bruxo, que começa sua saga morando no armário embaixo da escada da casa dos tios adotivos e a termina enfrentando um dos vilões mais assustadores da ficção.

Série de ficção fantástica, fantasia e *high fantasy*, de grande apelo popular, é evidente que *Harry Potter* desagradou bastante a academia e escritores “sérios”, pouco afeitos a histórias bem contadas que envolvem magia e versões diferentes do anódino mundo “real”: voltando seu poderoso — e já bastante turvo — olhar sobre a série, ainda que sua intenção fosse expressar publicamente seu absoluto descontentamento em razão de Stephen King ter recebido o prêmio anual da *National Book Foundation*, o respeitado crítico norte-americano Harold Bloom afirmou que “A mente de Rowling é tão governada por clichês e metáforas mortas que ela não tem outro estilo de escrita [que não seja a repetição de sentenças]” (2003, *online*, tradução minha); já as premiadas escritoras A. S. Byatt e Ursula K. Le Guin

disseram, respectivamente, não sem certa inveja, que a série é um “mundo secundário do secundário, feito de motivos advindos de todo tipo de literatura infantil e inteligentemente costurados [...], escrito para pessoas cuja imaginação se limita a desenhos animados e aos exageros dos mundos espelhados de novelas, *reality shows* e fofocas de celebridades” (BYATT, 2003, *online*, tradução minha) e que “não tenho grande opinião sobre [...]; pareceu-me uma agitada fantasia infantil misturada com um ‘romance escolar’; um bom programa para o grupo etário a que se destina, mas estilisticamente senso-comum, derivada em termos de imaginação e eticamente mesquinha” (Le GUIN, 2004, *online*, tradução minha); e a mais famosa escritora brasileira de literatura infanto-juvenil, Ruth Rocha, que, aos cinquenta anos de carreira, *should know better*, como diriam os anglófonos, declarou, sem rodeios: “eu não gosto de ler ‘Harry Potter’, não acho que é literatura”, pois “Esta literatura com bruxas é artificial, para seguir o modismo. Acho que o Harry Potter fez sucesso e está todo mundo indo atrás” (ROCHA, 2015, *online*).

Por certo que opiniões como essas em nada afetaram o público leitor de *Harry Potter*, e não se fizeram dominantes no meio acadêmico, haja vista serem pautadas pelo impressionismo, algo que, à parte o *frisson* momentâneo, não passa de fogo de palha: desaparece com a mesma rapidez que aparece. Exames mais detidos e melhor embasados por teoria, publicados em obras como **Harry Potter’s World: Multidisciplinary Critical Perspectives** (2003), organizada por Elizabeth Heilman, **Readings on J. K. Rowling**, organizada por Gary Wiener, **Reading Harry Potter: Critical Essays** (2003), organizada por Giselle Liza Anatol, **Harry Potter e a Filosofia (Harry Potter and Philosophy)**, (2004), organizada por William Irwin, David Baggett e Shawn Klein, **From Homer to Harry Potter** (2006), de Matthew Dickerson e David O’Hara, **Critical Perspectives on Harry Potter** (2003/2009), organizada por Elizabeth Heilman, e **Reading Harry Potter Again: New Critical Essays** (2009), organizada

por Giselle Liza Anatol, demonstraram a complexidade e as potencialidades interpretativas do universo criado por Rowling, seu sofisticado jogo de intertextualidades e a maneira engenhosa com que a autora soube lidar com questões espinhosas como gênero, raça, mundos paralelos, Tempo, necromancia, o contemporâneo etc. Tão rica quanto a obra de Tolkien, seu único ponto de comparação até o momento, a série *Harry Potter* figura como um marco dos gêneros fantástico, fantasia e *high fantasy* atuais, tendo influenciado gerações inteiras de leitores (acadêmicos, inclusive) e um conjunto de autores de grande impacto em meio ao público infantil, adolescente e adulto, como Lemony Snicket (heterônimo de Daniel Handler), Stephenie Meyer e Suzanne Collins¹.

No contexto acadêmico brasileiro, apesar da série ter feito, e continuar fazendo, grande sucesso entre o público leitor — sendo também uma referência marcante, muitas vezes identitária, entre alunos de graduação e de pós-graduação —, o que há é um silêncio quase generalizado por parte dos pesquisadores profissionais. Aparte alguns trabalhos de conclusão de curso — cadastrados na plataforma Lattes, por exemplo, mas de difícil acesso (quando acessíveis), e infelizmente pouco valorizados —, algumas dissertações de mestrado e teses de doutorado e os capítulos “Uma escola mágica”, do livro **Fadas no divã** (2007), de Diana e Mário Corso, e “Uma cinderela moderna e seus encantamentos: análise da obra *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, de J. K. Rowling”, escrito por Eliane Ferreira para o livro **Entre fadas e bruxas** (2015), organizado por Eliane Debus e Regina Michelli, passados vinte anos de sua existência, não há livros ou artigos publicados em periódicos qualificados que se debrucem, em sua integridade, sobre quaisquer aspectos do universo de *Harry Potter*. Esse silêncio parece ser, talvez, resquício da interdição ao qual o

¹Snicket/Handler é o autor da série *Desventuras em série* (*A Series of Unfortunate Events*, 1999-2006); Meyer é autora da série *Crepúsculo* (*Twilight*, 2005-2008); e Collins é autora de **Jogos Vorazes** (**The Hunger Games**, 2008).

fantástico, o gótico e as ficções do insólito foram submetidos durante décadas, por puro preconceito, pelo meio acadêmico nacional: sobre *Harry Potter*, fantástico, gótico, ficção científica, *cyberpunk*, realismo mágico, *slipstream* etc. — e, por certo, sobre Horcruxes —, as invenções mais perversas da literatura, das artes e da ficção, “não falaremos, nem daremos instruções” (ROWLING, 2005, p.299). Quem falou e deu instruções sobre esses assuntos proibidos foram, durante muito tempo, os fãs, os alunos-fãs, os orientandos-fãs, mas não os pesquisadores já constituídos em suas carreiras — e muitos deles são, veladamente, inconfessos, também fãs.

É nesse contexto de achismos, silêncios e interdições que se insere o presente estudo — para ajudar a contestá-los e desfazê-los. Será analisado aqui precisamente um ponto sobre o qual muitos acham muitas coisas, e que é silenciado e interditado — *proibido* e *sequestrado*, como se descobrirá — no universo de *Harry Potter*: a questão das Horcruxes. Também, por meio deste texto, será cumprida uma promessa, feita em publicação anterior, de tratar dessa questão, as Horcruxes, “em outra oportunidade” (ROSSI, 2015, p.146). Esta é a oportunidade ali referida, que aqui se apresenta como um suplemento que se enxerta, de modo deliberado e um tanto quanto violento, reconheço, ao primeiro parágrafo da página 146 do ensaio “*Resurrectum de Tenebris: o Lich na ficção*”, de minha autoria e publicado no periódico acadêmico **Abusões** (n.1, v.1), em 2015.

Comecemos, então.

Uma definição me parece bem-vinda como ponto de partida.

Afinal, o que são Horcruxes?

— Senhor, estive imaginando o que o senhor saberia sobre... sobre Horcruxes.

Slughorn encarou-o, acariciando distraidamente a haste da taça de vinho com os dedos grossos.

— Um trabalho para a Defesa contra as Artes das Trevas, eh? [...].

— Não exatamente, senhor. Encontrei o termo em um livro, e não entendi muito bem.

— Não... bem... você estaria num apuro para encontrar em Hogwarts um livro com detalhes sobre Horcruxes, Tom. É feitiço das Trevas, realmente das Trevas.

— Mas obviamente o senhor conhece bem todos eles, não? Quero dizer, um bruxo como o senhor... me desculpe, quero dizer, se o senhor não puder me falar, obviamente... achei que se alguém pudesse, seria o senhor... então pensei em perguntar...

— Bem — falou Slughorn sem olhar para Riddle, mas brincando com a fita da caixa de abacaxis cristalizados —, bem, é claro que não pode haver mal algum em lhe dar uma idéia geral. Só para você entender o termo. *Horcrux é a palavra usada para um objeto em que a pessoa ocultou parte da própria alma.*

— Mas não entendo muito bem como se faz isso, senhor. [...].

— Bem, a pessoa divide a alma, entende — explicou Slughorn —, e esconde uma metade dela em um objeto externo ao corpo. Então, mesmo que seu corpo seja atacado ou destruído, a pessoa não poderá morrer, porque parte de sua alma continuará presa à terra, intacta. Mas, naturalmente, a existência sob tal forma... [...] poucas pessoas iriam querer, Tom, muito poucas. A morte seria preferível. [...].

— E como é que se divide a alma?

— Bem — respondeu Slughorn, constrangido —, você precisa compreender que a alma deve permanecer intocada e una. A divisão é um ato de violação, é contra a natureza.

— Mas como é que se faz?

— Por meio de uma ação maligna: a suprema maldade. Matando alguém. Matar rompe a

alma. O bruxo que desejasse criar uma Horcrux usaria essa ruptura em seu proveito: encerraria a parte que se rompeu...

— Encerraria? Mas como...?

— Há um feitiço, não me pergunte, eu não conheço! — respondeu Slughorn, sacudindo a cabeça como um velho elefante importunado por mosquitos. — Tenho cara de quem já experimentou isso... tenho cara de homicida?

— Não, senhor, naturalmente que não — apressou-se a dizer Riddle. — Desculpe... não pretendi ofender o senhor...

— Tudo bem, tudo bem, não me ofendi — disse o professor bruscamente. — É natural sentir alguma curiosidade por essas coisas... bruxos de certo calibre sempre se sentiram atraídos por este aspecto da magia...

— Sim, senhor. Mas o que não entendo... só por curiosidade... quero dizer será que uma Horcrux serve para alguma coisa? Pode-se dividir a alma apenas uma vez? Não seria melhor, fortaleceria mais a pessoa, se ela dividisse a alma em várias partes? Quero dizer, por exemplo, sete não é o número mágico mais poderoso, será que sete...? — Pelas barbas de Merlin, Tom! — ganiu Slughorn. — Sete! Já não é bastante ruim pensar em matar uma pessoa? E em todo caso... bastante ruim romper a alma uma vez... mas rompê-la em sete partes... [...].

— É claro — murmurou —, isto é uma hipótese, o que estamos discutindo, não é mesmo? Uma questão acadêmica...

— É claro que sim, senhor — concordou Riddle imediatamente (ROWLING, 2005, p.389-391, grifo meu).

O diálogo em que se descobre o que são as famigeradas Horcruxes ocorre no penúltimo livro da série *Harry Potter*. Trata-se de uma memória acessada pelo protagonista e

pelo diretor da escola de magia e bruxaria de Hogwarts, o arqui-mago Alvo Dumbledore, entregue ao primeiro por um antigo professor de poções, Horácio Slughorn. Slughorn, que ocupara o cargo por muito tempo, foi o professor preferido do então aluno Tom Marvolo Riddle, que mais tarde, no contexto em que se desenvolve o enredo da série, se tornaria o vilão Voldemort. O conhecimento sobre Horcruxes foi o que possibilitou a ascensão e causou a queda de Voldemort, e a questão, desenvolvida nos dois livros que concluem a saga, **Harry Potter e o enigma do príncipe** (*Harry Potter and the Half-Blood Prince*, 2005) e **Harry Potter e as relíquias da morte** (*Harry Potter and the Deathly Hallows*, 2007), já está insinuada em **A pedra filosofal** quando, ao final da obra, em uma conversa com Dumbledore no hospital da escola, Harry lhe pergunta se o vilão vai voltar a atacar, ao que o diretor responde que “Continua por aí em algum lugar, talvez procurando outro corpo para compartilhar... *sem estar propriamente vivo, ele não pode ser morto*” (ROWLING, 2000, p.254, grifo meu). Sem o saber — ou já o sabendo, talvez —, o arqui-mago anuncia, nessas palavras, um dos conceitos-chave da magia das Horcruxes, que tanto o herói quanto os leitores só descobrirão, anos depois, nas palavras contidas na memória de Slughorn em **O enigma do príncipe**: “mesmo que seu corpo seja atacado ou destruído, *a pessoa não poderá morrer*, porque parte de sua alma continuará presa à terra, intacta” (ROWLING, 2005, p.390, grifo meu).

A primeira manifestação clara, *presentificada*, da questão das Horcruxes na trama de *Harry Potter* ocorre no segundo volume da série, **Harry Potter e a câmara secreta** (*Harry Potter and Chamber of Secrets*, 1998), com a problemática do diário de Tom Riddle, objeto que quase causou a morte daquela que se tornaria a esposa do herói, Gina Weasley. À época da publicação de **A câmara secreta**, a palavra e a ideia das Horcruxes ainda não haviam sido mencionadas ou desenvolvidas na série, de modo que a informação de que o diário de Tom Riddle é um desses objetos só se torna

conhecida em momento muito avançado do enredo geral da saga. Ainda assim, ela muda o entendimento de **A câmara secreta**, até então uma obra sem muito destaque entre os sete livros que constituem *Harry Potter*, e um exame mais detido de sua trama adiciona aspectos significativos à definição de Horcrux apresentada em **O enigma do príncipe**. No contexto de **A câmara secreta**, o diário de Tom Riddle é um objeto mágico que contém as memórias do jovem Voldemort. Essas memórias têm o poder de manipular quem as acessa para que essa pessoa abra a Câmara Secreta do título do livro e permita que o Lord das Trevas retorne. Abrir a Câmara Secreta implica em libertar uma criatura terrível, um basilisco, serpente gigante cujo olhar petrifica e o veneno mata em poucos instantes; e para que Voldemort retorne, é preciso que a pessoa manipulada pelo diário entregue sua vida.

Há, em **A Câmara Secreta**, o estabelecimento de uma estranha, porém crucial, relação entre Horcrux e serpente — no caso, um basilisco, besta lendária mencionada pela primeira vez na **Naturalis Historia** (77-79 d.C.), do naturalista romano Plínio, o velho. Essa relação está diretamente ligada ao bruxo que, no universo de Rowling, é apontado como o criador da magia das Horcruxes: Herpo, o Sujo. Feiticeiro grego que viveu por volta de 500 a.C. — contemporâneo de Parmênides, Pitágoras e Sócrates, portanto —, tudo que se sabe sobre ele é que foi o primeiro a criar uma Horcrux e o primeiro a criar um basilisco (cf. **The Harry Potter Lexicon**, *online*). No enredo geral da série, a relação entre Horcrux e serpente será reiterada na figura do vilão, que é descendente de Salazar Slytherin, criador da Casa Sonserina, uma das quatro casas estudantis de Hogwarts, cujo símbolo é uma serpente; ofidioglota (sabe falar com as cobras); e tem como animal de estimação a serpente-zumbi Nagini, sobre a qual se descobrirá, ao longo da história, que é também uma das Horcruxes.

