

André de Sena [org.]

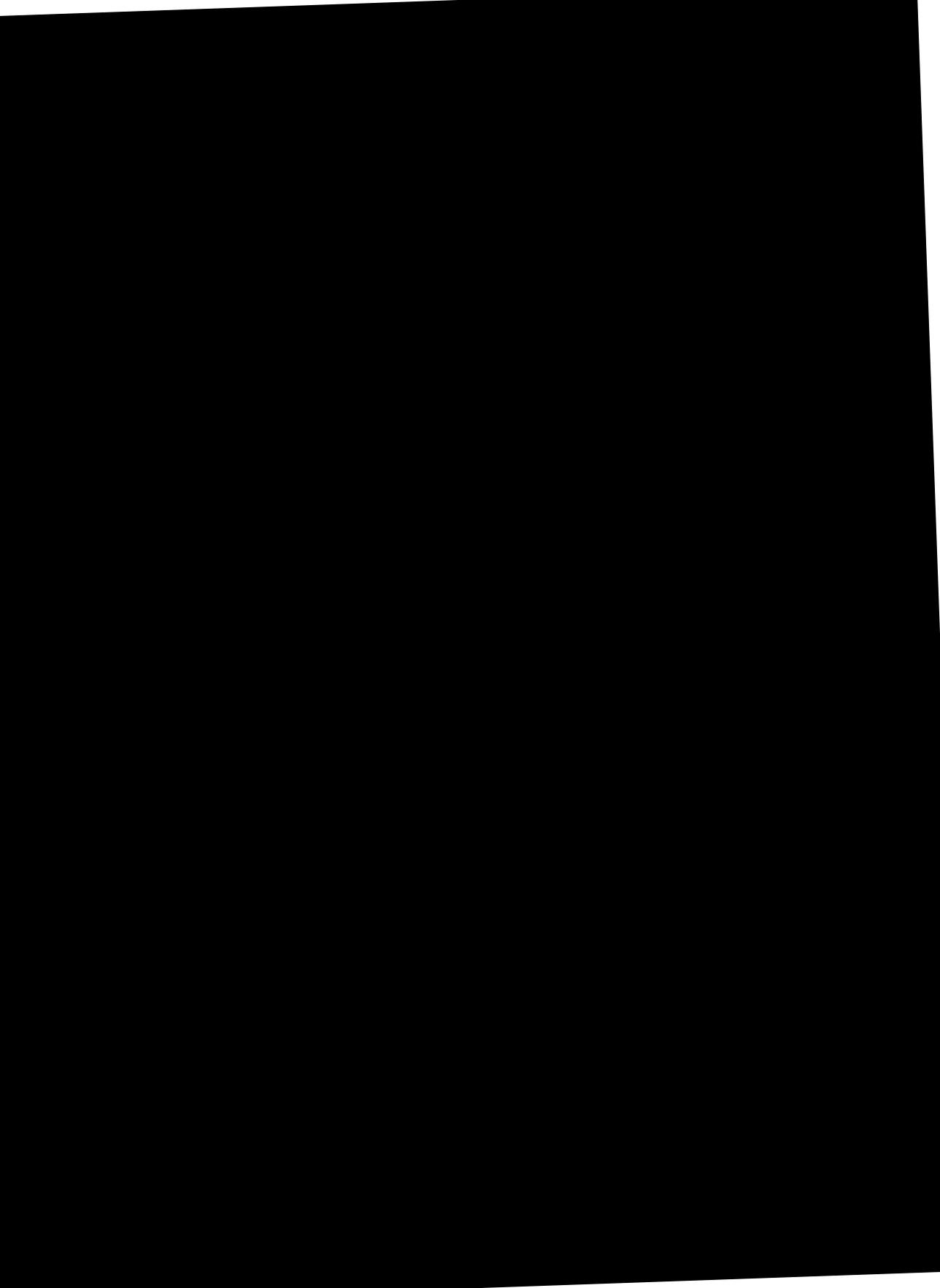
Literatura fantástica,

casas mal-assombradas,
metamorfoses









André de Sena [org.]

Literatura fantástica,

casas mal-assombradas,

metamorfoses

Catálogo na fonte:
Bibliotecária Kalina Ligia França da Silva, CRB4-1408

L776 Literatura fantástica, casas mal-assombradas, metamorfoses [recurso eletrônico] / [organizador] : André de Sena. – Recife : Ed. UFPE, 2020.

Vários autores.

Artigos originalmente apresentados no anual Congresso de Literatura Fantástica de Pernambuco (CLIF-PE).

ISBN 978-65-86732-31-3

1. Literatura fantástica – História e crítica. 2. Contos de terror – História e crítica. 3. Sobrenatural na literatura. 4. Metamorfose na literatura. I. Sena, André de (Org.). II. Congresso de Literatura Fantástica de Pernambuco (7. : 2017 dez. 05-07: Recife, PE). III. Congresso de Literatura Fantástica de Pernambuco (8. : 2018 out. 30-31, nov. 01 : Recife, PE).

809

CDD (23.ed.)

UFPE (BC2020-057)

Índice

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Prefácio | 5 |
| Parte 1 – Literatura fantástica e casas mal-assombradas | 7 |
| Casas mal-assombradas: arquitetura fantástica, topofobia e o personagem esteta do horror nos contos de H. P. Lovecraft André de Sena | 9 |
| O assombroso solar amarelo em <i>O papel de parede amarelo</i> , de Charlotte Perkins Gilman Maylah Longo Gonçalves Menezes Esteves | 31 |
| M. R. James e C. G. Jung nas Sombras dos intelectuais, catedrais e assombrações Victor Vítório de Barros Correia | 39 |
| <i>La mansión de Araucaima</i> ou o gótico nos trópicos Darío Gómez Sánchez | 57 |
| Entre o fantástico e a alegoria: uma reflexão sobre o fantasmático museu de “Vanitas”, de Almeida Faria Letícia Raiane dos Santos | 65 |
| Espectros e visagens entre as paredes da casa-grande Roberto Beltrão | 80 |
| Parte 2 – Literatura fantástica e metamorfoses | 89 |
| A metamorfose como processo físico e discursivo na narrativa fantástica peruana contemporânea Erwin Snauwaert | 91 |
| O macaco e o monstro em “Um relatório para uma academia”, de Franz Kafka Raul da Rocha Colaço | 104 |
| Teriomorfismo em dois contos de Grimm: fratria, identidade e protagonismo feminino Gisele Gemmi Chiari | 117 |

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| O trapaceiro de mil faces: Jung, Loki, Puck e Le Guin Victor Vitório de Barros Correia | 129 |
| Extrapolando o real para cultivar possibilidades: a potência do fantástico na literatura de Mia Couto e João Guimarães Rosa em uma perspectiva deleuzeana Leonardo Monteiro Crespo de Almeida | 144 |
| Metamorfose e dualidade: aproximações entre o médico, o monstro e o Hulk Edson José Rodrigues Júnior | 159 |

Prefácio

Os doze artigos deste *Literatura fantástica, casas mal-assombradas, metamorfoses* são frutos do anual Congresso de Literatura Fantástica de Pernambuco (CLIF-PE), criado e organizado pelo Belvidera – Núcleo de Estudos Oitocentistas, do Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco. Este grupo de estudos, registrado no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), há uma década, desde sua fundação, vem fomentando vários encontros acadêmicos e publicações teóricas ligados às correntes literárias imaginativas (literatura fantástica, ficção científica, contos de fadas, novelas góticas, literatura de horror, gêneros e modos híbridos etc.).

Além das dezenas de palestras e conferências oferecidas – sem custos – ao público universitário e à comunidade em geral anualmente, em nossos congressos também contamos com mostras artísticas, lançamentos de livros teóricos e ficcionais de autores de todo o país e, outrossim, do exterior, bem como os inolvidáveis intercâmbios acadêmicos entre docentes e discentes do curso de Letras e outras áreas afins.

E agora os leitores têm em mãos mais um novo rebento de teoria da literatura fantástica lançado pelo Belvidera, sendo este o sexto livro publicado por nosso grupo de estudos até o momento, todos pela Edufpe.

O livro está dividido em duas seções temáticas: na primeira, reunimos seis artigos oriundos de palestras que ocorreram durante o 7º Congresso de Literatura Fantástica de Pernambuco, realizado em 2017 no Departamento de Letras da UFPE, com o tema “literatura fantástica e casas mal-assombradas”; na segunda, mais seis artigos, desta vez originados de palestras ocorridas no 8º Congresso de Literatura Fantástica de Pernambuco, em 2018, também na UFPE, com o tema “literatura fantástica e metamorfoses”. Em cada um deles, uma interessante e renovada leitura teórica sobre o insólito ficcional. A boa leitura está garantida!

Parte 1

Literatura fantástica e casas mal-assombradas



Casas mal-assombradas: arquitetura fantástica, topofobia e o personagem esteta do horror nos contos de H. P. Lovecraft

André de Sena
(Prof. Dr. - Letras/UFPE/Belvidera)

Numa carta de 1934, coletada pelo biógrafo S. T. Joshi, H. P. Lovecraft (1890-1937) fala sobre aquela que seria sua mais antiga recordação de infância, durante uma viagem feita a Massachusetts com sua família, e nesta declaração já nos revela o fascínio que determinados ambientes soturnos e certos objetos operariam sobre sua imaginação desde sempre: “Minhas primeiras lembranças datam do verão de 1892 – pouco antes de meu segundo aniversário. Passávamos férias em Dudley, Mass., & recordo a casa com sua caixa d’água assustadora no sótão & meus cavalinhos de balanço no topo das escadas” (Lovecraft *in*: Joshi, 2014, p. 24). Já morando em Providence, no estado de Rhode Island, costumava brincar com amigos num velho estábulo abandonado, com “seu imenso espaço de carruagem, seu ‘escritório’ bem arranjado e suas enormes escadarias, com a colossal (e quase assustadora) extensão do celeiro” (p. 62). Observa-se, assim, uma natureza impressionável – ou, melhor dizendo, autoimpressionável – que deveria costumeiramente transmutar, de forma imaginativa e precoce, os *loci* penumbrosos e sugestivos. Segundo Joshi, foi o avô de Lovecraft, Whiple van Buren Phillips, “quem curou seu neto do medo do escuro desafiando-o, aos cinco anos de idade, a atravessar uma sequência de quartos escuros da [casa na] Angel Street” (p. 30, grifo meu), em Providence. Foi Whiple Phillips a presença paterna na infância de Lovecraft, já que o pai morrera num asilo psiquiátrico precocemente, e quem lhe incentivou primeiramente a imaginação a partir de livros e do hábito de lhe contar “contos fantásticos improvisados” (p. 30), a um tempo dissipando e evocando fantasmas na grande casa que habitavam em Providence, infelizmente destruída em meados da década de 1960 – um novo prédio foi erguido no local, hodiernamente ocupado por uma loja da marca de café Starbucks.

Tais relações sem dúvida repercutiram no início de sua escrita ficcional. Já naquela que é considerada uma de suas primeiras narrativas curtas, “A caverna secreta ou a aventura de John Lee” (1898), escrita aos nove anos de idade, Lovecraft narra as aventuras de dois irmãos que descobrem no interior de uma casa misteriosa uma antiga caverna que será posteriormente inundada, inundação essa que acarretará na morte de uma das crianças, gerando-se uma atmosfera de pesadelo em meio a fantasmagorias topográficas. Nesse texto precursor, ainda incipiente como seria de esperar, o medo é desenvolvido em situações extremas, com o irmão carregando o cadáver da irmã na obscuridade e a possibili-

dade de afogamento numa “passagem horrível e sinistra, absolutamente escura, pois sua vela havia sido apagada pela inundação; e ele não ousava olhar para o cadáver ao seu lado” (Lovecraft, 2017, p. 481). O motivo da vela que se apaga é tipicamente gótico, vem de *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole (1717-1797), esse livro de sombras que germinará toda uma escola do insólito em pleno Iluminismo. O *locus* da caverna – espaço natural que lembra o de uma casa – será retomado por Lovecraft em “A fera na caverna” (1904), considerado por ele próprio como sua primeira realização efetivamente literária, em que se descreve um encontro noturno com um hórrido ser a partir de uma expedição em que uma pessoa se perde e fica à deriva em desvãos labirínticos que também lembram os subterrâneos de um castelo gótico setecentista.

Pode-se afirmar que o motivo da casa mal-assombrada existiu desde sempre, já nos inícios da arte literária, quando ainda oralizada. Da mansão de Hades homérica, guardada pelo cão Cérbero, ao Tártaro hesiódico repleto de monstruosidades, seguindo pela atmosfera de pesadelo de certos palácios de nobres em que morticínios e aparições espectrais são comuns, no período da tragédia ática (a exemplo do palácio de Agamenon na trilogia *Oresteia*, de Ésquilo [c. 525-455 a.C.]), até chegar à pequena obra-prima *Mostellaria*, de Plauto (c. 254-184 a.C.), comédia latina passada numa pseudoassombrada habitação, sem esquecermos também das histórias de antigas abadias, eremitérios e castelos assombrados da Idade Média, encontraremos vários registros precursores do que se consolidará como tópicos no gótico setecentista. Também nos gregos já podemos encontrar a casa antropomorfizada, em quatro exemplos (há outros) que posso citar: 01) o palácio de Hefesto descrito na *Iliada*, repleto de mecanismos maravilhosos que trabalham por si próprios sob a orientação desse deus, mas sob a aparência de completa autonomia, tal qual um ser vivente; 02) o palácio de Agamenon, em Argos, do qual a vidente Cassandra tem visões horríficas antes mesmo de entrar; a seu respeito diz o personagem sentinela do *Agamenon* esquiliano: “Quanto ao demais, silêncio! Um peso muito grande / prende-me a língua mas a sua própria casa, / se possuísse voz, revelaria fatos” (Ésquilo, 1991, p. 20); 03 e 04) o palácio de Penteu em *As bacantes*, de Eurípides (c. 480-406 a.C.), e o palácio de Licurgo numa peça perdida de Ésquilo (*Licurgo*), os quais, na presença do deus Dioniso, se revestem de fantasmagorias que aterram os presentes: a peça de Eurípides é por demais conhecida, e Longino (2005, p. 88), em *Do sublime* (século I d.C.), nos salvou do oblívio alguns versos da referida peça esquiliana: “Em Ésquilo, a régia de Licurgo, quando do aparecimento de Dioniso, estranhamente entra em êxtase: ‘O palácio cai em transe, o teto delira’”.

Mas, como afirmado, é a partir do gótico setecentista que a topofobia originada das casas mal-assombradas vai constituir um imaginário específico, dentro de determinadas estruturas cada vez mais recorrentes, até enveredar no pastiche. O próprio Lovecraft, no estudo *O horror*

sobrenatural em literatura (primeira versão impressa em 1927; versão definitiva em 1939), rastreia tais mutações por que o gótico passou, revelando-nos itinerários artísticos, influências e, nas entrelinhas, as vivências adquiridas tanto como leitor profissional quanto revisor de textos, amadores ou não, e de revistas de baixo orçamento (*dime novels*; *pulp magazines*), sempre com sua inconfundível lucidez.

Como confirma Lovecraft (2008, p. 24), “o impulso e a atmosfera [das histórias de horror sobrenatural] são tão antigos quanto a humanidade, mas a história fantástica típica da literatura padrão é filha do século XVIII”. No capítulo “Os primórdios da novela gótica”, fala sobre uma influência inicial de baladas alemãs e inglesas, mas tem em Walpole a efetiva gênese do gótico. Apesar de detectar diversas falhas na obra *O castelo de Otranto*, assume que “o que ela fez, sobretudo, foi criar um tipo inovador de cenários [...]” (p. 27), o qual descreve em caracteres gerais para ressaltar certa estereotipia reinante até o surgimento das obras de Edgar Poe (1809-1849), dentre os quais destaco os espaciais:

Essa nova parafernália dramática consistia, antes de tudo, do castelo gótico com sua antiguidade espantosa, vastas distâncias e ramificações, alas desertas e arruinadas, corredores úmidos, catacumbas ocultas insalubres e uma galáxia de fantasmas e lendas apavorantes como núcleo de suspense e pavor demoníaco [...]; luzes estranhas, alçapões úmidos, lâmpadas apagadas, embolorados manuscritos ocultos, dobradiças rangentes, cortinados se mexendo, e tudo o mais. (p. 28)

Segundo o autor, os *loci* topofóbicos e sua fenomenologia assustadora constituiriam a medula do gótico. O problema é que seu uso constante fez com que se tornassem simples panos de fundo, e o que constituiu uma novidade durante o Iluminismo acabou se tornando convencional até o irromper de novos exercícios imaginativos. Nesse entremeio, destaca as novelas de Charles Brockden Brown (1771-1810), aproximando-as, mas contrastando-as às de Ann Radcliffe (1764-1823), por terem exercido uma mudança – mais de cenário do que outra coisa – que seria cara à sua própria obra (embora Lovecraft sempre se abstenha de falar de si e de sua criação no ensaio): “[Brown] se diferenciava dela [de Radcliffe] por desprezar a parafernália e os recursos góticos externos e optar por cenários norte-americanos modernos em seus mistérios” (p. 31-32). Já no capítulo “Os desdobramentos da ficção gótica”, cita um conto de Edward Bulwer-Lytton (1803-1873), “A casa e o cérebro”, afirmando-o como “uma das melhores histórias de casa mal-assombrada já escritas” (p. 47), fazendo-o ombrear com “A queda da casa de Usher” poieano; ou seja, atesta plena consciência dessa tradição temática e motivo dentro da literatura fantástica e de horror. E isso é aprofundado no capítulo dedicado à ficção imaginativa nos EUA (“A tra-

dição fantástica nos Estados Unidos”)¹, quando trata de uma obra de N. Hawthorne (1804-1864) em que uma casa mal-assombrada surge como vera personagem:

A mais notável, porém, como unidade acabada e artística entre todo material fantástico de nosso autor é a famosa e curiosamente elaborada novela *The house of the seven gables* (A casa das sete torres) em que a ação ininterrupta de maldição ancestral se desenvolve com espantoso vigor no cenário sinistro de uma casa muito antiga de Salém – uma daquelas habitações góticas de telhado pontiagudo que constituíram as primeiras construções regulares de nossas cidades costeiras da Nova Inglaterra e deram lugar, depois do século XVII, às edificações com telhados de duas águas ou georgianos clássicos mais familiares, hoje conhecidos como “Coloniais”. Dessas velhas casas góticas, cerca de uma dúzia, apenas, podem ser vistas em sua condição original em todos os Estados Unidos, mas uma delas, conhecida como “Hawthorne”, existe ainda na rua Turner, em Salém, e é apontada, com duvidosa autoridade, de ser o cenário e a inspiração do romance. Essa construção, com suas pontas espectrais, chaminés enfeixadas, segundo andar saliente, mísulas de canto grotescas e janelas protegidas por gelósias em forma de losangos é, de fato, um objeto bem calculado para evocar reflexões sombrias, tipificando, como faz, a sombria era puritana de horror oculto e murmúrios sobre bruxaria que precedeu a beleza, racionalidade e amplidão do século XVIII. (p. 75)

Nessa citação, encontramos entremeadas duas das grandes paixões do escritor: a ficção imaginativa e a arquitetura colonial georgiana. Na biografia de Joshi, podemos ler trechos de inúmeras cartas em que Lovecraft se diz profundo entusiasta e apaixonado por essa arquitetura, empreendendo longas viagens e andanças pelo país apenas para contemplá-las e, quando possível, percorrê-las inteiramente. E era com o mesmo incontido entusiasmo que recepcionava os amigos em Providence, tornando-se conhecidas (ou motivo de chacota entre os detratores) as caminhadas que logo ensejava, ansioso por lhes revelar o casario antigo

¹ Em *Horror sobrenatural em literatura*, Lovecraft cita outros exemplos de autores e obras que trabalharam a temática da casa mal-assombrada, e explica tal fascínio de maneira abstrata, em boa parte de sua argumentação, por conta de uma ideia de cultura setentrional, sua religiosidade concentrada, sua predisposição a ver o sobrenatural ao seu redor e em qualquer parte desde tempos antigos, suas origens célticas. Mesmo discordando do atavismo dessas teorias deterministas que buscam explicar a gênese artística pela raça e o meio, que têm basilarmento teórico no Renascimento mas receberam impulsos ao longo dos séculos XVIII e XIX (cf., por exemplo, as teorias de Mme. de Staël [1766-1817] e seu conceito de “Literatura do norte”) e releituras no cientificismo finissecular oitocentista, com expressivas reverberações nas primeiras décadas do século XX, não posso esquecer de um apontamento sobre a cultura celta que endossa indiretamente essa visão lovecraftiana. Segundo Markale (1989, p. 187), “os celtas só começaram a construir templos sob a ocupação romana. Quanto às primeiras igrejas irlandesas, eram obrigatoriamente de madeira. Havia uma espécie de repugnância em construir um edifício sólido, com medo de nele se aprisionar uma divindade que, por natureza, devia estar em todos os lugares”.

de sua própria cidade. Joshi também não hesita em apontar as possíveis casas em Providence e noutros recantos, que influenciar-lhe-iam a escrita de horror, e ainda hoje constituem atrações turísticas ligadas ao nome do escritor.

Em toda a obra lovecraftiana o espaço ocupa um lugar de destaque, a par duma escrita fortemente descritiva, epítetal, efrástica, mas também repleta de epifanias nas tentativas de compreensão de determinados seres e eventos; pode-se mesmo afirmar que a precisão do jargão náutico utilizado por Poe em alguns de seus contos recrudescer na paixão por termos e detalhes arquiteturais em Lovecraft, e dos primeiros trabalhos juvenis às obras-primas de horror da maturidade, o motivo da casa assombrada tem nela um nicho particular. Ora como cenário de fantasmagorias, ora ela própria a personagem, somente em algumas ocasiões aparece como motivo eufórico, desligado do assombramento, mas sempre sob uma aura de fantástico ou fantasia. Muito disso se explica pelos gostos arquitetônicos antiquários de Lovecraft, mas também pelas influências hauridas, entre outras, das obras que analisa em *Horror sobrenatural em literatura*, com as consequentes marcas intertextuais que ele deixa entrever, relativas à sua produção autoral.

“O modelo de Pickman”² (1926), por exemplo, é um desses textos em que a arquitetura ocupa um lugar destacado, associada a eventos estranhos e à personalidade excêntrica do pintor que se inscreve no título. Diz este ao narrador protagonista:

Eu posso mostrar-lhe casas que estão de pé há mais de dois séculos e meio; casas que testemunharam coisas que fariam uma casa moderna se reduzir a pó. O que os modernos sabem da vida e das forças que residem por trás delas? [...] Ora, mostre-me dez casas construídas antes de 1700 e ainda intocadas e eu aposto que em oito delas posso lhe mostrar algo estranho no porão. (2017, p. 72)

Pickman tem dois estúdios, e a localização de um deles num determinado subúrbio parece influir diretamente em seus quadros horripilantes, a arquitetura ditando a *poiesis*. Diz ele:

E se eu lhe disser que tenho outro estúdio lá [em North End, um antigo subúrbio], onde consigo captar o espírito noturno do horror antigo e pintar coisas que seriam impensáveis na Newbury Street? [...]. Sim, Thurber, eu decidi há muito tempo que se deve pintar o terror tanto quanto a beleza da vida, por isso passei a explorar alguns lugares onde tinha motivos para saber que o terror reside. [...] Não é muito longe do elevado, em termos de distância geográfica, mas fica a séculos de distância no que diz respeito à alma. Eu o escolhi

² Utilizo neste artigo a mais recente tradução dos contos de Lovecraft em língua portuguesa, que, por sinal, reuniu-os todos pela primeira vez numa única obra nesse idioma: *Contos reunidos do mestre do horror cósmico* (2017), da editora Ex Machina (tradução de Francisco Innocêncio).

por causa do estranho poço de tijolos antigos no porão [...]. A choça está quase desabando, de modo que ninguém mais iria querer viver ali, e eu odiaria contar a você quão pouco paguei por ela. As janelas estão pregadas, mas eu acho melhor assim, pois a luz do dia não é desejável para o que eu faço. Eu pinto no porão, onde a inspiração é mais densa³. (p. 73)

O pintor Pickman é mais um dos personagens lovecraftianos que poderiam ser reunidos sob o selo não apenas de criador, mas de esta do horror. São alter-egos, espécie de ‘personagens mensageiros’ ou coro das tragédias antigas, que revelam a voz do autor, seus gostos e arte poética. E evidenciam o maneirismo a que chegou o gênero/subgênero horror desde o seu nascimento no gótico setecentista: em Walpole temos indivíduos apossados por forças estranhas em localidades adversas, que buscam fugir delas; em E.T.A. Hoffmann (1776-1822), no conto “O morgadio”, encontramos um exemplo do personagem que lê histórias de fantasmas em ambientes considerados assombrados com o intuito de fruir esteticamente não apenas da arte, mas do próprio entorno onde a frui, inclusive numa *mise-en-abyme*⁴; e, nos contos de Lovecraft, o ápice deste processo: não basta apenas a fruição, busca-se o amálgama completo, o mergulho estetizado, a experiência seminal com o horror, o grotesco, o nefando. No gótico temos nuances, pistas falsas, um certo resíduo classicista sobrevivente; no fantástico oitocentista, a pura hesitação e os discursos ora elípticos, ora oníricos e/ou evanescentes, bem como a binomia que une o susto ao riso, o feio ao belo; nos contos lovecraftianos, uma forquilha, ou garrote a extrair das palavras, desde o início das narrativas, o máximo de efeitos de horror que possam ensejar, numa intensificação que salta aos olhos. Pickman não só se deixa influenciar pela atmosfera do lugar; ele se ressustancia nele em busca de seu Graal noturno, sua obra-prima de horror. *Carpe noctem!* (aproveita, frui a noite!) é a divisa que eu vejo inscrita na taça em que o personagem esteta do horror lovecraftiano verte seus assombramentos, e também naquela taça de ônix com que o próprio Lovecraft nos oferece um brinde final, a última frase de *Horror sobrenatural em literatura* (“Radiante de beleza, a Taça dos Ptolomeus era entalhada em ônix” [Lovecraft, 2008, p. 125]).

É por isso que as casas e espacialidades mal-assombradas ou

³ Com liberdade, fico tentado a pensar que esse período busca ‘escamotear’ artisticamente, ao estetizá-la, a situação financeira de Lovecraft em Nova York, que Joshi esmiúça em sua biografia. O autor, sempre cioso de suas raízes aristocráticas, viveu durante algum tempo em subúrbios da metrópole estadunidense (embora o conto se passe em Boston) tentando sem muito sucesso a vida de escritor, e parece ter ‘romantizado’ essa fala de Pickman, criador de monstruosidades artísticas como ele próprio, dando a entender que buscaria tais esconsos por vontade própria e escolha de inspiração e não pela falta de condições. Pickman diz dos ratos – e parece ecoar aqui uma daquelas notas autoirônicas do mestre de Providence – “um patrimônio positivo para criar atmosfera e cor local” (p. 79), usando por sinal um termo (a atmosfera) bastante caro à sua teoria do horror.

⁴ Cf. meu artigo “Os dois Teodoros: mutações do gótico de Horace Walpole a E.T.A. Hoffmann”, de 2014.

fantásticas aparecem nos contos lovecraftianos a partir de eventos sinérgicos quase sempre buscados por seus protagonistas. Diferentemente dos filmes tradicionais de casas mal-assombradas norte-americanas, nos quais uma pacata família só aos poucos vai notando eventos sobrenaturais muito a contragosto⁵, em Lovecraft se sabe (ou supõe-se), de antemão, que tais *loci* são acoçados por eles, e *justamente por isso* busca-se-os. As motivações podem variar: uma tentativa ontológica de ampliação da realidade; a ‘adrenalina’ pelo desconhecido; a pesquisa científica; o encontro ou reencontro com o passado etc.; mas o fim, no fundo, será sempre o mesmo.

Esta espécie de maneirismo está bem sintetizada em “A cidade sem nome” (1921), onde se descreve toda uma cidade de casas e construções amaldiçoadas, uma fantasmal urbe que se personifica, perdida no deserto: “De longe a vi aflorar sobre as areias de um modo sinistro, como partes de um cadáver às vezes afloram de uma sepultura malfeita” (Lovecraft, 2017, p. 30), diz o protagonista após o primeiro contato visual, que logo parece ser correspondido: “Quando a encontrei, na sinistra quietude de seu sono interminável, ela olhou para mim, gélida pelos raios de uma lua fria em meio ao calor do deserto. E quando correspondi ao seu olhar, esqueci meu triunfo por encontrá-la” (p. 31). Equivale a uma fatalidade tal encontro; contudo, o narrador é claro ao afirmar, um tanto especioso: “Somente eu a vi, e é por isso que nenhuma outra face ostenta rugas de pavor tão abomináveis quanto a minha” (p. 30). Semelhante ao eu-lírico de Luís de Camões (c. 1524-1580), por exemplo, em sonetos de amor maneiristas, que se diz moribundo e desesperado pela recusa amorosa ao tempo que a deseja, como prova de seu próprio amor e inspiração, o personagem esteta do horror lovecraftiano diz repelir, enquanto exulta com a experiência do horror sobrenatural: “havia certas *proporções e dimensões* nas ruínas de que não gostei” (p. 31), diz, na superfície, o narrador de “A cidade sem nome”, enquanto nas entrelinhas se lhe detecta o prazer macabro.

No clássico “O chamado de Cthulhu” (1926), onde se fala da principal entidade noturna do panteão lovecraftiano (nas palavras do autor, sua “mitologia artificial”), o próprio Cthulhu habita uma casa assombrada: é “de sua casa imersa em trevas na poderosa cidade subaquática de R’lyeh” (Lovecraft, 2017, p. 55) que interfere em todo cosmos e nos sonhos dos seres humanos. A arquitetura da cidade de R’lyeh, que assoma à superfície do oceano em ocasiões propícias, também é repleta de elementos fantásticos. Dela se diz: “a *geometria* do espaço [...] era anômala, não euclidiana, e evocava abominavelmente esferas e dimensões distin-

⁵ O cinema norte-americano também soube adaptar – ora de maneira previsível, ora com grande qualidade imaginativa e artística –, semelhante ao que fez Hawthorne na literatura consoante Lovecraft, os antigos castelos da aristocracia europeia para a realidade burguesa da classe média contemporânea estadunidense, no tocante ao cenário para eventos sobrenaturais.

tas das nossas” (p. 65). Quando os marinheiros do conto adentram a cidade e conseguem vislumbrar Cthulhu, os que não enlouquecem e ficam à deriva saem em desabalada fuga de volta ao navio, sendo que um deles é fantasticamente ‘aprisionado por um ângulo’ dela: “Johansen jura que ele foi engolido por um ângulo da cantaria que não deveria estar ali, um ângulo agudo que se comportava como obtuso” (p. 66). É, pois, pelo universo da arquitetura e da física – e sua desconstrução imaginativa – que o fantástico (entrevisto como inquietação, dúvida ontológica, fragmentação aparente dos liames naturais) abraça o horror (com a in-junção de monstruosidades e efeitos trabalhados especificamente pela via do medo, enquanto elemento episódico na diegese e fruição artística por parte dos leitores) e vice-versa.

Mas é na obra-prima “Os sonhos na Casa da Bruxa” (1932) que a (pseudo)ciência, o horror e o fantástico se fusionam num transporte de pura imaginação que irá fazer história. Em *Horror sobrenatural em literatura*, no capítulo “A literatura espectral na Europa continental”, Lovecraft cita o conto “O olho invisível”, escrito em coautoria por Erckmann-Chatrion, resumindo-o assim: “uma velha bruxa maligna urde feitiços hipnóticos noturnos que induzem os sucessivos ocupantes de um certo quarto de hospedaria a se enforcarem numa viga transversal” (Lovecraft, 2008, p. 58). Temos aí uma possível pista intertextual para compreender sua própria utilização do ‘fantástico arquitetural’ que excele em seu conto, ambientado na cidade ficcional de Arkham e tendo como protagonista o jovem matemático Walter Gilman, que decide habitar uma antiga casa onde Keziah Mason, uma velha bruxa, havia morado nos tempos coloniais.

Gilman estuda “cálculo não euclidiano e física quântica” (Lovecraft, 2017, p. 84) e passa a ocupar um dos cômodos da “Casa da Bruxa”, que se transformara em hospedaria, por conhecer alguns registros inquisitoriais do período renascentista referentes ao julgamento de Keziah Mason, acusada de heresia e bruxaria, mas que conseguiu se evadir da prisão de maneira inexplicável:

Havia muita coisa nos registros de Essex County sobre o julgamento de Keziah Mason, e o que ela admitira sob pressão ao Tribunal *Oyer and Terminer* havia fascinado Gilman além dos limites da razão. Ela contara ao juiz Hawthorne sobre linhas e curvas que podiam ser traçadas de forma a apontar direções que levavam através das paredes do espaço para outros espaços além do nosso, e sugerira que tais linhas e curvas eram usadas com frequência em certos encontros realizados à meia-noite no escuro vale [...]. Falara também sobre o Homem Negro, sobre o seu juramento e o seu novo nome secreto, Nahab. Depois ela desenhou aqueles esquemas nas paredes da sua cela e desapareceu. (p. 84)

O fato é que o matemático encontra similitudes entre a ciência que estuda, a “realidade multidimensional” (p. 84) e a teoria da relatividade.

dade, e a bruxaria do século XVII, que deixara marcas visíveis, oriundas daquela época, na arquitetura que Gilman habita e passa aos poucos a *habitá-lo*:

Quando ouviu os sussurros abafados de Arkham sobre a persistência da presença de Kesiah na velha casa e nas ruas estreitas, sobre as anômalas marcas de dentes humanos em certas pessoas adormecidas naquela e em outras residências [...], prantos infantis ouvidos às vésperas do 1º de maio e do Dia de Todos os Santos [...], fedor notado com frequência no sótão da velha casa logo depois daquelas temíveis datas [...] [e uma] pequena coisa peluda de dentes afiados que assombrava a edificação bolorenta e a cidade, e curiosamente farejava as pessoas nas horas mortas antes do amanhecer, resolveu morar no local a qualquer custo. (p. 85)

Observamos novamente o personagem esteta do horror, desta vez um matemático que irá defender até o esgotamento que as bruxas e feiticeiros seiscentistas já conheciam as particularidades científicas desveladas por Albert Einstein (1879-1955) num período relativamente próximo ao da escrita do conto. Segredos que a arquitetura da casa assombrada de Kesiah poderia revelar a olhos especialmente treinados; e é por isso que o jovem decide habitar o local, apesar das fantasmagorias propaladas pela população local e os registros inquisitoriais. E não é apenas a Casa da Bruxa que aparece como personagem de monta no conto; outras habitações são também evocadas como personagens acessórias, em relações de alteridade com o cada vez mais atormentado protagonista:

Às vezes ele fazia caminhadas por entrelaçamentos sombrios de alamedas sem pavimento e cheirando a musgo, onde lúgubres casas marrons de idade desconhecida inclinavam-se, bamboleavam e espreitavam-no zombeteiramente através de suas janelas estreitas de vidraças pequenas. (p. 85)

Em seu novo quarto, além dos livros de teoria matemática e física da universidade, “ele estudou as paredes de madeira e reboco em busca de algum vestígio de desenhos crípticos em qualquer ponto que o papel de parede descascado tornasse acessível” (p. 85); ou seja, a própria casa se transforma em livro oculto que só lentamente *se vai deixando ler*. Cumpre transcrever a descrição realista do quarto, embora repleta de elementos fantásticos – o que de certa forma revela como o modo fantástico se adaptou ao realismo e ao cientificismo oitocentistas finiseculares e das primeiras décadas do século XX:

O quarto de Gilman era de bom tamanho, mas tinha um formato estranhamente irregular; a parede norte inclinava-se perceptivelmente para dentro, da extremidade mais externa para a mais interna, enquanto o teto baixo tinha um de-

clive suave na mesma direção. Tirando um óbvio buraco de rato e sinais de outros que haviam sido obstruídos, não havia acesso – nem qualquer aparência de alguma antiga passagem de acesso – para o espaço que devia ter existido entre a parede inclinada e a parede externa reta no lado norte da casa, embora uma observação do exterior mostrasse o local onde uma janela fora coberta por tábuas numa data muito remota. O desvão acima do forro – que devia ter possuído um piso inclinado – era igualmente inacessível. Quando Gilman subiu por uma escada até o desvão nivelado e coberto de teias de aranha sobre o resto do sótão, encontrou vestígios de uma antiga abertura firme e fortemente coberta com velhas pranchas fixadas pelas robustas cavilhas de madeira comuns na carpintaria colonial. Nenhum volume de persuasão, porém, conseguiu induzir o inflexível senhorio a deixá-lo investigar qualquer daqueles dois espaços fechados. Com o passar do tempo, seu interesse pela parede e o teto irregulares do seu quarto cresceu, pois começou a ver nos ângulos estranhos um significado matemático que parecia oferecer vagas pistas quanto ao propósito a que se destinavam. A velha Keziah, refletiu ele, talvez tivesse excelentes razões para viver em um quarto com ângulos peculiares; pois não era através de certos ângulos que ela alegava ter deixado as fronteiras do mundo espacial que conhecemos? (p. 85-86)

O amálgama entre ciência (química, física, biologia, matemática etc.), ocultismo e metatextualidade já havia sido registrado no início do conto, quando o narrador afirma certa excentricidade do protagonista:

É possível que Gilman não tivesse estudado com tanta intensidade. Cálculo não euclidiano e física quântica são suficientes para sobrecarregar qualquer cérebro; e quando alguém os mistura com folclore e tenta traçar um estranho pano de fundo de realidade multidimensional por trás das sugestões fantasmagóricas dos contos góticos e das extravagantes histórias sussurradas ao pé da lareira, dificilmente se pode esperar que esteja inteiramente livre de tensão mental. (p. 84)

Eis a chave do conto, que poderia – sem forçar demais – revelar também algumas pistas empíricas lovecraftianas, segundo a biografia escrita por S. T. Joshi. Sabe-se que Lovecraft estudou muita física e matemática com o sonho de se tornar um profissional da astronomia, sendo a cosmologia sua grande paixão infantil e adolescente. Em cartas coletadas pelo biógrafo, se diz arrasado por não conseguir acompanhar as sutilezas teóricas da matemática e demonstrar inaptidão técnica para efetiva carreira acadêmica na área. Isso se deu proxima-mente a um grande estresse traumático que fez com que abandonasse os estudos formais e se transformasse num autodidata solitário desde então. Muitos desses conhecimentos científicos seriam trabalhados em sua ficção posterior, nessa mescla entre “física quântica”, “cálculo”,

“folclore” e “contos góticos” referenciados no excerto, que está no cerne de “Os sonhos na Casa da Bruxa”. É a partir desse excerto que a casa começa a lhe despertar experiências e sonhos verdadeiramente psicodélicos, fantasticamente descritos em toda sua aparência randômica, potencializados por uma febre malsã que os torna horríveis e insuperáveis. Ou seja, ela se deixa descobrir, mas à custa da sanidade de Gilman. Tem-se, então, a pletora imaginativa lovecraftiana, a transliterar a teoria da relatividade einsteiniana em literatura fantástica, além do grotesco que filia esse conto a uma matriz verdadeiramente hoffmaniana. Não se afirma claramente, porquanto a sugestão fantástica é a de que a Casa da Bruxa o esteja levando pelos desvãos do tempo à sua revelia, durante seu sono e inconsciência.