Ao que se sabe, não há o envolvimento de serpentes ou ofidioglossia na criação de uma Horcrux. Ainda, em *Harry*

Potter, a serpente representa a ambição desenfreada, o poder conquistado sem ética e moral, a mesquinhez, o egoísmo, a maldade e a magia das Trevas. Por outro lado, no mundo dos leitores da série, uma de suas simbologias ensina que

A serpente não é médico, é medicina — assim deve ser entendido o *caduceu*, cujo bastão é feito para ser *tomado na mão*. O espírito é o terapeuta que deve primeiro experimentá-lo em si mesmo, para aprender a usá-lo em benefício do corpo social. Senão mata, ao invés de curar; traz o desequilíbrio e a loucura, ao invés de harmonizar as relações do ser e da razão. Daí a importância dos *guias espirituais*, chefes das confrarias iniciáticas. Eles são, de certa forma, terapeutas da alma — no sentido grego da palavra —, psicanalistas antes da época, ou melhor, psicogogos. Se não tiverem feito a serpente neles morrer e renascer, passam a praticar uma *psicanálise selvagem* e nociva (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p.821, grifo dos autores).

A serpente está relacionada à medicina, à arte holística que, nas culturas antigas, era relacionada à cura do corpo, da mente e do espírito. Essa relação se explica em razão do veneno da serpente, o qual, na dosagem adequada, pode curar ou matar. Trata-se, portanto, de (al)química, manipulação de fármacos, *poções* na tradição hermética. O Mestre de Poções — o *professor de poções* — constitui a representação do guia espiritual na Alquimia, a mística europeia. Ele é capaz de fazer “a serpente morrer e renascer”, ou seja, ele conhece e sabe controlar a dosagem correta do veneno da serpente para causar tanto a cura, quanto a morte; tanto a harmonia, quanto o desequilíbrio. Isso explica a conexão aparentemente desprezível, passada despercebida entre a maioria dos leitores e, quando percebida, tida como mera coincidência ou apenas reforço da relação da Casa Sonserina com o Mal,

entre Horcruxes, serpentes e poções. Não é por acaso que o jovem Voldemort, quando aluno de Hogwarts, aproximou-se de Horácio Slughorn, o Mestre de Poções, e o elegeu seu guia espiritual; também não é por acaso que Slughorn é o único professor, além de Dumbledore, que sabe o que é — e claramente como se faz — uma Horcrux. Somente o Mestre de Poções conhece a exata *medida do phármakon*, e o *phármakon*, ao mesmo tempo veneno e remédio, é, *sempre*, “uma questão de vida [e] de morte” (DERRIDA, 2005, p.52). Excipiente, algo que se despreza ou desaparece após o resultado de uma interação química, mas sem o qual o resultado jamais seria possível, o *phármakon* é o que permite a interação entre ordens distintas, é o que possibilita a permeabilidade entre essas ordens, tornando-as indecíveis, assustadoramente codependentes, *outras em si mesmas*. Não há vida sem morte, mas também não há morte sem vida, o que revela que vida e morte são duas faces de uma mesma coisa, uma coisa outra, nem vida e nem morte, mas determinante e resultado da iteração entre vida e morte; algo que se poderia nomear, se assim se desejar *um* nome, *uma* paradoxal decisão, *Vida-Morte*, *Morte-Vida* (a escolha de qual desses *um* nome/*uma* decisão fica a cargo das preferências do leitor).

Isso nos leva ao aspecto-chave da questão das Horcruxes em *Harry Potter*: “um *objeto* em que a pessoa ocultou parte da própria alma”, “externo ao corpo”, que funciona como uma poderosa cápsula protetora; “mesmo que [o] corpo seja atacado ou destruído, a pessoa não poderá morrer, porque parte de sua alma continuará presa à terra, intacta” (ROWLING, 2005, p.390, grifo meu). Uma Horcrux é um objeto material para guardar e proteger uma parte da alma com vistas a se permanecer vivo mesmo depois da morte física. Trata-se de um sacrário, um *sanctum*, uma filactéria, recipiente que se torna sagrado por assimilação porque contém o que a metafísica ocidental considera mais santo, puro, inviolável e elevado, o *Espírito* (o *Pneuma* para os gregos, o *Spiritus* para os latinos, o *Ruah* para os hebreus,

o *Önd* para os nórdicos, o *Geist* para os germânicos, a *Alma* para os cristãos), e, ao mesmo tempo, profano porque possibilitador de algo considerado antinatural pela mesma metafísica ocidental, qual seja a divisão do Espírito — “a alma deve permanecer intocada e una. A divisão é um ato de violação, é contra a natureza” (ROWLING, 2005, p.390). Sagrada e profana, a Horcrux se constitui como algo outro que perturba a ordem dialética vigente, em que tudo é asséptica, opositora e hierarquicamente dividido, decidido, sem maiores questionamentos, em pares conceituais. Sagrada e profana, boa e má, a Horcrux não participa da lógica dialética, antes contestando-a e subvertendo-a, denunciando suas limitações no instante em que a excede como alteridade absoluta e irreduzível.

Em *Harry Potter*, o Espírito, considerado *indivisível* tanto pelos bruxos que permeiam o universo ficcional da série quanto pelos leitores que, supostamente, ocupam o mundo exterior à ficção, a realidade empírica, só é passível de fragmentação e consequente divisão mediante o perpetrar de uma “ação maligna: a suprema maldade. Matando alguém. Matar rompe a alma. O bruxo que desejasse criar uma Horcrux usaria essa ruptura em seu proveito: encerraria a parte que se rompeu” (ROWLING, 2005, p.390) em um objeto previamente preparado, usando para isso um *feitiço*, a verbalização de um ou de um conjunto de significantes que, na ordem correta, ativam as forças, os movimentos ocultos de algo; ativam o Ser encerrado no Ente, perfazendo o que, por exemplo, os yorubás conhecem como *Sàsányin*, o acionamento do poder secreto das plantas por meio da vocalização de seus nomes sagrados, de seus *verdadeiros nomes*, dos nomes que lhes foram dados por Ossain, deus yorubá das plantas.

Como objeto mágico, uma Horcrux é uma perfeita junção entre signo e referente, feitiço (significante/palavra/linguagem) e objeto (coisa), na qual o signo trabalha em harmonia com o referente e vice-versa na composição e manutenção de algo que detém o poder sobre a vida e a

morte, o controle sobre o Tempo, as chaves e o trânsito de dois mundos. O objeto Horcrux é exatamente o signo que o nomeia, e passa a existir no instante mesmo em que é feito (objetificado) e nomeado (enfeitiçado), feito porque nomeado, nomeado porque feito; substancialização resultante de uma dupla ação — o *fazer* e o *nomear*, as duas serpentes que se enroscam no caduceu, “cujo bastão é feito para ser *tomado na mão*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p.821, grifo dos autores) como um cetro, símbolo do poder sobre a vida e a morte — que torna indecíveis o físico e o metafísico ao fazê-los codependentes: “mesmo que [o] corpo seja atacado ou destruído, a pessoa não poderá morrer, porque parte de sua alma continuará presa à terra, intacta” (ROWLING, 2005, p.390, grifo meu). Assim, uma Horcrux pode ser entendida como um feitiço-objeto (ou um objeto-feitiço), o Poder em si mesmo, a manifestação mágica da Magia, a excipiência-medida do *phármakon*. Em termos talvez menos enigmáticos, da mesma maneira que na língua grega — “o que é dito na língua grega é de modo privilegiado, simultaneamente aquilo que em dizendo se nomeia” (HEIDEGGER, 2006, p.21) —, uma Horcrux é algo que, simultaneamente, em dizendo se nomeia, de modo que a palavra é a própria coisa por ela nomeada. Note-se que, nessa linha de pensamento, não constitui acaso o fato do primeiro bruxo a fazer uma Horcrux, no universo de *Harry Potter*, ter sido, como mencionado alhures, um grego; e não causaria espanto se o feitiço envolvido em sua criação — que é interdito na série, jamais mencionado ou proferido por quaisquer de suas personagens — tivesse algo a ver com a questão do *Nome*, a dupla ação de *fazer-nomear* ativada pelo signo-referente *Horcrux*.

Horcrux. Hor-cruX. A hora (hors, em francês) crucial (cruX, em latim). O momento decisivo (cruX), a hora das atividades (literalmente, hors d'oeuvres, em francês); a exceção, o exceto, o que excede (hor, em francês). Hor+cruX, o memento mori, o instante misterioso e sumamente assustador em que a Morte se aproxima do vivo e o vivo se aproxima da

Morte. A Hora da Morte, na qual tudo que foi dito durante a vida se torna Texto (*hors d'oeuvres* é também, literalmente, a *hora das obras*, a *hora dos livros*, em francês), fala morta por oposição à presença que é a fala viva, substituto da presença mais efetivo, e muito mais perigoso, do que a própria presença porque editável, manipulável, escriptível, autorável, transmissível. “Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e, sobretudo sua existência vivida — e é dessa substância que são feitas as histórias — assumem pela primeira vez uma forma transmissível” (BENJAMIN, 1994, p.207). É na Hora da Morte que a existência se torna Texto em sua imensa riqueza de possibilidades de significação; logo, a Hora da Morte é também a Hora do Texto. O Texto “é sempre *paradoxal*”, “a geração do significante perpétuo”, “passagem, travessia [...], explosão, [...] disseminação” (BARTHES, 2004, p.68-70, grifo do autor). “[N]ão há *fora-de-texto*” (DERRIDA, 2004, p.194, grifo do autor), ou, em francês, “*il n’y a pas de hors-texte*”. *Hor-cruix, hors-texte*. Haveria alguma semelhança ou diferença entre *Horcruix* e *Hortexte*, a *Hora da Morte* e a *Hora do Texto*, a *Hora Crucial* e o *Excesso de Texto*²? Ou seria apenas uma questão de *nome*? Um nome plural, não há dúvida, que se desdobra infinitamente em só-pluralidades — o que faz o *apenas* da pergunta nos lançar de volta ao mistério, sua aparente facilidade só o tornando ainda mais performático, mais e mais distante do verdadeiro ou do falso e mais e mais próximo da indecidibilidade, da fumigação que vaporiza a oposição maniqueísta entre verdadeiro e falso.

E se, em benefício da pluralidade do *Nome* e de uma melhor compreensão do que são *Horcruixes* no universo de *Harry Potter* — e fora dele, talvez, mas esse *fora* torna a ideia de realidade empírica, a realidade habitada pelos leitores de ficção, bastante problemática —, fizermos uma incisão, um *enxerto*, na questão, algo que a exceda ao mesmo tempo em

²Os jogos com as traduções das palavras envolvidas em *Hor-cruix* e *hors-texte* são, evidentemente, propositais.

que a suplemente? Uma referência mitológica, por exemplo; nada que o grego Platão já não tenha feito antes — e ensinado a fazer — quando, no diálogo do **Fedro** (Φαῖδρος, c. IV a.C.), enxertou Thot, deus egípcio da escritura, o nome divino do *Texto*, em suas especulações filosóficas. *Hor-cruX*, *hors-texte*. *Horus-cruX*, *Horus-texte*. A *cruz de Hórus*, o Cruzeiro do Sul, a mais *visível* e fácil de identificar de todas as constelações do firmamento celeste — Hórus é uma divindade relacionada à visão —; o *Texto de Hórus*, o mito do *Wadjet* ou *Wedjat*, o Olho de Hórus, o que tudo vê, a mundividência do deus-falcão, o arquitexto — Hórus é também um deus relacionado ao *Texto*, associado de diversos modos, nem todos evidentes, a Thot.

Hórus é o Céu, o firmamento para os egípcios; seus olhos são o sol e a lua; e sua egrégora estende-se também pelos domínios da guerra e da caça. Filho de Osíris e Ísis, lutou contra Set, irmão e assassino de seu pai. Nessa batalha, perdeu o olho esquerdo — a lua —, algo de grande valor quando se é um deus cuja representação zoomórfica e animal sagrado é o falcão, a ave que detém a habilidade de visão mais acurada do mundo natural, mas também algo simbólico, pois perder a lua metaforiza a perda do poder mágico, já que a lua é o símbolo supremo da Magia; perder o poder mágico é uma outra forma de dizer que Hórus perdeu seus poderes, sua divindade, ao perder o olho-lua. Em uma das versões do mito, o olho perdido foi refeito por Thot e, quando inteiramente restaurado, oferecido por Hórus a seu pai Osíris em sacrifício para trazê-lo de volta à vida. Esse olho reconstruído pelo Deus da Escritura para o Deus do Céu, o deus que tudo vê, é um objeto material, uma prótese feita pela magia de Thot acoplada por Hórus à sua cavidade ocular que, a partir desse momento, restabeleceu e começou a funcionar junto da divindade do deus, o que conferiu ao objeto poderes divinos: tudo ver, tudo ler, tudo escrever, tudo restaurar, tudo curar, tudo proteger. Em suma, trata-se do *Verdadeiro Olho* (que é uma prótese, note-se; uma prótese feita de texto, pelo

Texto-Thot, que só pode ser acessada por meio de textos; uma *prótese textual*), o conhecimento absoluto, clarividente, mundividente, onipotente, onipresente e onisciente que, no imaginário egípcio, está relacionado à ressurreição, ao poder de controlar a vida e a morte — uma designação de Ísis —, e à proteção, especialmente do corpo, fator determinante para a ressurreição. A proteção do corpo com a finalidade da ressurreição, o princípio fundamental da mumificação para os egípcios, é uma designação de Anúbis, o Deus do Além-Vida e da Mumificação, com quem Hórus também guarda fortes conexões.

Ao longo do tempo, o grafismo do Olho de Hórus, criado pelos egípcios inicialmente com a finalidade de proteger as múmias dos faraós enquanto aguardavam a ressurreição em seus templos mortuários, já que Hórus é também identificado ao princípio teológico de Faraó — Hórus é o faraó vivo, a encarnação humana da divindade, por isso os faraós eram considerados deuses pelos egípcios —, tornou-se um amuleto de proteção como o sacrário e a cruz dos cristãos, o *sanctum* dos místicos e a filactéria dos judeus. Entre os gregos e romanos antigos, era conhecido como o *Amuleto de Serpente*, em razão de seu formato se assemelhar a uma naja levantando-se para se proteger com sua postura de ataque. Na Matemática egípcia, considerada sagrada pelos antigos e pelos místicos, o Olho de Hórus era utilizado para representar o número um dividido pelas seis primeiras potências de dois, formando um conjunto de sete números: 1 (o todo do Olho de Hórus), $1/2$ (o lado direito), $1/4$ (a pupila), $1/8$ (a sobrancelha), $1/16$ (o lado esquerdo), $1/32$ (a calda curvada) e $1/64$ (a lágrima). Sete é o número mais poderoso da Magia, pois representa o universo, ao qual se pode somar uma trindade — Osíris, Ísis e Hórus, por exemplo — e se obter a representação do para além do universo, o número dez, a própria unidade do uno (um mais zero). Osíris, pai de Hórus, teve seu corpo esquartejado em catorze partes por seu irmão, o dobro de sete; sete são os princípios matemático-filosóficos

das cores e das notas musicais; sete são as propriedades físicas da matéria; sete são as cabeças da hidra de Lerna, a grande serpente da mitologia grega; a sete palmos é a medida padrão de profundidade da cova onde se enterra os mortos; na Teosofia, doutrina mística do século XIX, há catorze mestres ascensos, sete da Luz e sete das Trevas; sete são os livros que compõem a série *Harry Potter*; o herói Harry Potter nasceu no sétimo mês do ano; sete anos é o tempo da formação em Hogwarts. Ao que tudo indica, se o Espírito, concepção una e indivisível da metafísica ocidental, pudesse ser dividido, sete parece ser um número lógico dado a sua mística consolidada ao longo dos milênios. Não por acaso, “só por curiosidade... quero dizer será que uma Horcrux serve para alguma coisa? Pode-se dividir a alma apenas uma vez? Não seria melhor, fortaleceria mais a pessoa, se ela dividisse a alma em várias partes? Quero dizer, por exemplo, *sete não é o número mágico mais poderoso, será que sete...?*” (ROWLING, 2005, p.391, grifo meu). Sete é o número de Horcruxes criadas direta e indiretamente por Lord Voldemort em *Harry Potter*, e o feitiço para criá-las envolve, ao que tudo indica, três coisas: a questão do Nome, a mística greco-egípcia e o número sete.

Diante desse tecido de sentidos, é notável que os grandes bruxos do universo de *Harry Potter*, os arquiagentes — Alvo Dumbledore e Horácio Slughorn da Luz, Voldemort e Gerardo Grindelwald das Trevas; e, talvez, Garrick Olivaras, o construtor de varinhas mágicas, e também Tiago Potter, pai do herói da trama —, tenham detectado, da mesma forma que os grandes bruxos da realidade empírica — Platão, Benjamin, Heidegger, Barthes, Derrida e outros —, os imensos poderes da magia de Horcrux, a magia do Texto. Horcruxes, tanto quanto o Texto, representam ameaças potenciais à lei e à ordem, ao *status quo*, à metafísica ocidental, cuja dinâmica de funcionamento está internalizada tanto no mundo ficcional de *Harry Potter* quanto no mundo exterior à ficção, o mundo dos leitores. Nas mãos de um estudante em uma escola — caso de Tom Riddle, o jovem Voldemort; do herói

Harry Potter e seus amigos; e dos leitores aos quais a série foi inicialmente voltada —, o conhecimento sobre a fabricação de Horcruxes constitui um perigo sem precedentes para tudo que envolve controle, lei e limites. Por isso, da mesma forma que Platão esconde o conhecimento do Texto sob o manto da personagem-título no diálogo do **Fedro**, todo o conjunto de conhecimentos teóricos e práticos sobre Horcruxes foi removido da biblioteca de Hogwarts e guardado nos armários da sala de seu diretor, muito especialmente

— [...] o que dá instruções explícitas para se preparar uma Horcrux: Segredos das artes mais tenebrosas. É um livro horrível, realmente assustador, cheio de feitiços malignos. Fico pensando quando foi que Dumbledore o retirou da biblioteca... se foi só quando se tornou diretor. Aposto que Voldemort copiou dele todas as instruções de que precisava.

— Por que então precisou perguntar a Slughorn como preparar uma Horcrux, se já tinha lido o livro? — perguntou Rony.

— Ele só procurou o professor para saber o que acontecia quando a pessoa subdividia a alma em sete pedaços — disse Harry. — Dumbledore tinha certeza de que Riddle já sabia fazer uma Horcrux na época em que foi à sala de Slughorn. Acho que você tem razão, Hermione, é muito provável que tenha sido daí que ele tirou as informações.

— E quanto mais eu leio — continuou Hermione —, mais terrível a idéia me parece, e menos acredito que ele tenha realmente feito seis. O livro alerta para a instabilidade que a pessoa causa ao restante da alma dividindo-a, e isso para se fazer apenas uma Horcrux!

Harry lembrou-se de Dumbledore ter dito que Voldemort ultrapassara a “esfera da maldade normal”.

— E não tem jeito de reintegrar todas as partes?
— perguntou Rony.
— Tem — respondeu Hermione com um sorriso inexpressivo —, mas causaria uma dor lancinante.
— Por quê? Como se faz? — quis saber Harry.
— Remorso — esclareceu Hermione. — A pessoa precisa estar, de fato, arrependida do que fez. Tem um pé de página. Pelo que diz, a dor do processo pode destruí-la. Não sei por quê, não consigo ver Voldemort fazendo isso, e vocês?
— Não — respondeu Rony antes que Harry o fizesse. — E o livro diz como destruir Horcruxes?
— Diz — confirmou Hermione [...] —, porque avisa aos bruxos das trevas que os feitiços com que se protegerem têm que ser excepcionalmente fortes. [...]. Tem que ser alguma coisa tão destrutiva que a Horcrux não possa se auto-restaurar [...], porque romper, quebrar ou moer uma Horcrux não adianta. É preciso deixá-la sem possibilidade de se restaurar por magia.
— Mas, se a gente destrói o objeto em que está guardada — perguntou Rony —, por que o fragmento de alma não pode se mudar para outro lugar?
— Porque uma Horcrux é o absoluto oposto de um ser humano. [...] [S]eja o que for que aconteça ao seu corpo, sua alma continuará ileso. Mas com uma Horcrux é o contrário. O fragmento de alma depende do objeto que o contém, do seu corpo encantado, para sobreviver. [...]. Enquanto o objeto mágico continuar intacto, o pedacinho de alma nele pode entrar em uma pessoa e tornar a sair se ela chegar muito perto do objeto. Não precisa segurá-lo muito tempo, não é o toque que importa [...]. É a proximidade emocional. [...]. A pessoa se mete em apuros quando se apega demais ou passa a depender de uma Horcrux (ROWLING, 2007, p.84-87).

As análises e interpretações que Hermione Granger oferece sobre Horcruxes, no excerto citado, a partir de sua leitura do mais proibido dos livros do mundo dos bruxos, o **Segredos das artes mais tenebrosas**, escrito por Owle Bullock, que só pode ser comparado ao **Necronomicon** de Lovecraft e que a personagem só teve acesso porque o roubou da sala de Dumbledore no dia de seu funeral (vide os capítulos finais de **O enigma do príncipe**), deixa bastante clara a razão pela qual o conjunto de conhecimentos sobre Horcruxes foi sequestrado da biblioteca de Hogwarts e interditado ao ser guardado nos armários de seu diretor: quem faz uma Horcrux para si se torna um *morto-vivo*. Não um morto-vivo como as tradicionais bestas góticas da ficção — o vampiro, o zumbi, o fantasma e a múmia —, todas detentoras de algum tipo de fraqueza que as pode facilmente destruir — estaca de madeira e sol no caso do vampiro; cortar ou atirar na cabeça no caso do zumbi; exorcismo no caso do fantasma; e fogo no caso da múmia —, mas uma criatura infinitamente mais poderosa, um ser que planejara e controlara todo o processo que resultou na sua morte-vida; alguém que, tendo conhecido os segredos e mistérios da vida, ou seja, se tornado um mago, também descobriu os segredos e mistérios da morte e como controlá-los de modo a obter a Vida Eterna no mundo dos vivos, não no Além-Vida, pois, diferentemente da pedra filosofal, que apenas prolonga a vida de quem dela usufrui — e a pedra filosofal é finita, portanto, um dia, seu portador vai, necessariamente, morrer —, uma Horcrux torna quem a fez, de uma vez por todas, um imortal. Ao contrário da pedra filosofal, que é renovável, porém sempre limitada seja na sua finitude, seja na complexidade do procedimento para fazê-la, seja nos perigos envolvidos na preparação do Elixir da Vida, do qual ela é o ingrediente principal, uma Horcrux é praticamente indestrutível. Para rompê-la, “[t]em que ser alguma coisa tão destrutiva que a Horcrux não possa se auto-restaurar [...], porque romper, quebrar ou moer uma Horcrux não adianta. É preciso deixá-la sem possibilidade de se restaurar

por magia” (ROWLING, 2007, p.86). No universo de *Harry Potter*, só há uma coisa conhecida que pode destruir uma Horcrux, o veneno de basilisco (cf. ROWLING, 2007, p.86), o que nos leva de volta à cena da origem das Horcruxes, outrora mencionada, pois o mesmo bruxo grego que fez a primeira Horcrux foi também aquele que primeiro criou um basilisco. É interessante notar que, apesar de criados pela mesma pessoa, apesar de serem gêmeos consanguíneos, duplos de si mesmos, um destrói o outro, um anula o outro, como dois conhecidos metais da ficção, o adamantium e o vibranium — indestrutíveis em si mesmos, uma vez misturados se tornam tão frágeis e quebradiços que se deterioram no ar —, ou como dois conhecidos deuses egípcios, Osíris e Set.

Alguém que tenha feito uma Horcrux para si não é, desse modo, um morto-vivo comum, mas uma criatura que deseja a divindade no mundo dos vivos e no mundo dos mortos; um ser que voltou do mundo dos mortos não como um conjurado ou escravo (zumbi, múmia, fantasma), ou como um dependente da vida alheia (vampiro), mas como senhor da vida e da morte, detentor de um poder insuperável. Um ressurgido, um ressuscitado, como Osíris ou Cristo. O que diferencia um bruxo que faz uma Horcrux em comparação a deuses como Osíris e Cristo, por exemplo, considerados benévolos, é a *índole* — construída a partir das noções de moral e ética, oposição e hierarquia, as quais resultam na ideia de *juízo de valor*, que pauta os maniqueísmos fundadores da metafísica ocidental: só um bruxo das Trevas, um feiticeiro maligno, um necromante, pode desejar e fazer uma Horcrux. Logo, a magia de Horcrux é, indiscutivelmente, pertencente às Trevas e ao Mal. Por qual razão? Por que a metafísica ocidental assim o determinou; a mesma metafísica ocidental que determinou que ressurgir ou ressuscitar são feitos da Luz e do Bem. No entanto, a metafísica ocidental, na realidade empírica ou nos universos ficcionais, não responde o que, tecnicamente, distingue ressurreição de necromancia, pois ambas parecem ter o mesmo propósito em

suas epistemologias: superar a morte para se continuar vivo, no mundo dos vivos e/ou dos mortos, *ad aeternum*. Por que uma é boa e outra é má? Por que uma deve ser desejada e a outra evitada? Em que essa diferenciação altera o propósito e a epistemologia que as rege? “[U]ma Horcrux é o absoluto oposto de um ser humano” (ROWLING, 2007, p.86) é a resposta cristã oferecida por Rowling a essas indagações, já que a única maneira de se desfazer uma Horcrux, ao menos no universo ficcional criado pela autora, é por meio do remorso, do arrependimento, do reconhecimento da culpa. A culpa é uma ideia cristã; pressupõe o pecado e está associada à ideia de índole, a qual, por sua vez, solicita o juízo de valor, o que opõe e hierarquiza os pares conceituais que definem a condição humana — Bem e Mal, Luz e Trevas, e todos os demais. A resposta é, evidentemente, aporética, já que laivo cristão em meio a um mundo ficcional pagão que, em uma segunda aporia, foi arquitetado para espelhar a metafísica ocidental, a estrutura filosófica, teológica e epistemológica da realidade dos leitores. Em suma, a resposta oferecida por Rowling na voz da bruxa mais inteligente e sagaz de sua série, Hermione Granger, nada respondeu, mas nos leva de volta, novamente, já pela segunda vez, a uma cena da origem, à cena do mistério prístino. Lidar com Horcruxes é lidar com esse mistério.

Ganância, desejo de poder, maldade que supera a esfera do considerado “normal”, má-índole, má-fé: todas características definidoras do sujeito que fez uma Horcrux e se tornou, com isso, um morto-vivo diferenciado; todas aspectos congênitos à condição humana; todas consideradas patológicas, que devem, portanto, ser *curadas* — controladas, extirpadas, silenciadas, proibidas, sequestradas. Deixá-las vir à tona sem restrições ou exacerbá-las torna o humano uma monstruosidade. A monstruosidade é controlável, por vezes até “aceitável”, desde que se saiba sua causa, sua origem, seu *nome*, já que ela é efeito de uma má-formação congênita. Alguém que tenha feito uma Horcrux supera a esfera da monstruosidade

comum a medida que, em seu caso, esta não é feito de nada, pois a teratologia que a originou não tem uma origem, uma causa, um nome conhecidos ou explicáveis — não se sabe qual é o feitiço usado para se fazer uma Horcrux; não se sabe como se coloca e se mantém um fragmento de alma dentro de um objeto físico; não se sabe, com clareza, o que mais pode destruir uma Horcrux além do veneno de basilisco; e desfazê-la é algo por demais subjetivo. Trata-se da monstruosidade absoluta, que tem consciência e propósito de sua condição e os usa única e exclusivamente para suprir seus próprios desejos, e sua origem, sua irredutibilidade, constitui-se da possibilidade mais assustadora concebida pela humanidade: o absolutamente desconhecido. Uma Horcrux torna aquele que a fez, como a matemática do Olho de Hórus, uma potência em si mesmo, o próprio *phármakon*, o próprio Texto, “sempre *paradoxal*”, “a geração do significante perpétuo”, “passagem, travessia [...], explosão, [...] disseminação” (BARTHES, 2004, p.68-70, grifo do autor). Por certo que uma Horcrux não pode ser outra coisa que não “o Mal” (BARTHES, 2004, p.71), o princípio da ação e da expansão que, aos olhos da metafísica ocidental, precisa ser controlado e submetido pelo princípio da inércia e da contenção, o Bem.

Em “*Resurrectum de Tenebris: o Lich na ficção*”, tratei da figura do morto-vivo na linha da abordagem que venho desenvolvendo aqui. Nesse texto, investiguei a singularidade da figura do *lich*, o nome dado pela ficção a esse morto-vivo incomum, o qual não seria exagerado designar como uma espécie de deus:

uma criatura maligna, tipo específico de morto-vivo, semelhante em aparência ao zumbi, porém muito mais poderoso que este. Trata-se, na verdade, de um ser humano que, em vida, buscou incessante e incansavelmente conhecimentos ocultos e proibidos, tendo se tornado, por meio dessa busca, um feiticeiro muito poderoso, um rei ambicioso ou ambas

as coisas. Não contente com sua condição humana, em tudo limitada e limitadora dos seus ideais de poder incondicional e infindo, esse humano utilizou os conhecimentos herméticos que adquiriu para se tornar imortal e eterno por meio de um ritual de necromancia que, se efetuado com sucesso, resulta na transformação do que era mortal e perecível em imortal e impercível (ROSSI, 2015, p.134).