Outros contos do bruxo de Providence também recorrem ao personagem esteta do horror e à casa mal-assombrada, a exemplo de “O visitante das trevas”, “A gravura na velha casa”, “O templo”, “A tumba”, “O medo à espreita” e “O inominável”.

“O visitante das trevas”, ambientado em Providence, traz o protagonista Robert Blake – como seu criador, um apaixonado por arquitetura e andarilho urbano –, que numa incursão por bairros da periferia descobre uma antiga igreja abandonada e começa a se sentir cada vez mais atraído por ela. Novamente observamos a acurácia do olhar lovecraftiano sobre as construções; as descrições do interior do templo abandonado referenciam o gosto por atmosferas sombrias e solitárias, até descobrirmos o motivo por que as pessoas da localidade desistiram de frequentar a igreja assombrada há tempos. O conto atinge seu auge no momento final, quando dá-se o horror cósmico segundo a conceituação exposta pelo autor em *Horror sobrenatural em literatura* (basicamente, o acme da *peripateia* de horror), quando Blake parece se fundir – como ocorreu outrora ao personagem Walter Gilman e a Casa da Bruxa – com o templo de pedra negra, que podia ser avistado de sua residência com o auxílio de um binóculo (foi por esse meio que o descobrira inicialmente). Sugere-se que o espaço assombrado da igreja, evitado até pelos pássaros e em cujo jardim nada floresce, estendeu uma sombra maligna por toda a cidade até chegar ao verdejante e pacato bairro burguês que Blake habitava, do lado oposto dela, numa sinistra metáfora da vitória dos poderes obscuros do universo, tipicamente lovecraftiana. Transcrevo uma passagem, do momento em que a igreja assombrada parece *se preparar* para esse encontro simbiótico, como que anunciado inicialmente às pessoas que habitavam suas cercanias:

Começou com uma nítida intensificação dos ruídos surdos dentro da torre negra. Por algum tempo ocorreu uma vaga exalação de odores estranhos e malsões do interior da igreja e então estes se tornaram marcantes e agressivos. Por fim, ouviu-se um som de madeira partindo, e um objeto grande e pesado tombou no pátio sob a sisuda fachada leste. A torre

era invisível, já que as velas [dos moradores das cercanias, na diegese] haviam se apagado, mas enquanto o objeto se aproximava do solo as pessoas já sabiam que se tratava da adufa enegrecida da fuligem da janela leste daquela torre. (Lovecraft, 2017, p. 130)

As manifestações de ordem física atestam a presença do sobrenatural, num tipo de animismo muito explorado pelo fantástico e o horror. Essa igreja fora ‘contaminada’ por ritos sacrílegos nela anteriormente realizados, e desde então os moradores das cercanias costumavam se utilizar de subterfúgios mágicos para conter as abusões que criam existir em seu interior. É nesse registro, equilibrado entre a credence dos populares e a aparente autossugestão do personagem esteta do horror lovecraftiano, que se estruturam todos os efeitos fantásticos e a presença da dita simbiose entre homem e igreja mal-assombrada (ou o pérfido ser que habitaria nela) a assegurar o horror cósmico.

No caso de “A gravura na velha casa”, não temos necessariamente a fusão de um personagem com a casa mal-assombrada, em interação possibilitada pelo referido efeito de horror cósmico; na verdade seu protagonista inominado é obrigado a abrigar-se sob o beiral de uma antiga residência que causa *aparente* repulsa:

A um desses edificios massacrados pelo tempo fui conduzido, certa tarde de novembro de 1896, por uma chuva tão gélida e copiosa que qualquer tipo de abrigo seria preferível a continuar exposto a ela [...]. Então eu me encontrei numa via aparentemente abandonada, que havia escolhido por ser o atalho mais curto para Arkham. Surpreendido pela tormenta em um ponto afastado de qualquer cidade, não encontrei qualquer outro refúgio além da antiga e repulsiva construção de madeira que pestanejava com suas janelas turvas entre dois imensos olmos desfolhados junto ao sopé de uma colina rochosa. Por mais que estivesse distante dos resquícios de uma estrada, a casa me causou uma impressão desfavorável no momento em que a vislumbrei. Estruturas honestas e sadias não encaram os viajantes de maneira tão maliciosa e ameaçadora [...]. (Lovecraft, 2017, p. 277)

Mas ficamos em dúvida a respeito dessas declarações, nesse conto que sugere a viagem no tempo e desperta uma antipatia causada pela inumanidade do humano, a partir do estranho personagem que habita a casa e é como uma sua antropomorfização. Graças a um fato importante: já nos parágrafos iniciais de “A gravura na velha casa” poderemos encontrar o brevíário mor que sintetiza à perfeição a *aisthesis* desses personagens estetas do horror lovecraftianos:

Os que *buscam o horror* frequentam lugares estranhos e longínquos. Interessam-lhes as catacumbas de Ptolemaida e os mausoléus esculpido em pedra, em países de pesadelo. Eles escalam as torres enluaradas dos castelos em ruínas

do Reno, e descem titubeando por degraus cobertos de teias sob as pedras desmoronadas de cidades asiáticas esquecidas. A floresta assombrada e a montanha desolada *são seus santuários*, e eles *se deixam ficar* nos arredores de sinistros monólitos e ilhas desabitadas. Mas o verdadeiro *epicurista do terrível*, para quem qualquer novo calafrio de terror impronunciável é o imperativo e a justificativa da existência, aprecia mais do que tudo as antigas e solitárias casas de fazenda dos ermos da Nova Inglaterra; pois lá os elementos mais tenebrosos da força, da solidão, do grotesco e da ignorância se combinam para compor o horrendo em sua perfeição.

A mais horrível de todas as visões são as remotas casinhas de madeira sem pintura, geralmente atarracadas sobre alguma escarpa úmida e coberta de capim, ou debruçadas sobre algum gigantesco afloramento rochoso. Há mais de duzentos anos elas se mantiveram debruçadas ou atarracadas ali, enquanto as trepadeiras estendiam suas gavinhas e as árvores cresciam e se espalhavam. Hoje estão quase completamente ocultas pelo irrefreável verdor luxuriante e pelo manto de sombra que as protege; mas as janelas de pequenas vidraças ainda nos fitam assustadoramente, como se pestanejassem ao despertar de um estupor letal que as guardasse da loucura ao embotar as lembranças de coisas nefandas. (p. 276, grifos meus)

Esse excerto poderia sem problema ser congeminado às preleções em defesa da escrita imaginativa de *Horror sobrenatural em literatura*, a partir da atração por espaços empíricos reais (que efetivamente Lovecraft buscava em suas andanças), mas, principalmente, pelo interesse/importância que o tema das casas mal-assombradas exerce dentro dela. Muito provavelmente os rasgos esteticistas de *A filosofia do mobiliário* (1840), de Poe, e as obras dos decadentistas *fin de siècle* estejam presentes na construção desses espaços das casas mal-assombradas lovecraftianas e na intensidade da busca por sua experiência maneirista nas diegeses⁶, embora ocorra nelas um novo e específico incremento de horror em comparação aos mesmos (Poe e os decadentistas). Assim, aquela aparente aversão do protagonista de “A gravura na velha casa” pode ser relida como duplamente maneirista, tendo em vista suas palavras iniciais transpostas no último excerto. “A mais horrível de todas as visões” – as “remotas casinhas de madeira sem pintura”, numa das quais buscara fugir da chuva – já havia sido anteriormente relacionada ao sublime do horror, de maneira preciosa.

Já em “O templo”, observamos o personagem esteta do horror amalgamado a caracteres positivistas, mais um exemplo de adaptação do modo fantástico à etapa realista. Seu protagonista, Karl Heinrich, é um impávido comandante de submarino alemão na Segunda Guerra,

⁶ A prova mais clara disso está no conto “O sabujo” (1922), a acusar diretamente a influência de Baudelaire e, principalmente, Huysmans.

que sofre com sua equipe vários revezes, ao que parece, após a descoberta de um pequeno ídolo de marfim num dos bolsos de um soldado norte-americano inimigo, cuja embarcação fora por eles abatida, e buscara salvação agarrando-se ao submarino alemão. Heinrich parece inofensivo ao medo e acredita na superioridade da mentalidade científica prussiana e sua moral absolutamente pragmática e cientificista; por isso, castiga os que passam a associar os ditos revezes ao pequeno ídolo. Numa ‘descendente’ espiral de horror, quando o submarino à deriva passa a catalisar velhas sombras góticas, o protagonista tem de se defender de uma sublevação e acaba assassinando os membros de sua própria equipe. Sozinho, com o submarino avariado e indo em direção a fossas abissais, no ápice do conto descobre uma cidade no fundo do mar, e é com curiosidade de arqueólogo que busca estudá-la, impassível, mesmo fadado a morrer no lugar. Lovecraft parece tecer a um tempo um elogio e uma crítica mordaz ao espírito científico incapaz de se descompor frente ao desconhecido e ao mistério, mas propende mais à crítica, pois claramente vilipendia a arrogância da pseudosuperioridade nazista. É curioso como o personagem esteta do horror adota aqui uma postura científica diante do insólito e das situações que ocorrem à sua volta, bem como da cidade submersa, e, especialmente, de um templo que o atrai seminalmente. Em determinado momento uma estranha luz parece brotar de seu interior, e Heinrich *apenas* reafirma o desejo arqueológico de adentrar o templo: “Não sou dado a emoções de nenhum tipo, mas meu assombro foi muito grande quando vi o que se revelou naquela claridade elétrica. No entanto, como alguém educado no que a *Kultur* prussiana tem de melhor a oferecer, eu não deveria me surpreender, pois tanto a geologia quanto a tradição nos contam de grandes transposições nas áreas oceânicas” (p. 271). De fato, o personagem positivista parece ser um ‘prato cheio’ para se confrontar com o obscuro e o sobrenatural. Afirmará ele, nas últimas linhas do conto:

O restante é muito simples. Meu impulso de visitar o interior do templo tornou-se agora um comando tão inexplicável e imperioso que já não pode ser negado. Minha vontade germânica já não controla os meus atos, e a volição doravante só é possível em questões menos importantes. Foi uma loucura como essa que levou Klenze [um soldado alemão que enlouquecera], de mãos nuas e desprotegido, a mergulhar para a própria morte no oceano; mas eu sou um prussiano e um homem de bom senso, e usarei até o fim a pouca vontade que me resta. Quando concluí que deveria ir, preparei meu traje de mergulho, o elmo e o regenerador de ar para que estivessem à mão, e imediatamente comeci a escrever este apressado relato na esperança de que ele possa algum dia alcançar o mundo. Devo selar o manuscrito numa garrafa e confiá-lo ao mar no momento em que deixar o U-29 [o submarino] para sempre.
Não sinto medo, nem mesmo das profecias do insano Klen-

ze. O que eu vi não pode ser verdade, e sei que esta loucura de que minha vontade padece me levará no máximo à sufocação completa quando meu ar se esgotar. A luz no templo é uma pura ilusão, e eu morrerei calmamente, como um alemão, nas profundezas negras e esquecidas. Esse riso demoníaco que ouço enquanto escrevo é mero produto de meu cérebro enfraquecido. Por isso vestirei com cuidado o meu escafandro e subirei com confiança os degraus para dentro daquele santuário primitivo; daquele silencioso segredo das águas insondáveis e dos anos inumeráveis. (p. 275)

A “vontade”, utopia positivista da segunda metade do século XIX, presente até na eudaimonia artística que, entre outras (eudaimonias) e outros (autores), Arthur Schopenhauer (1788-1860) e F. Nietzsche (1844-1900) fizeram contrabalançar ao nihilismo oitocentista, será invocada, *ad finem*, pelo militar nazista. Porém, mesmo negando a fenomênica insólita e abraçando o empirismo como última ação coesa à sua personalidade, vai ao encontro do sobrenatural, revelando-se-nos uma outra faceta do mesmo personagem esteta do horror lovecraftiano, a também fusionar-se, embora logocentricamente, com a arquitetura de uma edificação, nesse caso um templo imenso, ou mansão mal-assombrada no fundo do mar, cuja entrada revela um abismo dentro de outro.

Mas o ponto mais alto, em minha opinião, a que chegou o maneirismo do personagem esteta do horror dentro da contística lovecraftiana, está na conformação de Jervas Dudley – uma das maiores personas góticas da história da literatura –, no conto “A tumba” (1917), uma obra-prima que explora o espaço do cemitério, ou casa dos mortos, rememorado numa longa analepse que o referido Dudley desenvolve trancafiado num “asilos para dementes” (Lovecraft, 2017, p. 214), ou casa dos loucos. Dudley, ao lado dos dois violadores de sepulturas protagonistas de “O sabujo” (1922), que transformam sua casa num museu de horrores, podem ser considerados a magna trindade desta tipologia nas narrativas curtas lovecraftianas.

Já em *Horror sobrenatural em literatura*, Lovecraft havia se referido positivamente ao conto “Sir Bertrand: A Fragment” (1773), de Anna Laetitia Barbauld (1743-1825), publicado nove anos após *O castelo de Otranto* walpoliano, que tem algumas semelhanças com “A tumba”, como viagem no tempo e góticas incursões em uma necrópole. Outro dado importante é que em 1917 publica-se postumamente o romance inacabado de Henry James (1843-1916), *The Sense of the Past*, de temática afim, a narrar uma viagem no tempo de um norte-americano à Inglaterra do passado. O cinema saberia captar esse *zeitgeist*, e, em 1933, o cineasta Frank Lloyd (1886-1960) filmaria *Berkeley Square*, estrelado por Leslie Howard e Heather Angel, na realidade a adaptação de uma peça de John L. Balderston (1889-1954), em cartaz na Broadway, filme que Lovecraft assistiria várias vezes, segundo o biógrafo S. T. Joshi, encontrando similitudes com sua própria obra.

Mas o acentuamento do horror e o maneirismo lovecraftiano vão muito além de todas essas sugestões iniciais, contemporâneas e ulteriores ao conto “A tumba”. Nele, o protagonista revela toda sua paixão por túmulos e cemitérios, especialmente um mausoléu pertencente a uma antiga família da cidade em que vive, a ponto de, a partir de sua descoberta, passar a nutrir um gosto raro pela companhia dos mortos: “disse que me refugiei à parte do mundo visível, mas não disse que me refugiei sozinho. Isso nenhuma criatura humana pode fazer; pois carecendo da amizade dos vivos, inevitavelmente recorre-se à companhia de coisas que não são, ou não mais estão, vivas” (Lovecraft, 2017, p. 215). A partir de então, troca a companhia dos livros na biblioteca familiar pela visão contemplativa do mausoléu que descobrira ainda na infância, dentro de um bosque que existia nas proximidades de sua casa:

A catacumba a que me refiro é de granito antigo, puído pelo tempo e descolorido pelas névoas e a umidade das gerações. Escavada encosta adentro, da estrutura é visível apenas a entrada. A porta, uma imponente e ameaçadora laje de pedra, é sustentada por dobradiças enferrujadas de ferro, e mantém-se sinistramente *entreaberta* por meio de pesadas correntes de ferro e cadeados, conforme um lúgubre costume de meio século atrás [...].

Jamais me esquecerei da tarde em que me deparei pela primeira vez com aquela semioculta casa dos mortos [...]. (p. 215)

O mausoléu é na verdade um apenso à mansão em ruínas da antiga família Hyde, que fora destruída por um raio e incendiada em tempos passados. Algo de estranho e atávico faz com que o personagem Dudley sempre queira ficar nas proximidades do mausoléu e da velha casa dessa família desde a infância; e, na juventude, escondido dos pais, passar as noites dormindo ao lado dos mortos, em seu interior, até ser descoberto e levado a uma instituição psiquiátrica. Ao término do conto fantástico – em cujo clímax a antiga casa mal-assombrada reaparece em toda a sua glória passada –, ficamos na ambiguidade de várias leituras possíveis, mas que não deixam de reforçar as ímpares monomania e tanatofilia do personagem principal.

Em “O medo à espreita” (1922), também se trabalha esse mesmo imaginário. O protagonista do conto se diz um “*connoisseur* dos horrores” (Lovecraft, 2017, p. 354) e vai em busca de uma famosa casa mal-assombrada, a mansão Martense, isolada numa montanha e entre a floresta. A primeira frase da narrativa a sintetiza: “Havia trovões no ar na noite em que me dirigi à mansão deserta no topo do Monte Tempest a fim de encontrar o medo à espreita” (p. 352), ou seja, o espírito da casa mal-assombrada (“[...] fosse esse demônio entidade sólida ou pestilência vaporosa, eu pretendia vê-lo” [p. 355], afirma o personagem esteta). Numa passagem do conto, o protagonista deixa extravasar este rasgo esteticis-

ta, que sai do plano intelectual para adentrar o dos sentidos:

Quando, dois dias depois do meu pavoroso rastejar através daquela cripta dos olhos e da garra, soube que uma coisa maligna havia atacado a trinta quilômetros de distância, no mesmo instante em que os olhos me fitavam, experimentei verdadeiras convulsões de temor. *Mas esse temor era de tal modo misturado a um maravilhamento e a um fascinante sentimento de grotesco, que quase chegava a ser uma sensação prazerosa.* (p. 365, grifo meu)

De igual maneira, “O inominável” (1923) apresenta dois amigos que falam sobre determinados eventos sobrenaturais, até o momento em que passam a discorrer sobre uma casa mal-assombrada que reteria a imagem dos mortos em suas vidraças, estando nas proximidades da mesma (apenas um dos personagens sabe disso), com um impactante final.

Mesmo nos contos de arquitetura e geografia maravilhosas do chamado ciclo dos sonhos, confessadamente influenciados pela contística de Lord Dunsany (1878-1957) e *O livro das mil e uma noites*, podemos observar a presença do personagem esteta do horror. Não em casos como “Solaris”, “O navio branco”, “A maldição de Sarnath”, “Celephaïs”, “Ex oblivione”, dentre outros, em que também encontramos a perícia nas descrições arquiteturais lovecraftiana, mas os efeitos de horror são apenas tênues e literalmente sublimados, ou seja, o polo sublime os subsume pela via póstica e até alegórica; não que a poesia e a alegoria sejam hostis ao sobrenatural, ao horror e ao fantástico, mas nesses contos há uma clara diluição deles. Contudo, podemos destacar, nesse mesmo ciclo, “A estranha casa na neblina” (1931) e “A chave de prata” (1929), em que o referido personagem aparece e, ainda mais, em diegeses ligadas também às casas mal-assombradas.

No primeiro conto, se observa uma estranha habitação abandonada sobre um penhasco, temida pelos locais e inconcebivelmente construída diante do abismo: “[...] a única porta estreita daquele lugar inalcançável [...] situa-se junto à borda do penhasco e voltada para o mar, e só pode ser avistada pelos navios ao largo” (Lovecraft, 2017, p. 186), como informa o narrador. Seu protagonista, o filósofo Thomas Olney, “ávido de coisas novas e estranhas” (p. 186), obviamente irá escalar o alto penedo para conhecer de perto a habitação. Após a estafante ascensão, dá de cara com o espaço, de antemão – destaque-se, com o uso daquela ‘forquilha’ antes referida – chamado pelo personagem esteta do horror de “profano” (quem fala é o narrador, mas descrevendo oniscientemente a visão de Olney):

Quando ele escalou para fora da fenda, um nevoeiro matinal estava se formando, mas ele viu claramente o elevado e profano chalé à frente; paredes cinzentas como a rocha, e a cumeeira alta se sobressaindo nitidamente contra a

brancura leitosa dos vapores vindos do mar. E ele percebeu que não havia porta naquele lado voltado para a terra, mas somente um par de pequenas janelas de gelosia, com encardidos vitrais coloridos à maneira do século XVII. Por toda a sua volta havia nebulosidade e caos, e ele não podia ver nada abaixo, a não ser a brancura do espaço ilimitado. Estava sozinho no céu com aquela estranha e muito perturbadora casa; e quando ele a contornou silenciosamente até a frente e viu que a parede se erguia nivelada com a beira do penhasco, de forma que a única porta estreita não podia ser alcançada a não ser pelo éter vazio, sentiu um distinto terror que a altitude não podia explicar inteiramente. E era muito estranho que telhas tão carcomidas de carunchos pudessem sobreviver, ou que tijolos tão esfarelados ainda formassem uma chaminé ereta.

Enquanto o nevoeiro se adensava, Olney rastejou até as janelas nos lados norte, oeste e sul, experimentando-as, mas descobrindo-as todas trancadas. Sentiu-se vagamente grato de que elas estivessem travadas, pois quanto mais via daquela casa, menos desejava entrar nela. Então um som o deteve. Ele ouviu um trinco tilintar e um ferrolho soar, e um longo rangido se seguiu, como se uma pesada porta fosse aberta vagarosamente e com cautela. Isso foi no lado voltado para o oceano, fora do seu campo de visão, onde o estreito pórtico se abria para o vazio no céu enevoadado a milhares de metros acima das ondas. (p. 187)

As fantasmagorias marinhas que serão exploradas nesse conto também configurarão o aguardado instante de horror cósmico, como projetado por Lovecraft. Os terrores são novos, mas é como se Olney fosse um novo Robert Blake, transposto agora a um espaço litorâneo, também perdendo algo de si: não há um ‘confronto’ efetivo com a casa assombrada, mas semelhante simbiose sobrenatural. Não mais mediada pelas trevas de uma igreja abandonada num subúrbio de grande cidade, mas por esse “chalé cinzento” e sua névoa marinha em que parece ter deixado a própria alma (ou sua lucidez) após retornar ao vilarejo de onde partira inicialmente. Porque Olney se torna outra pessoa após a visita a casa, absorvido a partir de então numa rotina comum, bovinamente satisfeito com isso, “e pensamentos bem disciplinados passaram a ser suficientes para sua imaginação” (p. 190). Lovecraft descreve os horrores mitológicos e a estranha ascensão à tempestade que ocorrem *dentro da casa*, e mesmo nomeando tais objetos e fenômenos, ou seja, prescindindo das elipses, consegue chegar a incríveis efeitos narrativos, revelando que uma provável estereotipia ligada ao personagem esteta do horror não é capaz de macular sua criatividade artística.

Por seu turno, em “A chave de prata” (1929), o personagem Randolph Carter tenciona um reencontro com seus antepassados e, principalmente, consigo próprio. Decide, então, viajar para lugares em que viveu na infância, num momento em que passa por uma espécie de crise

de meia idade. O narrador é claro: ele vai em busca de “[...] fundir-se a coisas antigas” (Lovecraft, 2017, p. 197), leia-se, “[à] rústica e solitária propriedade rural da sua família” (p. 197). O conto, ambientado num cenário que se distende entre campos e florestas, tem como ponto neválgico a antiga casa de sua família, uma espécie de fazenda. Antes de chegar ao local, na descrição da viagem, depara-se com

[...] a fazenda em ruínas da velha Goody Fowler, a bruxa, com suas pequenas janelas malignas e seu grande telhado descendo quase até o solo pelo lado norte. Ele acelerou seu carro ao passar por ela, e não diminuiu a marcha até ter subido a colina onde sua mãe, e seus pais antes dela, nasceram e onde a velha casa branca ainda contemplava orgulhosamente a paisagem estonteantemente bela de escarpas rochosas e vales verdejantes. (p. 198)

O contraste contido nessa passagem – ou seja, as relações entre o repulsivo da casa antropomorfizada dessa personagem e o sublime presente na residência paterna rediviva – augura uma nota de horror, mas o que prevalecerá mesmo no conto será a presença do fantástico, trabalhado a partir de fissuras no tempo-espaço. Diferentemente do que ocorre em “A estranha casa na neblina”, as elipses se avolumam na maior parte dessa narrativa, a começar pela citação da casa dessa personagem “bruxa”: não se sabe se se trata de um simples momento episódico, descritivo, ou se ela poderia ter alguma ligação com a chave de prata que aparece no conto como o objeto mediador entre passado e presente do personagem. Esse conto fantástico quebra as barreiras entre sonho e vigília, passado e presente, a partir do motivo da viagem no tempo. Semelhante à história do filósofo taoísta Chuang Tzu (século IV a.C.), que diz ter sonhado certa feita que era uma borboleta, e ao acordar ficar em dúvida se seria um homem sonhando ser borboleta, ou, no estado de vigília, uma borboleta sonhando em ser homem, não se sabe se o personagem Randolph Carter é a criança que parece ter um dia ido ao futuro e relatado as coisas que lá viu ao retornar, após uma aventura numa caverna (novamente a caverna), ou efetivamente o primeiro personagem em crise existencial que decide viajar à antiga casa, então abandonada e há décadas sem uso. Pois ao chegar nela, Carter a reencontra como era na infância, com todas as pessoas de sua família reunidas, e ele como que assume novamente um papel infantil. A simbiose do personagem com o espaço aqui está também garantida, com as marcas que os detetives que investigam o desaparecimento do Carter adulto encontram na casa em ruínas, após a descoberta de seu carro vazio nas proximidades: não passos concretos (pegadas, marcações físicas), mas imperfeições detectadas em seu piso, num provável afundamento de tábuas que aparentaria presença recente (mais próximo do fantasmático ou de um não tempo, ou melhor, de algo que pudesse ter estado entre

dois tempos)⁷.

Finalizando esta cartografia ficcional da arquitetura fantástica dos contos lovecraftianos, temos os exemplos em que as casas aparecem como coadjuvantes ou panos de fundo para eventos sobrenaturais que ocorrem em seu interior ou cercanias. Como não citar aquela famosa rua de Auseil, do conto “A música de Erich Zann” (1921)?:

As casas eram altas, de telhados acuminados, incrivelmente velhas e preocupantemente inclinadas para trás, para a frente e para os lados. Ocasionalmente um par de casas opostas, ambas pendendo para diante, quase se encontravam no meio da rua como numa arcada; e certamente observavam a maior parte da luminosidade no terno abaixo. (Lovecraft, 2017, p. 305)

Um jovem estudante, o protagonista do conto, morará num quarto alugado de uma das casas dessa estranha rua composta por habitações que parecem pender em direção ao solo. É nela que irá conhecer outro locatário, o velho violoncelista alemão Erich Zann, e passará a admirar sua música inaudita. No ápice do conto, haverá uma sinergia entre o músico, o jovem estudante e a casa, em horror cósmico, mas a fantasmagoria parecerá advir do violoncelista e sua música despertadora de poderes inamistosos. Em resposta aos acordes de Zann, a casa parece responder em uma determinada passagem:

Nesse momento a veneziana começou a sacudir com o vento uivante da noite, que havia despertado do lado de fora como se em resposta à música desvairada no interior do recinto. A viola estridente de Zann então se superou, emitindo sons que eu jamais pensaria que um instrumento como aquele pudesse emitir. A veneziana chacoalhou ainda mais alto, abriu e começou a bater de encontro à janela. Então o vidro se estilhaçou sob os impactos persistentes, e o vento frio irrompeu quarto adentro, fazendo tremular as velas e farfalhar as folhas de papel sobre a mesa, nas quais Zann havia começado a escrever seu horrível segredo (p. 309)

Superados a experiência e o auge do horror cósmico, o protagonista consegue fugir apavorado do local, mas todas as suas tentativas posteriores de reencontrar a rua de Auseil foram infrutíferas, como se ela simplesmente tivesse deixado de existir, tanto nos mapas quanto empiricamente.

Em “Ratos nas paredes” (1923), outrossim, o processo de reconstrução de um castelo medieval também dá lume a uma série de fantas-

⁷ É difícil não traçar, novamente, uma certa conexão entre esse conto e a biografia do autor. Joshi cita os vários momentos em que Lovecraft se referiu, em cartas aos amigos, ao maior de seus traumas infantis, o de ter de abandonar a grande casa na Angell Street, 454, devido à morte do avô e outras perdas financeiras da família. Nessa casa guardou sempre suas melhores recordações, ao lado do avô na grande biblioteca, e no jardim sombreado onde costumava observar os astros com seu telescópio.

magorias, mas estas se conjugam aos atos sanguinários e obscuros de uma antiga família.

Não resta dúvida de que H. P. Lovecraft foi um dos autores de ficção imaginativa que mais (e melhor) utilizou o motivo da casa mal-assombrada, e fez isso dentro de um contexto próprio, em que a estetização do gênero/subgênero horror esteve amalgamada a um profundo interesse pela arquitetura, evidente tanto em suas obras literárias, como cartas e diários de viagem. É bastante raro o conto em que não tenha desenvolvido descrições arquitetônicas meticulosas, de casas, ruas e até cidades inteiras em topografias realistas, maravilhosas e/ou hórridas, gerando-se a atmosfera necessária – em particular, no caso das casas mal-assombradas – para a irrupção do horror cósmico. No conto “Ele” (1925), por exemplo, há até mesmo uma nova e atualizada versão – urbana e arquitetônica – para as andanças de Dante e Virgílio pelos esconsos infernais, com seus dois personagens a perambular em meio aos prédios de Nova York em aventuras fantásticas noturnas, sugestões fáusticas, e viagens no tempo/espço ocorridas naquela que seria uma das primeiras casas da cidade. Pensando nesta lógica simbiótica dos personagens de seus contos à arquitetura, faz todo sentido o epitáfio escolhido para a memória do autor no cemitério Swan Point, em Providence, onde H. P. Lovecraft foi enterrado no dia 18 de março de 1937: “I am Providence, & Providence is myself – together, indissolubly as one, we stand thro’ the ages”⁸.

REFERÊNCIAS

- LONGINO. “Do sublime”. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 69-114.
- ÉSQUILO. *Oréstia – Agamenon, As Coéforas, As eumênides*. Trad. Mário da Gama Kury. 6ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- EURÍPIDES. “As bacantes”. In: _____. *Ifigênia em Áulis, As fenícias, As bacantes*. Trad. Mário da Gama Kury. 5ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012. p. 192-262.
- JOSHI, S. T. *A vida de H. P. Lovecraft*. Trad. Bruno Gambarotto. São Paulo: Hedra, 2014.
- LOVECRAFT, H. P. *Contos reunidos do mestre do horror cósmico*. Org. Bruno Costa (et al). Trad. Francisco Innocêncio. São Paulo: Ex Machina, 2017.
- _____. *O horror sobrenatural em literatura*. Trad. Celson M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- MARKALE, Jean. *Merlim, o mago*. Trad. Francisco José P. N. Vieira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- SENA, André de. “Os dois Teodoros: mutações do gótico de Horace Walpole a

⁸ O epitáfio foi retirado do trecho de uma carta do escritor a James Ferdinand Morton, datada de 16 de maio de 1926.

E.T.A. Hoffmann”. In: ____. *Notas sobre a literatura imaginativa*. Recife: Edufpe, 2020 [2014]. p. 229-248.

WALPOLE, Horace. *O castelo de Otranto*. Trad. Manuel João Gomes. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

O assombroso solar amarelo em *O papel de parede amarelo*, de Charlotte Perkins Gilman

Maylah Longo Gonçalves Menezes Esteves
(Doutoranda em Letras – UNESP/Araraquara)

01) Introdução ao feminismo de Charlotte Perkins Gilman

Expoente de militância feminina, engajada pelos direitos das mulheres e escritora reconhecida, Charlotte Perkins Gilman (1860-1935) esteve muito à frente de seu tempo. Foi abandonada pelo pai, cresceu na pobreza, contando com apenas quatro anos de educação formal, sofreu a vida toda de depressão e, em 1935, com o avanço de um câncer de mama, cometeu suicídio.

Sua obra tem sido explorada mais pelo viés não-ficcional, como o livro *Women and economic*, de 1898, sua obra mais famosa, que deu a ela sucesso internacional, tendo sido traduzida para diversos idiomas e sendo inesgotavelmente estudado até hoje.

Essa conexão com sua vida feminista se refletiu em sua obra ficcional *O papel de parede amarelo*, publicado inicialmente pela *New England Magazine* em 1892. Historicizando a obra de Gilman, é sabido que o contexto histórico do começo do século XX não foi favorável às mulheres; sem direito ao voto, ganhavam metade do salário dos homens pelo mesmo período de trabalho. Essas mulheres não tinham perspectiva no ramo profissional e almejavam, em sua maioria, a esperança de um bom casamento e, conseqüentemente, a educação dos filhos e a manutenção do lar, assim como o bem-estar do marido.

Além de pedir direitos iguais, Charlotte Gilman fazia manifestos nas ruas e demandava o direito ao voto, à liberdade de expressão, que por vezes era oprimida, fosse pelo patrão das grandes fábricas, fosse pelo governo, ou até mesmo na figura paterna familiar como o pai, o irmão ou o marido. Entendemos o conto *O papel de parede amarelo* como um resquício de autobiografia, pois a própria autora Charlotte Perkins Gilman, no artigo “Why I Wrote the Yellow Paper”, publicado em *The Forerunner* em outubro de 1913, relata a conduta de um médico que analisa o conto como pernicioso e que não deveria ter sido escrito porque “seria o suficiente para deixar alguém louco” (tradução nossa).