Lord Voldemort é um *lich*, pois o ser que se tornou atende não apenas à definição geral, mas também aos três requisitos fundamentais que caracterizam alguém que tenha se submetido ao processo de lichificação: “um ritual de necromancia, a intervenção de uma força externa e a confecção obrigatória do que é denominado *filactéria da alma*” (ROSSI, 2015, p.143, grifo do autor). Em seu caso, o terceiro requisito é o que determina os outros dois, pois a filactéria da alma equivale à Horcrux no universo de *Harry Potter*. *Filactéria* — também *filactério* — significa *proteção, fortificação*, e, na mitologia do *lich*, é definida como “um recipiente mágico que contém [a] força vital” (MEARLS; SCHUBERT; WYATT, 2008, p.177) da criatura. “A força vital de um lich está atada a uma filactéria mágica [...]. Se você destrói um lich, o espírito da criatura retorna à filactéria. Seu corpo se recompõe [...] no local da filactéria a menos que você também a destrua” (MEARLS; SCHUBERT; WYATT, 2008, p.177), ou, nas palavras de Hermione Granger, “romper, quebrar ou moer uma Horcrux não adianta. É preciso deixá-la sem possibilidade de se restaurar por magia” e “[o] fragmento de alma depende do objeto que o contém, do seu corpo encantado, para sobreviver. [...] Enquanto o objeto mágico continuar intacto, o pedacinho de alma nele pode entrar em uma pessoa e tornar a sair se ela chegar muito perto do objeto” (ROWLING, 2007, p.86-87).

Ao invés de apenas uma filactéria-Horcrux, como se observa na tradição ficcional do *lich*, Voldemort fez

sete, superando qualquer outra personagem que tenha se transformado nesse tipo de morto-vivo, o que o aproxima de Vecna, o deus dos *liches* no universo do RPG **Dungeons & Dragons**, talvez o único ser da ficção com quem se possa compará-lo. Além disso, pelo que se depreende das palavras de Hermione Granger advindas de sua leitura do livro que ensina como fazer uma Horcrux — “[o] livro alerta para a instabilidade que a pessoa causa ao restante da alma dividindo-a, e isso para se fazer apenas uma Horcrux!” (ROWLING, 2007, p.85) —, ao fazer a sétima filactéria, a porção de alma que ainda restou no corpo do Lord das Trevas se tornou, ela mesma, um fragmento, de modo que é possível pensar essa fração como uma oitava Horcrux — oito, na tradição mística, é o número da alma, o número do infinito, o número da *imortalidade*.

As sete Horcruxes de Lord Voldemort, que o herói Harry Potter terá que encontrar e destruir para poder vencer o vilão, são: o já mencionado diário de Tom Riddle, possivelmente a primeira ou uma das primeiras Horcruxes feitas pela personagem, ainda na adolescência e ainda como estudante de Hogwarts; o anel de Servolo Gaunt, avô de Tom Riddle/Voldemort por parte de mãe, no qual se descobre estar engastada a Pedra da Ressurreição, uma das três relíquias feitas pelas mãos da própria Morte de acordo com o enredo da série (as outras duas são a Varinha das Varinhas e a Capa de Invisibilidade da Morte); o medalhão de Salazar Slytherin, fundador da Casa Sonserina, como também já mencionado, uma das quatro casas que compõem Hogwarts; a taça de Helga Hufflepuff, fundadora da Casa Lufa-Lufa, outra das casas de Hogwarts; o diadema de Rowena Ravenclaw, fundadora da Casa Corvinal, também uma das casas de Hogwarts; a serpente-zumbi Nagini, o animal de estimação de Voldemort, que tudo indica ter sido a última Horcrux a ser criada na cronologia da série; e o próprio Harry Potter, uma Horcrux indireta, criada acidentalmente pelo vilão em sua primeira tentativa de matar o herói. Ao lançar a maldição da morte

contra o bebê Potter, o feitiço ricocheteou e atingiu Voldemort. Nesse momento, além de perder o seu corpo humano, parte da sua alma se despreendeu do que ainda restava e acoplou-se ao corpo de Harry Potter, transformando-o, a partir desse momento, em uma filactéria-Horcrux viva, algo que excede, uma vez mais, os ditames da mitologia do *lich*. Ao longo da série, em razão de ter parte da alma de Voldemort engastada em si, Harry Potter poderá acessar e ler a mente do vilão sem precisar, para isso, utilizar a Legilimência, a técnica mágica de leitura de memória; por outro lado, é também o fato de ser uma filactéria-Horcrux viva que permite a Voldemort possuir sua mente e seu corpo nas cenas finais de **Harry Potter e a Ordem da Fênix** (*Harry Potter and the Order of the Phoenix*, 2003).

Assim, ao final de **As relíquias da morte**, o último livro da série, o Voldemort que luta a batalha final contra Harry Potter é um ser *só-Horcruxes*, algo tão inconcebível e assustador que constitui, até o momento, um caso único nas ficções fantástica, de fantasia e gótica. Em sendo só-Horcruxes, a única coisa que mantinha sua existência no mundo físico do universo criado por Rowling era seu corpo — ou *seus corpos*, se considerarmos a materialidade objetual das Horcruxes —, e aqui se tem um fator complicador: Voldemort perdera seu corpo humano ao tentar matar o protagonista da série cerca de dez anos antes do início do enredo de **A pedra filosofal**. O *Avada Kedavra*, o feitiço da morte, que lançara contra o então bebê Harry Potter, ricocheteou e voltara-se contra ele. Não podendo morrer por já ter feito algumas Horcruxes, seu corpo fora destruído, mas sua alma continuou presa à terra, em exata concordância com as palavras de Horácio Slughorn proferidas cerca de quarenta anos antes da cena — “mesmo que seu corpo seja atacado ou destruído, a pessoa não poderá morrer, porque parte de sua alma continuará presa à terra, intacta” (ROWLING, 2005, p.390). Catorze anos se passaram — relembremos que catorze, o dobro de sete, foi o número de partes em que Set dividiu o corpo de Osíris depois de matá-

lo — antes que Voldemort conseguisse reaver um novo corpo, feito em um ritual de necromancia por meio da intervenção de uma força externa — no caso, a de um servo. A cena ocorre no capítulo *trinta e dois* — relembremos também a matemática do Olho de Hórus, na qual $1/32$ corresponde à calda curvada do grafismo que compõe o amuleto, equivalente ao *corpo* da serpente em posição de ataque na mística que o envolve — de **Harry Potter e o cálice de fogo** (**Harry Potter and the Goblet of Fire**, 2000):

A coisa que Rabicho andara carregando tinha a forma de uma criança humana encolhida, só que Harry nunca vira nada que se parecesse menos com uma criança. Era pelada, de aparência escamosa, de uma cor preta avermelhada e crua. Os braços e pernas eram finos e fracos e o rosto — nenhuma criança viva jamais tivera um rosto daqueles — era plano e lembrava o de uma cobra, com olhos vermelhos e brilhantes. A coisa tinha uma aparência quase desamparada; ela ergueu os braços magros e passou-os pelo pescoço de Rabicho e este a ergueu. [...]. Por um instante, o garoto viu o rosto plano e maligno iluminar-se com as faíscas que dançavam na superfície da poção. Então Rabicho a depositou dentro do caldeirão; ouviu-se um silvo, e ela submergiu; Harry escutou aquele corpinho frágil bater no fundo do caldeirão com um baque suave. [...].

Rabicho estava falando. Sua voz tremia, ele parecia assustadíssimo. Ergueu a varinha, fechou os olhos e falou para a noite.

— *Oso do pai, dado sem saber, renove filho!*

A superfície do túmulo aos pés do garoto rachou. Horrorizado, Harry observou um fiapo de poeira se erguer no ar à ordem de Rabicho, e cair suavemente no caldeirão. A superfície diamantífera da água se dividiu e chiu;

disparou faíscas para todo o lado e ficou um azul vívido e peçonhento.

Rabicho choramingou. Tirou um punhal longo, fino e brilhante de dentro das vestes. Sua voz quebrou em soluços petrificados.

— *Carne... do servo... da-da de bom grado... reanime... o seu amo.*

Ele esticou a mão direita à frente — a mão em que faltava um dedo. Segurou o punhal com firmeza na mão esquerda e ergueu-o.

Harry percebeu o que Rabicho ia fazer um segundo antes de acontecer — fechou os olhos com toda força que pôde, mas não conseguiu bloquear o grito que cortou a noite, e que o atravessou como se ele tivesse sido apunhalado também. Ouviu alguma coisa cair ao chão, ouviu a respiração ofegante e aflita de Rabicho, depois o ruído nauseante de alguma coisa tombar dentro do caldeirão. Harry não suportou olhar... mas a poção ficou vermelho-vivo e sua claridade atravessou suas pálpebras fechadas...

Rabicho ofegava e gemia de agonia. Somente quando Harry sentiu sua respiração aflita no próprio rosto é que percebeu que o bruxo estava bem diante dele.

— *S-sangue do inimigo... tirado à força... ressuscite... seu adversário.*

Harry nada pôde fazer para impedir isso, estava muito bem amarrado... procurando ver mais embaixo, lutando inutilmente contra as cordas que o prendiam, ele viu o punhal de prata reluzente tremer na mão de Rabicho que restava. Sentiu a ponta da arma furar a dobra do seu braço direito e o sangue fluir pela manga de suas vestes rasgadas. Rabicho, ainda ofegante de dor, apalpou o bolso à procura de um frasquinho que ele aproximou do corte de Harry para recolher o sangue.

O bruxo cambaleou de volta ao caldeirão com o sangue do garoto. Despejou-o ali. O líquido no caldeirão ficou instantaneamente branco ofuscante. [...].

O caldeirão foi cozinhando, disparando faíscas em todas as direções, um branco tão branco que transformava todo o resto num negrume aveludado. [...].

E então, de repente, as faíscas que subiam do caldeirão se extinguíram. Uma nuvem de vapor branco se ergueu, repolhuda e densa, tampando tudo que havia na frente de Harry, impedindo-o de continuar a ver Rabicho, Cedrico ou qualquer outra coisa exceto o vapor pairando no ar [...].

Mas, através da névoa à sua frente, ele viu, com um assomo gelado de terror, a silhueta escura de um homem, alto e esquelético, emergindo do caldeirão.

— Vista-me — disse a voz aguda e fria por trás do vapor [...].

O homem magro saiu do caldeirão, com o olhar fixo em Harry... e o garoto mirou aquele rosto que assombrava seus pesadelos havia três anos. Mais branco do que um crânio, com olhos grandes e vermelhos, um nariz chato como o das cobras e fendas no lugar das narinas...

Lord Voldemort acabara de ressurgir.

Voldemort desviou o olhar de Harry e começou a examinar o próprio corpo. Suas mãos eram como aranhas grandes e pálidas; seus longos dedos brancos acariciavam o próprio peito, os braços, o rosto; os olhos vermelhos, cujas pupilas eram fendas, como as de um gato, brilhavam ainda mais no escuro. Ele ergueu as mãos e flexionou os dedos com uma expressão arrebatada e exultante (ROWLING, 2001, p.509-512, grifo da autora).

Diante da cena do ressurgimento de Voldemort, do momento em que ele recupera uma corporeidade, é inevitável rememorar a reflexão desenvolvida outrora sobre a relação entre Horcrux, serpente e poções. Foi por meio de uma poção que o Lord das Trevas reconstruiu e readquiriu um corpo, uma fisicalidade. A poção só funcionou, no entanto, por dois motivos: foi concluída junto do pronunciamento de feitiços, os quais descrevem, e com isso reforçam, a intenção do seu preparo; e o vilão tinha as Horcruxes, que o impossibilitavam de morrer. Todavia, em razão da quantidade desses objetos e de ter perdido seu corpo humano, Voldemort viveu uma existência impensável — em suas próprias palavras, “[f]ui arrancado do meu corpo, me tornei menos que um espírito, menos que o fantasma mais insignificante... mas, ainda assim, continuei vivo. Em que me transformei, nem eu mesmo sei...” (ROWLING, 2001, p.519) — até que Rabicho o encontrou e o ajudou a reaver um corpo por meio das Artes das Trevas. Por algum tempo, Voldemort foi o que a mitologia do *lich* denomina *Vestígio de Lich*, “um remanescente arcano de um lich destruído” que “movimenta-se por entre retalhos de sombras e parece deslizar pelo chão” (MEARLS; SCHUBERT; WYATT, 2008, p.176). É assim que o vemos quando aparece pela primeira vez como personagem em **A pedra filosofal**: “do meio das sombras saiu um vulto encapuzado que se arrastava de gatas pelo chão como uma fera à caça” (ROWLING, 2000, p.220).

Como se pode observar, a série *Harry Potter* até pode ser voltada ao público infantil e juvenil, desprezada pela academia e por autores “sérios”, e considerada um mero produto de uma indústria cultural deletéria e perigosa à aura da Arte — ainda que a ideia de aura já tenha sido estilhaçada, de maneira irrecuperável, por Walter Benjamin na década de 1930, ela ainda é renitente, de forma declarada ou dissimulada, entre artistas, público consumidor, críticos, teóricos, pesquisadores etc., que claramente não conseguem aceitar e não sabem lidar com tal perda. Todavia, alguns dos

aspectos desse universo ficcional, como a questão da magia e das Horcruxes, se lidos com a devida atenção que qualquer obra de ficção merece, podem enregelar a espinha do adulto que se considera mais experiente, incrédulo e cético; podem levar o acadêmico mais exigente a ter que rever seus conceitos, trêmulo de horror; podem lançar dúvidas bastante inquietantes sobre a realidade dos leitores, o mundo dito “real” por oposição aos mundos da ficção. Uma leitura atenta de *Harry Potter* leva qualquer leitor, mas mais especialmente o acadêmico, a pelo menos duas conjecturas mutuamente complementares que não podem ser desconsideradas em benefício de rotulações arbitrárias como, por exemplo, as de Harold Bloom, A. S. Byatt, Ursula K. Le Guin e Ruth Rocha citadas outrora: primeiramente, é notável que, ao longo dos sete volumes que compõem a série, há um crescendo que vai do alegre, irreverente, cômico e infantil ao assustador, sombrio e trágico tão típicos da vida adulta, mas que, por si mesmos, fazem pouca ou nenhuma diferença ao adulto porque ele já se acostumou a relacionar vida com sofrimento, o que não ocorre com a criança e o adolescente e, quando essas questões são abordadas pelo ficção, chamam a atenção do adulto e o fazem pensar sobre sua própria existência. Esse crescendo começa a se fazer perceptível de uma maneira mais evidente e inquietante a partir do terceiro livro da saga, **Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban** (*Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, 1999). Até *A câmara secreta*, havia ainda certa alegria e irreverência que remetem ao mundo infantil, uma certa ambiência e tonalidade de contos de fadas; no entanto, a partir do momento em que o protagonista inicia, de fato, sua adolescência, dos doze para os treze anos de idade, as coisas mudam profundamente e o mundo se revela cada mais sombrio, perigoso, trágico e assustador. De **O prisioneiro de Azkaban** em diante, o cenário da série se torna mais e mais escuro, os acontecimentos cada vez mais horríveis e as aventuras cada vez mais perigosas, obrigando o trio de protagonistas liderado por Harry Potter a acompanhar essas

mudanças, vivenciá-las e crescer, talvez, antes do tempo. Aos dezessete anos de idade em **As relíquias da morte**, o menino que começara suas aventuras no mundo bruxo morando no armário embaixo da escada da casa dos tios adotivos se vê diante de um desafio do qual não pode escapar e que só fora enfrentado antes por arquimagos — Tiago Potter, Alvo Dumbledore, Gerardo Grindelwald, Mykew Gregorovitch e Severo Snape —, e todos morreram nesse enfrentamento: Lord Voldemort. Está nesse crescendo a explicação do fato da série *Harry Potter* ter se tornado um sucesso também entre adultos. Afinal, a história do menino Potter é a versão ficcional da história de todos nós, tanto quanto a história de Odisseu, Aquiles, Eneias, Satã e diversas outras personagens que, misteriosamente, nos definem, tocam, de modo tão profundo e sensível, em aspectos da nossa condição que preferimos deixar escondidos, sublimar ou guardar somente para nós mesmos.