A autora sofreu também de depressão pós-parto e chegou a ser internada em um sanatório, onde fora proibida de ler, escrever ou “qualquer atividade intelectual que não passasse de duas horas” (tradução nossa), ou seja, esse manifesto sobre o porquê dela ter escrito este conto, mostra que pouco de sua voz era ouvida pelos médicos, assim como a protagonista ficcional, que também mostra através da metatextualidade a importância da escrita da literatura como forma de

protesto e expurgo de frustrações.

O papel de parede amarelo retrata esse contexto. Enveredando sua crítica por meio da literatura fantástica, Gilman nos apresenta a protagonista do conto, que é diagnosticada pelo marido – endossado também pela opinião médica do irmão da personagem feminina – como detentora de uma “leve depressão nervosa temporária” (Gilman, 2007, p. 20) e que novos ares poderiam curá-la desse mal.

Levada a uma mansão para descanso, um enorme e antigo casarão, a fim de que ali ela pudesse melhorar da doença, sua primeira impressão é a de que o lugar seria “uma casa mal-assombrada” (p. 20). Essa forte impressão da personagem guiará sua escrita no diário que ela possui, contra a vontade do marido, e nele relatará sobre as manifestações da casa, como se esta fosse algo além de um espaço, uma verdadeira personagem.

02) A hesitação todoroviana como norte nos estudos insólitos

Para os contos de caráter insólito oitocentistas é importante relembrarmos do termo cunhado por Tzvetan Todorov (1939-2017) – a hesitação – em *Introdução à literatura fantástica* (2008[1970]), que demanda a aceitação do pacto ficcional entre obra e leitor. Assim, podemos ou não assumir que a heroína não-nomeada de Gilman sofra mesmo de algum distúrbio psicológico e que a casa realmente é assombrada:

A hesitação do leitor é pois a primeira condição do fantástico. Mas será necessário que o leitor se identifique com uma personagem particular [...], ou seja, será necessário que a hesitação seja representada no interior da obra? [...] Estamos agora em condições de precisar e completar nossa definição de fantástico. Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. (Todorov, 2008, p. 39, grifos do autor)

Pela visão da heroína, os fatos assombrosos estão realmente acontecendo, já que não temos um outro ponto de vista que nos faça duvidar de suas experiências extranaturais, já que, ironicamente, a voz patriarcal é filtrada pela escritora do diário, que pode ter modificado seu discurso ou não; essa personagem tendenciosa nos traz também ao seu refúgio particular, nos confessando os fatos insólitos de que é testemunha, não cabendo o julgamento dos eventos serem simplesmente loucura ou terem origens sobrenaturais.

Seja pelo ponto de vista da loucura ou do insólito, a casa, ou melhor, o quarto do papel de parede amarelo age no conto tal qual uma personagem, com suas dimensões labirínticas, góticas num jogo de luz e sombra, onde o papel cria vida, sendo um cárcere de muitas assombra-

ções que se prendem a ele durante o dia e se libertam durante a noite, fato esse presenciado pela heroína, que toma para si a incumbência de analisar e cuidar do papel de parede.

Os preceitos iluministas ligados à racionalidade ressaltados por Falcon (2009), em *O papel de parede amarelo* são encarnados no personagem John, o marido da heroína, que recusa o sobrenatural e todas as suas esferas. Quando Gilman tenta, algumas vezes, relatar os acontecimentos estranhos da casa, John chega a infantilizá-la.

03) O duplo

Julio França, em *O insólito e seu duplo* (2009), mostra como o fantástico e o sobrenatural trabalham com a verossimilhança para suscitar o horror e o terror, gerando um clima de tensão para que o leitor se sinta perdido nos espaços amplos como o solar de Gilman, assim como na imensidão do papel de parede que se desdobra em um simulacro, que liberta e aprisiona ao mesmo tempo a personagem, configurando ambiguidade, duplicidade entre espaços, enfim, imagens ligadas ao duplo.

A protagonista sem nome de *O papel de parede amarelo* é dupla, pois se desdobra da realidade em que vive para a realidade do papel de parede, que a acolhe; logo, ela fica entre um e outro, entre a realidade pré-estabelecida e o insólito.

04) O papel de parede amarelo (a casa) é uma personagem

John, o marido da protagonista, além de deter o poder de esposo, detém também o poder médico, pois é ele quem diagnostica e medica a esposa, cabendo a esse homem duas funções que o tornam praticamente o dono absoluto da relação conjugal. Ele chega a proibir que a mulher escreva ou faça qualquer atividade que englobe a ficção, vista como danosa à saúde:

Faço viagens, exercícios e estou absolutamente proibida de “trabalhar” até ficar boa de novo.

Pessoalmente, eu discordo dessas ideias. Acredito que um trabalho adequado, com estímulos e mudanças me faria bem.

Mas o que posso fazer? Eu escrevo um pouco, a despeito deles, mas *fico* exausta por precisar ser tão dissimulada para não ter de enfrentar uma opinião feroz. (Gilman, [19..], p. 19, grifo da autora)

Todavia, ela continua escrevendo o diário, e nele notamos toda sua insatisfação. A condição mental da protagonista começa a piorar paulatinamente dentro da casa, principalmente no interior do quarto de parede amarelo. O ambiente reflete a degradação progressiva da mu-

lher, quase como se estivesse num sanatório particular, onde, para driblar a vigilância do marido, dorme durante o dia – enquanto ele está trabalhando fora de casa – e fica acordada durante à noite, andando pela mansão, escrevendo seu diário. As vigílias noturnas são o momento em que ela se liberta para fazer o que quiser, mesmo que seja apenas para observar os estranhos desenhos do papel de parede amarelo:

Estou começando a me acostumar com o quarto, o problema é esse papel de parede horrendo [...]. Ele [John] fala que com a força da minha imaginação e o hábito de criar histórias, uma fraqueza nervosa como a que tenho pode produzir todo tipo de fantasias inquietantes, e que devo usar minha força de vontade e bom senso para controlar essa tendência. Eu tento. (p. 22-23)

O marido da personagem a encoraja para “controlar essa tendência” (p. 22) que a escritora tem em “criar histórias” (p.22), tal qual a medicina da época desencorajava Gilman em consumir literatura ou escrever, hábito esse, aliás, passível de internação em manicômios e vistos como histeria e vício, como descreve o filósofo francês Michel Foucault em sua *História da loucura* (1978 [1961]), livro que retrata casos reais de mulheres chamadas “histéricas” (Foucault, 1978, p. 226) que eram abandonadas pela família nos sanatórios por esses comportamentos: “É muito comum no século XVIII, especialmente depois de Rousseau, a idéia de que a leitura de romances ou os espetáculos teatrais levam a pessoa à loucura” (p. 43). Segundo o mesmo estudioso, o médico Jean-Martin Charcot (1825-1893), professor de Freud, acreditava que a leitura de romances poderia ser danosa aos jovens, principalmente às mulheres, que eram submetidas a tratamentos humilhantes em Salpêtrière. Em *O papel de parede amarelo*, John ameaça de modo sutil a personagem, ao dizer que vai levá-la ao doutor Weir Mitchell, a quem a heroína não deseja ver.

O duplo sentimento que o papel de parede e a casa suscitam na personagem sugere a comunhão, a fusão entre casa e pessoa; no decorrer do conto, as manifestações na escrita do diário mostram o repúdio e o posterior fascínio da heroína em relação ao papel:

Eu nunca tinha visto tanta expressão numa coisa inanimada antes, e é possível perceber quanta expressão eles têm! [...]. Estou ficando realmente apegada a este quarto, apesar do papel de parede. Talvez seja *por causa* do papel de parede. Ele não sai da minha cabeça!

John estava dormindo e eu odeio acordá-lo, então fiquei quieta olhando a luz da lua nesse papel de parede ondulante até me sentir amedrontada.

A figura indefinida por trás parecia balançar o desenho, como se quisesse sair. Eu levantei e fui ver se o papel *tinha mesmo* se movido. (Gilman, [19..], p. 24-27, grifos da autora)

É principalmente no período noturno que as ações sobrenaturais acontecem, quando a casa ganha vida e interage com a personagem, fazendo com que ela escreva suas experiências talvez buscando fundir-se à própria casa, ao próprio terreno que antes era não-familiar e passa a se tornar parte dela mesma, ou ela mesma, conforme veremos.

A heroína sente que os desenhos que compõem o papel de parede são, na verdade, uma prisão e, assim como ela, as prisioneiras do papel querem sua liberdade. O grau de familiaridade entre a escritora do diário e o papel de parede vai aumentando, a ponto dela começar a acreditar que a cunhada e o marido estão tramando um plano para que apenas eles fiquem com o papel de parede.

05) A sinestesia amarela

Durante a tensão dúbia entre ódio e amor pelo papel de parede, a escritora do diário apresenta em seus escritos uma forte sinestesia com a referida cor amarela, cor que ela sente como um “cheiro amarelo” (p. 30). Essa característica, que intriga a personagem, a inebria em todas as suas atividades e se torna recorrente ao ponto de confluência entre visão e olfato; o “cheiro amarelo” passa a ser som, voz, presença e perseguição, mesmo fora do quarto:

O amarelo desse papel de parede é o mais estranho que existe! Ele me faz pensar em todas as coisas amarelas que já vi – não as coisas belas, como as flores, mas coisas velhas e defeituosas, coisas amarelas e más.

Tem outra coisa, porém, a respeito desse papel: o cheiro! Eu o percebi no momento em que entramos neste quarto, mas com tanto ar e sol o cheiro não estava ruim. (p. 30)

Fred Botting, em *The Gothic* (1995), afirma que o gótico se imbrica ao fantástico principalmente pelo clima soturno, dimensões labirínticas das arquiteturas nas narrativas insólitas, gerando uma atmosfera de tensão sobre o desconhecido. A heroína, confinada em seus delírios (ou no sobrenatural?), não consegue assimilar o amarelo ao clima de veraneio e felicidade como comumente é mostrada essa cor, associada ao sol, ao calor e às flores; ao contrário, o amarelo é visto como uma cor “das coisas más” (p. 30). Isso de certa forma também foi ressaltado em *A psicologia das cores* de Eva Heller (1948-2008), que caracterizou a cor amarela como a cor “mais contraditória” (Heller, 2018, p. 83):

Do mesmo modo como o papel amarelece, na velhice os dentes também amarelam, assim como a tez e a cor dos olhos. O amarelecimento é a marca da idade e decadência. A pele se torna lívida também em consequência de raiva, de doença [...]. Na simbologia europeia, o amarelo é a cor da má reputação; [...] o amarelo é a cor da má aparência. (p. 100)

Pelo estudo das cores de Heller, percebemos quão significativa é a cor amarela, não só para a sinestesia da personagem, mas para a ambientação que avança do inanimado para o animado, numa monomania crescente que leva a escritora do diário a se sentir cada vez mais intrigada e suscetível ao estudo do papel de parede, de maneira irreversível.

Após três meses habitando o solar – tempo estipulado pelo marido para que a protagonista melhorasse – a heroína acaba, contraditoriamente, entrando em colapso: o ‘pacto’ entre ela e o papel se sela, pois ela não resiste mais a ele, entregando-se num misto de adoração e repúdio. Desse duplo sentimento cresce sua obstinação de não mais querer sair da casa, principalmente do quarto, o que antes era o seu maior desejo.

06) As assombrações aprisionadas no papel

No decorrer da narrativa, como dito, a personagem tem a sensação de que o papel de parede está vivo, que ali residem prisioneiras invisíveis aos olhos de John e da cunhada, sendo vistos apenas por ela, que tenta, a princípio, ignorar as evidências, chegando a implorar ao marido para que mudassem de recinto, o que é negado por ele.

Após várias tentativas de se convencer que tudo é fruto de sua doença, a escritora do diário percebe que, de fato, para ela há algo sobrenatural acontecendo. Deslumbrada com a perspectiva de pessoas morando na prisão do papel de parede, ela se aventura a se deixar levar por ele:

De tanto observar de noite, quando ele [o papel] muda mais, eu finalmente descobri. O desenho da frente move-se *mesmo* – e não é de surpreender. A mulher por trás dele o balança!

Às vezes eu acho que há várias mulheres por trás, e uma só, que rasteja para lá e para cá rapidamente, e seu rastejar balança tudo!

Nas partes mais claras ela fica quieta, nas partes bem escuras ela agarra as grades e as balança com força.

[...] Eu acho que a mulher sai durante o dia! Vou contar por que – em segredo: eu a vi! (p. 30-31, grifo da autora)

O excerto exprime a certeza crescente da personagem de que há mulheres presas nas grades que compõem o papel de parede. Ao invés de andarem, quando conseguem sair do cárcere, elas rastejariam como animais, o que nos faz recordar o castigo bíblico em que a serpente e a mulher são amaldiçoadas a andar “de rastos sobre teu peito, e comerás terra todos os dias da tua vida” (“Gênesis”, 3: 14 [1988, p. 28]). Há algo de um castigo sobrenatural para com elas, que se arastam pelo solo, às escondidas, e voltam à prisão de dia.

Contudo, a heroína já está em processo de ser parte da casa, pois

ela mesma afirma que “eu sempre tranco a porta quando rastejo durante o dia” (p. 31). Essa constatação se torna um dos fundamentos de sua fusão iminente com o insólito, por aceitar e usufruir da liberdade de se arrastar pela casa durante a noite, com portas trancadas, sem que nem a cunhada nem o marido presenciam a cena.

A união entre as duas personagens, papel de parede e escritora do diário, amalgamando o duplo, está quase completa e em direção ao clímax do conto. Ao final dos três meses estipulados por John, a heroína já não mais confia nele, nem na cunhada, restando a ela pouco tempo para comungar com a casa, ou seja, fazer parte dela e não ir mais embora. Alheia e, de certa forma, livre dos julgamentos de John e sua irmã Jennie, a personagem não nomeada de Gilman entra num estado de quase transe, quando rasga o papel de parede tentando libertar as prisioneiras que habitariam nele:

Será que todas elas saíram do papel de parede como eu?
[...] Suponho que devo voltar para trás do desenho [do papel] quando a noite chegar, e isso é difícil!
É tão agradável estar aqui fora, neste quarto enorme, e rastejar por aí como eu quiser.
Eu não quero sair. Eu não vou [...] lá fora você tem que rastejar na terra, e tudo é verde em vez de amarelo. (p. 33-34)

Nesse momento da narrativa, uma outra cor é lembrada e negada pela personagem, o verde, que segundo Eve Heller é “a natureza e o natural, a cor da vida e da saúde, a cor da primavera [...]. Verde é esperança [...], oposto de murcho e seco, de morto” (Heller, 2018, p. 103-109). A jovem escolhe o amarelo, totalmente inebriada por ele, já parte desse personagem outrora inanimado.

O desfecho do conto também é dúbio, sugerindo ao mesmo tempo a loucura e, mesmo, a liberdade da escritora do diário, que finalmente se desenlaça das amarras do casamento, do estigma de boa esposa e mãe e passa a rastejar pelo solar, tentando ajudar as outras que estão presas atrás dos desenhos disformes do papel de parede amarelo, negando o científico, a medicina e os medicamentos; estando, finalmente, autônoma, rasteja livremente depois de descascar com as próprias mãos boa parte do papel de parede.

Ao ter a ousadia de se trancar no quarto e não mais querer sair dele, a heroína aceita a noite, o luar e sua condição de liberdade, dizendo a John que havia se desfeito da chave. Numa ação desesperada de reaver o controle sobre a esposa, John consegue, finalmente, pegar a chave. Seu assombro é tanto que o faz desmaiar:

– O que é isso? – ele gritou – Pelo amor de Deus, o que você está fazendo! Eu continuei rastejando do mesmo jeito, mas olhei para ele por sobre meus ombros.
– Finalmente sai – disse eu –, apesar de você e Jennie.
E arranquei a maior parte do papel, vocês não podem

me prender lá de novo!
Por que será que esse homem desmaiou? Ele caiu, de fato, bem no meio do meu caminho junto à parede, e agora eu preciso todas as vezes rastejar em cima dele!
(Gilman, [19..], p. 34)

Nesse excerto, que é justamente o final do conto, observamos que a casa e a personagem já são uma só, pois ao acusar que o marido a estava prendendo dentro do papel de parede, ela se torna uma das mulheres outrora também aprisionadas. Nessa duplicidade, como num espelho, a realidade se transpõe entre as grades do papel de parede, permitindo não só a liberdade da heroína como a sugestão de uma humilhação do marido; estando no caminho da personagem, rasteja sobre ele, superando seu papel patriarcal após a liberdade completa.

REFERÊNCIAS

- BÍBLIA. Trad. Padre Matos Soares. São Paulo: Edições Paulinas, 1988.
- BOTTING, Fred. *The Gothic*. New York: Routledge, 1995.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. Trad. J. Guinsburg; Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- DREIDER, Peter. “Charlotte Perkins Gilman’s Radical Feminism Still Challenges Us Today”. Disponível em <https://www.commondreams.org/views/2016/03/31/charlotte-perkins-gilmans-radical-feminism-still-challenges-us-today>. Acesso em dezembro de 2018.
- FALCON, Francisco. *Iluminismo*. São Paulo: Ática, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. Perspectiva: São Paulo, 1978.
- GARCÍA, Flavio; MOTTA, Marcus Alexandre (Orgs.). *O duplo*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2009.
- GILMAN, Charlotte. “O papel de parede amarelo” In: TAVARES, Braulio (Org.). *Freud e o estranho: contos fantásticos do inconsciente*. Trad. Carolina Caires Coelho [et al]. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.
- GILMAN, Charlotte. “Why I wrote the yellow paper”. Disponível em https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-core/content/view/9F0803493F9D522712BB4B31BA5CCDC2/S1355514600014176a.pdf/why_i_wrote_the_yellow_wallpaper.pdf. Acesso em dezembro de 2018.

M. R. James e C. G. Jung nas Sombras dos intelectuais, catedrais e assombrações

Victor Vitório de Barros Correia
(Mestre em Letras – PPGL/UFPE)

H. P. Lovecraft (1890-1937), em seu livro *O horror sobrenatural em literatura*, dedica o capítulo final ao que chama de “Os mestres modernos”. Um desses quatro era Montague Rhodes James, ou simplesmente M. R. James. Minha leitura da obra de James se relaciona com a apreciação pela obra do psicólogo C. G. Jung (1875-1961), cujo conceito do arquétipo da Sombra contribuirá para esta proposta. No tema das casas mal-assombradas, trago o papel dos locais recorrentes nos contos de James, em especial as igrejas e estalagens, considerando ideias do próprio autor e reproduzindo trechos de dois contos para melhor apreciá-los.

Começaremos conhecendo um pouco de James.

Montague viveu no entresséculo: nasceu na Inglaterra vitoriana em 1862 e chegou ao século XX ainda olhando para o passado, o que é uma das principais marcas de seus contos. Ele foi um intelectual medievalista e reitor do King’s College, em Cambridge, e depois foi reitor do Eton College, onde foi interno na juventude. Faleceu em 1936 deixando uma breve e muito específica obra literária: 34 contos do que ele chamava “histórias de fantasmas”, publicados em quatro curtos volumes.

É uma pena que esse autor, comumente referido na internet como “o maior autor inglês de histórias de fantasmas” (pesquise e verá), seja tão pouco conhecido no Brasil. Todos os contos cabem em um único volume e, por ser de domínio público, é fácil encontrar diversas brochuras completas em língua inglesa, inclusive uma edição comentada, mas em português encontrei apenas sete contos publicados em três livros diferentes, sendo dois em coletâneas de horror e os outros cinco em um livro dedicado ao autor, lançado por uma pequena e zelosa editora, a Penalex.

De certa forma, a estética do horror nos contos de James difere da tendência visual e espetacular de nossa época. Até mesmo as revelações explícitas dos horrores são discretas, sem recorrer a espetáculos monstruosos, e a violência física e o sangue são raros. Nem mesmo a morte é uma necessidade em suas páginas. James compara esse tipo de horror gráfico ao Grand Guignol, um teatro parisiense que virou sinônimo de abuso do horror bizarro e dramático para impactar o público. Para ele, esse tipo de histórias “é meramente nauseante, e é muito fácil ser nauseante”¹, visando provocar mal-estar físico no leitor. Esse tipo de sensacionalismo não possui a força de permanecer no leitor além do choque. O estilo de James é outro. Segundo Lovecraft, James

¹ James disse isso em *Some Remarks on Ghost Stories*, de 1929, texto disponível em <<https://ebooks.adelaide.edu.au/j/james/mr/collect/appendix.html>>.

aborda seus temas de forma leve e, muitas vezes, coloquial. Criando a ilusão de acontecimentos banais do cotidiano, ele introduz seus fenômenos anormais de maneira cautelosa e gradual, liberados, em cada circunstância, por detalhes familiares e prosaicos, temperados ocasionalmente por um fragmento ou dois de erudito em antiguidades. (Lovecraft, 2007, p. 119)

Enquanto autores como Lovecraft, Arthur Machen e Clark Ashton Smith buscaram construir a opressão de uma atmosfera de horror densa e pesada, o estilo de James é inverso: ele instaura uma atmosfera de normalidade, de circunstância prosaica, algo que não se afaste demais da realidade dos leitores da época. Ele queria que os leitores pensassem que aquilo poderia acontecer-lhes por puro incidente. O horror é sutil, insinua-se em pontas soltas que a princípio não significam muito aos personagens. É para o leitor que James dá suas dicas, pois aquele está consciente de que está lendo contos de horror, sabe que é só uma questão de tempo. Assim, James guia a antecipação e navega uma narrativa em crescendo para, em um único golpe, despedaçar toda a natureza ordinária – o sobrenatural que era apenas sugerido invade de repente, emergido de histórias antigas. O clímax não necessariamente depende de uma ação, mas talvez apenas da confirmação de alguma história obscura e terrível, que nem sempre fere, mas marca os corações dos personagens e leitores. Afinal, este é o objetivo último de James: apenas contar histórias. Nem todas realmente funcionam, mas qualquer uma citada neste artigo é uma obra memorável.

James escrevia seus contos pensando na leitura oral. Ele transformou em tradição pessoal convidar amigos na noite da véspera de natal para a leitura de histórias de horror. Todos esperavam à luz de velas, e o autor entrava com seu manuscrito e apagava todas as chamas, exceto a que permitiria sua leitura e providenciaria o mínimo de luz para evitar a escuridão completa, que é menos sugestiva à imaginação. A época do natal é historicamente associada à espiritualidade porque no hemisfério norte é o solstício de inverno (em torno do dia 22 de dezembro), a noite mais longa do ano, o que significa que após ela as noites diminuem e o Sol ganha cada vez mais tempo no céu. Em lugares frios isso representa o novo ciclo de renascimento da vida, uma data mitologicamente apropriada para celebrar deuses, como o Mitra persa, o Odin nórdico e o Saturno romano, o que também levou à associação entre essa época e o nascimento de Cristo. Para os vitorianos, a noite mais longa é uma noite espiritual na qual é celebrado o sobrenatural. O mais famoso vestígio das histórias de fantasmas natalinas é *Um conto de Natal*, de Dickens, ainda hoje incansavelmente reproduzido e adaptado.

Há uma contradição conceitual a ser abordada. Embora James insistisse em mencionar o subgênero *ghost stories*, histórias de fantasmas, repetindo-o nos títulos das quatro coletâneas que lançou, na verdade

poucas de suas histórias realmente envolvem fantasmas em seu sentido mais estrito – espíritos dos mortos. Nas histórias há demônios, sanguessugas e, especialmente, seres de natureza desconhecida. Como aponta Lovecraft:

Na invenção de um novo tipo de fantasma, [James] se afastou muito da tradição gótica convencional, pois ali onde os fantasmas de cepa mais antiga eram pálidos e majestosos, e se davam a conhecer, sobretudo, pelo sentido da visão, o fantasma comum de James é magro, nanico e cabeludo – uma aberração indolente, infernal, medonha, a meio caminho entre homem e animal – e geralmente tocado antes de ser visto. (p. 120)

O sentido do tato é menos revelador que o da visão, mas de grande potencial repulsivo. Por isso, o tipo de criaturas evocado por James é essencialmente físico. Até mesmo uma entidade etérea enrola-se nos lençóis para mostrar uma “face de linho amarrotado”. Mais de uma de suas criaturas são peludas e esguias, comparáveis a aranhas, repugnantes ao toque. Uma das histórias inclusive usa as próprias aranhas. Outra, guardada numa saliência na parede do poço de um mosteiro, assemelha-se a uma bolsa de couro úmido, mas uma bolsa não agarraria pelo pescoço um incauto caçador de tesouros.

01) James e a moral do conhecimento

Entre os 34 contos, há 27 que envolvem alguém de caráter intelectual expresso na vida acadêmica e interesses antiquários. Alguns deles são até ditos de Cambridge, como a própria audiência dos encontros narrativos de James. Praticamente todos eles têm hábitos livrescos e pelo menos dois deles têm prazer em desbravar e catalogar bibliotecas antigas (à maneira do próprio James).

É notável que essa presença de intelectuais traga à tona o tema do conhecimento, ou, melhor dizendo, de uma moral do conhecimento, que permeia boa parte dessa obra. A proposta de uma moral tal é contrária ao que dizia o próprio autor, que afirmava que “frequentemente fui questionado a formular minha visão sobre histórias de fantasmas e contos do maravilhoso, do misterioso e do sobrenatural. Nunca fui capaz de discernir se eu tenho uma visão que possa ser formulada”². C. G. Jung afirmava que o autor não é a pessoa mais adequada para analisar sua obra, pois “configurá-la foi sua tarefa suprema” (Jung, 2011, p. 107). Ele separava o autor em figuras distintas de pessoa e criador, pois confundir as duas poderia resultar no julgamento de que a obra não passa de um mero sintoma do autor. Todavia, tanto as negações teóricas de

² James disse isso em introdução para *Ghosts and Marvels*, de 1924, texto disponível em <<https://ebooks.adelaide.edu.au/j/james/mr/collect/appendix.html>>.

James, como a comparação com outros autores de horror que declaradamente produziam seus contos a partir de uma perspectiva filosófica própria, como Arthur Machen, Algernon Blackwood e H. P. Lovecraft, levaram críticos a insistir que a arte narrativa de James não passa de boas histórias fechadas em si mesmas, sem relacionar-se com uma visão de mundo externa.

É, no entanto, intrigante que críticos experientes na literatura do estranho, do horror e do sobrenatural, como S. T. Joshi, não levem em conta a insistência temática que permeou os contos de James ao longo dos seus vinte anos de prática (Roberts, 2010). Um dos contos chega a trazer o motivo moral explícito em seu título: “Um alerta aos curiosos”, um aviso que resume bem o conjunto da obra. Em outro conto, um co-adjuvante, ao ouvir o relato dos eventos bizarros em torno de uma estampa de cortina que ele reproduziu a partir de um pedaço de tecido encontrado em um diário, a única coisa que tem a dizer é o começo de uma famosa frase de Hamlet: “há mais coisas [no céu e na terra do que sonha nossa vã filosofia]”. Em James isso soa como um alerta de que não podemos dar o mundo por certo e encerrado, um objeto à mercê da racionalidade humana. Nas histórias de James, a certeza de seus protagonistas incautos os leva a persistir em caminhos de ruína percebidos apenas quando é tarde demais. Há mais coisas, muito mais.

Conto após conto, os incautos protagonistas deparam-se com um mistério do passado e lançam-se a desvendá-lo sem ponderar sequer se deveriam fazê-lo ou que tipo de resposta poderão encontrar. Para eles o passado é inofensivo e mundano como um objeto de coleção, como livros antigos que despertam apetites antiquários, como lendas interessantes para perseguir nas férias acadêmicas, ou lugares trancados que querem abrir simplesmente por estarem trancados. O conhecimento positivista é como um fim em si mesmo: tudo deve ser conhecido e determinado, sem limites, justificado além do bem e do mal. Nada é sacro ou solene. Os intelectuais de James escavam, testam, ignoram os avisos e encontram algo para o qual não estavam preparados. Sua leviandade intelectual é tão grande que sequer questionam se devem fazê-lo – a descoberta do conhecimento se autojustifica.

As negativas de James não são suficientes para afastar a percepção de que seus contos exprimem uma visão de mundo. Então, embora ele tenha dito num prefácio: “as [minhas] histórias em si mesmas não fazem alegações exaltadas”³, logo em seguida completou que “se qualquer uma delas tiver sucesso em deixar seus leitores prazerosamente desconfortáveis quando caminharem numa estrada solitária ao cair da noite, [...] meu propósito em escrevê-las terá sido alcançado”.

Suas histórias buscam incitar o instinto da dúvida, a qual Lovecraft considerava base do horror sobrenatural. Para este, a dúvida so-

³ James disse isso em prefácio para *Ghost stories of an antiquary*, de 1904, texto disponível em <<https://ebooks.adelaide.edu.au/j/james/mr/collect/appendix.html>>.

bre os limites da realidade é a “mais terrível concepção do cérebro humano – uma suspensão ou derrota maligna e particular daquelas leis fixas da Natureza que são nossa única salvaguarda contra os assaltos do caos e dos demônios dos espaços insondáveis” (Lovecraft, 2007, p. 17).

As respostas da razão iluminista pretendiam romper as sombras do mundo, excluindo tudo o que não pudesse ser tratado como conquista e domínio humano na marcha progressista. G. K. Chesterton, contemporâneo de James, combatia constantemente o materialismo de sua época e as ideias daqueles a quem chamava de “lógicos mórbidos”. Ele disse:

enquanto se tem um mistério, se tem saúde; quando se destrói o mistério se cria a morbidez. O homem comum sempre foi sadio porque o homem comum sempre foi um místico. Ele aceitou a penumbra. Ele sempre teve um pé na terra e outro num país encantado. Ele sempre se manteve livre para duvidar de seus deuses; mas [...] livre também para acreditar neles. Ele sempre cuidou mais da verdade do que da coerência. Se via duas verdades que pareciam contradizer-se, ele tomava as duas juntamente com a contradição. Sua visão espiritual é estereoscópica, como a visão física: ele vê duas imagens simultâneas diferentes e, contudo, enxerga muito melhor por isso mesmo. (Chesterton, 2008, p. 48)

Já no século XVI Erasmo de Roterdã zombava da tola arrogância do lógico mórbido. No século XIX, Nietzsche desafiou a ilusão da ordem racionalista e, após ele, Freud expôs a parcela obscura da humanidade, mostrando que cada um tem um desconhecido dentro de si, um inconsciente.

O maior exemplo da cegueira do “lógico mórbido” nos contos de James está em “Oh, associe que virei até você, meu amigo”, na figura de Parkins, jovem professor de ontografia do Colégio St. James. Ele é tão avesso ao que considera superstições que se recusa até mesmo a responder uma simples brincadeira sobre fantasmas:

Um homem em minha posição, – ele prosseguiu, elevando um pouco a voz – não pode, eu acho, ser descuidoso demais em parecer sancionar as crenças correntes sobre tais assuntos [...]. Sustento que qualquer semelhança, qualquer aparência de concessão à visão de que tais coisas possam existir é equivalente a uma renúncia a tudo que sustento ser mais sagrado. (James, 2016, p. 110)

Por outro lado, a maioria dos incautos protagonistas de James não emprega essa veemência. Eles simplesmente não prestam a devida atenção aos alertas das histórias que chegam até seus ouvidos pelas pessoas comuns. Enquanto uns podem rejeitar tais histórias como tolices, outros as buscam ainda mais, movidos por vã curiosidade. É o caso de Wraxall, de “Conde Magnus”, de quem o narrador diz:

Ele devia ser um homem inteligente e culto. Parece que es-

teve perto de entrar no conselho deliberativo do seu colégio em Oxford – o de Brasenose, como deduzo pelo Calendário. Seu erro foi claramente o de ter um excesso de curiosidade, possivelmente um bom defeito num viajante, certamente um erro pelo qual este viajante pagou muito caro no fim. (James, 2016, p. 69)

Semelhantemente, outro conto fala de Paxton, jovem acadêmico que estava apreciando a arquitetura de uma igreja e ouviu do zelador uma lenda de antigas coroas saxônicas enterradas na região para proteger o país um milênio atrás. Ele conta a outros dois personagens como perseguiu a história com perguntas aos moradores locais e em livros antigos, até que escavou e encontrou uma das coroas. Nessa parte, seus dois ouvintes ficam muito animados com a descoberta arqueológica, mas para seu espanto, Paxton diz repetidas vezes, desolado: “e o pior de tudo é que não sei como colocá-la de volta” (James, 2007, p. 311). Ele buscou uma relíquia que não lhe pertencia e agora sente que é perseguido por algo desconhecido e que não será perdoado. O nome do conto é justamente “Um alerta aos curiosos”.

O típico acadêmico de James trata a História como algo leve e inerte, morto e inofensivo, algo do que o intelectual pode aproximar-se e apoderar-se para seu prazer e permanecer ileso. Esses personagens, também aparentemente inofensivos, manuseiam o mundo de forma leviana, como observadores isentos, e no fim são cobrados por sua intromissão.

02) Jung e a Sombra do ceticismo

O psiquiatra Carl Gustav Jung (1875-1961), fundador da psicologia analítica, ampliou o conceito freudiano de inconsciente, dividindo-o entre pessoal e coletivo. O inconsciente coletivo é uma camada profunda que explica a semelhança do imaginário psíquico de toda a humanidade, refletido através de temas e padrões simbólicos comuns altamente significativos, uma herança de origem imemorial. Jung chamou esses padrões de conteúdos de arquétipos e os descreveu como “imagens coletivas”, “imagens primordiais” e “resíduos arcaicos” (Jung, 2008, p. 83). Não se trata de fórmulas de resultados fixos; os arquétipos não são as coisas em si, mas apenas suas imagens e manifestações fluindo de contexto a contexto com maleabilidade. Cada manifestação arquetípica é própria, fenomenológica, e, portanto, deve ser estudada a partir de sua própria dinâmica simbólica. Os arquétipos têm mil faces e mil vozes para expressar elementos básicos que constituem a condição humana. Essas imagens coletivas do inconsciente são especialmente manifestadas nos sonhos e em criações artísticas.

Jung ressaltava que não era um filósofo, mas um cientista empírico (2007, p. 7). Ao abordar em seus trabalhos relações metafísicas, o propó-

sito não era defender sua existência objetiva, e sim a relevância psicológica das expressões individuais e coletivas de tais relações. Se Jung usava vocabulário místico, como “alma”, “sombra”, “fantasma” ou “numinoso”, era por uma questão linguística: ao invés de distanciar-se de seu objeto desenvolvendo um novo glossário de estéril taxonomia, ele buscou amparar-se e prestigiar a vitalidade psíquica dos aspectos que desde sempre contribuíram à relação do humano com o mundo e consigo mesmo.

Ao longo dos últimos séculos o Ocidente tentou lançar suas luzes sobre o mundo, desmistificando-o, tornando-o mais claro e resolvido, iluminando-o a fim de dominá-lo por meio dos sentidos e da razão. Em sociedades sem essas pretensões os arquétipos são mais palpáveis, pois seu simbolismo é melhor aceito pela consciência estereoscópica, no termo de Chesterton. O símbolo é o que permite acessar o conteúdo do inconsciente. O crescente pavor do homem moderno à metafísica e à transcendência o faz rejeitar esse material e reduzi-lo a uma ultrapassada superstição. Jung diz que “desde tempos imemoriais, a natureza teve uma alma. Pela primeira vez agora vivemos em uma natureza inanimada e secularizada. [...] Acreditávamos ter acabado com todos os fantasmas” (Jung, 2012, p. 45). “Hoje em dia, quando falamos de fantasmas e em outras figuras sobrenaturais, já não os evocamos. Essas palavras, que já foram tão convincentes, perderam tanto o seu poder quanto a sua glória” (Jung, 2008, p. 121).

“Despojamos todas as coisas do seu mistério e da sua numinosidade; e nada mais é sagrado” (p. 119), nem mesmo o próprio ser humano em toda sua riqueza de enigmas. Com isso, “à medida que aumenta o conhecimento científico, diminui o grau de humanização do nosso mundo. O homem sente-se isolado no cosmos porque já não estando envolvido com a natureza, perdeu a sua “identificação emocional inconsciente com os fenômenos naturais” (p. 120). O homem moderno renegou sua “participação mística” (p. 121) com a natureza, com o cosmos, com uma noção de totalidade que o auxiliava a esboçar-se ontologicamente através da possibilidade de relações com o universo que o cerca:

O refinamento da ciência alcançou um grau inimaginável; a técnica expandiu-se para o incomensurável. Mas o homem, que deve utilizar de maneira racional todas essas maravilhas, foi inteiramente esquecido. Não se dá nem conta de que ele não está ajustado moral ou psicologicamente a essas transformações. (Jung, 2012, p. 50)

Dessa segregação era esperado amadurecimento, mas “o ceticismo e a convicção científica coexistem [no homem moderno], juntamente com preconceitos ultrapassados, hábitos de pensar e sentir obsoletos, erros obstinados e uma ignorância cega” (Jung, 2008, p. 121). O conhecimento consciente – ou seja, aquilo externo, alcançado, tocado, conquistado e dominado – não é capaz de, sozinho, substituir a variedade da constituição psíquica, deixando lacunas.

Jung lamentou que o desenvolvimento científico tenha avançado não em adição, mas em oposição às expressões de crenças, mitos, tabus, ritos, sentimentos, símbolos e fantasias, tão intrínsecos à complexidade do sujeito humano. Essas lacunas não somem, elas aprofundam-se no inconsciente, e sua falta exige compensação, assumindo formas ainda associadas às origens, mas agora indistintas e menos reconhecíveis, envoltas em sombras. Ao expurgar fantasmas e sombras do passado, a modernidade criou os seus próprios. Não quer dizer que a busca pelo esclarecimento seja patológica ou errada; o problema é a ilusão de que as sombras se dissiparam e podem – e até devem! – ser ignoradas e negligenciadas.

Um dos arquétipos estudados por Jung é a Sombra. Não cabe aqui uma dicotomia de bem e mau. A Sombra não é o lado ruim que deve ser combatido, mas, antes, compreendido. Ela representa aquilo escondido em vergonha ou medo, reprimido, nossas inferioridades, aquilo que contradiz o ideal que temos de nós mesmos, contrário ao que achamos que somos ou que gostaríamos de ser. Dessa forma, é comum que a Sombra seja escondida até mesmo da consciência, pois a própria possibilidade de sua existência fere a segurança de que podemos manter o controle sobre aquilo que somos. Não é à toa que costumamos projetar nossas sombras no outro: a Sombra parece um outro, uma brecha para um invasor. A Sombra, no entanto, deve ser percebida, encarada e integrada, ou, em outras palavras, processada na consciência, pois: “Aquilo que permanece no inconsciente jamais se modifica e as correções psicológicas são apenas possíveis no nível da consciência” (Jung, 2012, p. 49).

A Sombra recai perfeitamente sobre o protagonista de “Oh, assovie que virei até você, meu amigo” (James, 2016, p. 107-139), o jovem professor Parkins, de quem falamos há pouco. Seu materialismo reprime fortemente qualquer traço de sobrenaturalidade a ponto de sequer permitir-se tocar no assunto. Ele tem como sagradas as certezas racionais de um homem de sua posição intelectual, em desprezo ao que considera inferiores credences populares. Sua falta de imaginação e humor e, especialmente, sua falta de *dúvida*, deixaram nele vazios psíquicos. Ele até ruboriza ao ser provocado sobre fantasmas. Negligencia profundamente a noção de que um ser humano (todos, igualmente, inclusive ele mesmo) é composto de mais que suas certezas e convicções. As incertezas, as suscetibilidades, os instintos, as fantasias e os pressentimentos; tudo isto é parte da Sombra de Parkins. No conto, sua Sombra é refletida em duas formas.

De férias, Parkins decidiu praticar golfe no litoral. Um colega de Cambridge informou que a hospedaria pretendida ficava próxima a ruínas de local de ritos dos Templários e pediu que Parkins (que não era arqueólogo) avaliasse se valeriam uma investigação. Após o golfe, quando a luz caía, o jovem lembrou de sua promessa e foi até as ruínas.

Além de agradar ao colega, a motivação era mesquinha, à maneira da personalidade sinceramente presunçosa: “poucas pessoas podem resistir à tentação de aventurar-se em um pouco de pesquisa amadora num departamento totalmente alheio ao seu, por nada além da satisfação de mostrar como seriam bem-sucedidas tendo-o apenas tomado com seriedade” (p. 114). Surpreso, numa saliência escondida nas pedras, encontrou um pequeno cilindro metálico e guardou-o.

A noite é oportuna para encontrar o desconhecido e para manifestar a imaginação: no caminho de volta pela praia, Parkins viu que alguém o seguia ao longe. Sentiu medo, influenciado por histórias passadas: “em seus dias menos luminosos, ele havia lido sobre encontros em tais lugares nos quais, mesmo agora, ele mal suportaria pensar” (p. 117). Encontros com o diabo. Como já dito, o próprio James almejava com suas histórias incitar os instintos de inquietação fantasiosa.

Em seu quarto, Parkins avaliou o objeto e viu que era um apito que continha uma inscrição em latim: “quem é esse que vem aí”. Como se desafiado, o professor soprou o apito duas vezes. Na primeira, veio-lhe a imagem mental de uma figura na noite e, na segunda, um vento soprou tão forte que abriu sua janela trancada e dificultou que fosse fechada novamente. A persistência e os gemidos do vento perturbaram Parkins, mas ele era ignorantemente convicto demais para admiti-lo e projetou o medo para fora de si, pensando que aquilo “poderia ter levado pessoas fantasiosas a se sentirem muito incomodadas, mesmo as não imaginativas [...] poderiam sentir-se mais felizes sem ele” (p. 121). À noite, seus temores não resolvidos manifestaram-se em angustiante insônia e, sempre que fechava os olhos, via em sua mente “uma figura em panos pálidos e agitados, mal definida”, perseguindo um homem apavorado pela praia. Ao lado de sua cama ouvia algo se mexendo (imaginou serem apenas ratos) e, quando acendeu uma vela, o alvoroço de movimento cessou.

No dia seguinte, embora estivesse sozinho no quarto, a camareira disse-lhe que as duas camas haviam sido ocupadas durante a noite. Naquela manhã jogou golfe mais uma vez com o Coronel, que comentou:

– Vento fora do comum, aquele que tivemos ontem à noite. [...] Em minha terra natal teríamos dito que alguém teria assoviado para chamá-lo.

– Verdade? – disse Parkins – Há uma superstição desse tipo ainda reinando em alguma parte do país?

– Não sei nada sobre superstições – Disse o Coronel. – Eles acreditam nisso por toda Dinamarca e Noruega, bem como na costa de Yorkshire, e minha experiência é que, pense bem nisso, geralmente, existe alguma coisa no fundo do que esse povo da terra sustenta e sustentou por gerações.

Parkins, então, reforçou: “Eu sou, de fato, um convicto descrente daquilo que é chamado de “sobrenatural”” (à luz do dia, isso realmente soa como verdade), e explica a superstição do vento em tom palestrante:

Um homem ou mulher de hábitos excêntricos, talvez, ou um desconhecido, é visto repetidamente na praia em alguma hora incomum, e se ouve que ele assovia. Logo após um vento violento se ergue; um homem que pudesse ler o céu perfeitamente ou que possuísse um barômetro poderia ter previsto que isso aconteceria. O povo simples de uma aldeia de pescadores não possui barômetros e tem apenas algumas regras rudimentares para prever o tempo. O que é mais natural que o personagem excêntrico que postulei seja considerado o invocador do vento, ou que ele ou ela deva ficar ligado instintivamente à reputação de ser capaz disso? Ora, vamos considerar o vento da noite passada: na verdade, eu mesmo estava assoviando. Eu soprei um apito duas vezes, e o vento pareceu surgir como resposta absoluta ao meu chamado. Se alguém houvesse me visto...

O Coronel mostrou-se atento à esta última parte.

Ao voltarem à hospedaria, se depararam com um garoto fugindo assustado, dizendo que uma coisa – não uma pessoa – havia acenado para ele justamente da janela do quarto de Parkins. No quarto, a segunda cama estava desordenada mais uma vez, e os funcionários não souberam explicar. Parkins mostrou o apito ao Coronel, que, diferente de seu espírito comum, estava silencioso e pensativo. Enquanto Parkins pretendia doar o apito a um museu, o Coronel limitou-se a aconselhá-lo: “– Hum! Bem, você deve estar certo. Tudo que sei é que, se fosse meu, eu o arremessaria diretamente no mar. Não adianta falar, estou bem consciente, mas espero que você seja um caso de viver e aprender. Eu espero que sim, por certo, e lhe desejo uma boa noite”.

Mas naquela noite houve mais movimento na cama ao lado e o narrador conta:

quão pavoroso foi para ele ver uma figura sentada sobre o que ele sabia ser um cama vazia. [...] De algum modo, a ideia de passar por ele e escapar pela porta lhe era intolerável; ele não teria suportado – não sabia por que – tocá-lo e, quanto ao personagem tocá-lo, ele preferiria se jogar pela janela que isso acontecer. [...] o que [Parkins] lembra principalmente é uma horrível, intensamente horrível, face de linho amarrotado.

A criatura parecia cega e tateava pelo quarto, braços estendidos, mas, quando finalmente avançou sobre Parkins, os gritos deste chamaram de pronto o Coronel, e os panos de linho caíram ao chão. O Coronel passou a noite na segunda cama e, no dia seguinte, atirou o apito ao mar e queimou os lençóis que davam forma ao ser. Ao final de tudo, “como vocês podem imaginar, as opiniões do professor sobre certas questões são menos categóricas do que costumavam ser”.

A Sombra de Parkins está expressa na cama vazia e se manifesta em duas formas complementares: a Criatura e o Coronel.

O professor crê estar sozinho, desconectado, e estar sozinho em

um quarto com uma segunda cama realmente o incomoda no começo do conto, como uma ponta solta que atrapalharia sua concentração. Uma lacuna na sua psique. Sua curiosidade o faz pegar o apito nas ruínas. A dúvida e a participação mística encontram-se enterradas e fortemente reprimidas nele, até que são escavadas das ruínas, libertas em seus instintos inconscientes, e seguem-no até a hospedaria. A psicologia analítica compara o estudo do inconsciente à investigação arqueológica, uma escavação da alma.

Parkins soprou o apito, apenas porque sim, em cética resposta ao aviso inscrito no metal. Este é o convite para receber o estranho que vem aí, e sua Sombra adentra o quarto e ocupa o lugar vazio, a brecha na identidade do ocupante daquele aposento. Parkins se esquivava de suas crenças reprimidas, projetava-as em pessoas que julgava de pensamento inferior, fugia do reconhecimento de que as superstições, naturalmente, também habitavam nele, até que foi forçado a se deparar com uma Sombra pavorosa, manifesta e próxima, mas ainda insondável, um encontro que o levaria à irracionalidade que tanto temia.

Felizmente, o Coronel também era uma expressão da Sombra de Parkins, uma forma mais sadia da crença. Um militar, homem prático e mais velho, com experiência em lugares de projeção exótica como a Índia, a Escandinávia e o interior do norte da Inglaterra, alguém que aceita os mistérios para postar-se cautelosamente diante deles e, assim, resisti-los dentro de sua própria realidade. Esse aspecto positivo da Sombra é análogo a outro arquétipo, o do Si-Mesmo (*self*), que expressa a coesão da totalidade. É o arquétipo organizador da psique, ativo na dinâmica do processo de individuação (o indivíduo que se torna realmente uno, não-dividido; psicologicamente saudável). O Coronel é a via pela qual Parkins pode integrar a Sombra ao seu ego, sem reprimi-la nem ser tragado por ela, firmando um ponto consciente de equilíbrio. Os gritos de Parkins são os instintos reprimidos que afloram, o que permite que o Coronel venha finalmente em seu socorro e ocupe a segunda cama, antes vazia e suscetível, depois invadida e, agora, enfim assegurada.

Parkins prosseguiu com os nervos frágeis, pois a experiência foi traumática, mas ao final do conto ele estava mais bem equipado para não ser surpreendido numa estrada solitária sob o crepúsculo – e para não mais sentir que os instintos e crenças ameaçam sua racionalidade.

03) Lugares do (sobre)natural

É no espírito de atmosfera cotidiana que se situam dois dos principais palcos dos contos de James: a igreja e a estalagem. Esses locais são importantes em vários dos contos. Os demais costumam acontecer em torno de casarões de campo ou em locais acadêmicos, como bibliotecas

e colégios. Em todo caso, quase nenhum deles acontece no lar do protagonista. O horror inquietante espregueia de fora da zona de conforto.

A relação entre casa e sujeito equivale simbolicamente na psique ao corpo onde habita o espírito. Entre os oradores gregos e romanos, como Cícero (106-43 a.C.), já havia a associação entre a mente e a casa através da técnica mnemônica que cria um espaço mental para organizar as ideias como alguém organiza sua casa e sabe onde está cada coisa. Essa casa lúcida e acessível é o consciente, mas se levarmos a ideia adiante, porões, sótãos, quartos fechados ou lugares desconhecidos na própria casa são portas para o inconsciente e para a Sombra. Essa simbologia é recorrente em sonhos, como aponta Marion von Franz (*apud* Jung, 2008, p. 225), uma das mais influentes estudiosas da psicologia analítica.

Nesse sentido de casa, a estalagem é um lugar ambivalente: é feita para ter ares de familiaridade, um lugar onde os hóspedes podem sentir o conforto de casa mesmo estando longe dela. Por outro lado, essa distância é irreconciliável e o estranhamento com o lugar é sempre latente. Estar hospedado é ser estrangeiro. A hospedaria de James não é um lugar sombrio, inóspito e sensivelmente perigoso, gerenciado por pessoas suspeitas, como esperado numa história de horror. Ao contrário, é um lugar perfeitamente cotidiano que, por isso mesmo, é terreno propício para entrar em contato com pessoas e histórias e potencializa o advento do desconhecido e do excepcional. Estando em um lugar que lhe é estranho, porém comum, o sujeito pode ser lançado diretamente ao centro de algo que de outra forma não lhe ocorreria, como os dois amigos que ouvem o relato do angustiado jovem de “Um alerta aos curiosos”. O contato com o desconhecido é desconcertante aos intelectuais de James porque revela as sombras que o racionalista julgava iluminadas pelo conhecimento.

O protagonista de “Ratos” trai a confiança dos donos da hospedaria, que o trataram tão bem. Ele, unicamente por curiosidade, resolve buscar a chave e abrir a porta do único quarto trancado no local, e assim invade um segredo sombrio, podendo com isso ter alterado a paz mantida até então na estalagem. Os efeitos de desvelar um segredo são imprevisíveis. O dono da estalagem teme e diz ao hóspede intrometido, referindo-se ao insólito ser encontrado no quarto trancado: “ele nunca entrou na casa, mas o que ele fará agora, não se pode saber” (James, 2007, p. 336).

É exemplar também o conto “Number 13”, que fala de um homem que viaja para pesquisar a história da Igreja na Dinamarca. Hospeda-se no quarto 14 de um local respeitável, mas o vizinho do quarto 13 perturbava a noite com barulhos. Mas ali não existe quarto 13. Apenas à noite o pesquisador sente que seu quarto parece menor que durante o dia e vê uma macabra e louca sombra projetada na parede do prédio à frente, como se viesse de uma janela ao lado da sua – do inexistente quarto 13. Sua pesquisa revelará que o vizinho insólito tem relação com a história

eclesiástica da cidade, mas aproximar-se da história também é aproximar-se do perigo. A cada noite, o quarto 13 apodera-se de uma parte do quarto 14, invadindo também a vida de seu ocupante.

Já passamos por “Oh, assovie que virei até você, meu amigo” e a anomalia da cama vazia. O quarto em si e também o caráter da hospedaria de lugar de encontros inusitados são elementos essenciais ao conto, mas não é de se ignorar que as ruínas da igreja Templária também são, estabelecendo o ponto inicial da reconexão entre o protagonista e a realidade cósmica.

A ambivalência da hospedaria esconde, enterrada em meio à sua normalidade, a estranheza mórbida.

A igreja é um templo que, assim como o corpo, é uma estrutura que acomoda o espírito, que nesse caso é a divindade. A recíproca pode ser verdadeira: o corpo é também um templo, sacralizado como morada do espírito. A altura e ornamentação de igrejas servem para guiar a percepção do fiel a contemplar a grandeza incomensurável de Deus e das esferas espirituais que o cercam. O templo, então, carregando uma essência ao mesmo tempo física e metafísica, é um território de intermédio para que o natural e o sobrenatural acessem um ao outro, o que faz dele um elemento propício às histórias de horror sobrenatural. A dualidade do templo também remete à relação entre o sujeito e a psique, e os mistérios espirituais, dos quais temos uma compreensão simbólica, indireta, relacionam-se com o inconsciente.

Também as igrejas nos contos de James são tratadas como lugares comuns. Sete dos contos envolvem catedrais, capelas, ou mosteiro. Embora a imponência das catedrais e a transcendência dos rituais sejam propícios a situações místicas e sobrenaturais, nos contos de James as igrejas costumam ser parte do dia a dia, sem órgãos retumbantes, sacerdotes radicais, cerimônias profanas ou histeria coletiva. Em “Um episódio na história da catedral”, o incidente narrado aconteceu durante reformas no estilo do prédio. Em “There was a man dwelt by the churchyard” (“Havia um homem que vivia ao lado do cemitério da igreja”) há um sepultamento descrito pela sua normalidade: “não houve tempestade na noite do enterro; foi bela e calma”. Na maioria das histórias o protagonista é um mero turista entusiasta pela arquitetura e antiguidades das igrejas que visita, ou seja, interessado pelo corpo físico da igreja, não pelo espírito.

No entanto, essas igrejas guardam mistérios desconhecidos que se insinuam e surpreendem os personagens aturdidos, sem ao menos oferecer solução, irrompendo na realidade com as sombras do desconhecido. Seja o túmulo sem nome escondido debaixo do altar em “Um episódio na história da catedral”, ou o guardião do poço em “The treasure of Abbot Thomas” (“O tesouro do abade Thomas”), ou a criatura ligada ao livro de recortes do cônego Alberic no conto homônimo, ou o terrível significado das anotações em um livro de orações numa capela.

Esses momentos de ruptura da normalidade devolvem às igrejas dos contos seu caráter de lugar intermediário da verticalidade da existência. O visitante moderno vê apenas o prédio-corpo, mas esse corpo foi construído em séculos passados, quando ainda se enxergava a sacralidade do espírito. O local, então, é uma ponte no tempo, um espaço onde o antigo esgueira-se sorratamente sobre o moderno, impondo seus mistérios, desafiando as luzes.

A obscuridade do passado é, certamente, um elemento formidável para histórias de horror. No entanto, uma das regras do conto de fantasmas apontadas por James é de que o cenário seja razoavelmente moderno: “uma história de fantasma cujo cenário seja estabelecido nos séculos XII ou XIII pode ser bem sucedida em ser romântica ou poética: ela nunca colocará o leitor numa posição de dizer a si mesmo ‘se eu não tiver cuidado, algo assim pode me acontecer!’”⁴. Então, se o tempo da ação não deve ocorrer num passado distante, o passado deve vir até a ação e ao leitor por via indireta, através das permanências, das antiguidades e ruínas, dos vestígios do passado cuja existência desafia as luzes que tentaram negar seu espírito e vitalidade. As igrejas são resíduos de pedra de um mundo banido que aceitava a penumbra, uma lembrança da visão mística do mundo – um espaço onde o antigo esgueira-se sorratamente sobre o moderno, impondo seus mistérios, desafiando as luzes ofuscantes.

Na igreja, o ser humano pode tocar o céu e tudo o mais que subjaz à realidade – e pode também ser tocado de volta, estando preparado para isso ou não.

Veremos isso num conto passado numa catedral.

04) Lendo um conto

O conto escolhido para finalizar este trabalho é “O livro de recortes do cônego Alberic”, por vários motivos: além de contribuir a todas as propostas deste trabalho (a moral do conhecimento, o significado da catedral, o encontro com a Sombra) e ter publicação em português, é o primeiro conto escrito por James (publicado em uma revista em 1895, compilado com outros contos de James em seu primeiro livro, em 1904) e um que apresenta todas as principais características do autor com sucesso notável, sendo um de seus melhores contos juntamente com “Oh, Assovie que virei até você, meu amigo”, “Conde Magnus”, “O freixo”, “The treasure of Abbot Thomas” e “The mezzotint” e os demais mencionados ao longo deste artigo.

A história começa com a chegada de Dennistoun, da universidade de Cambridge, a uma catedral no interior da França, com in-

⁴ Do prefácio de *More Ghost Stories of an Antiquary* (1911), disponível em: <<https://ebooks.adelaide.edu.au/j/james/mr/collect/appendix.html>>.

teresse de antiquário. Sua visita foi acompanhada pelo sacristão, um homem de ar “curiosamente furtivo” que “lançava olhares de soslaio atrás de si; os músculos de suas costas e de seus ombros pareciam encurvar-se numa contração nervosa contínua, como se à espera de a qualquer momento ver-se nas garras de um inimigo” (James, 2004, p. 151).

Nestes trechos ficam claros o estilo de insinuações de James e também a visão do antiquário sobre a catedral: um lugar sagrado reduzido a uma curiosidade mundana.

Antes que se expirassem as duas horas, o enorme órgão em ruínas, o anteparo do coro do bispo João de Mauléon, os vestígios de vidro e de tapeçaria e os objetos da câmara do tesouro haviam todos sido examinados com cuidado e detalhadamente; com o sacristão ainda aos calcanhares de Dennistoun e vez por outra a virar-se repentinamente cada vez que ouvia um dos estranhos ruídos que perturbam um amplo e vazio edifício como se sentisse uma estocada. Ruídos estranhos havia, por vezes.

“Eu poderia jurar”, disse-me Dennistoun, “ter ouvido uma vez o som de um riso alto metálico na torre”. Lancei um olhar interrogativo para meu sacristão. Seus lábios estavam brancos. “É ele – isto é –, não é ninguém; a porta está trancada”, foi tudo que ele disse, e olhamos um para o outro durante um minuto inteiro.

Um outro pequeno incidente intrigou bastante Dennistoun. Ele estava examinando um grande quadro escuro pendurado atrás do altar, um de uma série que ilustra os milagres de São Beltrão. A composição do quadro é quase indecifrável, mas há uma legenda em latim abaixo, que diz o seguinte:

“Qualiter S. Bertrandus liberavit hominem quem diabolus diu volebat strangulare” (Como São Beltrão libertou um homem a quem o Diabo há muito tentava estrangular).

Dennistoun voltou-se para o sacristão com um sorriso e uma observação jocosa qualquer em seus lábios, mas ficou surpreso ao ver o velho de joelhos, olhando fixamente para o quadro com os olhos de um suplicante aflito, as mãos postas muito apertadas e um dilúvio de lágrimas nas faces.

Dennistoun instintivamente fingiu que nada notara, mas não conseguia deixar de fazer-se a pergunta: “Por que uma pintura grosseira assim afetaria tanto alguém?” (p. 152)

Esta é a pergunta que James quer que afete o leitor no crescendo do mistério.

O sacristão em seguida leva Dennistoun a sua casa e lhe mostra um livro antigo:

Imediatamente todos os acalentados sonhos de Dennistoun de encontrar inestimáveis manuscritos nos cantos inexplorados da França iluminaram-se, para morrer novamente no momento seguinte. Era provavelmente um

simplório missal da impressão de Plantin, de cerca de 1580. Qual probabilidade havia de que um lugar tão próximo a Toulouse não houvesse sido vasculhado há muito tempo por colecionadores? (p. 153)

Onde está a palavra “vasculhado”, atribuída aos atos dos colecionadores, no original em inglês está *ransack*, que tem o sentido de uma busca destruidora ou mesmo de saque e pilhagem. Um intelectual saqueando em nome de uma universidade.

O volume revelou-se um livro de recortes que reúne materiais valiosos e marcantes, um verdadeiro tesouro para o apetite do saqueador de Cambridge. Uma ilustração em especial atraiu sua atenção. Nela, um rei esconjurava uma criatura que havia matado um de seus soldados. A primeira criatura de James, já definindo as peculiaridades das monstruosidades do autor:

A princípio, via-se somente uma massa de cabelos negros grossos e emaranhados, mas depois notava-se que eles cobriam um corpo de incrível magreza, quase um esqueleto, mas com os músculos a sobressaírem como arames. As mãos eram de uma palidez arenosa, cobertas, como o corpo, de pelos longos e grossos e horrendamente providas de garras. Os olhos, matizados de um amarelo flamejante, tinham pupilas de um negro intenso e estavam fixas no rei ao trono, com um olhar de ódio feroz. Imagine-se uma das horrendas aranhas caranguejeiras da América do Sul, traduzida para a forma humana e dotada de inteligência um pouco abaixo da humana, e ter-se-á uma fraca idéia do terror inspirado por essa efígie aterrorizadora. Uma observação comum é feita por aqueles a quem mostrei a imagem: “Foi desenhada do natural”.

Embora esperasse ganância da parte do sacristão, este lhe dá o livro de graça, e também um crucifixo de prata. Parecia com isso livrar-se de um terrível fardo. Sem perceber, após a aquisição, Dennistoun foi acossado por uma crescente opressão. A história chegou ao clímax. O viajante retorna a seu quarto de hospedaria (ela novamente), seu lugar privativo que está prestes a ser invadido por aquilo que ele mesmo trouxe da catedral:

Todo esse tempo, uma sensação crescente de desconforto estivera tomando conta dele – reação nervosa, talvez, após o prazer de sua descoberta. Fosse como fosse, resultou numa convicção de que havia alguém atrás dele e de que ele estava muito mais confortável com suas costas voltadas para a parede. Tudo isso, é claro, pesava pouco na balança, em vista do valor da coleção que ele adquirira. E agora, como eu disse, ele estava a sós em seu quarto, avaliando os tesouros do cônego Alberic, nos quais cada momento revelava algo mais encantador.

Ele tirara o crucifixo e o pusera sobre a mesa, quando sua

atenção foi atraída por um objeto que estava sobre o pano vermelho, perto de seu cotovelo esquerdo. Duas ou três idéias sobre o que ele poderia ser perpassaram sua cabeça com uma rapidez incalculável e singular.

“Um mata-borrão? Não, não nesta casa. Um rato? Não, preto demais. Uma aranha grande? Deus queira que não – não. Deus meu! Uma mão como a daquele desenho!”

Num outro átimo, ele o entendeu. Pele pálida, arenosa, a cobrir nada senão ossos e tendões de uma força espantosa; pelos negros e ásperos, mais longos do que os que jamais cobriram uma mão humana; unhas que avançavam das pontas dos dedos e curvavam-se em ângulo agudo para baixo e para frente, cinzentas, córneas e rugosas.

Ele pulou da cadeira com um terror mortal, inconcebível, a apertar seu coração. A forma, cuja mão esquerda jazia sobre a mesa, estava elevando-se a uma postura ereta atrás de seu assento, os cabelos ásperos cobriam-na, como no desenho. A mandíbula era fina – como diria eu? – rasa, como a de uma fera; os dentes mostravam-se atrás dos lábios negros; não havia nariz; os olhos, de um amarelo flamejante, contra os quais as pupilas eram negras e intensas, e o ódio exultante e a sede para destruir a vida que lá brilhava, eram os traços mais aterradores de toda a visão. Havia uma espécie de inteligência neles – inteligência para além da que possui uma fera e abaixo da que possui um homem.

Os sentimentos que esse horror incitou em Dennistoun eram os do mais intenso medo físico e da mais profunda repugnância mental. O que ele fez? O que podia fazer? Ele nunca soube muito bem que palavras proferiu, mas sabe que falou, que agarrou cegamente o crucifixo de prata, que estava consciente de um movimento em sua direção da parte do demônio, e de que gritou com a voz de um animal em agonia medonha.

Dennistoun foi logo encontrado desfalecido. Todo tipo de esclarecimento posterior são apenas pequenas pistas que apontam um passado terrível e incógnito, mas Dennistoun queimou a ilustração macabra, destruindo a conexão com o passado. A conexão, no entanto, não era mais necessária, a sombra do acadêmico-saqueador já estava exposta à consciência. O alerta foi dado.

Em suma, a transição do prosaico para o extraordinário faz parte da intenção de James em produzir um crescendo na atmosfera de suas histórias de fantasmas. Os lugares cotidianos adquirem nova e inquietante profundidade. O jogo de luz e sombras da narrativa reflete o movimento psíquico do indivíduo esclarecido que precisa primeiro conhecer e depois aceitar a existência de sua própria Sombra e conviver com essa nova perspectiva que lhe foi imposta, quebrando suas pretensões epistemológicas e sua outrora estável certeza superficial. Lidar com a Sombra é um passo importante para o processo de individuação proposto na psicologia analítica, mas nem todos os protagonistas de James sobrevivem a esse encontro.

REFERÊNCIAS

- BOECHAT, Walter. *A mitopoese da psique: mito e individualização*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- CHESTERTON, Gilbert Keith. *Ortodoxia*. São Paulo: Mundo Cristão, 2008.
- JAMES, Montague Rhodes. “Appendix: M. R. James on Ghost Stories”. Disponível em: <https://ebooks.adelaide.edu.au/j/james/mr/collect/appendix.html>. Acesso 10.07.2018.
- JAMES, Montague Rhodes. “Assowie que virei”. Trad. Chico Lopes. Guaratinguetá, SP: Penalux, 2016.
- JAMES, Montague Rhodes. *Collected Ghost Stories*. London: Wordsworth Edition, 2007.
- JAMES, Montagues Rhodes. “O livro de recortes do cônego Alberic”. In: BULWER-LYTTON, Edward et al. *Clássicos do Sobrenatural*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. São Paulo, Iluminuras, 2004.
- JAMES, Montague Rhodes. “Um episódio da história da catedral”. In: COSTA, Bruno (Org.). *Contos clássicos de vampiro*. Trad. Marta Chiarelli. São Paulo: Hedra, 2010.
- JUNG, Carl Gustav. *Aspectos do drama contemporâneo*. Petrópolis: Vozes, 2012.
- _____. *O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis: Vozes, 2011.
- _____. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- _____. *Psicologia e religião*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural em literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- ROBERTS, Kai. “On the respective world view of M. R. James and S. T. Joshi”. Disponível em <http://imbolcfire.blogspot.com/2010/08/on-respective-world-views-of-mr-james.html>. Acesso em 16.06.2017.

***La mansión de Araucaima* ou o gótico nos trópicos**

Darío Gómez Sánchez
(Prof. Dr. – Letras/UFPE)

“O que era que tanto me desalentava ao olhar a Casa de Usher?
Era um mistério totalmente insolúvel”

E. A. Poe

01) Introdução

A denominada literatura gótica requer um ambiente específico, de um entorno noturno, frio e sinistro que, supostamente, pouco teria a ver com o calor e a luz da paisagem tropical. No entanto, para o escritor colombiano Álvaro Mutis (1923-2013), o eixo do romance gótico não está na paisagem, mas na relação das personagens com o mal absoluto, ideia pela qual tentou convencer ao diretor de cinema espanhol Luis Buñuel (1900-1983), que desconsiderava tal possibilidade:

Quiero hacer una novela gótica pero en tierra caliente, en pleno trópico [...]. Buñuel me contestó que no se podía, que era una contradicción, ya que la novela gótica para él tendría que suceder en un ambiente gótico. Para mí el mal existe en todas partes; y la novela gótica lo que se propone es el tránsito de los personajes por el mal absoluto. (Mutis *apud* Berdet, 2016, s.p.)

E foi precisamente para persuadir o cineasta de sua teoria que o romancista escreveu *La mansión de Araucaima – Relato gótico de tierra caliente* (1973), anunciando já no subtítulo sua relação direta com o gênero europeu, do qual apresenta varias características, mas também evidenciando no desenvolvimento as particularidades que o fazem diferente no nosso contexto. E, como pretendemos evidenciar, várias destas características genéricas e também várias de suas particularidades locais estão relacionadas com o espaço dos acontecimentos: a mansão, que desde o título aparece como elemento central da narração. Nossa proposta de leitura é que, ainda com alguns elementos que colocam em questão sua classificação, o relato de Mutis pode ser considerado como dentro do gênero gótico pela importância do espaço no desenvolvimento dos fatos.

02) A obra

La mansion de Araucaima – Relato gótico de tierra caliente pode ser caracterizado como um romance curto (60 páginas), mais propriamente uma novela. Está dividido em doze partes, sete delas destinadas à descrição e a história individual de cada uma das personagens, três

à exposição de sonhos (que têm por função contribuir à revelação dos enigmas da narração) e as duas últimas ao relato dos fatos trágicos.

A trama aborda a convivência de seis pessoas adultas, de origens diversas e que podem ser consideradas, de algum modo, como marginais sociais: um “pederasta”, um antigo escravo, uma prostituta velha, um piloto aposentado, um frade sem comunidade e um militar aposentado, todos morando em relativa harmonia numa afastada mansão de terra quente, até o dia em que chega uma bela jovem que altera o ritmo de vida e o modo de agir dos personagens, gerando sérias transformações que culminam em dois assassinatos, o suicídio da jovem e o abandono da mansão pelos moradores.

Já na trama percebemos vários elementos próprios do romance gótico: a sucessão de histórias que se multiplicam como em uma caixa chinesa vinculando relatos do passado e intrigas no presente, o ingresso de uma personagem alheia num universo desconhecido, a causalidade oculta e o mistério envolvendo cada objeto, cada espaço e cada personagem, e a sucessão de enigmas que devem ser enfrentados pela recém-chegada, tudo isso coberto de uma atmosfera de mistério e ambiguidade (López S., 2008, p. 190).

A função do narrador será manter esse mistério, neste caso particular não como personagem, mas mediante uma onisciência seletiva, não afirmativa: ele conhece a história, mas se impõe algumas limitações. Finge narrar o presente dos fatos como se fosse um cronista, criando um efeito de suspense; mas dado que os fatos são passados, opta por uma focalização interna mais própria de um roteirista. Tudo isso lhe permite dar um enlaçamento lógico aos acontecimentos, atrasando a revelação do desenlace trágico e mantendo o distanciamento, sem por isso deixar de alimentar o medo.

Além da estrutura do argumento e sua organização narrativa, as personagens também apresentam características ‘arquetípicas’ do gênero gótico. Assim, temos um vilão ou herói malvado, atormentado, perturbado e cruel, cujo passado obscuro é muitas vezes revelado pelo narrador ou por outro personagem, e que neste caso está representado pelo dono da Mansão: Don Graciliano, um burguês licenciado. Temos uma mulher fatal, exaltada pela possibilidade de fazer o mal e que submete ao homem pela sedução para conseguir seus propósitos: a Machiche, que também seduz a heroína e representa, pela sua luxúria, a encarnação do demônio. Há um cavalheiro, galã, elegante, bondoso e nobre que pretende a heroína e que neste caso é um piloto aposentado: Camilo. E a heroína, símbolo de bondade e de virtude, bela, cândida e desamparada, chamada Ângela e que, numa estranha alegoria, se desempenha como atriz novata de cinema; representando uma possível alusão à irrupção do cinema na literatura.

Completa o quadro de personagens um servente haitiano praticante de vodu, cuja presença remete a um passado de escravismo; um

frade, que evoca um passado medieval, e um segurança ou guardião, que traz ventos de guerras passadas no seu atavio de militar. Mas o cavalheiro desta novela é sexualmente impotente e a mulher fatal tem um apelido de forte ressonância indígena, de igual maneira os outros personagens têm algum traço que evidencia sua particularidade, sua origem não convencional.