Em segundo lugar, é notável que um dos pontos fulcrais desenvolvidos na série seja o medo. Não apenas o medo tradicional, a representação da ameaça à integridade física e psíquica, ou o medo estético, prazeroso porque vivenciado no espaço seguro que é a ficção — ambos estão muito presentes e bem trabalhados nos sete livros da saga —, mas também um outro medo, esse mais sutil, sofisticado e abrangente, articulado por Rowling de modo consciente ou inconsciente, qual seja o da incômoda, e muitas vezes assustadora, aproximação, por demais verossimilhante, entre a realidade dos leitores e a ficção. Vários aspectos puramente ficcionais no universo de *Harry Potter*, como a magia e as Horcruxes, são desenvolvidos de maneira tão elaborada que acabam se constituindo como quase-materializações de realidades possíveis, o que suscita às mentes menos prezas e restritas às ilusões iluministas — lógica, razão, sistema e estrutura — questões aparentemente *retóricas*, por assim dizer, que carregam a desconfortável sensação de comporem possibilidades por demais coerentes para o que se espera da

ficção, ou para o que se acredita, genérica e erroneamente, que ela seja — uma parente próxima da mentira. E se a magia de fato existisse e houvesse todo um (sub)mundo que nos rodeia, mas que nossa condição de trouxas (os não-bruxos do universo de *Harry Potter*) não nos permite perceber ou vislumbrar? E se fosse, de fato, possível fazer uma Horcrux? E se alguém já tivesse feito uma? E se as próprias ideias de magia e Horcrux compuserem, de algum modo oculto, sequestrado e interdito a nós, leitores, pessoas “reais”, a estrutura da realidade empírica? *E se...*?

Essas questões são assustadoras em sua própria formulação, pois colocam em xeque não apenas a distinção, construída por milênios de metafísica ocidental, entre real e ficcional, verdade e mentira, mas também a concepção de realidade como arquitetura material, sólida, tangível, sensível, lógica, racional, estrutural, sistêmica, natural por oposição ao sobrenatural. Assumi-las como possibilidades verossímeis implica em admitir, como pressuposto filosófico-teórico para se pensar a ideia de realidade, o sobrenatural como parte integrante do natural, e não como seu desdobramento fictício, que é o que a metafísica ocidental faz com a ficção, entendida como espelho distorcido da realidade porque parte das referências desta para acoplar-lhe o inverossímil, o sobrenatural. A estrutura do real, se povoada pelo sobrenatural, torna a realidade *fantástica*, o que a irmana à ficção; e a estrutura da ficção, se povoada pela realidade do real, o natural, torna a ficcionalização um gesto realista, o que a torna o real. Isso obriga uma revisão do entendimento da relação entre realidade e ficção como reflexo distorcido, o qual só pode subsistir por meio da oposição e hierarquia entre esses conceitos e no qual é a realidade que deve ser privilegiada como manifestação unívoca da Verdade. Essa revisão reestabelece a relação realidade-ficção como trânsito, permeabilidade, fluxo, jogo. Ainda assim — e talvez por causa disso —, ela gera medo, inquietação, estranheza nos habitantes do mundo real, pois implica em aceitar, por

exemplo, que anjos, fadas e elfos, do mesmo modo que demônios, bruxas e orcs, são tão verídicos quanto qualquer ser humano ou qualquer força que compõe a realidade empírica, o que anuvia e confunde a confortável separação entre real e ficcional oferecida pela metafísica ocidental e questiona, perigosamente, a prevalência do real sobre o ficcional estabelecida por esse modo de pensar. Que seria de nossas igrejas, estados, nações, línguas e culturas se não houvesse uma distinção bem clara entre real e ficcional e se o real não fosse superior ao ficcional? Que seria de pseudociências como Formalismo, Estruturalismo e Narratologia se a própria ideia de estrutura estivesse irremediavelmente contaminada, em sua gênese, por algo tão misterioso e subjetivo como o sobrenatural? — afinal, “Que o estruturalismo moderna tenha surgido e se desenvolvido na dependência, mais ou menos direta e confessada, da fenomenologia, eis algo que bastaria para o tornar tributário da mais pura tradicionalidade da filosofia ocidental” (DERRIDA, 2014, p.37). E se Coleridge, com sua ideia de suspensão da descrença, bem como todos os demais românticos, que acreditavam piamente que só se pode conhecer a existência por meio da imaginação, estivessem corretos desde o início? Essas são questões retóricas que causam calafrios de pavor na maior parte das pessoas, sejam elas os humildes leitores comuns ou os privilegiados leitores acadêmicos. Por sorte, “é uma hipótese, o que estamos discutindo, não é mesmo? Uma questão acadêmica...” (ROWLING, 2005, p.391).

O mesmo não ocorre com os habitantes dos mundos ficcionais, que dependem do leitor para existirem como possibilidades verossímeis e, por isso mesmo, os possuem facilmente, como qualquer demônio “de verdade” — que não faz parte do grupo dos exorcizados diariamente em igrejas, é claro, pois não tem tempo para perder com tolices — que deseje, de fato, possuir um reles mortal em tudo indefeso contra o desejo demoníaco, que independe de crença, fé ou proteção, já que tão poderoso quanto o desejo angélico. Os

seres ficcionais não temem a realidade empírica ou o natural, pois, de algum modo por demais enigmático, sabem que esses aspectos são efeitos de algo que filósofos, teóricos e pensadores já notaram, há muito, ser infinitamente maior, a ficção, e na ficção o sobrenatural permeia o natural e vice-versa, ou *é* o natural. Como o consciente, que, à luz da Psicanálise, não passa de uma pequena porção de efeitos do inconsciente, a realidade não passa de uma pequena porção de efeitos da ficção. Isso, obviamente, a metafísica ocidental vem tentando controlar, apagar, silenciar, sequestrar, substituir por si mesma há milênios. No entanto, obras como *Harry Potter* não deixam esquecer, incômodas, que há uma outra versão da Verdade, essa bem maior, mais rica, muito menos maniqueísta e que tem a qualidade de dar sabor à insipiência da ontologia humana, mesmo sendo, surpreendentemente, feita por humanos. Quanto à metafísica ocidental, uma maldição imperdoável, aprendida no universo de Rowling, lhe basta: *Imperio!*

REFERÊNCIAS:

ANATOL, Giselle Liza (ed.). **Reading Harry Potter: Critical Essays**. Westport; London: Praeger, 2003.

_____ (ed.). **Reading Harry Potter Again: New Critical Essays**. Santa Barbara; Oxford: Praeger; ABC-Clio, 2009.

BARTHES, Roland. Da obra ao texto. In: _____. **O rumor da língua**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.65-75.

BENJAMIN, Walter. 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.

BLOOM, Harold. Dumbing down American readers. **The**

Boston Globe, 24 set. 2003, *online*. Disponível em : <http://archive.boston.com/news/globe/editorial_opinion/oped/articles/2003/09/24/dumbing_down_american_readers/>. Acesso em: 20 set. 2017.

BYATT, A. S. Harry Potter and the Childish Adult. **The New York Times**, 07 jul. 2003, *online*. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2003/07/07/opinion/harry-potter-and-the-childish-adult.html>>. Acesso em: 20 set. 2017.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. Uma escola mágica. In: _____. **Fadas no divã**: Psicanálise nas histórias infantis. Porto Alegre: Artmed, 2007, p.253-268.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **A farmácia de Platão**. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. Força e significação. In: _____. **A escritura e a diferença**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014, p.1-41.

DICKERSON, Matthew T.; O'HARA, David. **From Homer to Harry Potter**: A Handbook on Myth and Fantasy. Grand Rapids: Brazos Press, 2006.

FERREIRA, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro. Uma cinderela moderna e seus encantamentos: análise da obra *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, de J. K. Rowling. In: DEBUS, Eliane; MICHELLI, Regina (org.). **Entre fadas e bruxas**: o mundo feérico dos contos para crianças e jovens. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015, p.107-130.

THE HARRY POTTER LEXICON. Disponível em: <<https://www.hp-lexicon.org/>>. Acesso em: 25 set. 2017.

HEIDEGGER, Martin. Que é isto, a Filosofia? In: _____. **Que é isto, a Filosofia? Identidade e diferença**. Petrópolis; São Paulo: Vozes; Duas Cidades, 2006, p.13-34.

HEILMAN, Elizabeth E. (ed.). **Critical Perspectives on Harry Potter**. 2. ed. London; New York: Routledge, 2009.

_____ (ed.). **Harry Potter's World: Multidisciplinary Critical Perspectives**. New York; London: RoutledgeFalmer, 2003.

IRWIN, William; BAGGETT, David; KLEIN, Shawn E. (org.). **Harry Potter e a filosofia**. São Paulo: Madras, 2007.

Le GUIN, Ursula K. Chronicles of Earthsea [entrevista com Ursula K. Le Guin]. **The Guardian**, 09 fev. 2004, *online*. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2004/feb/09/sciencefictionfantasyandhorror.ursulakleguin>>. Acesso em: 20 set. 2017.

MEARLS, Mike; SCHUBERT, Stephen; WYATT, James. **Dungeons & Dragons: Monster Manual**. 4. ed. Renton: Wizards of the Coast, 2008.

ROCHA, Ruth. Ruth Rocha comemora 50 anos de carreira: “Harry Potter não é literatura”. Entrevista à Natália Eiras. **iG São Paulo**, 27 abr. 2015, *online*. Disponível em: <<http://on.ig.com.br/palavra/2015-04-27/ruth-rocha-comemora-50-anos-de-carreira-harry-potter-nao-e-literatura.html>>. Acesso em: 22 jun. 2018.

ROSSI, Aparecido Donizete. *Resurrectum de Tenebris: o Lich na ficção*. **Abusões**, n. 1, v. 2, p.122-154, 2015.

ROWLING, J. K. **Harry Potter e a pedra filosofal**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. **Harry Potter e as relíquias da morte**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. **Harry Potter e o cálice de fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

_____. **Harry Potter e o enigma do príncipe**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

WIENER, Gary (ed.). **Readings on J. K. Rowling**. New York; London: Greenhaven Press; Thomson Gale, 2003.

REPENSANDO A TEXTUALIDADE/ GÊNERO NO FANTÁSTICO DE NEIL GAIMAN

Cláudia Maria Ceneviva NIGRO
Marco Aurelio Barsanelli de ALMEIDA

A textualidade ou qualidade escrita de um trabalho, elevada à categoria de texto apropriado para ser lido como escrita literária, está sendo repensada na contemporaneidade. Justificamos. O conceito de textualidade, elemento fundamental no estruturalismo crítico, surge na década de 1950 e deve muito a Roland Barthes. Como o mundo mudou muito de lá para cá, a textualidade, que considera a estrutura e o estilo autoral, parte agora da estrutura para discutir a escolha de palavras e a ligação dessas com a política, o humanismo, a filosofia, a psicologia, entre outras. A constituição de um texto, com especificidades e identidades, depende, assim, da urdidura, da estrutura, da prática de uma rede de significações ímpares suscitadas pelo contexto.

É dessa perspectiva que se vale o pós-estruturalismo. Nele, o conceito é chave, principalmente se considerarmos o texto de Neubert e Shreve (1992, p.69-70). Os autores tomam o termo como um conjunto completo de características intrínsecas ao texto, reverberando certas restrições sociais. A proposição abre caminho para uma expansão do que é um texto, de fato, na atualidade. Considerando o autor, mas também o leitor, o que lê por escolha e o que lê por obrigação, o consumidor, o editor e o mercado, a influências de fatores culturais, linguísticos e textuais, tem-se por resultado a textualidade:

A textualidade integra o processo de tradução e o conhecimento de mundo com o texto como produto. A textualidade refere-se ao complexo conjunto de características que os textos devem apresentar para serem considerados textos. A textualidade é uma propriedade que um objeto linguístico complexo assume ao refletir certas obrigações sociais e comunicativas. [...] A textualidade pode também ser vista como um estado de “vazio no texto” (NEUBERT; SHREVE, 1992, 69-70).

A textualidade no fantástico é muito bem explicitada por Davi Roas (2013), quando associa o fantástico como problema de linguagem e coloca o leitor e o texto interligados.

para conseguir esse efeito [a transgressão entre o real e o impossível], primeiro deve estabelecer uma identidade entre o mundo ficcional e a realidade extratextual. Porém, não se trata somente de reproduzir no texto o funcionamento físico dessa realidade (condição indispensável para que se produza o efeito fantástico), mas também de fazer com o que o espaço ficcional apareça como duplicado do âmbito cotidiano, no qual se move o receptor. Em outras palavras, o leitor reconhece e se reconhece no espaço representado no texto (2013, p.61).

Por necessitar do real para a efetivação do processo de reconhecimento, o texto fantástico servir-se-á de recursos, por meio de “procedimentos empregados para afirmar a referencialidade do espaço textual” (p.62). Um deles é a “expressão obscura, canhestra, indireta” (p.63) no instante em que se passa do real para a representação fantástica. No entanto, a inexactidão linguística algumas vezes é superada pelos “limites da linguagem” (p.63).