É verdade que, tanto na estrutura do argumento quanto na caracterização das personagens, encontramos atributos do gênero gótico – especialmente no que se refere à presença do mal, um mal que está latente no mistério que envolve a narração dos fatos e que se faz evidente na devassidão, na loucura e na perversão dos personagens. Mas também é claro que não estamos diante uma narração gótica no sentido canônico do termo, sentido que obedece a certas características bem definidas pela tradição do gênero. Isto porque, tanto nas diversas personagens como no enredo que sintetizamos previamente, e também na forma de narrá-lo, observamos que essas características do gênero são reelaboradas, recontextualizadas, modificadas e relativizadas até, em correspondência com o novo contexto dos fatos e do qual provém a denominação do gótico tropical ou “de terra quente”.

03) O gótico tropical

Como é sabido, o gótico literário (e cinematográfico) requer um ambiente predeterminado, geralmente frio, nervoso e sinistro, o contrário do que encarna o trópico, daí que a ideia de um “relato gótico de terra quente” possa aparecer como uma contradição ou uma impossibilidade, como pensava Buñuel. De fato, na novela de Mutis, a representação do gótico aparece como problemática na construção das personagens e na estruturação da narração. Não se trata de um relato gótico no sentido canônico, mas de um relato que incorpora elementos próprios de uma cultura bastante afastada do gênero que pretende imitar. Daí que apareça um conflito no nível do gênero proposto, um conflito que nos leva a perguntar se estamos realmente diante de um relato gótico ou diante de uma narrativa de suspense que recontextualiza algumas características do gênero. Em outras palavras, tratar-se-ia de um relato gótico não logrado ou incompleto, ou então, de um romance que, num novo contexto, enriquece o gênero.

É claro que não se trata de classificar a novela numa categoria determinada, até porque seu traço principal é o hibridismo, mas de pensar a categoria genérica a partir de novos elementos. E ainda que não encontremos aqui alguns dos signos básicos do horror como as masmorras medievais, os monstros satânicos ou os mortos viventes, *La mansión de Araucaima – Relato gótico de tierra caliente* pode ser analisado como uma aproximação dos espaços e costumes autóctones da América andi-

na a partir do modelo europeu do romance gótico. Em outras palavras, trata-se da reelaboração (ou da deformação) de um gênero canônico num novo contexto.

Um pouco à margem é interessante anotar que essa transgressão não só acontece em relação ao cânone europeu, mas também ao cânone latino-americano daquele momento. A obra de Álvaro Mutis pode ser entendida como uma reação contra o modelo imposto pelo denominado “boom” com seu realismo mágico e suas narrativas da identidade latino-americana, tão difundidas nas décadas dos anos sessenta e setenta; reação que se dá, precisamente, pela adaptação ou reelaboração estratégica da tradição literária universal/europeia. E que fica ainda mais evidente, por exemplo, no caráter cosmopolita da personagem de ‘Maqroll, el Gaviro’, marinheiro protagonista da maior parte dos romances do autor colombiano.

Mas, voltando ao gótico e sua contextualização no trópico, é claro que o texto de Mutis descarta alguns traços recorrentes do gênero, como a presença de monstros ou mortos vivos, assim como os temas sobrenaturais ou de terror. No entanto, o gótico tropical destaca outros aspectos como a força do destino na vida dos personagens – metaforizado às vezes no recurso dos sonhos noturnos que expressam culpas, repressões e medos diurnos relacionados com esse destino – e a atmosfera ou ambiente rarefeito e propício para as forças do mal, sendo aí que surge o protagonismo da casa como espaço onde habita esse mal. Em *La mansión de Araucaíama*, o gótico se materializa nos elementos morais, na tematização da presença irracional do mal em um ambiente particular.

De fato, a novela de Mutis se caracteriza pela mistura de maldade e marginalidade, de erotismo e perversão, elementos que acabam desencadeando a tragédia num ambiente de obscuridade e encerramento propiciado pela mansão. Os principais motivadores do mal são a curiosidade da garota, a inveja da Machice, o desejo de vingança do piloto e do servente e, em geral, a perversão e devassidão das personagens. Assim sendo, é possível afirmar que os elementos fantásticos predominantes no gótico europeu são aqui suplantados por elementos morais, por um universo fechado onde predominam a marginalidade, o desamor, o gozo e a transgressão.

A suplantação de elementos fantásticos do gótico por elementos morais no trópico nos permitiria propor uma leitura pela perspectiva da paródia, figura que implica a transformação (ou deformação) consciente de uma fonte, neste caso de um gênero. A paródia pode ser explicada a partir de diversos conceitos, tais como o palimpsesto: figura retórica que tenta outorgar novos significados a velhos temas gerando uma distância irônica entre dois textos, segundo propõe Gerard Genette (2006); o dialogismo: que trata da representação da palavra alheia como característica do romance moderno, segundo a leitura de Mikhail Bakhtin; ou a intertextualidade, que, para Julia Kiristeva, acaba derivando na

metaficção e na autorreferencialidade como características próprias do romance como gênero (Ducrot; Todorov, 2006). Na novela de Mutis haveria ainda outro nível de paródia evidente na autoparódia do discurso narrativo que se apresenta como um possível roteiro cinematográfico e, especialmente, no humor que essa autoparódia suscita. Mais ainda, seria possível pensar que o gênero gótico é paródico na sua origem, pois mistura cenas da antiguidade num ambiente moderno.

Também poderíamos ir além da identificação paródica para analisar o romance pela perspectiva da transculturação narrativa, segundo a qual, apesar de se tratar da imitação de um gênero europeu, as características próprias do contexto da obra (e a experiência pessoal do autor) influenciariam de maneira obrigatória a narração, dando traços latino-americanos a esse gênero (Rama, 2008. p. 20). Neste ponto seria importante acentuar que a novela de Mutis trabalha com elementos europeus na sua estrutura, mas apresentando aspectos culturais locais não só no seu tema, no seu espaço e nos modos de representação, mas também na mensagem que propõe. E ainda nessa perspectiva, a mansão poderia ser entendida como uma metáfora do subcontinente latino-americano (Amaro, 2005, p. 35).

Todos esses conceitos e hipótese poderiam servir de base para uma (re)leitura do gótico europeu no contexto do trópico americano. No entanto, menos que aprofundar na paródia e/ou na transculturação, o que nos interessa é pensar até onde o gótico pode realmente acontecer no universo do trópico, especificamente na novela de Mutis. E é nesse sentido que concluímos que a condição gótica deste relato não está tanto no medo como gerador do enredo e motivador das personagens, mas no ambiente onde os fatos acontecem: a mansão, como espaço fechado e de evocação medieval. Em síntese, os elementos centrais do romance de Mutis são a presença do mal e o mistério no espaço de uma mansão tropical, e são esses elementos os que outorgam ao gótico tropical sua consistência.

04) A mansão

O espaço é um elemento fundamental nas narrações góticas dado que sua função não se reduz a servir de pano de fundo, mas a influir na conduta e configurar os traços psicológicos das personagens. Por isso a descrição do espaço adquire no relato gótico uma importância fundamental.

Nas narrações canônicas do gênero encontramos espaços claustrofóbicos com vida própria, caleidoscópios que rompem a suposta unidade da realidade; espaços duplos de proteção e opressão; espaços desolados que encerram e corredores que perdem, lugares vinculados às emoções e experiências individuais das personagens; espaço como

representação da mente (Lopez Santos, 2008, p. 204); e tudo isso está na narração de Mutis, mas de uma maneira diferente.

Assim, por exemplo, em lugar de um velho castelo sinistro habitado por um aristocrata afastado da sociedade temos uma desmantelada fazenda cafeeira propriedade de um pederasta (termo utilizado pelo autor, de viés negativo, pois, segundo o mesmo, esse personagem foi preso por perseguir garotos menores de idade pela cidade). Mas, de maneira semelhante ao castelo gótico, a fazenda do trópico está isolada dos centros de convivência da civilização, o que favorece a instauração de um regime de clausura autárquico, fora da moral comum, da virtude e da legalidade.

Lugar sinistro e isolado – apresentado na narração depois da caracterização das personagens –, essa seria uma primeira característica deste espaço. E para lograr nos trópicos esse aspecto sinistro, o narrador se serve da mesma paisagem tropical para dar o efeito de obscuridade.

El edificio no parecía ofrecer mayor diferencia con las demás haciendas de beneficio cafetero de la región. Pero mirándolo con mayor detenimiento se advertía que era bastante más grande, de más amplias proporciones, de una injustificada y gratuita vastedad que producía un cierto miedo. [...] La mansión se levantaba en la confluencia de dos ríos torrentosos que cruzaban el valle sembrado de naranjos, limoneros y cafetos. La cordillera, alta, de un azul vegetal profundo, mantenía el valle en sombras en una secreta intimidad vigilada [...]. (Mutis, 2002, págs. 37-38)

Outra característica “gótica” desse espaço é a impressão de irrealidade, a qual fica evidente no aparte dedicado à mansão, quando o narrador adverte (como na casa de Usher) que, olhando com atenção, a mansão parecia maior do que aparentava, com “uma imensidade que produzia medo”. Essa dimensão de irrealidade presente no tamanho é reforçada pelo fato dessa construção velha estar perto de uma urbanização moderna, dando uma espécie de sensação de catedral no meio do deserto ou de anacronismo arquitetônico; de miragem ou fantasmagoria.

Reforçam a sensação de anacronismo os objetos em desuso que estão na casa, os quais remetem à poética das ruínas tão própria do gótico. Móveis velhos, máquinas enferrujadas, armários com velhos livros de contas e velhas revistas encadernadas, dão a ideia de um depósito de coisas inúteis, de projetos que não se realizaram. E de maneira especial, os quadros no quarto do dono, com imagens fora de contexto: uma selva ardendo e uma virgem do renascimento. Lugar à parte merecem os cartazes que aparecem em vários lugares da casa: como poemas colados do dono ou grafites anônimos que fortalecem o mistério, com destaque para a inscrição na porta principal: “Si entras en esta casa no salgas. / Si sales de esta casa no vuelvas. / Si pasas por esta casa no pienses. / Si

moras en esta casa no plantes plegariás” (p. 12). E é nas paredes desta fazenda quase irreal onde, segundo o autor, “parece residir o mal”.

Numa análise mais detalhada do espaço propriamente arquitetônico, veríamos que os cinco quartos no nível superior são espaços da intimidade, da individualidade; enquanto os quintais no andar inferior são espaços do encontro e da tragédia; e as escadarias e os corredores: espaços de transição e desencontro.

Mas a mansão não é só o espaço, é também um referente temporal na construção do relato porque sua presença no presente, evidente desde o título, se opõe ao passado misterioso das personagens e ao futuro dos fatos tal como são apresentados pelo narrador: constantemente adiados, mantendo até o final o suspense sobre o que aconteceu no passado.

Espaço-tempo que aparece como uma miragem medieval num ambiente pleno de modernidade, pois o lugar onde fica a mansão está perto de um condomínio rural de luxo que está sendo promovido pela atriz-mocinha. Assim, tanto no interior como no exterior, se dá a fusão espaço-temporal que poderíamos identificar como fantástica pelos evidentes contrastes que possibilita.

Desta apressada caracterização do espaço do relato podemos inferir que estamos diante de um relato gótico precisamente pela importância que ele adquire no desenvolvimento dos fatos. Só que, semelhante ao que ocorre na estrutura narrativa e na caracterização das personagens, há uma paródia, readaptação ou se preferir uma desconstrução (ou transculturação) dos elementos do gênero no novo contexto, desconstrução que no caso da narração e das personagens acaba apagando um pouco essa caracterização, mas que no aspecto do espaço, e apesar das diferenças, acaba ressaltando o pertencimento ao gênero gótico.

Antes de concluir esta breve aproximação, é interessante fazer uma rápida referência ao filme que foi realizado partindo da novela. Ele sofre várias transformações no nível do argumento, como a nacionalidade do servente (que na versão cinematográfica é um pernambucano praticante de candomblé) ou o sepultamento das vítimas, mas especialmente propõe um contraste entre literatura e cinema, sugerido na novela na personagem da mocinha, mas explorado especialmente no filme no contraste entre exteriores e interiores, entre presente e passado, entre luz e escuridão.

Em síntese, é o espaço o elemento que funciona como definidor do gótico, pois, como afirma o mesmo autor, “na novela gótica o que se propõe é o trânsito dos personagens pelo mal absoluto [...]. Então, esta Mansão é um lugar onde reside o mal, é o império do mal; suas paredes não se usam, não se gastam, o tempo não passa por ali” (*Mutis apud Berdet*, 2016, tradução nossa). Podemos concluir afirmando que a Mansión de Araucaíma é um castelo gótico transformado em fazenda dos trópicos, com cheiro de cana de açúcar e café. É lugar de encontro

e fusão temporal, e também espaço erótico, onírico e trágico. Refúgio e labirinto. Prisão e deserto, igreja e bordel.

REFERÊNCIAS

AMARO, Jaime: “Transculturación en un relato gótico de tierra caliente” In: *Análisis de literatura latinoamericana. Mutis y Zambra*. Madrid: Editorial académica española, 2005. p. 9-46.

BERDET, Marc: “Gótico tropical y surrealismo. La novela negra de Caliwood”. In: *Acta poética*. Vol. 37, nº 2, 2016. México DF: Universidad Autónoma de México. Disponível em: <https://www.redalyc.org/jatsRepo/3580/358045944004/html/index.html#fn6>

DUCROT, Oswald; TODOROV, T. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GENETTE, Gerard: *Palimpsestos. A literatura de segunda mão*. Minas Gerais: POSLIT, FALE, UFMG. 2006. Disponível em: <https://social.stoa.usp.br/articles/0037/3032/GENETTE-Gerard-Palimpsestos.pdf>

LÓPEZ SANTOS, Mirian: “Teoría de la novela gótica”. In: *Estudios humanísticos. Filología*. Nº 30. Universidad de Leon, 2008. p. 187-210.

MUTIS, Alvaro: *La Mansión de Araucaíma – Relato gótico de tierra caliente*. Bogotá: El Tiempo, 2002.

RAMA, Ángel. “Literatura y Cultura”. In: *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego, 2008. p. 15-65.

Entre o fantástico e a alegoria: uma reflexão sobre o fantasmático museu de *Vanitas*, de Almeida Faria

Letícia Raiane dos Santos
(Doutoranda em Letras – UFPE/PPGL/Belvidera)

1. Introdução

Autor de um conjunto de romances que, em sua maioria, proclamam uma crise de identidade nacional no Portugal da segunda metade do século XX e retomam temas que perpassam o inconsciente coletivo luso¹, Almeida Faria possui uma obra contística publicada de modo esporso. Ao todo são cinco contos que vieram a público até hoje: *Peregrinação* (1967), publicado originalmente na *Antologia do Conto Fantástico Português*; *Romance de D. Sebastião de Portugal e Gabriel Espinosa Pasteleiro em Madrigal* (1983); *Os Passeios do Sonhador Solitário* (1987), publicado em livreto; *Um Cão chamado Bolotas* (1984) e *Vanitas: 51 Avenue D'Iéna* (1996), editado pela primeira vez na Revista *Colóquio Letras*. Esse último título chegou a ser reeditado em 2007 pela Fundação Calouste Gulbenkian e, nesse ensejo, agregou-se a um *Tríptico* desenvolvido pela artista plástica Paula Rego².

De *Peregrinação* a *Vanitas*, cenários com eventos esdrúxulos e um tanto quanto absurdos delineiam-se aos olhos do leitor. Esse estranhamento, aliás, tem seu ponto máximo n' *Os Passeios do Sonhador Solitário*, onde os eventos narrados situam-se para além da compreensão, perdendo, ao longo da narração, qualquer relação de continuidade entre si. No enredo, o próprio narrador depara-se com acontecimentos esdrúxulos em seus passeios noturnos que não chegam a espantá-lo, mas levam-lhe a refletir acerca dos limites da existência e da realidade que se compreende como possível. Entre as muitas visagens de nuances nebulosas do Sonhador Solitário estão: o contato com um cão com porte de homem, um cãozote-aborto de pescoço fálico, o encontro com um golem mimeticamente igual a si e com um editor que figurava como o seu duplo em uma realidade paralela à sua. Tudo isso o faz constatar que “as fronteiras do facto e da fantasia tornavam-se indefinidas, imprecisas,

¹ Na *Tetralogia Lusitana*, Camões e seu épico, a cavalaria medieval – principalmente a partir das figuras de Perceval e de Galaaz – e Dom Sebastião são evocados. Em *O Conquistador*, em 1990, o Rei Desejado e Encoberto emerge como tema central. Já no *Murmúrio do Mundo*, em 2012, a memória das navegações ressurgiu, mas desta vez a partir da *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto.

² Ao todo, o prosador lusitano fez, no decorrer de suas publicações, duas parcerias com artistas plásticos: a primeira delas foi com Mário Botas, seu amigo pessoal, que ilustrou com suas pinturas, enquanto esteve vivo, as capas dos quatro romances da *Tetralogia Lusitana* e desenvolveu, ainda nos anos 80, uma série de desenhos a partir dos quais Faria desenvolveu, posteriormente, o enredo de *O Conquistador*; a segunda e última deu-se com a pintora Paula Rego. Curiosamente, ambos os artistas possuem um conjunto de obras com traços de influências surrealistas e expressionistas.

alargadas pelos conflitos entre real e possível, visível e invisível” (Faria, 2011, p. 39). No geral, os contos farianos conectam-se com uma atmosfera onírica e fantasiosa já existente em seus escritos desde *A Paixão*, publicada pela primeira vez em 1965, a partir do olhar do menino Jó:

Jó via tudo e todos numa zona distante, do seu mundo ainda mítico, de adolescente, mesmo criança quase; o que via era-lhe apenas sem memória, ausente ao vácuo; via aquilo, ali, desde a rua do monte, entre a pressa dos homens e a sua impotência, sentia que nada poderia fazer; tudo demais novo, demais cheio de estranho, para que cada gesto não fosse pesadelo; um pesadelo inútil esforço inoperante; Jó vivia para dentro, o seu pesadelo era outro, pertença só desses sonhos despertados, dos sonhos vigilantes; no seu medo não cabia o que era do medo externo, do medo real dos homens, do fogo, violência ou guerra; porque era bem uma guerra, essa que ali corria; guerra de morte entre homens e os seus sonhos de terra; entre dinheiro, fortuna e a vida futura; o seu era um fogo íntimo, numa floresta interior. (Faria, 1988, p. 86)

Contudo, da primeira à quarta obra da *Tetralogia Lusitana* as passagens fantasiosas restringem-se ao olhar da infância e denotam, por fim, alegorias do pavor da opressão que se manifesta primeiramente a partir do pai e, após a morte dele, estendem-se às consequências sociais, morais e econômicas das guerras travadas com a África lusófona. Dessa maneira, nota-se que a fantasia emerge como uma alegoria de uma realidade com a qual Jó não consegue enfrentar diretamente. Já os adultos, por sua vez, apesar de enxergarem o mundo tal qual ele se apresenta, também compartilham da mesma impotência do menino diante dos infortúnios e crises identitárias que cada um deles e, por extensão, o país passam. Em *O Conquistador*, o retorno de um Dom Sebastião que nem ao menos consegue entender quem é e salvar a si próprio, revela-se sintomático de um Portugal em crise que nada pode fazer pelo seu povo. Nesse sentido, na esfera romanesca, a alegoria relaciona-se diretamente a problemas sociopolíticos e culturais existentes em Portugal. Todavia, os contos farianos, quando alegóricos em algum nível, não apresentam essa mesma conexão com uma realidade tangível que se manifesta em romances do autor. Nesse sentido, no que tange aos romances farianos:

a chave da alegoria não se encontra apenas nela própria, mas também na realidade. Ou melhor: encontra-se na alegoria enquanto parte significante e significativa da realidade, enquanto expressão e resultante do paralelogramo das diferentes forças sociais. (Khote, 1986, pp. 23-24)

Dessa forma, a alegoria fariana pode ampliar o sentido literal do texto, mas não o anula, emergindo, assim, não como um elemento delimitador da significação e sim como algo que pode oferecer uma chave de leitura a mais para o leitor que deseje mergulhar um pouco mais em

seu exercício de interpretação das obras do autor português. Assim, é possível explorar os elementos alegóricos trabalhados pelo romancista tanto no sentido literal quanto no figurado, uma vez que a pluralidade significativa³ fez-se, desde o início da carreira literária do romancista, uma característica marcante de suas obras.

2. A alegoria e o fantástico: limites e conexões

Alegoria literária, um procedimento construtivo de sentidos, conforme Heinrich Lausberg (1976, p. 283 *apud* Hansen, 1986, p 1), “[...] é a metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse pensamento”. Na literatura medieval, mais do que uma técnica de ornamentação da escrita, ela:

[...] Decifra significações tidas como verdades sagradas, ocultas na natureza sob a aparência das coisas e também na linguagem figurada dos textos das Escrituras, que revelam um “sentido espiritual”. Segundo a alegoria greco-romana e suas retomadas, o mundo é objeto de representação própria e figurada pela poesia e prosa; segundo a alegoria hermenêutica, existe desde sempre uma prosa do mundo a ser pesquisada no mundo da prosa bíblica. Se as coisas podem ser consideradas signos na ordem da natureza, é porque são signos da ordem da revelação. Assim como os termos empregados por uma ciência qualquer nomeiam coisas, os da Escritura designam coisas e estas, por sua vez, designam verdades morais, místicas, teológicas. Por isso, a prática interpretativa dos primeiros Padres da Igreja e da Idade Média lê determinado signo como *figura* alegórica e nele pesquisa um sentido espiritual; mais ainda: toma o conhecimento ou personalidade histórica nomeada pelo signo como figura alegórica de outro sentido próprio. (Hansen, 1986, p. 43, grifo do autor)

Assim, sem abdicar de sua natureza no mundo físico, os signos alegóricos possuem uma dupla significação: a primeira constrói-se dentro da realidade empírica e a segunda emerge de uma realidade metaempírica. Na literatura medieval, a *Bíblia* serve como chave de leitura desta última. Aliás, dentro do próprio texto bíblico, as figuras alegóricas partem da representação de coisas mundanas e reconhecíveis no mundo sensível, a partir das quais, por meio de comparações, podem ser construídos novos sentidos, de ordem espiritual. De acordo com João Adolfo Hansen (1986, p. 43), na alegoria hermenêutica, “[...] a interpre-

³ Inicialmente, para fugir da censura salazarista, o jovem Faria investiu em textos de caráter ambíguo que pudessem ser mais sugestivos e, assim, conseguissem escapar da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) e serem publicados. Com o tempo e mesmo após o fim da ditadura lusa, a metáfora e a alegoria continuaram sendo recursos amplamente utilizados pelo autor em suas composições artísticas.

tação dos textos se faz segundo três grandes coordenadas: consideração da presença de Deus nas coisas sensíveis; consideração da presença de Deus nos seres espirituais, almas e puros espíritos; consideração da presença de Deus na alma humana, segundo graus de maior ou menor proximidade da maneira pela qual figuram Deus”. Ademais:

De modo geral, os teólogos leram essas marcas de Deus no mundo e nos textos segundo três graus de proximidade: a *sombra*, representação distinta e confusa de Deus; o *vestígio*, representação distante mas distinta; a *imagem*, representação próxima e distinta. Dessa tripartição decorre outra distinção: uma criatura é a sombra de Deus pelas propriedades que se referem a Ele sem que se especifique o gênero de causa pelo qual Ele é considerado; o vestígio é a propriedade de um ser criado que se refere a Deus considerado como causa eficiente, exemplar, final; a imagem, enfim, é toda propriedade da criatura que supõe Deus não só como causa, mas também como objeto. Por exemplo, os anjos são imagens de Deus por que O têm como objeto, e são também seus vestígios e sombras, porque O têm como causa; as criaturas materiais podem ser sombras ou vestígios, mas não imagem, porque não o têm como objeto. O homem, nem anjo nem besta, oscila entre o Pecado e o livre arbítrio, entre a imagem e a semelhança etc. (Hansen, 1986, p. 47)

Para Kothe (1986, p. 19), a alegoria “é um tropo do pensamento, uma ampliação da metáfora, consistindo na substituição, mediante uma relação de semelhança, do pensamento em causa”. A dupla significação inconciliável entre si e que pressupõe, necessariamente, um processo de substituição do primeiro sentido pelo segundo ainda faz parte de muitas definições dadas por diversos teóricos ao elemento alegórico na literatura. Ademais, como pontua Benjamin (2011, p. 78), muitos autores seguem insistindo “no pressuposto de que a alegoria é uma relação convencional entre uma imagem significativa e o seu significado”. Desse modo, inviabilizar-se-ia nela um caráter polissêmico. É a partir de tal premissa que Tzvetan Todorov (2017) considera que a significação alegórica do texto impossibilita a ocorrência do efeito fantástico, pois, se o primeiro sentido, o literal, no qual se encerra o evento sobrenatural, é descartado e apagado para que se dê espaço a um sentido figurado, anula-se a possibilidade de existência de um acontecimento sobrenatural e, portanto, não haveria margem para o fantástico.

Contudo, o ensaísta alemão salienta que “a alegoria [...] não é uma retórica ilustrativa através da imagem, mas expressão, como a linguagem, e também a escrita” (Benjamin, 2011, p. 78). Assim, compreende-se que, não sendo mera ilustração ou projeção convencionalizada e totalmente fechada de um sentido unívoco, os signos alegóricos podem, ao longo do tempo, assimilar e viabilizar novas formas de interpretação. Dessa maneira, entendemos o texto literário alegórico a partir da perspectiva de obra aberta defendida por Eco (1991, p. 40):

uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma seção de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa recompreender (através do jogo de respostas a configuração de efeitos sentida como estímulo pela sensibilidade e pela inteligência) a mencionada obra, a forma originária imaginada pelo autor. Nesse sentido, o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual. No fundo, a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria.

Contudo, não se quer dizer, com isso, que seja possível interpretar um texto literário, com conotação alegórica ou não, de qualquer forma, pois, no processo de leitura, o fruidor depara-se com uma série de estímulos deixados pelo autor que delimitam até certo ponto as possibilidades interpretativas. Esse tipo de compreensão coaduna-se com os pressupostos de Wolfgang Iser (1996) de que não se deve reduzir o texto ficcional a uma significação referencial, pois a arte é transtemporal e, assim, apesar de pertencer a um determinado tempo e espaço, ela não perde a sua capacidade de comunicação em outras culturas e temporalidades:

O potencial de comunicação de um texto literário, contudo, não pode ser deduzido de um paradigma, que entende a obra de arte como representação de valores socialmente dominantes. Por causa desse paradigma, a dimensão pragmática do texto permaneceu oculta. (Iser, 1996, p. 40)

Nesse sentido, na literatura, “a significação que carrega a alegoria amadurece aliada ao curso do desenvolvimento histórico” (Silva 2018, p. 157), relativizando o seu hermetismo e, diante de contextos socioculturais diversificados, viabilizando, dentro das possibilidades interpretativas do discurso literário, a existência da “apreensão de diversos sentidos sobre o objeto analisado” (Silva, 2018, p. 155). Ao considerar a alegoria e o fantástico como elementos excludentes entre si, Todorov (2017) não só entende o texto alegórico enquanto um tropo do pensamento que se constrói a partir de um primeiro significado literal que se anula para que se projete um segundo sentido metaforizado, que representa uma ideia abstrata; como também o analisa dentro de uma perspectiva de significação unívoca e convencionalizada. Dessa forma, o autor búlgaro envereda, em sua análise, por uma compreensão clássica da alegoria:

Filiando-se declaradamente a essa tradição, não é estranho, pois, que Todorov veja na figura da alegoria uma ameaça ao fantástico ou, mais especificamente, na interpretação alegórica, a destruição da ambiguidade artística constitutiva do texto – de todo texto, principalmente do texto fantástico. (Oliveira Filho, 2010, p. 91)

O fantástico, de acordo com Todorov (2017, p. 30), desenvolve-se em um “mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros”. Nele, “produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar” (Todorov, 2017, p. 30). Diante desse evento, uma personagem que o testemunha vê-se em um impasse por não saber precisar ao certo se o que observou realmente aconteceu ou se tudo o que viu consistiu em um fruto de sua imaginação e, nesse último caso, nenhuma lei natural foi de fato transgredida. Dentro desse cenário que suscita incertezas é que ocorre o fantástico todoroviano. Por outro lado, se não houver estranhamento por parte dos personagens ou se a ocorrência aparentemente sobrenatural puder ser explicada a partir das leis naturais, pode-se adentrar o terreno do maravilhoso⁴, no primeiro exemplo; ou do estranho. Ademais, para o autor búlgaro, “o fantástico implica portanto não apenas na existência de um acontecimento estranho, que provoca hesitação no leitor e no herói; mas também numa maneira de ler” que, por sua vez, “não deve ser nem ‘poética’, nem alegórica” (Todorov, 2017, p. 38).

Para Todorov (2017), existem três condições a serem preenchidas por um texto literário para que ele possa ser compreendido como fantástico: 1) o enredo deve conduzir o leitor implícito a considerar que o mundo das personagens é familiar ao seu e a hesitar entre uma explicação natural e outra sobrenatural para algum evento que lhe cause estranhamento; 2) a hesitação sentida pelo leitor deve acompanhar também as apresentadas pelas personagens; 3) o leitor implícito precisa, em sua interpretação, da estória recusar o viés alegórico ou poético como chave de leitura da obra. Ademais, segundo o autor, a primeira e a terceira condição são essenciais para a existência do fantástico, ao passo que a segunda pode ocorrer ou não.

Como se vê, a recusa da interpretação alegórica é, conforme Todorov (2017), de suma importância para definir se um texto é ou não fantástico. Dessa forma, ao discorrer sobre a alegoria, ele afirma que existem diversas formas de compreensão do elemento alegórico na literatura. A primeira e mais corrente, além de bastante restritiva, consiste em afirmar que ela se trata de “uma proposição de duplo sentido, mas cujo sentido próprio (ou literal) se apagou inteiramente” (Todorov, 2017, p.

⁴ Outro fator definidor do maravilhoso, para Todorov (2017, p. 44), além da naturalização por parte dos personagens do evento que, na visão do leitor, rompe com as leis naturais, é o fato de que ele ocorre em um mundo diferente do nosso, “sem nenhuma referência à realidade cotidiana, habitual”.

69). Tal definição, inclusive, alinha-se à percepção de Quintiliano sobre esse fenômeno linguístico. Essa concepção também se conectou muito bem à hermenêutica bíblica aplicada à literatura na Idade Média. Ademais, o autor pontua que Fontainer (1968, p. 114 *apud* Todorov, 2017, p. 70), apresentando uma visão mais conciliatória da dupla significação do texto alegórico, afirma que “a alegoria consiste em uma proposição de duplo sentido, de sentido literal e de sentido espiritual simultaneamente”. Essas proposições representam, para o teórico búlgaro, duas formas frequentes de compreensão da alegoria.

Afora o que se mencionou até aqui, pontuamos também que, para Todorov (2017, p. 71, grifo do autor), o duplo sentido que emana da alegoria “é indicado na obra de maneira *explícita*: não depende da interpretação (arbitrária ou não) de um leitor qualquer”. Tomando provérbios populares como exemplos, ele salienta que, para determinados discursos, o sentido alegórico pode ser apreendido imediatamente, sem que haja a possibilidade de se utilizar outras chaves de interpretação. Assim, ele acaba se prendendo a uma leitura convencionalizada, desconsiderando a possibilidade de um determinado discurso ser entendido de outras maneiras, principalmente por pessoas que não possuem um repertório sociocultural que as leve imediatamente para diferentes formas de leitura.

Ademais, embora Todorov (2017) pontue duas formas de conceber a dupla significação da alegoria, a que prevalece em sua análise é aquela que trata o duplo sentido como dois fatores não conciliáveis entre si. Por esse motivo, o autor defende que, se o texto que contém o evento metaempírico não pode ser lido exclusivamente no sentido literal, não existiria, portanto, possibilidades para a ocorrência do fantástico:

Se o que lemos descreve um acontecimento sobrenatural, e que exige no entanto que as palavras sejam tomadas não no sentido literal mas em outro sentido que não remeta a nada sobrenatural, não há mais lugar para o fantástico. Existe pois uma gama de subgêneros literários, entre o fantástico (que pertence a este tipo de textos que devem ser lidos no sentido literal) e a alegoria pura que guarda apenas o segundo sentido, alegórico; gama que se constituirá em função de dois fatores: o caráter explícito da indicação, e o desaparecimento do sentido primeiro. (Todorov, 2017, p. 71)

Segundo Todorov (2017, p. 71), a “alegoria pura”, na qual o sentido alegórico apresenta-se claramente explicitado, costuma ter maior espaço na fábula, pois nela, principalmente a partir de seu teor moralístico, “o sentido primeiro das palavras tende a desaparecer completamente”. Esse tipo de alegoria evidente, para ele, também se destaca nos contos de fadas de Charles Perrault. Todavia, Todorov (2017) pontua que, mesmo diante de um sentido alegórico evidenciado pelo autor do texto literário, o leitor real possui a liberdade de ler as páginas da obra e descobrir nela

outros sentidos possíveis, principalmente na contemporaneidade. Tal assertiva, de certo modo, rompe com a ideia de uma dupla significação da qual emana um sentido figurado necessariamente convencionalizado e de interpretação unívoca defendida pelo teórico em boa parte do capítulo em que ele se dedica a pensar a alegoria frente ao fantástico, gerando, assim, algumas incongruências no texto.

Outro impasse para a utilização da teoria todoroviana acerca das relações e distanciamentos entre o fantástico e a alegoria consiste no fato de que a *Introdução à literatura fantástica* foi pensada principalmente para a análise das ficções metaempíricas oitocentistas. Desse modo, qualquer tentativa de se estudar a literatura metaempírica anterior ou posterior ao século XIX à luz de Todorov (2017) consistirá sempre em uma adaptação teórica que, como tal, está sujeita a falhas e lacunas, porque fora do escopo oitocentista, existem configurações literárias não explanadas e não previstas pelo autor búlgaro.

Para analisarmos a ficção metaempírica do século XX em diante, é importante também trazeremos à baila autores que refletiram sobre o fantástico e suas configurações do século XX em diante, como Davi Roas (2011; 2014) e Felipe Furtado (1980), por exemplo. Em seu livro *A ameaça do fantástico*, Roas (2014) destaca a importância de se observar o tempo e o contexto sociocultural de uma obra que apresente um fenômeno sobrenatural para que possamos contrastá-lo com a concepção do real que temos e possamos qualificar o texto como fantástico ou não. Para ele, “toda representação da realidade depende do modelo de mundo de que uma cultura parte” (Roas, 2014, p. 39). Além disso, o crítico literário espanhol ressalta que, em muitas narrativas, o sobrenatural situado em um mundo reconhecível como nosso possui uma existência efetiva e não perpassa pela lógica da ambiguidade ou da vacilação evidenciada por Todorov. Dessa maneira, “o inexplicável se impõe à nossa realidade, transtornando-a” (ROAS, 2014, p. 42).

O medo, segundo Roas (2011), faz-se imprescindível para a ocorrência do fantástico literário. Assim, diante da impossibilidade da explicação do fenômeno sobrenatural, o ser humano – tanto as personagens quanto o leitor real⁵ – sente-se confrontado por ele. Além disso, o teórico rejeita uma concepção estática do que é o fantástico, pois sua natureza transforma-se à medida que se modifica a relação que o ser humano estabelece com a realidade. Por essa razão, mais do que o campo da hesitação provocada pela emergência do sobrenatural no texto, é preciso dar ênfase na análise à quebra a estabilidade, em qualquer grau, de um mundo no qual havia leis de funcionamento gerais antes tidas como imutáveis e rigorosas.

Já para Filipe Furtado (1980, p. 34), o fantástico, o maravilhoso

⁵ Na medida em que considera o medo como um elemento essencial para o fantástico, Roas (2011), além da diegese propriamente dita, envolve a recepção do leitor real, diferente do leitor implícito todoroviano, como algo relevante para a construção do efeito fantástico.

e o estranho podem ser aproximados e relacionados, uma vez que “o emprego de temática meta-empírica com uma função central na intriga constitui o elemento comum” a todas essas categorias. Ademais, conforme o crítico literário português, tanto o maravilhoso quanto o estranho são gêneros contíguos e não opostos ao fantástico. Todavia, apenas o fantástico “[...] confere sempre uma extrema duplicidade à ocorrência meta-empírica” (Furtado, 1980, p. 35). Dessa forma, para ele, a ambiguidade apresenta-se como um elemento distintivo e essencial para o fantástico. Nesse ponto, aliás, a sua teoria se aproxima da todoroviana. Entretanto, Furtado (1980) distancia-se de Todorov ao oferecer destaque ao evento sobrenatural, afirmando que ele não dependeria, portanto, da atuação de um narratário, oferecendo uma maior autonomia à própria materialidade textual.

Antes de considerarmos a ambiguidade como um fator essencial ou não ao fantástico e, a partir disso, julgarmos se a alegoria pode ou não se coadunar com ele, propomo-nos, aqui, a refletir, assim como fez Pereira (2015), sobre a natureza plural da alegoria. Isso porque, na contemporaneidade, longe das delimitações interpretativas que emergiram no medievo, ela não se restringe simplesmente ao que o texto sugere, mas “o ultrapassa, escavando reminiscências aprisionadas pelo tempo e explorando expressões e atitudes recorrentemente apagadas pela história” (Pereira, 2015, p. 118). Sendo, assim, para o crítico literário brasileiro, a alegoria permite uma dupla leitura: a pragmática, na medida em que possui uma função e significação mais evidente; e a metafísica ou mística, “quando assumiria alguma espécie de conexão oculta ou invisível entre indivíduos ou eventos, ainda que separados espacial ou temporalmente” (Pereira, 2015, p. 123).

3. O fantasmático museu e as duas vanitas: o sobrenatural, a alegoria e a metalinguagem

Em 1996, Almeida Faria passou algumas noites no “quase-palácio” reconstruído por Calouste Gulbenkian, na *Avenue d’Iena*, em Paris. A partir dessa experiência, o autor afirma, na segunda edição de *Vanitas*, editada, em 2007, pela própria Fundação Calouste Gulbenkian, que teve a ideia de compor esse conto, que fora publicado pela primeira vez no mesmo ano em que ele esteve pela primeira vez no museu francês.

Narrado em primeira pessoa, o conto traz um artista plástico que, antes da exposição de suas obras em um museu, passa um tempo hospedado nele. Na primeira noite, o narrador-personagem, do qual desconhecemos o nome, acorda ao ouvir “uns passos lentos” (Faria, 2007, p. 11) sobre a sua cabeça e, ainda cambaleando, decide levantar e olhar o corredor que, para a sua surpresa, estava vazio:

Levantei-me e, mesmo descalço, em calções de pijama, atarantado e tropeçante, caminhei até a porta do quarto, es-

preitei o corredor, silêncio, ninguém. Segui até à outra porta, mais larga e mais alta, que outrora separava os quartos do serviço do resto da casa. Nada, só o busto da deusa Palas Ateneia numa coluna multiplicada pelos espelhos da galeria de acesso à parte nobre da casa. Num susto de segundos convenci-me de que por cima de mim passava um bater de asas. Baixei-me instintivamente e, quando olhei em roda, deparei nos espelhos com um grotesco esgar de medo, o meu. (Faria, 2007, p. 11)

Desse momento em diante, uma pergunta vem à sua mente: “quem seria o insone às voltas àquela hora, no último andar dessa mansão sem tantos hóspedes?” (Faria, 2007, p. 12). No entanto, pouco tempo depois, ele resolve ir até a recepção, onde descobre que o recepcionista se ausentaria por uns dias e que nem a porteira e nem o seu marido teriam ouvido o mesmo barulho que ele. Assim, intrigado e apesar do medo, o protagonista resolve arriscar-se, mesmo considerando que poderia deparar-se com ladrões, visitando o andar de cima, “outrora aposentos privados do dono da casa” (Faria, 2007, p. 13). Ao chegar lá, depara-se, então, com o seguinte cenário:

Subi vinte e sete degraus contados sem querer, até o terceiro piso onde dei com uma porta de imponentes dimensões em madeiras trabalhadas, acesso provável a segredos excepcionais. Abri-a devagar. Num salão rectangular muito mais comprido do que largo, sentado à cabeceira da mesa rodeada por uma vintena de cadeiras com costas e fundos de cabedal, à luz de um candelabro, um cavalheiro – cuja cara julguei reconhecer sem saber de onde – aguardava-me calmo e sem surpresa. A sua palidez e o seu traje antiquado, o sobretudo azul, a gravata de seda, as calças, colete e casaco cinzentos, vinham de outros tempos ou de fora do tempo. (Faria, 2017, p. 13)

De porte imponente, “apesar de atarracado, de pescoço curto e tronco quadrado” (Faria, 2007, p. 14), gentilmente e com um “sorriso astuto e fino, nos lábios mais de gozador que poderoso” (Faria, 2007, p. 14), a estranha figura convida o artista a sentar-se à mesa com ele. Tal convite foi recusado de pronto pelo narrador, com uma desculpa de que estaria com problemas na coluna e que, por isso, seria mais confortável seguir em pé. O homem seguiu insistindo, com uma voz gutural, que o artista ficasse à vontade, como um verdadeiro anfitrião; perguntando, em seguida, se o quarto em que estava hospedado era confortável ou se a montagem da sua exposição estaria a contento, oferecendo-lhe, inclusive, algo para beber. Nervoso e com a boca seca, o narrador-personagem recusa as ofertas do cavalheiro.

Ao perceber que o seu “hóspede” nada mais respondia, o homem iniciou, então, um longo monólogo em um “francês estrangeiro mas quase sem sotaque” (Faria, 2007, p. 15). Em sua fala, revelou que o salão onde os dois estavam outrora fora uma galeria de pinturas de seu hotel

particular e que “dantes as amplas janelas à minha direita iluminavam os quadros com uma luz ideal, por isso estiveram ali alguns dos seus preferidos” (Faria, 2007, p. 15). Desse momento em diante, a narração em primeira pessoa passa a ser feita a partir da voz do pálido e estranho anfitrião, que começa a discursar sobre obras de arte, como as de Fantin-Latour, analisando-as:

As cenas de interior em que ela aparece são, juntamente com as naturezas-mortas, o melhor da sua obra. Não sei se reparou que *A Leitura* de Lisboa, com a sua jarra de flores, alia ambos os géneros na mesma tela: a natureza-morta e o intimismo do retrato em família. Não gosto de chamar natureza-morta às representações de flores ou vitualhas, talheres, livros, papéis, objectos domésticos ou musicais. Seria mais correcto chamar-lhes *still-life* ou *Stilleben*, mas a língua francesa a isso me obriga. Um amigo meu dizia, por malícia, que eu era mais pelas naturezas vivas. Acontece que, para mim, as naturezas-mortas são naturezas vivas. (Faria, 2007, p. 17)

A partir da análise dos quadros e de eventos de sua vida que os levaram a conhecer e possuir aquelas obras, o anfitrião reflete sobre a existência e sua transcendência e sublimação a partir da representação artística, dizendo que “a natureza tem uma face repelente, a bestialidade, a morte, o mau cheiro, que a arte supera mesmo quando trata do terror ou retrata a fealdade”, pois além de ser “inquietante e terrífica”, ela “também consola e pacífica” (Faria, 2007, p. 21). Ademais, por vezes, o estranho homem pausava o seu discurso ou fazia perguntas retóricas ou que o artista não conseguia responder e prosseguia a sua fala. Contudo, quando o colecionador de artes questiona ao seu “hóspede” sobre como ele poderia ter adivinhado o seu gosto pelas obras sobre as quais discorria e pergunta se ele “não acha extraordinário” o fato de não ter sido interrompido “enquanto lia esse tal Herbert” (Faria, 2007, p. 31), o protagonista afirma para si mesmo:

Só um espírito saberia o que eu fizera antes de adormecer! Lia, com efeito, algumas páginas de Zbigniew Herbert sobre Jan Simonz van de Beeck, que se autocaracterizou assinando Torrentius e foi admirado no seu tempo como mestre da mais perfeita imitação da vida visível, esquecido depois durante três séculos e recentemente redescoberto. Pintor enigmático e semiclandestino que me faria companhia nessa mansão onde vou expor *As Lágrimas de Eros*, que não imaginei em ambiente tão solene. (Faria, 2007, pp. 31-32)

Com o passar do tempo, o espanto inicial de deparar-se com uma figura fantasmagórica, vai desaparecendo à medida que o fantasmático anfitrião discursa sobre a arte e sobre como ela norteou toda a sua vida. Em diversos momentos, o protagonista sente que o fantasma perde-se em meio às suas digressões. Durante seu monólogo, diversas vezes, as

obras de arte se elevam à condição de elementos vivos e dotados de sensibilidade própria:

Habituei-me foi a lidar com as minhas obras de arte como um sultão lida com seu harém, como um sábio trata os amigos mais queridos e um pai se preocupa com os filhos. Depois do trabalho que elas me deram, do pormenor com que as estudei, com que lhes discuti ou aceitei sem discussão os preços, com que lhes devotei o melhor de mim depois de serem minhas e as coloquei nesta casa para que nunca mais fossem separadas, queria conservá-las num espaço único, num porto de abrigo qualquer onde se sentissem bem, onde fossem, em suma, felizes. Será legítimo atribuir às obras de arte o direito à felicidade? Creio que sim. Não as colecionei para perpetuar o meu nome como colecionador, colecionei-as para ter o direito de vê-las cada vez que me apetecesse. (Faria, 2007, p. 42)

Com o passar das horas, cada vez mais, a presença do fantasma assustava menos o artista, de modo que ele se sentia bastante sonolento e cansado: “vencidos pelo peso do sono, meus olhos estavam já meio fechados quando estas interrogações me caíram em cima e me obrigaram a levantar as pálpebras murmurando uns “nãos” de cortesia que o anfitrião decerto nem ouviu” (Faria, 2007, p. 48). Diante da fala incessante do colecionador de artes, mesmo com o silêncio e o nítido esgotamento do seu ouvinte, o hóspede conclui que estava frente a um “fantasmático anfitrião a quem só as perguntas interessavam, não as respostas” (Faria, 2007, p. 50).

No momento em que, após uma pausa pensativa do fantasma e vencido pela exaustão, o artista decide sentar-se à mesa, “já sentindo mal das pernas, os pés gelados, o peito e as costas em pele-de-galinha”, o anfitrião, porém, interpretou tal ato “como um convite a novas divagações, que retomou de um modo cada vez mais caótico e errático” (Faria, 2007, p. 50). Após um tempo de monólogo, o hóspede, enfim, ouve:

Talvez esteja a aborrecê-lo. Se a arquitectura dos negócios não é o seu forte, daqui a pouco adormece sentado. Antes que isso aconteça, agradeço a sua benevolência. Amanhã serei eu a escutá-lo. É pouco falador? Contar-lhe-ei então como funciona a alegada eternidade, onde tudo se passa em esferas infinitas cujos centros estão em todo o lado e cujos perímetros, que nas circunferências se chamam comprimentos, não estão em lado nenhum. (Faria, 2007, p. 53)

O fantasma então se despede dele sem cumprimentá-lo. O artista, por sua vez, apressa-se para ir ao quarto dormir. No dia seguinte, o protagonista sai para passear na cidade, enquanto divaga sobre o acontecimento da noite anterior, tentando entender os limites entre o devaneio e o sonho. Teria sido aquele evento real ou fruto de sua imaginação? E, no caso de tudo realmente ter ocorrido, como poderia proceder? Con-

tudo, uma certeza ele possuía: se o episódio da noite anterior aconteceu, o fantasmático anfitrião, sem dúvidas, seria o antigo proprietário do palacete: Calouste Gulbenkian. Sendo assim, considerando a segunda hipótese de haver um fantasma no museu, deveria estar precavido nas próximas noites:

Existe algum elo oculto entre a tormentosa vida de Torrentius e os acontecimentos que me levaram à presença do antigo proprietário desta casa? Alguém, além de mim, o viu no terceiro andar?

Ou conteria a *assiette Nobel* um desses filtros mágicos que provocam fantasias e nos desparafusam o juízo? E as noites de hoje, de amanhã e depois, como serão? Se ouvir passos, ponho tampões no ouvido e não ligo. O truque serviu para resistir às sereias de Ulisses; também funcionará contra um fantasma. (Faria, 2007, pp. 58-59)

Observa-se, portanto, que, ao considerar a possibilidade da existência do fantasma e de tudo não ter sido simplesmente fruto de um devaneio, o narrador-personagem se propõe a ignorá-lo, não por medo, mas para tentar escapar das elucubrações quase infundáveis do fantasmático e vaidoso anfitrião colecionador de artes. Além disso, de modo geral, a existência do evento sobrenatural não é tida como totalmente certa pelo protagonista, que encerra a narrativa ainda em dúvida. Isso e o medo inicial causado pela aparição fantasmagórica permitiriam, então, afirmar que o conto pode ser lido como fantástico.

Ademais, no conto, deparamo-nos com a provável aparição de um colecionador de artes orgulhoso de sua coleção mesmo após a morte. Na narrativa, o anfitrião não deseja um diálogo, mas ouvintes que possam apreciar o seu gosto pela arte e suas divagações sobre ela. Nesse sentido, remetemo-nos ao título da obra *Vanitas*, que, no campo das artes plásticas refere-se a pinturas de caráter simbólico, muito comuns a partir do século XV, nas quais objetos luxuosos e pessoas são retratados ao lado de caveiras, frutas podres ou plantas mortas que se referem à inevitabilidade da morte e à brevidade da vida, destacando que toda a vaidade que possamos ter em nossa existência é vã.

De certo modo, o fantasmático anfitrião, que confere mais vida e significância às coisas, que às pessoas, representa a morte ao lado de elementos de luxo, a sua vasta coleção artística. O seu “ouvinte vivo” é apenas um detalhe para o seu monólogo, no qual a peça central são as suas divagações para dar destaque à arte, para dar vazão à sua vaidade. Nesse sentido, Faria recria diegeticamente uma espécie de *Vanitas* narrativa. Sendo assim, além do sentido literal, pode-se compreender o conto a partir de uma perspectiva alegórica, em que cada elemento apresentado, o ouvinte (a vida), o fantasma (a morte), as obras de arte (o luxo, a vaidade), possui dupla significação, constituindo uma alegoria da *vanitas*.

4. Algumas considerações

Em *Vanitas*, de Almeida Faria, a leitura alegórica não anula o fantástico, mas enriquece semanticamente a obra que, além de significar o que é narrado no sentido literal, também sugere outras chaves de interpretação, a partir do sentido figurado. Contudo, esse último, diferente do que sugere Todorov (2017) não apaga o sentido primeiro da obra, mas pode atuar complementando-o. Esse tipo de fenômeno é comum em diversas obras farianas, como *O Conquistador*, na *Tetralogia Lusitana* e até mesmo no *Murmúrio do Mundo* (2012), obra mais recente do autor.

Faz-se necessário revisitar a temática da alegoria relacionada ao fantástico, principalmente no que se refere à literatura contemporânea. O elemento alegórico, ao longo do tempo, adquire novas nuances e possibilidades, assim como a literatura fantástica. A não necessária anulação do sentido literal e as possibilidades do sentido figurado, que não se prende mais exclusivamente a uma significação convencional, diferente do que sugeriu Quintiliano e disseminou a hermenêutica bíblica em relação à alegoria, mostra a necessidade de se repensar o caráter da alegoria na literatura e, também, a sua existência não conflituosa ao lado de um texto compreendido como fantástico.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. 2ª ed. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- CAMARANI, Ana Luiza Silva. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 8ª ed. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1991. (Coleção Debates; 4).
- FARIA, Almeida. *A paixão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988
- _____. *Os passeios do sonhador solitário*. Conto e libreto. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2011.
- FARIA, Almeida; REGO, Paula. *Vanitas: 51, Avenue D'léna. Conto de Almeida Faria e Tríptico de Paula Rego*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980. (Horizonte Universitário).
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. 1ª ed. São Paulo: Atual, 1986.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Vol. 1. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.
- KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

- OLIVEIRA FILHO, Odil José de. *O fantástico, a alegoria e a obra de José Saramago*. Caderno Seminal Digital, Vol. 14, nº 14, jun./dez, 2010.
- PEREIRA, João Batista. Visagens e assombrações no Recife velho: sobre o fantástico, a alegoria e a história. In: SENA, André de (Org.). *Literatura Fantástica em Pernambuco e histórias de fantasmas*. Recife: Edufpe, 2015.
- ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- _____. *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011. (Colección Voces, 161).
- SILVA, Ivson Bruno. *A realidade sob ameaça: conexões entre o fantástico, a alegoria e a história*. Mosaico, São José do Rio Preto, vol. 17, nº. 1, pp. 141-160, 2018.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2017. (Coleção Debates; 98).

Espectros e visagens entre as paredes da casa-grande

Roberto Beltrão
(Escritor de ficção e jornalista)

“Vê-se a cidade agitada,
Todas as velhas rezando,
As criancinhas gritando
E a polícia agitada,
É a casa mal-assombrada!”

(Canção popular em Pernambuco no século XIX)

Quando as trevas soterram o dia, quando uma fina teia de chiados e estalidos vindos da floresta invade o silêncio imposto à velha propriedade rural, os moradores sabem que algo os espreita entre as réstias distendidas criadas pela luz precária de velas e candeeiros. Do cômodo vazio parecem vir sons de rezas ou lamentos, de móveis arrastados, de louças e vidros fraturados. Sopros gélidos alcançam a nuca de quem caminha pelos corredores, enquanto gemem as tábuas do assoalho. Pinturas de antepassados sisudos parecem mexer os olhos para responder a quem as encara. Por trás de uma porta, que range ao ser aberta, pode surgir um vulto esbranquiçado a suplicar por preces ou a rogar uma praga.

Sem dúvida são possíveis cenas de um conto gótico. O cenário poderia ser um castelo em ruínas em terras britânicas, uma mansão à beira de um lago na América do Norte. Mas também poderiam ser vivências dos habitantes da tradicional casa-grande no contexto da sociedade patriarcal que floresceu no Brasil colônia e persistiu até meados do século XX. Uma cultura forjada por um ‘catolicismo mediúnico’, cercada de misticismo e credices, imersa na certeza de que os mortos interferem no cotidiano das famílias. E esse imaginário peculiar influenciou de forma pontual, porém significativa, a produção literária nordestina, gerando obras que souberam traduzir um conflituoso sentimento de espanto e proximidade com o chamado “Mundo do Além”.

No poema “Assombrações do Recife Velho”, Mauro Mota (1911-1984) expõe essa conexão:

Cadeiras balançam
sem gente, sozinhas.

Fantasias, rumores
na cama, estilhaços.

Apagam-se os lampiões
de bicos de gás
e as lamparinas
de azeite no quarto.

As rezas das tias,
velas no oratório.

A noite comprida
não acaba mais.
[...]
O Sobrado-Grande
com assombração.

A “reza das tias” diante de fenômenos inexplicáveis (a cadeira que se mexe sozinha, a chama de lampião extinta sem ação do vento) é uma tentativa de apaziguar as vozes soturnas dos defuntos. Almas que perderam seus receptáculos corpóreos e continuavam a residir entre as paredes do “Sobrado-Grande”, muito porque assim desejava a família: o respeito e a afetividade não desaparecem entre os relativos pela simples ocorrência do óbito. Quando mortos, os parente ascendiam a outro patamar de convivência, tornavam-se algo entre o humano e a divindade. Assim descreveu Gilberto Freyre (1900-1987):

Abaixo dos santos e acima dos vivos ficavam, na hierarquia patriarcal, os mortos, governando e vigiando o mais possível a vida dos filhos, netos, bisnetos. Em muita casa-grande conservavam-se seus retratos no santuário, entre as imagens dos santos, com direito à mesma luz votiva de lamparina de azeite e às mesmas flores devotas. Também se conservavam às vezes as tranças das senhoras, os cachos dos meninos que morriam anjos. Um culto doméstico dos mortos que lembra o dos antigos gregos e romanos. (Freyre, 2006, p. 21)

Muitas vezes o parente falecido era preservado de forma física com a intenção de manter a todo custo esses vínculos de proximidade:

O costume de se enterrarem os mortos dentro de casa – na capela, que era uma puxada da casa – é bem característico do espírito patriarcal de coesão de família. Os mortos continuavam sob o mesmo teto que os vivos. Entre os santos e as flores devotas. Santos e mortos eram afinal parte da família.(p.21)

Também Ademar Vidal (1900-1986), em seu livro de crônicas *Lendas e superstições* (1950, p. 247), relembra essa forma de tratamento dado aos defuntos do núcleo dominante da sociedade canavieira:

Era prática arcaica enterrar os mortos queridos no chão das capelas de engenho. A casa-grande não dispensa a comodidade patriarcal. Capela que se acha ligada ao corpo da residência. O privilégio não se conferia a todos. Apenas aos chefes das famílias ou, ainda, algum ente muito amado, mereciam a homenagem de sepultura tão especial.

E a crença popular, segundo o autor, era a de que o senhor de engenho que tivesse cometido faltas muito graves em vida, principalmente a tortura de escravos, teria seu nobre jazigo marcado por sinal sobrenatural:

Quem entrar numa capela ou igreja da zona açucareira, e surpreender manchas de óleo no chão, pode logo afirmar: aqui foi enterrado um senhor mau. Porque o que se diz é significativo: “a terra se recusa a ficar com a gordura”. Chegam as explicações. “Ela não destrói a carne que seria comida pelos vermes. Os ossos não viram pó. E o óleo ou a gordura era tudo que a terra poderia sugar avidamente. Mas não quer. Faz-lhe mal, é líquido pernicioso e sem bondade”. (p. 275)

É certo que os mortos, mesmo os queridos e admirados, não mais participavam das refeições, já não davam pitaco sobre o que estava sendo preparado na cozinha, deixavam de interagir nas conversas na sala de estar, estavam ausentes nas missas, casamentos e batizados. Isso, porém, não os isentava de dialogar com os vivos em determinados momentos, situações quase sempre de extrema comoção. Estabeleciam essa comunicação por meio de sonhos que faziam alguém acordar de repente, entre suores e calafrios. Ainda se manifestavam como aparições diáfanas, murmurando avisos proféticos ou pedindo auxílio para resolver algum entrave que os impedia de “subir à luz”, sair do “limbo” e entrar no Paraíso destinado aos justos. Pereira da Costa (1851-1923), em 1909, descreveu essa forma de imaginar o pós-vida:

Segundo a credence popular, para verificar-se o destino final dos espíritos, é preciso um julgamento prévio.

O espírito, apenas desprendido da matéria, comparece perante o arcanjo S. Miguel, e tomando ele a sua balança, coloca numa concha as obras boas e na outra as obras más, e profere o seu julgamento em face da superioridade do peso de umas sobre as outras.

Quando absolutamente não se nota o concurso de obras más, o espírito vai imediatamente para o céu; quando são elas insignificantes, vai purificar-se no purgatório; quando não tem em seu favor uma só obra boa sequer, vai irremissivelmente para o inferno, donde só sairá quando se der o julgamento final, no dia do juízo, seguindo-se então a ressurreição da carne. (2004, p. 103-104)

A ideia de que o Purgatório era o destino mais comum das almas recém desencarnadas seria aceita de forma inquestionável pela família porque não se esperava do parente defunto uma total pureza de intenções, uma biografia completamente livre de pecados – a não ser que fosse uma criança bem pequena, bebê de colo falecido de forma precoce: estes se tornavam “anjinhos”. Os adultos, imbuídos de malícia e egoísmo por natureza, invariavelmente haviam de ter praticado suas perversidades, fossem pequenas ou grandes. E isso os prendia à Terra, num imensurável período de padecimento, até que suas falhas fossem expiadas. Assim, se tornavam espectros assombrando as residências onde viveram e conviveram. Esses penitentes sempre cometiam fantasmagorias, provocando constantes sobressaltos nos moradores de carne e osso. Muitas vezes as aparições se davam de forma dramática, quase uma re-

criação teatral das dores e arrependimentos do falecido. Ações de forte carga emocional que inspiraram a criação literária em torno do tema.

Em *Assombrações do Recife Velho* (1955), célebre obra sobre lendas e ocorrências sobrenaturais que têm como palco ruas e construções da capital pernambucana, Freyre recria relatos medonhos repetidos nos encontros entre vizinhos. Em alguns casos, são histórias de caráter moralizante, destinadas a alertar o ouvinte sobre as consequências de uma existência pregressa reprovável e mesquinha. Entre os textos, chama atenção a crônica intitulada “O velho Suassuna pedindo missa?”. O autor registra a fama sinistra de um casarão situado numa das mais conhecidas vias do Recife:

Mas o que desejo lembrar a propósito do casarão do Pombal é que no ano já remoto em que o conheci tinha fama de mallassombrado. Dizia-se que pelos corredores da casa e pelos restos de jardim outrora opulento e, segundo os inimigos do visconde, de terras fecundadas não só com suor como também com sangue de negro, costumava vagar um fantasma de velho alto e muito branco: a alma do próprio visconde a pedir perdão a escravos que maltratara. Também a pedir missas. Missas para sua pobre alma de rico arrependido dos pecados contra os negros. Chegava a visagem a fazer sinal com os dedos para indicar com precisão matemática aos vivos o número de missas que desejava fossem mandadas dizer por sua alma pela pessoa a quem aparecesse: três, quatro, às vezes cinco missas. Para cinco missas abria a mão direita em leque: velha mão muito branca, branquíssima mesmo, não só de fidalgo velho como de fantasma quase britânico na sua discrição. (Freyre, 1987, p. 98)

Em seguida, Freyre se detém no motivo que levou o espírito do visconde ao castigo:

É tradição que o visconde de Suassuna, patriarca duramente ortodoxo, justificava ele próprio os escravos da casa do Pombal. Açoites, torturas, a própria morte, à revelia da justiça do Império. Os mortos eram, contra a lei, enterrados no próprio jardim, para fecundarem as terras de onde, na verdade, rebentavam as mais belas rosas do Recife. Gostando de pastoris, o visconde gostava também de oferecer às pastoras rosas como não houvesse iguais na cidade. Rosas avermelhadas a sangue de negro. (p. 99)

Aí se estabelece a estreita relação entre os atos reprováveis, ou crimes do fantasma, e o lugar onde foram cometidos: numa mansão cercada de jardins adubados por cadáveres de escravos, o espectro do responsável por essa atrocidade persiste com uma lembrança amarga que atormenta os humanos. A aparição está impregnada nas paredes da residência porque a sede do reino daquele antes poderoso senhor se tornou o cárcere de sua alma lamentosa e tristonha. O prédio passa a ser o receptáculo de uma maldição que se revelará aos que se atre-

verem a frequentar suas dependências. Na definição de Stephen King, “um Lugar Ruim” se tornou um dos temas mais recorrentes da literatura fantástica voltada para o horror. Em *Dança macabra* (1981), King reflete sobre o assunto:

Quando nos chegamos em casa e passamos o ferrolho na porta, gostamos de pensar que estamos trancando os problemas do lado de fora. A boa história de horror sobre Lugar Ruim sussurra que nós não estamos trancando o mundo lá fora; estamos nos trancando... com ele. (2003, p. 172)

E os escritores nordestinos do século XX que colocaram as casas assombradas em seus textos, mesmo que de forma não frequente, seguiram esse paradigma. Em outro capítulo de *Assombrações do Recife Velho*, Freyre nos relata o caso de um jornalista que alugara um casarão no bairro de São José, “quase um palácio enobrecido pelo tempo”, por um preço baixo porque o local tinha fama de assombrado. E logo o repórter descobriria que a fama não era um mero boato:

Deitou-se então na rede e no escuro. Mas não pôde conciliar o sono. Os baques no sobrado continuavam cada vez mais fortes: pareciam paredes caindo e não apenas móveis se descolando como nas assombrãoezinhas de opereta. Assim era demais. O prédio parecia ter aumentado de mistério só para desmoralizar o sherloque arrogante e quebrar-lhe o roço. (Freyre, 1987, p. 146)

Percebe-se então que mesmo quando os moradores originais dos casarões já não habitam mais a propriedade – ou seja, quando os herdeiros já não estão mais lá para reverenciar constantemente a memória do parente falecido –, o prédio permanece assombrado. Na verdade, a tendência é que a fantasmagoria se agrave, se torne mais intensa e assustadora visto que as almas penadas passam a ser guardiãs daquele espaço. Tornam-se ainda mais donos do casarão do que quando estiveram vivos. Entre as paredes grossas de pintura desgastada, persistem somente as lembranças de um passado de fausto, regido pela autoridade incontestável do patriarcado, marcado pela subserviência muda dos parentes, muitas vezes manchado por atos ou práticas desumanas. Os espíritos presos ali se incorporam à própria construção à medida que esta sucumbe à decadência, à falta de manutenção, e vai se tornando ruína. Basta a visão do edifício consumido pelo tempo, como reboco enegrecido, telhas tomadas pelo lôdo, janelas de vidraças trincadas, para o morador da vizinhança ter a certeza de que fantasmas dominam aquele lugar, ou ele próprio é o fantasma. Ademar Vidal enxerga esse cenário nos engenhos de “fogo morto”: propriedades outrora ricas, que deixaram de produzir e foram abandonadas – quase sempre por causa da concorrência desleal promovida pelas usinas de cana-de-açúcar, como se viu na primeira metade do século XX:

um ar de profunda tristeza é o que se levanta e sai desses recantos mal cheirosos, cheio de pulgas e víboras, lagartixas e ratos, calangos e cobras, lugares onde a morte parece ter se fixado como uma de suas moradias prediletas, onde a vida era estuante e venturosa, onde o homem se sentia feliz e agora nem por lá passa mais, sente-se constrangido, aquilo é até mal-assombrado; ouve-se a voz noturna dos espectros, sombras furtivas que saem de um canto para outro canto, rápidas de fazer arrepios no corpo. (Vidal, 1950, p. 238)

A decadência da aristocracia de modelo feudal ligada aos primeiros ciclos da economia da cana-de-açúcar no Nordeste brasileiro é, portanto, um assunto que se traduz em fantasmagorias aos olhos do imaginário popular. Casas-grandes (e engenhos), de onde emanavam todo o poder sobre aquela sociedade, agora jazem esquecidas, estão tomadas pelo mato, habitadas apenas por bichos rastejantes. É natural se supor que estejam também cheias de almas penadas – reminiscências ambulantes, em forma de ectoplasma, dos moradores que foram o centro das atenções da comunidade em função da riqueza que detinham, por conta do domínio que exerciam em toda uma vasta área, às vezes cidades inteiras. Os donos de um casebre de poucos cômodos, de cobertura precária, com paredes de barro, não deixam marcas quando morrem. São agricultores e serviçais anônimos em meio a uma população ignorante e explorada. Já os barões e as matriarcas, os viscondes e as sinhás, os coronéis e as madames, ao atravessarem o portal para o Além, são candidatos a se tornarem fantasmas, exercendo a eterna defesa de suas propriedades, para sempre amargurados pelos pecados que cometeram, saudosos da época na qual não eram questionados em sua autoridade.

Um conto de Jayme Griz (1900-1981), publicado no livro *O Cara de Fogo* (1969), expõe todo esse sentimento de declínio de uma classe dominante transformado em lamento e vingança sobrenatural. Trata-se de “Assombração no Rio Formoso”, sendo o título uma referência ao município da Zona da Mata pernambucana. O autor situa o leitor com relação à história da cidade: “No passado, ali floresceu uma aristocracia de senhores rurais. Senhores de engenho. Senhores de terras e vastos coqueirais. Senhores de tantas outras riquezas que as fecundas terras do velho município propiciavam” (Griz, 1969, p. 158).

O texto então relata a chegada de um mascate chamado Chico. O personagem constata, ao perambular pelas ruas, que Rio Formoso há muito deixara de ser próspero, era agora um “decadente burgo que vivia então mergulhado na memória de áureos tempos, descuidado dos novos tempos marcados no calendário” (p. 160). Em busca de um lugar para se hospedar, encontra o dono de uma taverna que propõe ao comerciante passar a noite num antigo sobrado abandonado próximo ao estabelecimento. A sugestão é aceita e o protagonista vai até a casa, onde acende velas e arma uma rede. Logo ele pega no sono, “E com Chico dormia também o velho sobrado na quietude da noite velha, cheio de

sombras, de evocações, de memórias de seus antigos senhores” (p. 164). Uma dessas memórias iria se consubstanciar em eventos sobrenaturais no correr da madrugada.

Primeiro, mãos invisíveis sacodem a rede para despertar o mascate. Depois ele escuta o som de telhas despencando no assoalho, embora no chão não houvesse nenhum entulho que explicasse o estrondo. Em seguida a vela que trazia na mão é apagada por uma inesperada lufada de vento e, “como num ato de magia, a sala se iluminou de uma luz baça e azulada” (p. 165) – sinais perturbadores do que Chico testemunharia no instante seguinte:

E no meio da mortíça claridade fantasmal, surgiu então uma sombra horrenda, uma figura de pesadelo, entre o ser humano e o ser do outro mundo, em cujo rosto barbudo e terroso se destacavam duas enorme orbitas vazias. Não tinha lábios, mas só dentes expostos de caveira. O queixo do fantasma oscilava como se fosse cair, deixando ver o vazio larga boca sem língua. Seus enormes dentes cor de terra se tocavam produzindo um lúgubre ruído de osso atritando. (pg 165)

Com uma explicitude rara na ficção insólita brasileira, Griz descreve, a partir daí, como o fantasma literalmente empurra o apavorado Chico para fora da residência antiga, expulsão violenta que vem acompanhada de ameaça proferida por uma “fanhosa voz tumular”: “– Vai-te daqui, esta casa é minha!” (p. 166).

Ao amanhecer, o atordoado mascate volta à taverna onde um frequentador lhe explica a razão daquele episódio absurdo. O sobrado pertenceria a um dono de engenho empobrecido depois da perda da mão de obra escrava e do advento das usinas que vieram “pra acabar de vez com a soberba desses senhores de ontem” (p. 167). O interlocutor detalha que o dono daquele casarão em particular tinha teimado em não se mudar do prédio, apesar de evidente derrocada financeira, e acabara morrendo sozinho no sótão, sendo seu corpo devorado por urubus que invadiram o cômodo ao sentirem o odor de carne apodrecida.

Aqui também percebemos a decadência e o pecado (neste caso, a soberba) como motivadores da fantasmagoria que contamina uma antiga casa-grande. Porém, dessa feita, são lembranças ruins materializadas em zumbi ressentido e vingativo – o pavor da testemunha brota da sinistra percepção de um corpo deteriorado em movimento, que atua fisicamente, capaz de uma ação violenta contra a vítima. Não mais uma alma penada em busca de redenção, mendigando a compaixão dos que ainda estão “do lado de cá”, sendo também um aviso para que não cometas as mesmas faltas. Agora uma assombração carregada de ódio, inconformada com o presente e sedenta pelo passado. Uma sutil metáfora sobre como o sistema patriarcal da economia canavieira ia deixando de ser cultuado – ou seja, já não figurava mais entre as memórias afetivas

daquela comunidade –, passando a ser rejeitado, ou mesmo desprezado, por se basear em profundas desigualdades e injustiças, por ter se tornado obsoleto frente a uma ideia de “progresso” trazida pelas usinas.

O texto de Griz se torna ainda mais significativo se o tomarmos com exemplo de ‘ponto fora da curva’: o modo fantástico aplicado sem pudores a uma contextualização regionalista, desafiando a predominância do realismo na literatura que buscou capturar e reproduzir o que se entendia como singularidades da cultura brasileira. Ceserani estabelece que, entre os procedimentos formais e sistemas temáticos do fantástico, figura a “passagem de limite e de fronteira”:

Várias vezes encontramos, nos contos fantásticos que lemos, exemplos de passagem da dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para o do inexplicável e do perturbador: passagem de limite, por exemplo, da dimensão da realidade para a do sonho, do pesadelo, ou da loucura. O personagem protagonista se encontra repentinamente com se estivesse dentro de duas dimensões diversas, com códigos diversos à sua disposição para orientar-se e compreender. (2006, p. 73)

O mascate Chico vive essa dicotomia: chega a uma cidade pacata e tristonha (diminuída em sua beleza pelas perdas no campo econômico) como tantas que conheceu e em poucas horas se vê diante de uma ocorrência totalmente inexplicável, que o transporta para outra dimensão da existência, dimensão onde mortos raiosos se materializam e continuam reinando sobre suas propriedades.