Nos limites da linguagem encontram-se os pronomes. Carla Rodrigues (2005), ao discutir o problema de gênero instituído por Butler, afirma:

Assim como Derrida desmontou a estrutura binária significante/significado e a unidade do signo, e fez com isso uma crítica à metafísica e às filosofias do sujeito, Butler desmontou dualidade sexo/gênero e fez uma crítica ao feminismo como categoria que só poderia funcionar dentro do humanismo. Para refletir sobre os efeitos dessa desconstrução, é fundamental entender desconstrução não como desmonte ou destruição.

Butler assegura que, em palestra realizada no IBILCE/UNESP em 2015, precisamos criar fissuras na língua que nos libertem das algemas dos pronomes. No texto por nós utilizado, “The Doll’s House”, de Neil Gaiman, é não só pela linguagem do narrador que percebemos isso, mas também por meio da linguagem das personagens. Nela os pronomes são discutidos. Nela a textualidade ganha novos contornos.

Fantástico/Textualidade/Gênero no texto de Gaiman

Neil Richard MacKinnon Gaiman, escritor e roteirista britânico, é autor de contos, romances e quadrinhos, sendo seu mais famoso trabalho, em banda desenhada, a série *Sandman*. Dentre os romances e contos temos **Neverwhere** (1996), escrito como roteiro para uma série televisiva e posteriormente adaptada pelo autor na forma de romance, sendo esse o primeiro romance solo. Três romances seguintes viriam a ser adaptados em formato de série, caso de **American Gods**¹ (2001) ou em formato de filmes, caso dos romances **Stardust** (1999) e **Coraline** (2002).

¹Romance adaptado no formato de série, transmitida pelo canal Starz e pela Amazon Prime Video. Teve a primeira temporada, composta de oito episódios, lançada em 2017.

As narrativas do universo de Gaiman prezam por desenhar a figura feminina de diversos ângulos, proporcionando ao leitor uma ampla gama de personagens, em cujos discursos se percebem medos, desejos e ânsias da mulher, bem como as guerras de poder que sustentam a relação entre masculino e feminino.

No aqui proposto, temos como enfoque principal as personagens femininas construídas no segundo volume da série em quadrinhos **Sandman**, intitulado “The Doll’s House” (2010). A série original foi lançada pelo selo Vertigo, da DC Comics, em janeiro de 1989, com a última publicação em março de 1996, seguido por uma série de spin-offs como, por exemplo: **The Sandman: The Dream Hunters** (1999), e **Death: At Death’s Door** (2003), esse último escrito e ilustrado em estilo mangá por Jill Thompson.

O foco da série é principalmente Sandman, rei do domínio do Sonhar e um dos Perpétuos, seres cuja presença no mundo se estende infinitamente em direção ao passado e ao futuro, e que se situam em um plano diferente dos homens e dos deuses, pois, segundo o narrador, diferentes de ambos, os Perpétuos não podem morrer. São eles Destino, Morte, Sonho, Destruição, Desejo, Desespero e Delírio (antes conhecida como Deleite)².

No volume 2 (dois) de **Sandman**, selecionado para o estudo ao qual nos propomos, temos uma forte presença da feminilidade desde o princípio. Essa feminilidade é cercada de mistérios e de poder, mas também de decisões e de culpa por erros passados. O livro todo gira em torno de mulheres e de lutas particulares para compreender seus papéis no mundo, ao mesmo tempo em que se empenha contra a dominação masculina, mostrando-nos mulheres que sucumbem a essa dominação, e mulheres que se libertam dela.

A sabedoria e a perspicácia são constantemente

²Em inglês são conhecidos como *Endless*, respectivamente: *Destiny*, *Death*, *Dream*, *Destruction*, *Desire*, *Despair* e *Delirium* (antes conhecida como *Delight*)

colocadas enquanto características femininas. Durante a narrativa conhecemos o casal Lyta e Hector Hall. Enquanto Hector se vê preso em um mundo de sonhos, Lyta percebe a situação como parte da não realidade:

Tem todos os vestidos que pode vestir e um marido, cujo trabalho é muito importante. Hector é o Sandman, com dois assistentes Brute e Glob, dá a todas as crianças do mundo sonhos maravilhosos. Todas as crianças...? A única criança que Lyta realmente encontrou no mundo dos sonhos chama-se Jed [...] ninguém mais. Em sua casa dos sonhos, nos belos vestidos, Lyta não pensa mais sobre nada. Mas, às vezes... às vezes imagina o porquê. (GAIMAN, 2010, n.p.).

Lyta é a única não ludibriada pelas mentiras contadas pelos dois pesadelos, Brute e Glob. O marido é como uma boneca, uma marionete nas mãos de ambos e, obcecado pela vida no mundo de fantasia, não consegue, ou não deseja, entender a situação na qual se encontram.

Lyta, entretanto, é submissa à figura masculina. Verificamos que não foi forte o suficiente para enfrentar a dominação do marido, deixando a submissão a afastar da “verdade”. No entanto, por meio do questionamento, de reticências (“Todas as crianças...?”) e de afirmações que logo não se sustentam, reverte a narrativa da dominação e traz porquês.

Seu mundo de sonhos é abalado quando vislumbra a perda do masculino que a comanda. A mudança dos sonhos para os pesadelos é uma das marcas da submissão no universo criado por Gaiman. Posições assumidas no desconhecido são frágeis, como mostram as reticências. A morte de Hector e a gravidez são dispostas no mesmo nível. Brute e Glob representam a sociedade hegemônica protegendo a voz de comando, masculina, como se percebe a seguir:

Tudo parece um sonho agora. Tão difícil de aguentar. Nada mais é tangível. Houve pesadelos quando pensou que Hector estava morto. Quando, para ser honesto, estava morto... e ela grávida com o filho. Mas Brute e Glob recolheram sua alma no domo do sonho, fizeram dele o Sandman e protetor de sonhos (GAIMAN, 2010, n.p.).

Num outro excerto, podemos verificar o modo como a incerteza de Hector o coloca a mercê de Brute e Glob. A repetição incessante do “Vocês acham?” torna-o infantil, posicionando Brute e Glob como superiores, aqueles que tem o conhecimento sobre o que está por vir. O feminino, representado por Lyta, é o subalterno do subalterno.

Diga galera, vocês acham que esse monstro pesadelo vai gerar uma batalha mais difícil que os homens esqueleto de Plutão? Vocês acham? Vocês acham? (GAIMAN, 2010, n.p.).

A devoção ao masculino é explicitada nas lembranças. Por toda a vida ela representou uma boneca nas mãos do marido, cujos sonhos e desejos foram mais importantes que ela própria. Ao nos contar lembranças, percebemos a circularidade da história que apresenta. Lyta repete o destino da mãe. É nesse momento que o narrador interfere, mostrando-nos pensamentos das personagens e, dessa forma, explicitando inseguranças.

É o que quer? É o que queria? Sempre quis estar com Hector. Mesmo quando eram crianças, quando ela era uma criança rica e forte e ele um pirralho herói... mas deveria ter desejado mais que aquilo. Não deveria? Mas os sonhos de Hector vinham em primeiro lugar. Sempre vieram. Lyta e Hector fizeram tantas coisas juntos [...] Porque fez aquilo? Tornou-se cópia barata da mãe desaparecida? (GAIMAN, 2010, n.p.).

A felicidade só é atingida por meio do discurso, quando repetidamente afirma estar feliz, mesmo que seja um engodo para suportar a situação. O contraste entre as ilustrações e o texto constrói a ironia em Gaiman, auxiliado sutilmente pelo posicionamento de reticências. Na imagem abaixo, o uso desse sinal de pontuação separa o que a personagem acredita ser duvidoso, um ato sobrenatural, do que deseja ser real — a felicidade pós-casamento, mesmo que toda a fala se edifique como tentativa de convencer a si mesma sobre a felicidade inexistente do casal.



(GAIMAN, 2010, n.p.)³

³Nos balões de fala lê-se, respectivamente, de cima para baixo: “Mas Brute e Glob recolheram a alma no domo do sonho, fizeram dele o Sandman e protetor de sonhos...”; “E, depois do casamento, ela veio viver nesta casa.”; “E era muito feliz. Eram todos muito, muito felizes”.

Nessa história, Sandman apresenta-se, ainda que não imediatamente, pela visão da mulher, como herói. Lyta depende do comando masculino, mas quando Sandman envia Hector, mais uma vez, para o mundo dos mortos, acaba forçosamente libertando Lyta do cárcere.

Após a partida de Hector (de volta ao mundo dos mortos) vemos os primeiros sinais de revolta contra o masculino, não só quando Lyta percebe o feito por Sandman a Hector, mas também quando este declara ser o pai do seu bebê e voltar um dia para reclamá-lo: “Vai pegar meu filho só por cima do meu cadáver, seu bastardo assustador... por cima do meu cadáver” (GAIMAN, 2010, n.p.).

É a primeira vez que uma palavra de baixo calão é incluída no discurso de Lyta. O uso da palavra “bastardo” (*bastard*) desvela a primeira reação agressiva da personagem contra uma figura masculina. A libertação física, ao eliminar-se da figura masculina opressora, é refletida no enunciado, pois não precisa mais temer represálias — não é mais uma mulher dominada.

A luta entre o masculino e o feminino também é marcada no discurso de Unity, avó da personagem Rose. Ao contar sua história, percebemos a opressão exercida pela família:

Eu estive... doente por muito tempo, querida. Eu apenas recuperei a razão no ano passado. Enquanto estive doente... tive um bebê [...] Minha família entregou o bebê para adoção. Quando me recuperei, chamei o Sr. Holdaway. Disse que queria saber sobre o bebê. A princípio mentiu para mim. Mas acabou admitindo a verdade (GAIMAN, 2010, n.p.).

Além da pressão familiar, Mr. Holdaway age de forma a protegê-la de informações que acredita serem demasiado ruins para sua cliente, mesmo que ela deseje saber a verdade.

É sobre esse instinto de proteção, aprisionamento feminino no ambiente familiar, que comenta Mary Del Priore no livro **Histórias e conversas de mulher** (2013). Segundo a autora, a família será por muito tempo o principal ambiente de trabalho do sexo feminino. A função da mãe é de educar a prole, cuidar dos doentes e idosos, agradar e obedecer ao marido, mantendo sempre a aura de castidade que se espera de uma dama do lar. A falha da mulher em qualquer dessas tarefas, e pior, a falha da mulher em se casar segundo as leis da Igreja faz-se uma aberração social, pois cria-se uma função primeira de encontrar um marido, a quem seria submissa, e servir à família e a ele.

Notamos no narrar de Unity como isso a afeta. As frases são curtas, dividindo a informação da história em pequenos pedaços. A textualidade desvenda a dificuldade de Unity em contar a opressão familiar sofrida no passado, o que também expõe uma opressão ainda presente.

Mais uma vez o uso de reticências é significativo, pois anuncia a presença das incertezas de Unity, além de descortinar a mulher oprimida pelo passado. Entretanto, quando toma o lugar da neta ao exteriorizar um sacrifício, notamos o uso de reticências no exato momento de sua morte, quando uma forte dor a atinge. No trato com Sandman, no entanto, não há reticências, não há opressão masculina.

Esse sinal de pontuação, porém, aparece na fala do perpétuo. Unity sai da posição de oprimida e coloca-se como superior a Sandman, pois a incerteza está com ele. As sentenças de Unity são mais longas e sem insegurança. Registramos isso no trecho de conversa entre Sandman e a mulher: “Rose é o vórtex...” “Talvez. Mas eu deveria ter sido o vórtex. Se você não tivesse sido aprisionado longe do reino do sonhar, eu teria sido” (GAIMAN, 2010, n.p.).

Unity é calada pela família durante a doença, a filha lhe é tirada, os bens são vendidos, e mantém o patrimônio financeiro por não ter se casado. Esse aprisionamento, apesar de não lhe ser confortável, é o único ambiente conhecido, por

isso, apesar de possuir uma grande fortuna, prefere morar em uma casa de repouso. Quando questionado se Unity possui a mansão, Mr. Holdaway explica: “Não, Sra. Walker. Esta é uma casa de repouso particular para anciãos. Minha cliente é apenas uma residente.” (GAIMAN, 2010, n.p.). O próprio nome do advogado “Mr. Holdaway” faz referência a seu trabalho — mantém as posses de Unity longe da mulher e mente sobre o bebê como forma de proteção do masculino sobre o feminino.

Rose também se percebe aprisionada pelas exigências familiares. Ao encontrar o irmão desaparecido, inconsciente no hospital, sente o peso das responsabilidades da exigência familiar e se pergunta acerca da sua obrigação:

Desculpe Hal. É só que eu queria que minha mãe estivesse aqui. Eu sento lá ao lado da cama de Jed, esperando ele se recuperar... imaginando como ele estará quando isso acontecer... mas minha mãe tem que ficar na Inglaterra, cuidando de Unity. Eu não entendo. Por que ambos tinham que estar doentes ao mesmo tempo? Eu não deveria estar aqui. Deveria ser minha mãe (GAIMAN, 2010, n.p.).

Toma o lugar da mãe em relação aos cuidados dispensados ao irmão, enquanto deseja ser uma adolescente comum. Não almeja as funções que lhe são outorgadas pela família, mas ao mesmo tempo não consegue se libertar delas, não só por acreditar que tais obrigações devam ser cumpridas, mas também de forma a ajudar a mãe.

A masculinidade é constantemente presente na narrativa de Rose. O masculino age na história, ao mesmo tempo, como salvador e como agressor. Falta-lhe força para se libertar das amarras familiares, além das forças para enfrentar os homens — durante quase toda a narrativa, precisa de outros homens que lutem suas batalhas e a salvem. É o caso de Gilbert, um morador da pensão onde está hospedada,

aparecendo e salvando-a quando é atacada, ao caminhar na rua, por uma gangue.

A princípio Rose tenta se defender, mas antes que possa fazer algo, Gilbert já se apresenta: “Cavalheiros, me parece que a jovem donzela deseja manter ambas sua bolsa e a honra” (GAIMAN, 2010, n.p.).

A masculinidade não atua apenas como força protetora da integridade física da mulher, mas também como guardião de sua sexualidade. O controle masculino sobre a sexualidade feminina é possível de ser observado tanto no caso de Gilbert quanto no caso dos atacantes que desejam estuprá-la.

O discurso formal de Gilbert remete-nos à polidez própria dos homens cavaleirescos, pois, mesmo em uma situação de grande perigo, não apela ao baixo calão, nem se deixa abalar frente à gangue de marginais.

Rose, por outro lado, tem a função enquanto donzela a ser protegida expressa no discurso. Educada em todos os momentos, não usa palavras ofensivas mesmo quando é atacada ou quando está em perigo. Seu discurso é sempre calmo e comedido.