A instigante premissa usada no conto de Griz, no entanto, pouco encontrou paralelo na produção ficcional das gerações seguintes. Quase podemos dizer que as casas-grandes assombradas, seja nas capitais, seja no interior do Nordeste, deixaram de ser frequentadas pelos autores, ocupados em fazer seus personagens se moverem em cenários menos favoráveis às ocorrências sobrenaturais. Por isso vale registrar a singular retomada do tema feita pelo o escritor contemporâneo Magno Nunes Costa num dos contos do livro *Histórias do Além-túmulo*, publicado em 1984. Em “Cem anos depois”, Costa acompanha a visita de um protagonista inominado, que narra em primeira pessoa sua ida a uma fazenda ancestral no Vale do Pajeú, Sertão de Pernambuco. “No dia dez de janeiro de 1966”, o narrador é acolhido pelo anfitrião, “um homem de seus sessenta anos”, na casa-grande que “era um prédio talvez com cento e cinquenta anos de existência” e “interiormente dotado de paredes grossas, bem ao estilo das construções antigas”. Depois do jantar dado pelo fazendeiro, o protagonista se recolhe ao quarto com “mobiliário antiquado” que lhe fora oferecido para uma noite de descanso. E no cômodo vive a seguinte experiência:

Não fazia uma hora que eu dormia, quando fui despertado por um apito prolongado e selvagem. Um som agudo diferente e diferente de tudo que eu já escutara. [...] Fora um

som terrível, pavoroso, prolongado, mais se assemelhando ao ruído que talvez ouçam as almas condenadas ao Inferno. [...] parecia que eu ainda o ouvia saindo de todas as paredes do quarto. (Costa, 1984, p. 41)

O homem então se levanta, acende o candeeiro, nota que não parecia haver nada de anormal no recinto agora iluminado e percebe que um livro “de capa preta” caiu misteriosamente de uma estante. Ao examinar o volume, descobre que se trata de um diário escrito à mão pelo “Barão Antônio Bandeira”, avô do dono da fazenda. Numa determinada página do manuscrito, o barão registra que escutou um “silvo estrídulo e terrivelmente assustador” na noite de dez de janeiro de 1866, apito esse seguido de uma “voz sepulcral” que teria dito: “Faz cem anos que passei por aqui. Hoje estou de volta. Aqui estarei novamente daqui a cem anos”. E completa o narrador: “de tudo que pensei naquela noite sinistra, resta uma lembrança terrível que me acompanhará para sempre: no dia 10 de janeiro de 2066, exatamente às dez horas da noite, se aquela casa mal-assombrada ainda existir, quem estiver naquele sótão maldito ouvirá o som sinistro que só o demônio seria capaz de produzir” (p. 42).

Resta ao leitor contemporâneo averiguar se uma profecia como essa poderia se cumprir, se as ruínas de uma casa-grande assombrada ainda terão lugar na ficção fantástica brasileira da segunda metade do século XXI.

REFERÊNCIAS

- CESERANI, Remo. *O fantástico*. Trad. Nilton César Tridapalli. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2006.
- COSTA, F. A. *Folk-lore Pernambucano: Subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2004.
- COSTA, Magno Nunes. *Histórias do Além-túmulo*. Recife: edição do autor, 1984
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51ª ed. São Paulo: Global, 2006.
- _____. *Assombrações do Recife Velho*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- GRIZ, Jayme. *O Cara de Fogo*. Recife: Museu do Açúcar, 1969.
- MOTA, Mauro. “POEMBLOG”. Disponível em <http://leaoramos.blogspot.com/2009/12/mauro-mota-passeia-pelas-assombracoes.html>. Acesso em 13 jul. 2017.
- VITAL, Ademar. *Lendas e superstições*. Rio de Janeiro: Empresa Gráfica “O Cruzeiro” S. A., 1950.
- KING, Stephen. *Dança macabra*. Trad. Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

Parte 2

Literatura fantástica e metamorfoses



A metamorfose como processo físico e discursivo na narrativa fantástica peruana contemporânea

Erwin Snauwaert
(Prof. Dr. – KU Leuven, Bruxelas/Bélgica)

A metamorfose pode ser considerada como um ingrediente básico da literatura fantástica, visto que o seu carácter descomunal em si mesmo estimula o conceito da vacilação que estabelece os fundamentos do gênero. Normalmente se materializa numa transformação de uma pessoa, um animal ou um objeto concretos. Porém, a partir da segunda metade do século XX e sob a influência do pós-modernismo, esta modalidade comumente definida como “o fantástico da percepção” foi completada por outra, que gera o conflito entre o incomum e o real com maior sutileza, manipulando a enunciação, ou seja, “o fantástico da linguagem” ou “o fantástico do discurso”. Depois de comentar e ilustrar essas duas modalidades com alguns exemplos da narrativa peruana, em que o gênero fantástico ocupa uma posição de destaque, veremos como elas também se aplicam ao tema da metamorfose. Enquanto ao nível da percepção a metamorfose é frequentemente associada a um processo de desdobramento, ao nível da “linguagem” passa por artifícios típicos da chamada narratologia “não natural” ou por meras experiências técnicas de focalização e narração.

1. As duas modalidades do fantástico

De acordo com a definição geralmente conhecida de Todorov, o efeito fantástico procede da vacilação entre “o estranho” e “o maravilhoso”, dois extremos em que tanto o personagem como o leitor interpretam eventos que vão além da sua experiência da realidade, respectivamente, como mera ilusão ou como indicação de um mundo sobrenatural (1970, p. 29). Como Chanady assinala, neste ponto o fantástico distingue-se do real maravilhoso, ao apresentar o choque entre o elemento irracional e a realidade como problemático (1985, p. 23). Paradoxalmente, tal “inquietud ante la incapacidad de concebir la coexistencia de lo posible y lo imposible” (Roas, 2011, p. 263) está enraizada em uma leitura referencial do texto. Com efeito, Roas define a presença de elementos cotidianos como “un recurso fundamental para [...] convencer al lector de ‘la verdad’ del fenómeno imposible” (2011, p. 263) e estipula que “lo fantástico depende de lo real tanto como la literatura mimética [...] lo que invalida esa idea común de situar dichas historias en el terreno de lo ilógico o de lo onírico [...]” (2011, p. 264).

Tradicionalmente, a hesitação é originada por uma transgressão no nível semântico do texto, que toma forma em temas que submergem o leitor num ambiente descomunal como, por exemplo, a presença

do bestiário, o funcionamento de objetos invulgares, a figura do duplo ou o processo afim da metamorfose. No entanto, segundo Campra, pela influência do pós-modernismo, o gênero fantástico passa na segunda metade do século XX “de um fantástico determinado pelos seus temas, herdado do século XIX, a um fantástico que, renunciando a fantasmas e vampiros, explora as possibilidades perturbadoras do não dito” (2008, p. 8)¹. A transgressão ocorre assim ao nível do discurso e tem a ver com uma “renovación formal” (Honores, 2010, p. 36). Esta renovação toma a forma de artifícios espaço-temporais como o desenlace regressivo, que induz uma subversão “del tiempo lineal y sucesivo en el que estamos atrapados” (Roas, 2012, p. 106), ou a narração através de uma subjetividade desdobrada provocada pelo jogo da narração autodiegética que estabelece uma atmosfera descomunal (Honores, 2010, p. 195). Tais jogos são difusamente montados e fazem que “[e]n el momento de enfrentarse a la representación de lo imposible [la] expresión [=de los narradores] se vuelv[er]a oscura, torpe, indirecta” (Roas, 2011, p. 264). Essa “retórica de lo indecible” também é estabelecida por “estrategias discursivas” – metáforas, neologismos, oxímoros, literalização do sentido figurativo, adjetivação conotada – ou “juegos de metaficción [...] que ponen en crisis la ilusión de realidad que postula la mimesis [...]” (2011, p. 266)².

Consequentemente, Rodríguez Hernández propõe fazer uma distinção entre um “fantástico da percepção” (“lo fantástico de percepción”) e um “fantástico de linguagem ou de discurso” (“lo fantástico de lenguaje o de discurso”) (2010, p. 4). Enquanto o primeiro termo se refere à combinação tradicional, típica da prática do século XIX, de uma linguagem mímica e de um aspecto sobrenatural (2010, p. 3), o segundo estabelece o efeito fantástico utilizando uma série de recursos narrativos (2010, p. 5). Este último parece ser cada vez mais recorrente no período pós-modernista que, ao questionar a natureza representativa do texto, dilui os limites do gênero e força a criação do efeito fantástico através de técnicas narrativas mais sofisticadas (Erdal Jordan, 1998, p. 38). Primeiro, vamos tentar ilustrar como ambas as modalidades são perfiladas na narrativa peruana em geral e depois mostrar como elas também afetam um processo muito apropriado do fantástico, o da metamorfose.

¹ Tradução minha.

² Como aponta Erdal Jordan, essa evolução ocorreu sobretudo sob os efeitos do pós-modernismo, que problematiza a representação realista. Se o romantismo deu origem ao nascimento do gênero fantástico ao desencadear “um processo de desautomatização que liberta o leitor de normas realistas para que possa mergulhar no domínio simbólico da imaginação” (1998, p. 52), o realismo subordinou, pela sua aposta no verossímil, a imaginação ao referencial, transformando a hesitação numa característica distintiva do gênero (1998, p. 53). No entanto, quando o pós-modernismo veio a questionar esse ideal de representação que se manteve ao longo dos séculos XIX e XX, a literatura fantástica teve de procurar outras formas de se redefinir. Assim, ela desinteressou-se da natureza inusitada das realidades representadas a fim de experimentar com a enunciação.

1.1 O fantástico da percepção

Nesta modalidade, o fantástico vem da justaposição do racional e do irracional no nível semântico do texto, de modo que a transgressão do real é feita através de efeitos claramente perceptíveis. Especificamente, materializa-se pondo em cena figuras sobrenaturais como o duplo ou o vampiro ou referindo-se a fatos ou artefatos que contrastam com um contexto essencialmente mimético. Dado que essas disposições são as mais tradicionais e as mais conhecidas, limitar-nos-emos a ilustrá-las com alguns contos de Julio Ramón Ribeyro (Lima, 1929-1994)³.

Em “Ridder y el pisapapeles”, o narrador conta como, de seu escritório em Miraflores, Lima, ele lança um peso de papel (pisa-papel) em uns gatos ruidosos que o distraem do seu trabalho. Depois vai ao jardim buscar o objeto, mas não o encontra. Algum tempo depois, quando visita o seu ídolo literário Charles Ridder na Bélgica, nota que o mesmo pisa-papéis adorna a mesa de trabalho do autor. À questão de como o objeto chegou lá, o escritor, que durante toda a entrevista está muito desinteressado, só pode dizer “Usted lo arrojó” (Ribeyro, 1994, p. 281). Este confronto entre um acontecimento muito plausível – a visita a um escritor admirado – e um elemento impossível – um utensílio estranhamente perdido e que parece ter sido atirado a uma distância de uns dez mil quilômetros – é também produzido em “El libro en blanco”, agora através de um objeto amaldiçoado. Nesse conto, o “eu” conta como uma amiga sua lhe dá um livro cheio de páginas em branco, que parece dar-lhe a oportunidade “para escribir allí una obra maestra” (1994, p. 96). No entanto, uma vez que o narrador toma posse do livro, ele só parece viver problemas pessoais: negligencia seu trabalho e sofre de uma doença grave. Quando ele passa o caderno para alguns de seus amigos, percebe que o objeto lhes traz a mesma má sorte e decide atirá-lo numa plantação de rosas dum parque parisiense. Ao passar, poucos dias depois, pelo mesmo lugar, o narrador fica horrorizado com o fato de que “quedaba [del rosal] sino las ramas secas sobre un manto de pétalos marchitos” (1994, p. 101).

1.2. O fantástico da linguagem

Enquanto nos exemplos anteriores a transgressão se manifesta de forma física – o caminho impossível do pisa-papéis, a capacidade mortífera de um livro – ela passa no fantástico “de linguagem” pela subversão

³ Destacam-se na obra de Julio Ramón Ribeyro os romances *Crónica de San Gabriel* (1960), *Los geniecillos dominicales* (1965) e *Cambio de Guardia* (1976), assim como muitos livros de contos recolhidos em *Cuentos completos* (1994). Como vamos tratar do duplo depois, ao estudarmos a metamorfose no nível de percepção, nos limitamos aqui a histórias que destacam uma situação e um objeto que, problematizando a realidade em que estão inseridos, provocam o efeito fantástico. Os livros de onde provêm essas histórias são *Cuentos de circunstancias* (1958, “Doblaje”, “El libro en blanco”, “Scorpio”) e *Los cautivos* (“Ridder y el pisapapeles”).

“de las reglas de la sintaxis narrativa y de la significación del discurso” (Campra, 2001, p. 189). Ainda que este processo se possa manifestar de diferentes formas, como a alteração do tempo ou do espaço, o jogo com a instância narrativa ou com o sentido literal e figurativo das palavras, ou o final aberto, vamos ilustrá-lo em três realizações que são muito eloquentes na narrativa fantástica peruana contemporânea: a focalização, a metaficção e a intertextualidade.

O conto “Scorpio”, de Julio Ramón Ribeyro, narra como o protagonista Ramón, fascinado por insetos e aracnídeos, é contrariado por seu irmão Tobías, que lhe rouba um escorpião destinado para a sua coleção. Não obstante, Ramón recupera o animal e, para se vingar, o solta na cama do irmão. Este desenho cruel não seria fantástico se não fosse que ele só se materializa muito indiretamente através da própria perspectiva do escorpião. Com efeito, ao soltar o animal próximo ao seu irmão, que “dormía cubierto por la sábana, sobre la cual sus dos manos yacían inmóviles, como dos arañas de mar”, Ramón é arrebatado pelo “escorpión, recortado sobre la sábana blanca, avanzando cautelosamente, con el aguijón erguido hacia el dominio de las arañas” (Ribeyro, 1994, p. 126). Além disso, o herói prepara essa visão surpreendente pela sua contemplação da constelação de Escorpião e da Lua, que ele descreve em termos de alimento para o escorpião, como um planeta em que “se efectuaban lentos desplazamientos de sombras, como si contuviera una masa de gusanos” (1994, p. 124). Essa prestidigitação técnica ao nível da perspectiva tem um efeito humorístico ao sujeitar o leitor à hesitação (Snauwaert, 2018, p. 57).

O jogo com a enunciação não se limita a tais experimentos com categorias narrativas, mas também se manifesta na metaficção. Este processo, que pode ser definido mais elementarmente como “toda narración cuyo objeto [...] es la narrativa” (Zavala, 1998, p. 11), é revelado em “No mirar por las ventanas”, escrito por José Güich Rodríguez. (Lima, 1963-)⁴. Neste conto, o narrador confessa que foi retirado de seu bloqueio literário ao contemplar da janela de seu escritório alguns homens vestidos de laranja que estavam carregando cilindros em um caminhão. Essa atividade o faz sentir que “algo bullía ahí; olfateaba la posibilidad de una historia” e o incita a escrever um texto que começa com a frase: “Unos hombres de traje anaranjado interrumpieron su jornada de escritor a tiempo completo...”. (Güich Rodríguez, 2013, p. 106). Quando esse texto, que tem algo de “híbrido posmoderno con toques de novela de misterio, ciencia ficción, intriga internacional y todos los condimentos necesarios” (2013, p. 107), lhe traz glória literária, o narrador quer agradecer aos homens de laranja que o inspiraram. É precisamente nesse

⁴ Ao lado de *Control Terrestre* (2013), a coleção a partir da qual saem as histórias comentadas neste artigo, Güich Rodríguez publicou os livros de contos *Año sabático* (2000), *El mascarón de proa* (2006) e *Los espectros nacionales* (2008). Também escreveu os romances *El misterio de la Loma Amarilla* (2009) e *El misterio del Barrio Chino* (2013).

momento que acontece o “final sorprendente, inesperado” (2013, p. 107) que ele anunciou em seu próprio texto:

[...] uno de ellos extrajo un aparato, con el cual lo escaneó [...]: tres de los sujetos trajeron un cilindro; alguien le colocó un brazaletes, cuya descarga lo atontó. En medio del sopor, percibió que [...] lo introducían al cilindro, lo sellaban [...]. Y luego, la terrible sensación de que lo trasladaban al contenedor y apenas el tiempo mínimo [...] para sentenciar que es poco aconsejable [...] pensar en gente vestida de naranja y mucho menos escribir novelas que lleven por título *No mirar por las ventanas* (Güich Rodríguez, 2013, p. 110).

Esse exemplo pode justamente ser descrito como uma manifestação do fantástico de linguagem, porque a hesitação experimentada pelo leitor não está tanto contida no estranho ritual ou no aspecto futurista dos trabalhadores, mas sobretudo na metalepse que se estabelece. Esta figura, que consiste numa passagem de um nível narrativo para outro sem ser assegurada pela própria narração (Genette, 1972, p. 243), desloca a atenção do argumento para a criação do próprio texto. Ao colocar os personagens e o narrador no mesmo nível, esse procedimento viola as leis básicas da narração e faz passar o fantástico através do próprio discurso.

Outro caso ilustrativo é o da intertextualidade. “La Boca del Payaso”, uma história do mesmo autor, narra como um casal e seu filho passam um fim de semana num centro recreativo em Chosica, perto de Lima. No entanto, essa presumida família modelo acaba por ter capacidades diabólicas, visto que pela sua mera presença consegue incendiar um evento de negócios que se realiza nas mesmas instalações. O fantástico não vem apenas do aspecto demoníaco que no final os personagens adotam abertamente – “nuestros ojos llameantes brillarán y un intenso olor a azufre infestará el alojamiento” (Güich Rodríguez, 2013 p. 71) – ou do jogo com o sentido literal e figurativo das palavras – a criança que primeiro é inocentemente chamada “diablillo [que] saltó de felicidad” (2013, p. 65) e que é capaz de “echarse en el fondo [= de la piscina] y permanecer ahí minutos interminables” (2013, p. 66), parece ser um monstro de verdade – mas da hesitação induzida pela intertextualidade.

Como explica Snauwaert, o contexto global da história parece lembrar “Con Jimmy em Paracas” (1968), de Alfredo Bryce Echenique, que conta como um filho acompanha seu pai em uma viagem de negócios. Recordando essa história, que se desenrola num contexto perfeitamente realista, a presente narrativa “invita a una lectura referencial del texto y establece así una impresión mimética” (Snauwaert, 2016, p. 156). Precisamente a vida cotidiana, induzida pelo jogo entre esses dois textos, é “un recurso fundamental para [...] convencer al lector de ‘la verdad’ del fenómeno imposible” e condiciona “la coexistencia de lo posible y lo imposible, que es típica de lo fantástico” (Roas, 2011, p. 263).

2. Metamorfose ao nível da percepção

Como salienta Todorov ao citar o livro homônimo de Kafka, em que a mudança do protagonista para barata abre o livro (1970, p. 177-182), a metamorfose é um procedimento intimamente ligado ao fantástico. Neste ponto, é interessante observar como as duas modalidades do gênero que acabamos de especificar também são perfiladas nele. Desta forma, vamos agora distinguir dois tipos de metamorfoses: uma que se faz ao nível da percepção e outra que passa através da organização do discurso.

Uma das formas mais comuns de materializar a metamorfose ao nível da percepção é o desdobramento do personagem. Segundo Honores, esta figura do duplo é uma das manifestações típicas da modernização vivida pela narrativa fantástica, a par da exploração do bestiário, da presença de símbolos e alegorias, da referência às máquinas como sinal de modernidade e de objetos fantásticos. Mais especificamente, Honores alega que “[e]l tópicico del doble, canónicamente dentro de la literatura fantástica, supone la presencia de una alteridad que pone en riesgo la individualidad del sujeto: es decir que, mediante el tópicico del doble, se plantea la crisis del sujeto” (2010, p. 166), uma crise que é causada pela “alienación [del individuo] ante la masa anónima” e por sua divisão “en múltiples ‘yo’ debido al contacto con la urbe moderna” (2010, p. 171).

Este processo é ilustrado de maneira exemplar em “Doblaje”, por Julio Ramón Ribeyro, que encena um pintor fascinado pelo ocultismo e que está convencido de que “todos tenemos un doble que vive en las antípodas. Pero encontrarlo es muy difícil porque los dobles tienden siempre a efectuar el movimiento contrario” (Ribeyro, 1994, p. 91). Por isso, o herói decide deixar Londres, onde está terminando uma pintura, para viajar para a Austrália e encontrar seu sócio. No entanto, lá ele só tem um relacionamento passageiro com uma mulher nativa, Winnie, depois do qual, sem ter cumprido sua missão, ele retorna à Inglaterra. A surpresa vem quando o “eu”, ao chegar em casa, verifica que “la madona que dejara en bosquejo estaba terminada con la destreza de un maestro y su rostro, cosa extraña, su rostro era de Winnie” (Ribeyro, 1994, p. 95). Dado que esta figura do duplo é muito recorrente na fantástica narrativa peruana e que pode ser considerada como um caso particular de metamorfose, é lícito insistir no seu funcionamento global.

Partindo das observações de Jourde e Tortonesi (1996), Herrero Cecilia tenta oferecer uma tipologia em que distingue entre, por um lado, um “duplo subjetivo” (“el doble subjetivo”), através do qual “en un relato fantástico, el personaje principal (o el narrador-personaje) podrá entonces encontrarse confrontado a su propio doble” e, por outro, um “duplo objetivo” (“el doble objetivo”) ou “exterior”. Isto supõe que o herói ou o narrador-protagonista se confronta com o duplo de outro personagem e, conseqüentemente, tem a impressão de que “las leyes del mundo han sido perturbadas” (Herrero Cecilia, 2011, p. 28). Além disso,

o duplo pode abranger um aspecto “interno” (2011, p. 25) que representa “el yo interior fragmentado”, ou um aspecto “externo” que destaca “el yo repetido o desdoblado en ‘otro’, en un ser diferente con el que se identifica el yo del personaje” (2011, p. 25)⁵. Neste último caso, o personagem é afetado por “l’articulation en lui de deux instances, le sujet et l’objet” (Jourde; Tortonese, 1996, p. 92), o que faz que a duplicação seja mais claramente visualizada e esteja em conformidade com os preceitos do “fantástico da percepção”.

Quanto à forma como um personagem se desenrola, Herrero Cecilia segue Doležel (1985) e distingue três tipos: “o duplo por fusão” (“el doble por fusión”), o “duplo por fissão” (“el doble por fisión”), e a variante que nos interessa particularmente aqui, o “duplo por metamorfose” (“el doble por metamorfosis”) (Herrero Cecilia, 2011, p. 41-42). O processo de fusão é concretizado pela integração de dois indivíduos separados num único personagem, “en fusionant deux individus séparés” (Doležel, 1985, p. 468). Mais especificamente, esse processo se evidencia em “Señas particulares, ninguna”, uma história de Jorge Eduardo Benavides (Arequipa, 1964) recolhida na coleção *La noche de Morgana* (2005)⁶. Neste relato, o protagonista confronta uma pessoa que tem tantas coincidências com ele que acaba por incomodá-lo. Para recuperar a sua identidade, o herói pretende matar o seu duplo: sabota-lhe o carro, cortando os travões, mas quando, depois de fazer isso, regressa a casa, é ele próprio que não consegue parar e tem o acidente mortal. O duplo da fissão consiste no oposto: a criação de duas entidades a partir da divisão de um único indivíduo, uma “scission d’un individu simple” (Doležel, 1985, p. 469). Isso acontece em “Deditos”, outro conto de Benavides que conta como os dedos do herói, que costumava acariciar o corpo de sua amada, ao deteriorar-se a relação com ela, se tornam progressivamente independentes dele e acabam estrangulando-o.

Finalmente, o duplo de “métamorphose” (Doležel, 1985, p. 469) é realizado em “un individuo que va a llegar a transformarse en su identidad adquiriendo una personalidad diferente de la que tenía anteriormente”. Essa transformação pode ocorrer de forma “reversível” ou “irreversível” e resultar em uma “forma humana” ou “forma não-humana” (Herrero Cecilia, 2011, p. 42). Tal desdobramento ocorre de forma irreversível e não-humana em “El Ekeko”. Nesta história, que também foi escrita por Benavides, o narrador-protagonista recorda seu amor por

⁵ Essa diferença entre “interno” e “externo” não se aplica apenas ao “duplo subjetivo”, mas também pode ser aplicada à variante objetiva, segundo a percepção de que o duplo “externo” é apresentado, respectivamente, em sua dimensão psíquica ou física (Herrero Cecilia, 2011, p. 25).

⁶ Antes de *La noche de Morgana*, Benavides escreveu outra coleção de contos, *Cuentario y otros relatos* (1989). O autor também é conhecido por seus romances *Los años inútiles* (2002), *El año que rompí contigo* (2003), *Un millón de soles* (2008), *La paz de los vencidos* (2009), *Un asunto sentimental* (2012), *El enigma del convento* (2014) e *El asesinato de Laura Olivo* (2018).

Laura, uma garota obcecada pela mitologia peruana das montanhas, a tal ponto que se refere a “aquellos mitos como si estuvieran situados más allá de toda duda, tamizados por la certidumbre de lo real” (2005, p. 71). Essa fascinação pelas entidades mitológicas como “elfos o mukis” (2005, p. 72) culmina na atenção dada a El Ekeko, uma estatueta pré-colombiana que os habitantes da serra carregam com fardos e dão tabaco esperando que lhes traga boas colheitas. Essa bonequinha preenche uma das prateleiras da casa de Laura e vai lançar as bases para a duplicação do herói. Ao embebedar o herói com uma “chicha dulzona y ácida [...] que había traído de un pueblito de Ayacucho” (2005, p. 72), Laura consegue que ele a ajude a mudar de casa. Para realizar essa tarefa, o “eu” deve carregar todos os tipos de pacotes como o estranho figurino faz, e põe em movimento o processo de transformação:

Laura se rió [...] con un chaleco andino y multicolor en las manos, te he traído esto de Ayacucho [...] pruébatelo a ver qué tal te queda. [...] me lo puse sintiendo que me subían los colores a la cara [...] y [...] nos apuramos en bajar los primeros paquetes, los más pesados. [...] intenté quitarme la mochila que me puso a la espalda, pero ella riendo como una niña traviesa me tomó de las manos y se puso a girar conmigo [...] iba sintiendo sobre mis espaldas poco a poco más encorvadas, sobre mi torso y mis hombros, un cansancio humillante y traicionero [...] (Benavides, 2005, p. 79-80)

Quando a vertigem finalmente passa, o protagonista parece estar “en ese interregno de locura y estupor inmóvil que vivo desde entonces” (2005, p. 79). Transsubstanciado no Ekeko, ele sente como um dos cigarros fumados por Laura, que normalmente serve como um presente para a estatueta, es introduzido entre “mis entreabiertos labios de yeso” (2005, p. 81). Por mais que tente proferir um “grito sordo y desgarrado que sin embargo no escapó nunca de mi garganta”, o herói transmutado é dado como peça de decoração aos seus antigos associados, intrigados pelo seu inexplicável desaparecimento. Finalmente o “eu” recebe um lugar “junto a la platería” (2005, p. 81) na sala de estar, consumando assim a metamorfose⁷.

3. Metamorfose ao nível da língua

Embora em “El Ekeko” o desdobramento seja causado por um boneco pré-hispânico que tem a ver com “brujería” (2005, p. 74) e ocorre sobretudo ao nível físico, o fato de o herói realizar a narração a partir da sua posição como ornamento na sala de estar dos seus amigos significa que esta “metamorfose de percepção” se junta a um elemento de “discurso”.

⁷ Por causa desse desenvolvimento surpreendente, Valero Juan associa esta história a *Chac-Mool* (1954), uma história de Carlos Fuentes (1928-2012), na qual o protagonista enfrenta uma estátua do deus de mesmo nome que ganha vida e que o domina de tal forma que se vê obrigado a fugir para Acapulco, onde a morte o surpreende (2018, p. 176).

Na verdade, o desenvolvimento que testemunhamos é reforçado ao nível da enunciação: a narração autodiegética introduz uma distância entre o passado em que o narrador-protagonista estava apaixonado por Laura e o presente, a partir do qual ele nos conta o fim de sua relação com ela. Para o herói, o próprio momento da narração significa uma ruptura com sua vida anterior, já que ele apresenta seus antigos companheiros como “lejanos, qué imposibles me quedan ambos ahora no obstante su irremediable cercanía” (Benavides, 2005, p. 70). Essa proximidade, aliás, é corroborada pelo fato de que o “eu” se declara familiarizado com a casa de seus amigos, como aparece em “la araña en el comedor [...] cuyos chispazos de cristal conozco ahora hasta la saciedad, hasta la náusea” (2005, p. 71). Assim, essa situação narrativa não só oferece ao herói o discernimento para compreender o que lhe aconteceu – “ahora sé por qué [Laura] lo hizo” (2005, p. 71) – como, devido ao seu aspecto antinatural – a enunciação vem de uma estatueta, de um ser inanimado – procura assegurar que a metamorfose ao nível da percepção seja acompanhada de um processo semelhante ao nível da linguagem.

Efetivamente, tal metamorfose do discurso se encaixa nos procedimentos típicos da “narratologia não natural” (“Unnatural narratology”). Este ramo da narratologia difere da vertente “clássica” – inspirada pelo estruturalismo, esta investiga sistematicamente as relações temporais, focais e narrativas no texto – e, portanto, define-se como ‘pós-clássico’. Mais especificamente, concentra-se nos contextos que particularizam a leitura, prestando atenção às implicações genéricas (Quais são as consequências do estabelecimento de um narrador masculino ou feminino?) ou pós-coloniais (Somos guiados pela voz das classes superiores da sociedade ou das subalternas?) da enunciação e mesmo buscando uma estrutura narrativa em poemas e artes pictóricas (Alber e Fludernik, 2010, p. 5-7). Deste modo, a narratologia atribui-se uma vocação transgenérica, transdisciplinar e transmedial (2010, p. 12) e insiste no seu valor cognitivo ao proporcionar ao leitor um quadro de referência que orienta a sua interpretação.

Neste ponto, a narratologia “não natural” engloba qualquer enunciação que não passe por caminhos convencionais. Ao lado das narrativas experimentais, dedica-se a práticas que podem ser consideradas antimiméticas, pois rompem com as convenções segundo as quais a situação da fala é geralmente reproduzida ou seguem roteiros incompatíveis com as leis do mundo físico e lógico (Alber, 2011a, p. 2-6). Por causa de suas “estruturas narrativas impossíveis” (Richardson, 2011, p. 34), tais obras causam ao leitor a mesma preocupação que a incorporação de eventos sobrenaturais na história.

A metamorfose do tempo e da narrativa que rege “El Ekeko” é também realizada em alguns microcontos recolhidos na coleção *Ajuar*

funerario (2004) de Fernando Iwasaki (Lima, 1961)⁸. A narração pós-túmulo, que no caso de Benavides foi realizada na transformação do herói em estatueta, também se instala em “Monsieur le revenant”, onde um vampiro conta sua triste condição – “Siempre regreso temeroso de las primeras luces del alba [...] Tengo mala cara. Me veo en el espejo y me provoca llorar. Lo del espejo es mentira. Lo de los crucifijos también” (2012, p. 32) – e especialmente em “El monstruo de la laguna verde”.

Apesar de que, neste último texto, o fantástico também aproveita a modalidade de percepção, ele é induzido principalmente por uma combinação de processos narrativos descomuns. Ao nível da percepção, a micro-história descreve como o eu é assediado por grãos no corpo, que, quando explodidos, se multiplicam exponencialmente – “Comenzó con un grano. Me lo reventé, pero al otro día tenía tres. Como no soporto los granos me los reventé también, pero al día siguiente ya eran diez” – e acabam por se espalhar “por todo mi cuerpo y los granos crecían como hongos por mi espalda, las ingles y mi pubis. Si cerraba los brazos se reventaban los granos de mis axilas” (2012, p. 41). Esse assédio corporal desespera tanto o narrador-protagonista que se resigna à metamorfose: “Me miré al espejo por última vez y dejé sobre la mesa del comedor mi carné de identidad. Después me perdí en la laguna” (2012, p. 41).

No entanto, o aspecto insólito desse processo de “labor de autodestrucción” (2012, p. 41) que a personagem assume no plano físico é intensificado por procedimentos puramente narrativos. Se a mudança espetacular que o herói sofre até uma certa altura é compatível com a realidade, lembrando os estragos físicos que podem causar, por exemplo, a peste bubônica ou a lepra, a manutenção da pessoa autodiegética narrativa não é. Tal como em “El Ekeko”, o “eu” parece ter-se tornado inanimado – uma massa deformada que já não se distingue entre o lodo da lagoa – e preocupa o leitor sobretudo ao assumir a responsabilidade por uma narrativa que transgride normas narrativas geralmente aceitas.

Com efeito, a importância desta violação dos códigos habituais da enunciação, “instituinto um narrador que não é antropomórfico ou que exerce a sua atividade como cadáver” (Alber, 2011, p. 41)⁹, reside no fato de que, através da sua própria aniquilação, o narrador ocupa uma posição transitória entre o natural e o sobrenatural para provocar uma vacilação semelhante à que lançou as bases do fantástico na sua tradicional etapa realista. Concretamente, elimina a primeira das “tres fronteras que no han podido ser traspasadas con la ayuda de la ciencia” e que, por isso mesmo, mais enlouquecem o leitor, isto é, as linhas que separam vida e morte, sonho e vigília, animado e inanimado (Morillas Ventura, 1999, p. 315). Oscilando entre a vida e a morte, este tipo de

⁸ Além de diferentes livros de contos, entre os quais os mais recentes são *Helarte de amar* (2006) e *España, aparte de mi estos premios* (2009), Iwasaki também publicou os romances *Libro de mal amor* (2001) e *Negujón* (2005).

⁹ Tradução minha.

narração estabelece uma dupla anisotropia, na qual a ausência de coerência semiótica (aquilo que tem a ver ao mundo do conto) acompanha a semântica (aquilo que tem a ver com a nossa experiência). Para Risco, este procedimento é típico da literatura fantástica (1987, p. 140-141) e tem como consequência que o narrador póstumo se tornou uma figura bastante recorrente na narrativa fantástica contemporânea.

Quanto ao conto de Iwasaki, esta narração da morte é intensificada pelo tratamento particular do espaço que se deduz da última frase do texto: “Después me perdí en la laguna”. Primeiro, a menção de última hora do lago esverdeado em que o protagonista se dilui contrasta com a mera descrição da sua degradação física, que prescinde de qualquer outro contexto, e apresenta esse espaço como surpreendente. Em segundo lugar, o uso do artigo determinado – “la” laguna: “a” lagoa – atribui a este espaço um caráter absoluto e induz a imagem de que irremediavelmente absorve o “eu”: o “eu” não só é confundido com a cor do pus que sai de suas inflamações, mas também é unificado com uma entidade pantanosa pré-existente que ordena irrecusavelmente seu destino e, por isso, aparece como mais ameaçadora. Portanto, o aspecto terrível não só emana da natureza amorfa do espaço, que participa do fantástico da percepção, mas também da sutileza lingüística que contribui para apresentar esse espaço como um perigo inevitável. Por causa do aspecto difuso com que se entrelaça com a realidade, essa fatalidade desperta a inquietude do leitor de forma mais aguda e, desestabilizando-o, submete-lhe ao efeito fantástico.