Ambiciona a proteção, talvez como forma de aliviar o peso das responsabilidades. Quando Gilbert desaparece, culpa-se pelo desaparecimento e aspira tê-lo de volta. Segurando o pedaço de papel dado pelo protetor, se pergunta: “Gilbert, o que é isto? Onde você está?” (GAIMAN, 2010, n.p.).

Ao ser atacada por um serial killer no hotel, Sandman aparece para salvá-la do estupro. Mais uma vez o masculino age como agressor e protetor. O Perpétuo a livra de seu destino, protegendo sua sexualidade e sua integridade física. Ele, entretanto, parece reconhecer a sexualidade feminina como pertencente à mulher, não deseja comandá-la, apenas salvá-la de seu destino: “Solte-a, Nathan Diskin. Solte-a agora. Ela não é sua, Nathan. Ela não pertence a ninguém, exceto talvez a ela mesma” (GAIMAN, 2010, n.p.).

Ao final da narrativa, Sandman deseja tirar a vida de Rose, pois descobre ser ela uma ameaçadora anomalia

da destruição do mundo dos sonhos. Nesse momento temos um forte embate entre o masculino e o feminino, quando Unity aparece no mundo dos sonhos e confronta Sandman. Diz salvar a neta, uma vez que ela própria deveria ter sido a anomalia, ao que Sandman responde não entender: “É claro que não. Você claramente não é muito inteligente, mas eu não deveria deixar isso incomodá-lo” (GAIMAN, 2010, n.p.).

O domínio masculino é desafiado, bem como a sabedoria que se espera de um imortal acerca dos próprios domínios. Unity toma para si a função de salvar a neta, isso não é mais função masculina, e prova possuir mais conhecimento sobre o mundo dos sonhos que o próprio rei do sonhar. A relação entre essa cena e as palavras do começo da narrativa é clara: “Existem histórias que as mulheres contam, na língua secreta que os meninos nunca foram ensinados e os homens mais velhos são sábios demais para aprender, e essas histórias nunca são contadas aos homens” (GAIMAN, s.p., 1990).

O ser feminino não é subalterno, não é inferior aos homens. As mulheres possuem conhecimento para além da compreensão masculina. Apesar do *status* como ser divino, Sandman possui fraquezas e desejos humanos. Ao conhecer Robert Gadlen, interessa-se pelo homem, que dizia não almejar a morte, e lhe diz que a morte não o atingiria, e que o encontraria naquele mesmo lugar depois de cem anos. Assim acontece, e, de cem em cem anos, Sandman e Robert encontram-se e discutem as aventuras e desventuras do humano. Quando este confronta Sandman acerca da razão pela qual ele marca os encontros, dizendo que o Perpétuo apenas necessita de amigo, Sandman revolta-se ao ter atribuído a si um sentimento mortal: “Você ousa? Você OUSA pensar que eu seria amigo de um mortal? Que alguém como eu PRECISARIA de companhia? Você ousa me chamar de solitário?” (GAIMAN, 2010, n.p.).

Percebemos que Sandman é a única personagem em cujas falas a diferença entre caixa alta e caixa baixa é marcada, com exceção de quando usa o capacete, pois, nesses momentos,

está lidando com o perigo e o poder é marcado com palavras em letras maiúsculas. Sem o capacete, entretanto, tem um rosto antropomorfo, e os balões de fala, além de diferenciados por serem pretos, são marcados por um texto que diferencia as letras maiúsculas das minúsculas.

O descontrole apresentado pela personagem no discurso, ao ser comparado com um ser humano comum, o faz ainda mais humano. Por toda a narrativa as falas de Sandman são sempre serenas, pois se coloca em um patamar de igual ou superior em relação a todos com quem conversa. No trecho supracitado, entretanto, o uso de palavras escritas totalmente em letras maiúsculas marca a ira, mas também aproxima-o dos humanos, cujas falas são todas escritas em caixa alta.

Os sentimentos mortais são explicitados ao atender ao desafio de Robert. No penúltimo encontro, o mortal desafia Sandman a encontrá-lo novamente após cem anos, caso realmente espere sua amizade. Ao final do prazo, o Perpétuo comparece, respondendo à surpresa de Robert: “Eu sempre ouvi dizer que não era educado deixar um amigo esperando. Quer um drink?” (GAIMAN, 2010, n.p.).

Na narrativa entendemos ser a rainha Nada seu grande amor, mas que esta, mesmo também apaixonada, o rejeitou frente à grande destruição que o relacionamento dos dois provocaria. Sandman, então, posiciona-se como o masculino dominante, e exige de Nada o casamento ou uma punição por rejeitá-lo:

Eu não sou um homem mortal, e não amo como um homem mortal poderia amar.

[...] Você me feriu. Você poderia ter sido minha rainha, mas ao invés disso você escolheu o reino da Avó Morte. Uma vez mais eu vou oferecer meu amor para você, uma vez mais, e será só isso. Se me recusar uma terceira vez, vou condenar sua alma à dor eterna. Então eu te pergunto, minha doce amada, pela última

vez, você será minha rainha? (GAIMAN, 2010, n.p.).

Ao declarar amor diferente dos mortais, o perpétuo demonstra superioridade, não só como ser sobrenatural, mas também como pertencente ao sexo masculino, em busca de dominar a sexualidade feminina por meio de ameaças. O desejo de Sandman de forçar a mulher a ceder ao amor é enfrentado pela rainha, pois suas ações em prol de tal amor já haviam causado a destruição do reino de Nada.

O encontro do feminino com o masculino, nesse caso, diferente de Lyta, onde a dependência é o resultado, causa conflito entre um ser divino masculino e um ser humano, feminino, que prefere perder a vida a se submeter ao homem.

O autor insere o movimento feminista de forma bastante inusitada. Parte da narrativa tem como cenário uma convenção de *serial killers*, no hotel no qual Rose se hospeda. Dentre os muitos eventos, cujo pano de fundo é a convenção, notamos a representação de mulheres assassinas, lutando por um reconhecimento frente à maioria de assassinos masculinos:

12:30 p.m. Painel de Discussão. “Mulheres em *Serial Killing*”.

“Eu digo a vocês, estou totalmente cansada de mulheres em nossa linha de ação serem estereotipadas como viúvas negras ou enfermeiras assassinas. Sou uma *serial killer*, e uma mulher, e tenho orgulho disso (GAIMAN, 2010, n.p.).

Gaiman critica estereótipos contaminadores da sociedade. Ao inserir a crítica por meio de humor sutil, mostra-nos que nem mesmo as camadas mais à margem da lei estão livres de preconceitos e sexismo.

Por último, gostaríamos de comentar acerca do microcosmo formado pelas personagens da pensão onde Rose

mora. Em sua maioria mulheres, representam a feminilidade de diferentes formas. Observemos as personagens Desejo, Hal, Barbie e Ken, mescla entre o masculino e o feminino.

Desejo, um dos perpétuos, por exemplo, possui em si ambos os sexos, pois, segundo o narrador, apenas um sexo não é o suficiente para o Desejo. A masculinidade e a feminilidade convivem nele em harmonia, diferente do casal Ken e Barbie.

Ken e Barbie, referência de um casal perfeito, nos são apresentados sorridentes e terminando as frases um do outro. Rose descreve o casal:

No andar de baixo mora um casal chamados Ken e Barbie — eles são normais. Terrivelmente, assustadoramente normais — como se tivessem atravessado o normal e saído do outro lado (GAIMAN, 2010, n.p.).

O discurso reflete a forma como masculino e feminino complementam-se. As frases de um são completadas pelo outro, o que os torna uma imagem idealizada e estereotipada de casal heterossexual:

Desculpe, Hal...
...mas estávamos pensando...
...você vai ser a Dolly essa noite?
Porque se você for...
...nós não vamos trazer a mãe do Ken para cá...
...depois do show.
Nós não nos importamos, claro...
...mas mamãe é muito rígida.
Diferente de nós.
HA HA (GAIMAN, 2010, n.p.).

O jogo de palavras brinca com os significados — *Straight* é “rígido”, mas também remete à orientação heterossexual. Ao dizer “...*but mom’s very straight*” temos uma marca textual ambígua, não só acerca da mãe de Ken,

mas também no que refere à sexualidade do casal, uma vez que Barbie responde “Diferente de nós”.

O equilíbrio entre o masculino e o feminino faz-se, entretanto, na aparência. Como vemos nos sonhos, a masculinidade de Ken é ligada ao dinheiro e ao sexo, embora não consiga nada de Barbie. Apesar de, como Lyta, possuir uma forte dependência psicológica em relação ao marido, Barbie vive em um mundo de sonhos próprio, no qual ele não tem lugar. Notamos isso quando sonhos se misturam:

“Barbie, é você? Onde estamos?”

“Ken? Como você conseguiu entrar em Place of Lost Carnadine?”

“Onde? O que é tudo isso?”

[...] Ken acordou, confuso e excitado. Ele se aproximou de Barbie, ficou surpreso ao perceber que ela estava chorando. Ela não conseguia dizer a ele o porquê de estar chorando. Ela disse que não sabia. Então ele lhe disse coisas, na escuridão, das quais ele se arrependeria (GAIMAN, 2010, n.p.)

Ao final da narrativa, quando Ken e Barbie se separam, percebemos que Ken decide viver sua sexualidade com outra mulher, para se auto-afirmar como homem. Já Barbie não consegue se livrar da dependência que tem do masculino, e acaba se refugiando no mundo de sonhos: “Ele disse que Ken e Barbie se separaram. Ken encontrou uma nova parceira, que se parece exatamente com uma Barbie mais jovem, enquanto Barbie parece ter ficado seriamente esquisita” (GAIMAN, 2010, n.p.).

A personagem Hal, assim como Desejo, também vive a sexualidade como homem e mulher, ao se travestir como Dolly Lamour em shows noturnos. A diferença entre o homem e o Perpétuo é que naquele o masculino e o feminino não convivem em harmonia. Hal está dividido entre a identidade

masculina e a identidade feminina, e seus sonhos mostram essa incerteza:



(GAIMAN, 2010, n.p.)⁴

Hal divide-se entre as identidades e o discurso muda dependendo de qual delas está falando. Quando travestido como Dolly, a enunciação apresenta um teor dramático e enfurecido:

Aquele homem! A audácia daquele homem se ele-é-tão-esperto-o-que-é-que-está-fazendo-dirigindo-um-show-de-drag-e-sem-talento! Cortou meu tributo a Sondhein e deu um número extra para aquela vadia Mitzi! Eu disse, Douglas, não me importa quem você está fodendo... mas se “Broadway Baby” se for, então eu também vou! Desgraçado!

Já como Hal, a personagem é mais comedida, deixando transparecer a sexualidade através do continuo uso

⁴Na ilustração lê-se: “Claro que este não é meu rosto verdadeiro, Hal” “E este também não é” “Hal. Você precisa me ajudar. Estou ficando sem mãos”.

da palavra “querida” (*honey*): “Oi, querida. Então finalmente a expulsaram do hospital, heim? [...] Boa noite, querida” (GAIMAN, 2010, n.p.).

O humor com que é tratada a questão da identidade de Hal alivia a tensão criada, entretanto, não podemos deixar de notar que essa é uma questão das identidades. Um grande conflito forma-se entre a feminilidade e a masculinidade, uma vez que em sua busca por amor, Hal enxerga-se homem, não como a contraparte feminina Dolly:

E Hal vê Robert novamente. Não Robert como ele demonstrou ser — imaturo, centrado em si mesmo, desonesto [...] Não. Esse é o Robert que ele esperava encontrar. O Robert com o qual ele sonhou. Companheiro, aberto, mágico... (GAIMAN, 2010, n.p.).

Por fim, a relação entre Chantal e Zelda também desafia os padrões patriarcais estabelecidos. Ambas vivem juntas sem que o masculino seja necessário e sem que essa relação necessite de explicações:

o quarto, do outro lado do hall, contém as Mulheres Aranha, Zelda and Chantal. Eu não sei o último nome delas. Ninguém parece saber se elas são mãe e filha, irmãs, amantes, parceiras de negócios, ou o que. Elas se vestem de branco e colecionam aranhas mortas. Chantal diz que elas tem mais de 24.000. Zelda nunca diz nada (GAIMAN, 2010, n.p.).

O mundo hermético é refletido no discurso. Zelda nunca fala nada, enquanto que o discurso de Chantal é intrincado e a escolha de palavras é feita de forma a mantê-las distantes das outras personagens:

“Olá, nova colega de casa, nós ouvimos a comoção e pensamos ser apropriado nos

apresentarmos.” “Zelda tem um sermão restaurador a respeito de Deus, tempos difíceis, e um variado número de pegadas na areia. Contou-me o sermão uma vez, e isso me animou notavelmente” (GAIMAN, 2010, n.p.).

Há várias “guerras de poder” entre as personagens, inclusive revendo e ao mesmo tempo sustentando as figuras hegemônicas criadas na sociedade sexista. Essas guerras consolidam, e de certa forma também desmontam, as imagens criadas como representação das virtudes e vontades do ser humano, além de desconstruírem sexo e gênero como duais. Desejo é acima de tudo um “híbrido”, “Desejo nunca se satisfaz com apenas um sexo [...]” (GAIMAN, 2010, n.p.), e politicamente “ganha” de Sandman quando, diante da ameaça do perpétuo, tem, segundo Austin (1962), um *uptake* diferenciado e não aceita a ameaça. Acolhe-a de pronto como estratégia, mas, logo após declara: “E Desejo sorri, e esquece, pois Desejo é uma criatura do momento. E Desejo anda pelos intermináveis caminhos do seu corpo, certo de que ele, ou ela, é o único em controle de seu destino” (GAIMAN, 2010, n.p.). Ou seja, no meio dos pronomes Desejo destitui a língua e constrói a textualidade contemporânea onde o gênero, conforme Butler (1997), faz-se no discurso.

Robert Scholes, no livro **English After the Fall: from Literature to Textuality** (2011), afirma que ao estudar a textualidade, estudamos palavras e como essas regulam nossa sociedade e nosso próprio universo, haja vista o que e como significam. A significação do gênero em **Sandman** discute a sociedade patriarcal e traz questionamentos e possibilidades.

REFERÊNCIAS:

AUSTIN, John Langshaw. **How to Do Things With Words**. Oxford: Harvard University Press, 1962.

BUTLER, Judith. **Excitable Speech: A Politics of the Performative**. New York: Routledge, 1997.

DEL PRIORE, Mary. **Conversas e histórias de mulher**. São Paulo: Planeta, 2013.

GAIMAN, Neil. **Sandman: The Doll's House**. New York: Vertigo, 2010.

MURARO, Rose Marie. A mulher no terceiro milênio. In: RIBEIRO, Helcion. **Mulher e dignidade: dos mitos à libertação**. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1989.

NEUBERT, Albrecht; SHREVE, Gregory M. **Translation as Text**. Ohio: The Kent State University Press, 1992.

RAJAGOPALAN, K. A dimensão crítica da Teoria dos Atos de Fala. In: FERREIRA, Ruberval; RAJAGOPALAN, Kanavillil (org.). **Um Mapa da Crítica nos Estudos da Linguagem e do Discurso**. Campinas: Pontes, 2016, p.85-94.

ROAS, David. O fantástico como problema da linguagem. In: RAMOS, Maria Celeste Tommasello; ALVES, Maria Cláudia Rodrigues; HATTNER, Alvaro Luiz (org.). **Pelas veredas do fantástico, do mítico e do maravilhoso**. São Paulo; São José do Rio Preto: Cultura Acadêmica; HN, 2013, p.61-76.

RODRIGUES, Carla. Butler e a desconstrução do gênero. **Estudos Feministas**, v. 13, n. 1. jan.-abr.2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000100012>. Acesso: em 28/09/2017.

SCHOLES, Robert. **English After the Fall**: From Literature to Textuality. University of Iowa Press, 2011.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

OS AUTORES

Alexander Meireles da SILVA

É Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2008), Mestre em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2003) e Especialista em Educação a Distância pelo SENAI-RJ (2003). Desde 2009 atua como Professor Associado de Língua Inglesa e Literaturas de Língua Inglesa da Unidade Acadêmica Especial de Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás - Regional Catalão, onde também é Professor permanente do Mestrado em Estudos da Linguagem da RC/UFG. Desde 2014 responde pela Chefia da Unidade Acadêmica Especial de Letras e Linguística. Já trabalhou como Professor de Literaturas de Língua Inglesa, Língua Inglesa e Teoria da Literatura em diversas instituições de ensino superior públicas e privadas no Rio de Janeiro. É autor do livro **Literatura inglesa para brasileiros: curso completo de literatura e cultura inglesa para brasileiros** (2005), pela editora Ciência Moderna. Suas pesquisas se concentram nas áreas das Literaturas de Língua Inglesa e da Literatura Fantástica. É criador de conteúdo do blog **Fantasticursos** (www.fantasticursos.com) e do Canal do YouTube **Fantasticursos** (www.youtube.com/fantasticursos), nos quais oferece conteúdo, cursos e consultoria sobre o Fantástico na Literatura e no Cinema nas vertentes da Fantasia, Gótico e Ficção Científica.

e-mail: prof.alexms@gmail.com

CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8325920517508979>

ANA PAULA DOS SANTOS MARTINS

Licenciada em Letras - Português e Inglês pela Universidade Federal de São Carlos (2000), Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2004), e Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (2010). Desenvolveu pesquisa de Pós-Doutorado na Universidade de São Paulo, na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, com bolsa de Pós-Doutorado Júnior concedida pelo CNPq, tendo realizado estágio na Universidade do Minho, em Portugal, sob supervisão da Prof^a. Dra. Ana Gabriela Macedo. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Ensino de Português e Teoria e Crítica Literárias, em especial no que se refere aos estudos que envolvem literatura, gênero, memória e representação e literatura feita por mulheres no Brasil e em Portugal.

e-mail: anasanmartins@yahoo.com.br

CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2930561645515473>

* * *

CLAUDIA FERNANDA DE CAMPOS MAURO

Possui graduação em Letras - Português e Inglês pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1989), graduação em Letras - Português e Italiano pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1990), mestrado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1996), doutorado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (2001) e pós-doutorados pela Università degli Studi di Firenze (2008, 2009, 2010, 2011 e 2012). Atualmente, é professora assistente doutora da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho e membro de corpo editorial da **Revista de Letras** (UNESP). Tem experiência na área de Letras, atuando

principalmente nos temas Literatura Italiana e Século XX.
e-mail: claudiamauro@fclar.unesp.br
CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3083005309004357>

* * *

CLÁUDIA MARIA CENEVIVA NIGRO

Possui graduação em Letras pela UNESP (1986), mestrado em Letras Estudos Literários (1994) e doutorado em Letras Estudos Literários (1999), ambos pela UNESP - Campus de São José do Rio Preto e Pós-doutorado (2003) pelo IEL/UNICAMP. Atualmente, é professora Livre Docente em Crítica Literária da UNESP. Credenciada no Programa de Pós-Graduação em Letras desde 2004. Tem experiência na área de Literatura e Lingüística, com ênfase em Lingüística Aplicada ao Ensino de Língua e Literatura, atuando principalmente nos temas identidade, exclusão, gênero, religião, tradução e cultura.

e-mail: cmcnigro@gmail.com
CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5980841495163205>

* * *

CIDO ROSSI

Graduado em Letras (Português/Inglês) pela UNESP - Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (2003), Mestre em Estudos Literários pela mesma universidade (2006) e Doutor em Estudos Literários também pela UNESP - Araraquara (2011). Atua em Letras, na área de Literaturas de Língua Inglesa, e desenvolve pesquisas principalmente sobre as Manifestações do Gótico na Ficção, as Vertentes do Fantástico na Ficção, Desconstrução e Psicanálise. É líder do Grupo de Pesquisa (CNPq/UNESP) Vertentes do Fantástico na Literatura e do GT ANPOLL Vertentes do Insólito Ficcional. É membro dos Grupos de Pesquisa (CNPq/UERJ)

Estudos do Gótico e Nós do Insólito.

e-mail: adrossi@fclar.unesp.br

CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0428069285054155>

* * *

FÁBIO DOBASHI FURUZATO

Graduado em Jornalismo pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp - Bauru, 1993) e em Letras pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP, 1998). Mestre em Teoria e História Literária: Literatura brasileira (2002) e Doutor (2009), na mesma área, pela UNICAMP. Professor no Ensino Superior desde 2002, atuando, de 2008 em diante, na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). Leciona nos cursos de Licenciatura em Letras (Português/Inglês e Português/Espanhol), bem como nos Mestrados Acadêmico e Profissional em Letras na Unidade Universitária de Campo Grande (UUCG). Como pesquisador, trabalha principalmente com os temas literatura brasileira contemporânea, Murilo Rubião, Fantástico e contos. Desenvolve atualmente um projeto de pesquisa sobre as principais abordagens teóricas e interpretativas sobre a literatura fantástica, ao mesmo tempo em que examina as principais obras literárias analisadas pelos teóricos do gênero.

e-mail: fabiodf71@yahoo.com.br

CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9840489374474083>

* * *

FERNANDA AQUINO SYLVESTRE

Graduada em Letras pela Universidade Federal de Uberlândia. Coursou Especialização em Teoria Crítica da Literatura na Faculdade de Ciências e Letras da UNESP - Araraquara. Realizou seu Mestrado e Doutorado em Estudos Literários pela Faculdade de Ciências e Letras da

UNESP - Araraquara. Atualmente, é Professora Associada da Universidade Federal de Uberlândia. Na Graduação, desenvolve atividades na área de Língua Inglesa e Literaturas de Língua Inglesa. Professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Uberlândia, no qual desenvolve o projeto “O conto de fadas na contemporaneidade: leituras pós-modernas”. É membro do GT ANPOLL Vertentes do Insólito Ficcional e vice-líder do Grupo de Pesquisa (CNPq/UNESP) Vertentes do Fantástico na Literatura.

e-mail: fernandasyl@uol.com.br

CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7263180497540978>

* * *

FLAVIO GARCÍA

Flavio García (Queiroz de Melo) concluiu, em março de 2016, seu terceiro Pós-Doutorado, com Bolsa de Estágio Sênior da CAPES, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC) sob a supervisão do Prof. Dr. Carlos Reis; defendeu, em 1999, o Doutorado em Letras na PUC-Rio; em 1995, o Mestrado em Letras na UFF. É Professor Associado da UERJ, atuando na Graduação em Letras e no PPG em Letras, na área de Estudos de Literatura, nas especificidades de Literatura Portuguesa e de Teoria da Literatura e Literatura Comparada, com orientações de Mestrados e Doutorado. Desde agosto de 2014, é Bolsista PROCiência (UERJ/FAPERJ). Coordena o Seminário Permanente de Estudos Literários da UERJ - SePEL (www.sepel.uerj.br), o Núcleo de Estudos do Fantástico da UERJ - NEF e a Unidade de Desenvolvimento Tecnológico Laboratório Multidisciplinar de Semiótica - UDT LABSEM; co-coordena também a Dialogarts Publicações (www.dialogarts.uerj.br) e participa da editoria do **Caderno Seminal** (www.e-publicacoes.uerj.br/ojs/index.php/cadernoseminal) e da **Revista Abusões** (www.e-publicacoes.uerj.br/ojs/index.php/abusoes). É líder

do Grupo de Pesquisa Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica, e participa do Grupo de Pesquisa Vertentes do Fantástico na Literatura. Foi eleito para coordenar (2011 - 2014; 2014 - 2016) o GT ANPOLL Vertentes do Insólito Ficcional. Suas publicações se concentram em torno do insólito ficcional e das vertentes da ficção fantástica; das obras de Mia Couto, Mário de Carvalho e Murilo Rubião; e espriam-se pelas culturas e literaturas galega e africanas de língua portuguesa, em especial a moçambicana.

e-mail: flavgarc@gmail.com

CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4242057381476599>

* * *

MARCO AURELIO BARSANELLI DE ALMEIDA

Possui graduação em Licenciatura em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2010). Desenvolveu estudo acerca do processo de adaptação fílmica de obras do escritor Neil Gaiman. Concluiu, em 2015, o programa de graduação em Licenciatura em Letras com habilitação em Português-Italiano da UNESP - campus de São José do Rio Preto. cursando graduação em Letras Português-Francês, iniciada em 2016. É mestre em Letras pela UNESP – São José do Rio Preto. Atualmente, estuda as relações entre raça e gênero, e também trabalha como professor de língua inglesa no Centro Oeste-Paulista de Cultura Anglo-Americana.

e-mail: marcoaurelio_maba@hotmail.com;

CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4649519473144773>

MARISA MARTINS GAMA-KHALIL

Possui Mestrado em Letras - Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/Assis (1994) e Doutorado em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/Araraquara (2001). Trabalhou de 1987 a 2006 na Universidade Federal de Rondônia. Atualmente, é professora da Universidade Federal de Uberlândia, onde atua na graduação em Letras, no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários e no Mestrado Profissional em Letras. É líder do Grupo de Pesquisas em Espacialidades Artísticas/CNPq e pesquisadora Produtividade em Pesquisa - CNPq. É membro do GT da ANPOLL Vertentes do Insólito Ficcional. É coordenadora do CENA (Colóquio de Estudos em Narrativa), evento realizado bianualmente na UFU. Realizou Estágio Sênior Pós-Doutoral na Universidade de Coimbra com projeto contemplado com bolsa CAPES. Faz parte do núcleo de investigadores do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra. Tem livros, artigos e capítulos de livro publicados, com ênfase nas reflexões sobre o espaço ficcional e sobre a narrativa fantástica; nas questões inerentes à literatura infantil e juvenil e ao letramento literário; bem como nas relações plausíveis entre Teoria Literária e Análise do Discurso.

e-mail: mmgama@gmail.com

CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9430138689219946>

RAUL DIAS PIMENTA

Iniciou sua carreira aos dezessete anos como professor de Língua inglesa nas seguintes instituições: Centro de Línguas - CL UFG/CAC e International House Idiomas. Graduado em Letras Português/Inglês no ano de 2015. No primeiro semestre de 2015, iniciou o mestrado em Estudos da Linguagem pela Regional Catalão – UFG.

e-mail: raul.diasefl@gmail.com

CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9474743827353303>

* * *

RENATA PHILIPPOV

Possui bacharelado em Letras (Português/Inglês/Francês) pela Universidade de São Paulo (1994), licenciatura em Letras (Português/Inglês/Francês) pela Universidade de São Paulo (1995), mestrado em Letras (Língua e Literatura Francesa) pela Universidade de São Paulo (1999), doutorado em Letras pela Universidade de São Paulo (2005), pós-doutorado em Linguística Aplicada pelo LAEL/PUCSP (2015) e pós-doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada pelo DTLLC/FFLCH-USP (2018). É Professora Associada do Departamento de Letras e credenciada no Programa de Mestrado em Letras da UNIFESP-campus Guarulhos. É membro do GT Vertentes do Insólito Ficcional da ANPOLL e líder do grupo de pesquisa Língua e Literatura: interdisciplinaridade e docência (CNPq). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Línguas e Literaturas Estrangeiras Modernas, atuando principalmente nos temas Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Machado de Assis, estudos de recepção literária e literatura comparada e questões de inter e transdisciplinaridade.

e-mail: renataph@uol.com.br

CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9950264048329182>

SYLVIA MARIA TRUSEN

Possui graduação em Letras pela Faculdade de Ciências e Letras Notre Dame (1983), mestrado em Letras pela Universidade Federal do Ceará (1995) e doutorado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2006). Pós-doutoramento na Universidade Federal do Rio de Janeiro, no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura (linha de pesquisa: Estudos semiológicos: Texto, Leitura e Transdisciplinaridade). Professora Associada da Universidade Federal do Pará, Professora do Programa de Pós-Graduação Linguagens e Saberes na Amazonia. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, atuando principalmente nos temas Narrativas do Insólito e Conto Maravilhoso, Memória e Intertextualidade, Leitura e Tradução Intercultural. Atualmente, faz formação psicanalítica no Corpo Freudiano - Escola de Psicanálise.

e-mail: sylviatrusen63@gmail.com

CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1704721088122823>

GRUPO DE PESQUISA VERTENTES DO FANTÁSTICO NA LITERATURA (CNPQ/UNESP)

Formando em 2008 pela pesquisadora Karin Volobuef (UNESP), o grupo dedica-se à investigação das diversas manifestações do Fantástico na literatura. Longe de se restringir aos limites do Fantástico tradicional, o grupo trabalha com o Fantástico enquanto termo de acepção mais ampla, compreendendo variadas modalidades, como o insólito e o gótico/macabro (romance gótico, histórias de mistério ou horror, obras dedicadas ao duplo, demoníaco etc.); as representações literárias do mito (tanto o antigo como o moderno); os contos maravilhosos de origem popular (narrativas folclóricas da tradição oral) e os contos maravilhosos de criação artística (*Kunstmaerchen* ou *Literary Fairytale*); a ficção científica e os retrofuturismos; e a emergência no século XX de novas formulações literárias, a exemplo do realismo mágico e da *fantasy*.

Líderes:

Cido ROSSI (UNESP)

Fernanda Aquino SYLVESTRE (UFU)

Contatos:

Página do grupo no CNPq: [dgp.cnpq.br/dgp/
espelhogrupo/3669493490315361](http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/3669493490315361)

e-mail do grupo: vertentesdofantastico@gmail.com



ISBN: 978-85-67803-92-0




Edibrás
Gráfica e Editora