Uma exploração “não natural” do espaço comparável é finalmente delineada em “La cueva”, um conto da mão do mesmo autor. Nesta micro-história, dois espaços se confundem: o da cama dos pais em que, quando criança, o narrador brincava com seus irmãos “debajo de las colchas” e o de uma misteriosa caverna. Quando o “eu” se lembra de uma infância despreocupada, ilustrada nos jogos na cama dos seus pais que se tornou uma “tienda de campaña” e um “iglú en medio del polo” (Iwasaki, 2012, p. 23), o leitor não tem motivos para se preocupar até que ocorra uma mudança nas dimensões desse mesmo espaço:

Quando era niño me encantaba jugar con mis hermanas debajo de las colchas de la cama de mis papás. A veces jugábamos a que era una tienda [...], aunque el juego más bonito era el de la cueva. ¡Qué grande era la cama de mis papás! Una vez cogí la linterna de la mesa de noche y les dije a mis hermanas que me iba a explorar el fondo de la cueva. Al principio se reían, después se pusieron nerviosas y terminaron llamándome a gritos. Pero no les hice caso y seguí arrastrándome hasta que dejé de oír sus chillidos. La cueva era enorme y cuando se gastaron las pilas ya fue imposible volver. (Iwasaki, 2012, p. 23)

O espaço, que à primeira vista parece tão reduzido e abrigado

como se fosse o ventre da mãe, adquire dimensões tão incompreensíveis que não só desorienta o herói, mas também o catapulta em outro tempo. Assim, no final, o eu atesta que esse lugar indeterminado o manteve prisioneiro por muitos anos – “No sé cuántos años han pasado desde entonces, porque mi pijama ya no me queda y lo tengo que llevar amarrado como Tarzán” – e condicionou um distanciamento temporal contido na frase “He oído que mamá ha muerto” (2012, p. 23). O importante é que esta metamorfose do espaço se faça através de processos discursivos: não há um contraste espetacular entre o ambiente pessoal e o nada, mas sim um deslizamento sub-reptício de um para o outro pela perspectiva infantil que domina a micro-história. Dado que segue os critérios de uma criança, que por si só tende a exagerar as suas percepções, o leitor demora muito tempo a perceber o abismo espaço-temporal em frente ao qual o texto o deixa. Dessa forma, a dúvida sobre o caráter imaginário ou real da transformação espacial é infundida de forma mais pungente e o sentimento de desconforto é intensificado.

Ao problematizar a narração, por colocá-la após a morte ou num ponto narrativo indeterminado, e/ou confundir divisões temporais ou espaciais, esses últimos exemplos mostram como a metamorfose não se realiza apenas nos termos físicos que tradicionalmente se destacam dentro do “fantástico de percepção”. Ao pôr em marcha uma enunciação difusa e indefinível, essas modalidades discursivas aproveitam plenamente as técnicas associadas ao “fantástico de linguagem”, apresentando assim a metamorfose como menos óbvia e atenuando o choque entre a realidade e o insólito. Por seu aspecto bastante “oculto”, esses artifícios narrativos estão relacionados aos procedimentos descritos na narratologia não natural e, ao tentar assegurar que o leitor só gradualmente se aproxime do aspecto descomunal do texto, eles aumentam seu senso de desconforto. Desta maneira, a metamorfose intensifica a confusão entre o real e o incomum para se tornar compatível com a concepção pós-moderna do gênero fantástico.

REFERÊNCIAS

- ALBER, Jan. “Introduction”. In: Jan Alber; RüdigerHeinze (Eds.). *Unnatural Narratives-Unnatural Narratology*. Berlin/ Boston: De Gruyter, 2011a. p. 1-19.
- _____. “The Diachronic Development of Unnaturalness: A New View on Genre”. In: Jan Alber; Rüdiger Heinze (Eds.). *Unnatural Narratives-Unnatural Narratology*. Berlin/ Boston: De Gruyter, 2011b. p. 41-67.
- ALBER, Jan; FLUDERNIK, Monika. “Introduction”. In: Jan Alber; MonikaFludernik (Eds.). *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses*. Columbus: Ohio State University Press, 2010. p. 1-31.
- BENAVIDES, Jorge Eduardo. *La noche de Morgana*. Madrid: Santillana, 2005.
- CAMPRA, Rosalba. “Lo fantástico. Una isotopía de la transgresión”. In: David Roas

- (Ed.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco/Libros, 2001. p. 153-191.
- _____. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento, 2008.
- CHANADY, Amaryll Béatrice. *Magical Realism and the Fantastic. Resolved versus Unresolved Antinomy*. Garland Publishing: New York/London, 1985.
- DOLEŽEL, Lubomir. *Le triangle du double. Un champ thématique*. Poétique, 64, 1985. p. 463-472.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- GÜICH RODRÍGUEZ, José. *Control Terrestre*. Lima: Ediciones Altazor, 2013.
- HERRERO CECILIA, Juan. “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas”. *Cédille. Revista de estudios franceses*. 2, 2011. p. 15-48.
- HONORES, Elton. *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana*. Lima: Cuerpo de la metáfora, 2010.
- IWASAKI, Fernando. *Ajuar Funerario*. Madrid: Páginas de espuma, 2012.
- JOURDE, Pierre; TORTONESE, Paolo. *Visages du double. Un thème littéraire*. Paris: Nathan, 1996.
- MORILLAS VENTURA, Enriqueta. *Identidad y literatura fantástica. Anales de Literatura Hispanoamericana*. 28, 1999. p. 311-321.
- RICHARDSON, Brian. “What is Unnatural Narrative Theory?” In: Jan Alber; Rüdiger Heinze (Eds.). *Unnatural Narratives - Unnatural Narratology*. Berlin/ Boston: De Gruyter, 2011, p. 22-40.
- ROAS, David. “Más allá de los límites del lenguaje. Lo fantástico como subversión discursiva”. In: Elton Honores (Ed.). *Lo fantástico en Hispanoamérica*. Lima: Cuerpo de la metáfora, 2011. p.263-272.
- _____. “Cronologías alteradas. La perversión fantástica del tiempo”. In: Flávio Garcia; Maria Cristina Batalha (Eds.). *Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012. p.106-113.
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Tahiche. “La conspiración fantástica: una aproximación lingüístico-cognitiva a la evolución del género”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. 43, 2010. p. 1-11. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero-43consfan.html>.
- SNAUWAERT, Erwin. “La metaficción y la intertextualidad como catalizadores de lo fantástico en tres cuentos de José Güich Rodríguez”. *Olhod'água*. 8 (2), 2016. p. 141-159.
- _____. “Humor in Julio Ramon Ribeyro's Short Stories: Consequence or Cause of the Fantastic?” *Brunal. Revista de Investigacion sobre lo fantastico*, 6 (1), 2018, p. 41-61. doi: 10.5565/rev/brumal.430.
- TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.
- VALERO JUAN, Ana. “Jorge Eduardo Benavides, entre lo fantástico y lo real: los cuentos de La noche de Morgana”. In: César Ferreira; Gabriel T. Saxton-Ruiz (Eds.). *Jorge Eduardo Benavides. Textos críticos*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2018.
- ZAVALA, Lauro. *Cuentos sobre el cuento. Teorías del cuento*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

O macaco e o monstro em “Um relatório para uma academia”, de Franz Kafka

Raul da Rocha Colaço
(Mestre em Teoria literária – PPGL/UFPE)

“Breve será o dia em que os animais estarão a nos pedir a pata”
(Helder Herik, *Rinoceronte dromedário*)

A epígrafe acima, de certo modo, poderia ser precedida, caso fosse outro o autor destas linhas, pela expressão ALERTA DE SPOILER. Tal aviso não foi feito, em suma, por dois motivos: primeiro por ser prescindível e, em segundo lugar, para manter a maior fidelidade possível à escrita de Franz Kafka (1883-1924). Nas suas narrativas, é fácil notar que tudo é posto “diante da lei” do leitor desde as primeiras palavras. Assim sucede, por exemplo, em *A metamorfose*, quando, já na abertura do texto, vê-se: “Certa manhã, ao despertar de sonhos intranquilos, Gregor Samsa encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso” (Kafka, 2012, p.13). O mesmo se dá no conto que será apreciado neste artigo, “Um relatório para uma academia”, retirado da obra *Um médico rural*. Passa-se, então, a ele:

Eminentes senhores da Academia:
Conferem-me à honra de me convidar a oferecer à Academia um relatório sobre a minha pregressa vida de macaco. Não posso infelizmente corresponder ao convite nesse sentido. Quase cinco anos me separam da condição de símio: espaço de tempo que medido pelo calendário talvez seja breve, mas que é infundavelmente longo para atravessar a galope como eu o fiz, acompanhado em alguns trechos por pessoas excelentes, conselhos, aplauso e música orquestral, mas no fundo sozinho [...]. Essa realização teria sido impossível se eu tivesse querido me apegar com teimosia à minha origem e às lembranças de juventude. Justamente a renúncia a qualquer obstinação era o supremo mandamento que eu me havia imposto; eu, macaco livre, me submeti a esse jugo. (Kafka, 1999, p. 59)

Logo nas primeiras frases, consegue-se extrair, sem muita dificuldade, o sumo desta narrativa: uma criatura que abandonou a sua condição de animal irracional está relatando a trajetória da sua (r)evolução mental aos estudiosos de uma universidade. Dessa maneira, o escritor tcheco é precursor daquilo que prega Albert Camus em *O mito de Sísifo*, visto que, para este, “as últimas páginas de um livro já estão nas primeiras. Este nó é inevitável” (Camus, 2017, p. 26).

Ante esse contexto, será relevante caminhar ao lado de Ricardo Piglia, de modo a aproveitar as suas contribuições no famoso ensaio *Teses sobre o conto*. Nele, o autor argentino defende que a estrutura de qualquer conto se baseia em duas histórias: a história 1, visível ao leitor,

e a história 2, a secreta, cifrada nas brechas da primeira história. Nesse curso, “o efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície [da primeira história]” (Piglia, 2004, p. 89).

Contudo, para Piglia e, por extensão, para o autor deste estudo, a escrita kafkiana modifica essa lógica: a história secreta, a que se encarregaria de surpreender o leitor, é contada logo de cara, como se se tratasse de uma história banal, enquanto a história visível é intensamente alimentada de obscuridade. Isso significa dizer que, na obra de Kafka, “inverte-se, então, o processo da literatura fantástica, no qual primeiro se postula a existência do real para em seguida colocá-lo em dúvida” (Roas, 2014, p.64), já que o autor tcheco primeiro postula a existência do sobrenatural para, com e através dele, questionar a ilusória naturalidade do mundo físico e, ademais, das ações humanas que, muitas vezes, camuflam o seu teor absurdo.

Sendo assim, é chegado o momento em que, tal qual sugere o autor Robert Louis Stevenson em uma das suas mais conhecidas obras¹, será preciso separar o médico do monstro. É dizer: por mais que a teoria desenvolvida por Tzvetan Todorov em *Introdução à literatura fantástica* (2014 [1970]) possua uma unidade e reconhecidos méritos, já passou da hora de separar o joio do trigo e avançar cientificamente, mesmo que isso seja extremamente arriscado.

Em outras palavras, a partir daqui, segue-se a trajetória analítica com o Todorov que afirma ser condição *sine qua non* para a existência do fantástico a execução de uma leitura literal do texto, rechaçando-se interpretações poéticas e alegóricas da narrativa², em detrimento do Todorov que assevera que a literatura fantástica encontrou sua ruína em Franz Kafka³.

Frente ao teor fantástico da narrativa, isto é, frente a um macaco que é dono de um incrível intelecto e que domina plenamente as duas modalidades da linguagem (a oralidade e a escrita), nota-se que “a preocupação imediata [do narrador] é propor explicações, ainda que se sabia antecipadamente que não há explicação possível” (Campra, 2016, p. 133). Nessa vereda, o relato dessa metamorfose ainda é marcado por outras duas complicações: o distanciamento temporal entre o momento em que o símio fora capturado e a exposição de todo o seu processo de humanização diante da Academia (cinco anos), e o distanciamento cognitivo entre a mente do macaco que ele fora e do ser racional que se

¹ Trata-se, evidentemente, de *O médico e o monstro*.

² Estudos mais recentes chegam a apontar, em algumas obras, a intensificação do efeito fantástico por meio de leituras poéticas e/ou alegóricas (para se ficar num exemplo, recomenda-se o artigo “Lendas, credences e abusões: alegoria e história em *O cara de fogo*, de Jayme Griz”, de João Batista Pereira e de Ivson Bruno Silva, publicado em 2018). No entanto, o que se defende aqui é que não se deve tomar o macaco do conto de Kafka como substituto metafórico/poético/alegórico de um ser humano, ou seja, o termo “macaco” precisa ser entendido literalmente para que o texto adentre no território do fantástico.

³ Afinal, como se pode alcançar pelas falas de Ricardo Piglia e de David Roas acima citadas, Kafka não exterminou o fantástico, ele apenas promoveu a sua metamorfose.

tornara com o passar do tempo.

Apesar dessas dificuldades para explicar o inexplicável, o narrador autodiegético prossegue com o seu discurso, informando aos presentes que fora o único capturado por uma expedição da firma Hagenbeck na Costa do Ouro, cuja tropa lhe acertara dois tiros: um de raspão no rosto, que lhe deixara uma cicatriz rubra (e essa marca lhe rendera o apelido de Pedro Vermelho), e outro que lhe atingira

embaixo da anca. Foi grave e a ele se deve o fato de ainda hoje eu mancar um pouco. Li recentemente, num artigo de algum dos dez mil cabeças-de-vento que se manifestam sobre mim nos jornais, que minha natureza de símio ainda não está totalmente reprimida; a prova disso é que, quando chegam visitas, eu tenho predileção em despir as calças para mostrar o lugar onde aquele tiro entrou. Deviam arrancar um a um os dedinhos da mão do sujeito que escreveu isso. [...] eu posso despir as calças a quem me apraz; não se encontrará lá nada senão uma pelúcia bem tratada e a cicatriz de um [...] tiro delinquente. Está tudo exposto à luz do dia, não há nada a esconder; quando se trata da verdade, qualquer um de espírito largo joga fora as mais finas maneiras. (Kafka, 1999, p. 62)

É a partir dessa passagem que a história banal (a que deveria estar em primeiro plano, de acordo com a lógica contística de Ricardo Piglia e, por parentesco, a lógica fantástica de David Roas) começa a ser introduzida nos interstícios da história secreta (a sobrenatural, a que se concentra especificamente na transformação mental do macaco); é aqui que a falta de humanização dos seres humanos começa a ser deslindada. Como se não bastasse a captura, executada de forma extremamente agressiva, de um animal que em nada acuava os homens, estes ainda o transformaram em celebridade devido as suas habilidades intelectuais. Assim tratado, logo surgiram fofocas e comentários ofensivos sobre ele, que, espelhando a natureza humana, se irrita e deseja vingança. Ainda sob o jugo do que se esperaria de um ser racional, Pedro Vermelho, esbanjando coerência em seu raciocínio, permite que se pince outro grave defeito facilmente encontrado no homem supostamente civilizado: o emprego de todo e qualquer meio para validar os seus argumentos.

Após ser atingido pelos caçadores da firma Hagenbeck, o protagonista perdera os sentidos e, ao acordar, percebera que tinha sido encarcerado num caixote, que mal lhe permitia se movimentar. Debilitado, praticamente não fazia barulho e isso engendrava, nos trabalhadores, o germe de duas apostas: a que o símio iria perecer rapidamente e a de que, caso sobrevivesse, seria propício ao adestramento. Portanto, para salvar-se, o macaco elegera a segunda opção. Em seus termos:

Eu não tinha saída mas precisava arranjar uma, pois sem ela não podia viver. Caso permanecesse sempre colado à parede daquele caixote teria esticado as canelas sem remissão.

Mas na firma Hagenbeck o lugar dos macacos é de encontro à parede do caixote — pois bem, por isso deixei de ser macaco. Um raciocínio claro e belo que de algum modo eu devo ter chocado com a barriga, pois os macacos pensam com a barriga. (p. 63-64)

Nesse instante, o macaco de Kafka segue por uma trilha contrária a de Fabiano em *Vidas Secas*, obra de Graciliano Ramos – visto que este personagem recusava a sua condição humana para assumir uma postura animalesca diante do mundo, já que “isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, [ele era] um bicho, capaz de vencer dificuldades” (Ramos, 2014, p. 19), enquanto na narrativa kafkiana há um animal que se vê obrigado a iniciar um processo de humanização como tentativa de postergar a sua existência, mas que deságua no mesmo ancoradouro: a exaltação do instinto de sobrevivência dos animais. É nesse trecho que o símio toma a decisão de lutar por sua vida e tal conclusão advém da sua consciência de macaco e não ainda do seu intelecto futuro que rivalizará com uma mente humana.

Portanto, cabe ressaltar que o último excerto dialoga com um dos procedimentos narrativos e retóricos utilizados pelo modo fantástico propostos por Remo Ceserani em seu livro *O fantástico* (2006): o de número 5, intitulado de “Passagem de limite e de fronteira”, dado que o protagonista se propõe a ultrapassar a cerca dos seres irracionais para avançar rumo à jurisdição dos seres racionais. No entanto, o excerto subsequente se encarrega de ilustrar que os parâmetros de humanos de que Pedro Vermelho dispunha à sua vista eram, talvez, mais bárbaros do que ele:

Hoje vejo claro: sem a máxima tranquilidade interior eu nunca poderia ter escapado. E de fato talvez deva tudo o que me tornei à tranquilidade que me sobreveio depois dos primeiros dias lá no navio. Mas a tranquilidade, por sua vez, eu a devo sem dúvida às pessoas do navio. São homens bons, apesar de tudo. Ainda hoje gosto de me lembrar do som dos seus passos pesados que então ressoavam na minha sonolência. Tinham o hábito de agarrar tudo com extrema lentidão. Se algum queria coçar os olhos, erguia a mão como se ela fosse um prumo de chumbo. Suas brincadeiras eram grosseiras e calorosas. Seu riso estava sempre misturado a uma tosse que soava perigosa, mas não significava nada. Tinham sempre na boca alguma coisa para cuspir e para eles era indiferente onde ou em quem cuspiam. [...] Quando estavam de folga, alguns sentavam-se em semicírculo à minha volta; quase não falavam, mas arrulhavam uns para os outros; fumavam os cachimbos esticados sobre os caixotes; davam tapas nos joelhos assim que eu fazia o menor movimento e de vez em quando um deles pegava um pau e me fazia cócegas onde me era agradável. Se hoje eu fosse convidado a fazer uma viagem nesse navio certamente recusaria o convite, mas também é certo que na

coberta da embarcação eu não me entregaria apenas a más recordações. (Kafka, 1999, p. 65-66)

Pouco depois do início do fragmento, o protagonista alega que os trabalhadores que o prenderam não eram tão maus apesar do que fizeram com ele. Essa afirmação, se comparada com a frase final, é dotada de teor irônico, pois o macaco indica não ter qualquer pretensão de revistar o seu antigo cativeiro. Isso permite a leitura em cotejo com uma citação de Homi K. Bhabha em *O local da cultura*, que será retomada mais à frente: “é quase o mesmo mas não exatamente” (Bhabha, 1998, p. 134). Isto é, os caçadores “são homens bons, apesar de tudo”, mas não exatamente. Embora sejam humanos e, com isso, sejam beneficiados pela racionalidade, eles agem tal qual seres não civilizados: cospem em qualquer lugar, arrulham uns para os outros, dão tapas em si mesmos, etc.

Em acréscimo, essa passagem permite, ainda, que se recorra a outra, esta do conto “O imortal”, de Jorge Luis Borges: “ser imortal é insignificante; com exceção do homem, todas as criaturas o são, pois ignoram a morte [...]” (Borges, [19..], p.1). Dito de outro modo, esse último excerto materializa uma inversão de papéis entre os homens e o macaco, ou seja, promovem a metamorfose de ambas as instâncias: os personagens humanos estão vivenciando apenas o agora (e o que é a imortalidade senão um presente ininterrupto?) enquanto o macaco é quem projeta o futuro, na medida em que medita sobre como poderá escapar com vida do cárcere em que se acha enredado.

Todo esse panorama fornecera ao macaco a calma necessária para planejar a melhor forma de se libertar da prisão sem correr riscos desnecessários, como se verá nos trechos seguintes:

A tranquilidade que conquistei no círculo dessas pessoas foi o que acima de tudo me impediu de qualquer tentativa de fuga. Da perspectiva de hoje me parece que eu teria no mínimo pressentido que precisava achar uma saída, caso quisesse viver, mas que essa saída não devia ser alcançada pela fuga. Não sei mais se a fuga era possível, porém acredito nisso; a um macaco a fuga deveria ser sempre possível. Com os dentes que tenho hoje preciso ser cauteloso até no ato habitual de quebrar nozes, mas naquela época decerto eu teria conseguido, com o correr do tempo, partir nos dentes a fechadura. Não o fiz. O que teria sido ganho com isso? Teriam me prendido de novo, mal a cabeça estivesse de fora, e trancafiado numa jaula pior ainda; ou então poderia ter fugido sem ser notado até o lado oposto, onde estavam os outros animais, quem sabe até as cobras gigantes, e exalado o último suspiro nos seus abraços; ou então conseguido escapar para o convés e saltado pela amurada: aí teria balançado um pouquinho sobre o oceano e me afogado. Atos de desespero. Não fazia cálculos tão humanos, mas sob a influência do ambiente comportei-me como se os tivesse feito. (Kafka, 1999, p.66)

Após ter dado o primeiro passo em direção à saída com um pensamento chocado com a barriga, Pedro Vermelho vai subindo, passo a passo, os degraus da racionalidade conforme elabora pensamentos cada vez mais complexos. Ao perceber que a conjuntura que lhe cercava também era selvagem e, num certo sentido, era aparentada daquela que experimentara na mata devido à conservação do confronto entre caça e caçador, o narrador autodiegético passa a esboçar, mentalmente, todas as prováveis consequências que lhe aguardavam caso arrombasse as grades que o prendiam. Como já havia rejeitado a opção de ser livre, decidira concentrar-se apenas na manutenção da vida, o que lhe fazia rechaçar qualquer atitude desesperada e lhe apartava, enfim, da pecha dos animais acucados pelos predadores. Por isso,

Não fazia cálculos, mas, sem dúvida, observava com toda a calma. Via aqueles homens andando de cima para baixo, sempre os mesmos rostos, os mesmos movimentos, muitas vezes me parecendo que eram apenas um. Aquele homem ou homens andavam, pois, sem impedimentos. Um alto objetivo começou a clarear na minha mente. Ninguém me prometeu que se eu me tornasse como eles a grade seria levantada. Não se faz em promessas como essa para realizações aparentemente impossíveis. Mas se as realizações são cumpridas, também as promessas aparecem em seguida, exatamente no ponto em que tinham sido inutilmente buscadas. (p. 66-67)

Novamente, Franz Kafka recorre a uma inversão de atributos entre os homens e o animal, já que o macaco, mesmo encarcerado, é quem controla a situação, conforme observa os humanos e lhes confere características genéricas (todos “exemplares” dos seres humanos são iguais aos olhos do símio e, assim, qualquer um pode ser tomado como modelo da espécie humana). Além disso, o protagonista constata que apenas um ato surpreendente de sua parte será capaz de salvar-lhe a pele e isto lhe empurra para um combate comportamental nos moldes behavioristas (ou seja, ele se força a participar de um jogo exclusivamente baseado na relação estímulo-resposta). Isso implica dizer que o que Pedro Vermelho vislumbrou de mais espantoso foi transmutar-se num deles. Para tanto, gastava as horas a copiá-los e

Era tão fácil imitar as pessoas! Nos primeiros dias eu já sabia cuspir. Cuspimos então um na cara do outro; a única diferença era que depois eu lambia a minha e eles não lambiam a sua. O cachimbo eu logo fumei com um velho; se depois eu ainda comprimia o polegar no forninho, a coberta inteira do navio se rejubilava; só não entendi durante muito tempo a diferença entre o cachimbo vazio e o cachimbo cheio. (p. 67)

Entretanto, a imitação ou, como diria Homi K. Bhabha, a mímica “emerge como a representação de uma diferença que é ela mesma um processo de recusa” (Bhabha, 1998, p. 130). Em outras palavras, ao imitar

os seres humanos, o macaco, em vez de metamorfosear-se em homem, se assume como o Outro na medida em que ressalta a sua dissonância em relação ao grupo através do esforço que precisa aplicar para apenas se aparentar aos integrantes (pois jamais conseguirá transfigurar-se totalmente num deles). Dessa forma, ele é quase o mesmo que aqueles humanos que se comportam de modo grosseiro, mas não exatamente. Isso fica nítido não só quando o símio revela que ele era o único a lamber o rosto após a troca de cusparadas, mas também na sua dificuldade de distinguir o cachimbo vazio do cheio.

Por esse ângulo, logo se vê que a suposta habilidade do macaco em reproduzir os movimentos humanos não se confirma, o que, certamente, se converte numa virtude, haja vista que aos homens sempre são atribuídos traços desfavoráveis e vicissitudes. O trecho subsequente encorpa essa leitura ao explorar um aspecto dos mais recorrentes na civilização: a necessidade do sujeito violar e/ou abdicar da sua personalidade para trajar uma identidade coletiva e, só assim, ser aceito pela comunidade a qual deseja pertencer. Vai-se, então, a ela:

O que me custou mais esforço foi a garrafa de aguardente. O cheiro me atormentava; eu me forçava com todas as energias, mas passaram-se semanas antes que eu me dominasse. Curiosamente as pessoas levaram essas lutas interiores mais a sério do que qualquer outra coisa que houvesse em mim. Não distingo as pessoas nem na minha lembrança, mas havia um que se voltava, sozinho ou com os camaradas, de dia, de noite, nas horas mais diferentes; colocava-se diante de mim com a garrafa e me dava aula. Ele não me compreendia, queria solucionar, a seu modo, o enigma do meu ser. Desenvolhava devagar a garrafa e em seguida me fitava para ver se eu havia entendido; concedo que sempre olhei para ele com uma atenção selvagem e atropelada; nenhum mestre de homem encontra a toda volta da terra um aprendiz de homem assim; depois que a garrafa estava desenvolvida, ele a erguia até a boca; eu a sigo com o olhar até a garganta; ele acena com a cabeça, satisfeito comigo, e coloca a garrafa nos lábios; encantado com o conhecimento gradativo, eu me coço aos guinchos de alto a baixo e de lado a lado, onde cabe coçar; ele se alegra, leva a garrafa à boca e bebe um trago; impaciente e desesperado para imitá-lo eu me sujo na jaula, o que por seu turno lhe causa grande satisfação; distancian-do então a garrafa e num arremesso alçando-a outra vez, ele a esvazia de um só trago. Exausto com tamanha exigência eu não posso mais acompanhá-lo e fico pendurado frágil na grade enquanto ele encerra a aula teórica alisando a barriga e arreganhando os dentes num sorriso. (Kafka, 1999, p. 67-68)

Mesmo se tratando de uma violência contra a própria natureza, talvez a maior experimentada até agora, o macaco sabe que precisa superá-la caso deseje conquistar a proteção daquele ajuntamento de pessoas futuramente. O protagonista compreende que quanto mais ceder

aos seus algozes agora, mais terá chances de sair ileso daquela cela. Esse raciocínio já o insere num patamar de rivalidade com o intelecto humano, afinal os indivíduos, muitas vezes ao longo da vida, são forçados a abdicar da sua singularidade para se enquadrarem num modelo propagado pela sociedade e, só então, receberem a proteção dela (ficar de fora acaba sendo, na prática, um suicídio). Nesse sentido, Pedro Vermelho, mais que aprender a fazer algo que lhe causa asco (ingerir bebida alcoólica), exercita, como faria qualquer humano em tais condições, a capacidade de colocar, em primeiro lugar, os interesses do grupo em detrimento dos seus desejos.

Em adição a isso, cabe marcar que, no último trecho, o macaco é apresentado à repetição, ao treino exaustivo, o que se lança como outro fator associado aos seres humanos, ao passo que para se aperfeiçoarem em qualquer técnica precisam praticá-la exaustivamente (isso pode ser aplicado tanto à criança, quando está aprendendo a falar ou a andar, por exemplo, quanto ao adulto, basta pensar num atleta).

Nesse caminho, o narrador autodiegético, obviamente, se aproxima muito mais da figura de um menino que está dando os primeiros passos do que da de um homem formado. Isso implica dizer, ainda, que Pedro Vermelho é um ser fronteiro, na medida que nem é de todo macaco nem é de todo homem. Sua metamorfose nunca se completa, por mais que se esforce. Essa conclusão, certamente, expande-se à humanização dos homens, pois a educação repassada ao símio, pelos trabalhadores do navio, constrói-se, basicamente, pela via mais bestial da civilização: a opressão. A passagem subsequente representa, com ainda mais vigor, essa face nefasta:

Só agora começo o exercício prático. Já não estava esgotado demais pela aula teórica? Certamente: esgotado demais. Faz parte do meu destino. Apesar disso estendo a mão o melhor que posso para pegar a garrafa que me é oferecida; desarrolo-a trêmulo; com esse sucesso se apresentam aos poucos novas forças; ergo a garrafa – quase não há diferença do modelo original; levo-a aos lábios e – com asco, com asco, embora ela esteja vazia e apenas o cheiro a encha, atiro-a com asco ao chão. Para tristeza do meu professor, para tristeza de mim mesmo; nem com ele nem comigo mesmo eu me reconcilio por não ter esquecido – após jogar fora a garrafa – de passar a mão com perfeição na minha barriga e de arreganhar os dentes num sorriso.

Com demasiada frequência a aula transcorria assim. E para honra do meu professor ele não ficava bravo comigo; É certo que às vezes ele segurava o cachimbo acesso junto à minha pele até começar a pegar fogo em algum ponto que eu não alcançava, mas ele mesmo o apagava depois, com sua mão boa e gigantesca; não estava bravo, sabia que lutávamos do mesmo lado contra minha natureza de macaco. (p.68-69)

Após muito tempo de aulas expositivas, chega a hora em que o ma-

caco deve pôr em prática aquilo que o seu professor lhe ensinara. Diante de tamanha responsabilidade (era a sua vida que estava em jogo), o protagonista titubeia e falha em algumas etapas, gerando decepção para si mesmo e para o seu mestre. É então que avulta outra vez, aos olhos do leitor, a troca de papéis entre homem e animal⁴, à medida que o tutor manifesta traços mais gritantes de selvageria do que Pedro Vermelho.

Como se não bastasse incitar o macaco a tomar aguardente sem que este desejasse, por livre e espontânea vontade, bebê-la (além de incentivar a imitação de um ritual grosseiro de levar toda uma garrafa de cachaça à boca e esvaziá-la, para, depois, alisar a barriga e arreganhar os dentes), o professor punia os fracassos do seu aluno queimando-lhe a pele com um cachimbo (e aqui, novamente, recuperam-se os preceitos behavioristas, já que o símio recebe uma punição positiva, isto é, um estímulo que se contrapõe a um comportamento, por executar uma tarefa de modo inadequado). E por mais que o macaco tente suavizar o ato do marujo sendo eufêmico (o que só reforça o refinamento da sua instrução), garante-se que o “comportamento inoportuno” do animal poderia ter sido reprimido de uma forma bem menos violenta daquela que lhe fora aplicada.

E o protagonista teve que esperar vários dias para, enfim, conseguir ofertar aos tripulantes do navio a surpresa que tanto almejava:

De qualquer modo, que vitória foi tanto para ele como para mim quando então uma noite, diante de um círculo grande de espectadores – talvez fosse uma festa, tocava uma vitrola, um oficial passeava entre as pessoas –, quando nessa noite, sem ser observado, eu agarrei uma garrafa de aguardente deixada por distração diante da minha jaula, desarrolhei-a segundo as regras, sob a atenção crescente das pessoas, levei-a aos lábios e, sem hesitar, sem contrair a boca, como um bebedor de cátedra, com os olhos virados, a goela transbordando, eu a esvaziei de fato e de verdade; joguei fora a garrafa não mais como um desesperado, mas como um artista; na realidade esqueci de passar a mão na barriga, mas em compensação – porque não podia fazer outra coisa, porque era impelido para isso, porque os meus sentidos rodavam – eu bradei sem mais “alô!”, prorrompi num som humano,

⁴ Essa noção do homem como ser primitivo e do animal como ser superior também se faz presente no conto “Teleco, o coelhinho”, de Murilo Rubião, no qual um coelho possui a habilidade de metamorfosear-se em vários bichos, sejam eles reais ou imaginários. Num dia, Teleco, cansado de tantas transformações, decide manter-se numa aparência única e escolhe a humana. Contudo, ao converter-se em homem, o ex-coelho passa a praticar somente atos vis (mentia com frequência, adulava seu amigo com quem dividia o apartamento, comia de boca cheia, cuspiu no chão, raramente tomava banho, etc.), o que não fazia quando tinha forma de qualquer animal irracional. Ademais, vale ressaltar outra semelhança com a narrativa de Kafka: ao se transmutar em homem, Teleco continua com a feição de um bicho (neste caso, a de um canguru). Até mesmo quando ele consegue obter a aparência humana (em sua morte), transforma-se num estéril bebê encardido e sem vida, o que, ao ser cotejado com o texto analisado neste artigo, aponta para a impossibilidade da metamorfose absoluta.

saltei com esse brado dentro da comunidade humana e senti, como um beijo em todo o meu corpo que pingava de suor, o eco – “Ouçam, ele fala!”. (p. 69-70)

Nesse fragmento, percebe-se que o símio executou não só aquilo que lhe fora ensinado, ele aprimorou as lições que recebera e, mais além, dera uma salto qualitativo ao fazer uso da linguagem humana. Nesse curso, Pedro Vermelho manifesta melhor sorte que Yzur, um macaco que dá nome a um conto de Leopoldo Lugones⁵, visto que aprendera a falar em menos tempo e antes do seu leito de morte, o que lhe possibilitará desfrutar de melhores condições de vida. Daí para frente, o macaco só avançará, com a rapidez de um meteoro, em direção à racionalidade, alheando-se do seu temperamento instintivo:

E eu aprendi, senhores. Ah, aprende-se o que é preciso que se aprenda! Aprende-se quando se quer uma saída; aprende-se a qualquer custo. Fiscaliza-se a si mesmo com o chicote; à menor resistência flagela-se a própria carne. A natureza do macaco escapou de mim frenética, dando cambalhotas, de tal modo que com isso meu primeiro professor quase se tornou ele próprio um símio, teve de renunciar às aulas e ser internado em um sanatório. Felizmente saiu logo de lá. Mas eu consumi muitos professores, alguns até ao mesmo tempo. Quando já havia me tornado mais seguro das minhas aptidões e o público acompanhava meus progressos, comecei a luzir o meu futuro: contratei pessoalmente os professores, mandei-os sentarem em cinco aposentos enfileirados e aprendi com todos eles, simultaneamente, à medida que saltava de modo ininterrupto de um aposento a outro. (p. 70-71)

Num primeiro momento, apenas querendo salvar-se, Pedro Vermelho precisou abrir mão da sua condição de macaco para rivalizar com a humanidade; para continuar se salvando, ou seja, para prosseguir longe das grades, ele necessitava, dia após dia, apartar-se da sua natureza animal. Para ajudá-lo nessa empreitada, eram contratados professores particulares e, à medida que aumentava os seus progressos, ele rapidamente superava os seus mestres e, nesse fluxo, os papéis novamente se alteravam, já que os homens se convertiam em seres selvagens diante dos grandiosos feitos do macaco. Nessa senda, constata-se que o sucesso de aprendizado vivenciado pelo protagonista advém exatamente da sua condição animalesca, pois, sem ela, jamais teria ido, até as últimas consequências, em busca de uma saída. Em outras palavras, ser um bicho ou ser diferente ou, ainda, ser híbrido torna-se uma vantagem para o símio. É essa a sensação que perdura no leitor ao se aproximar do encerramento do relatório do macaco:

⁵ Nesta narrativa, o narrador homodiegético explica que adquirira Yzur num circo e decidira ensinar-lhe a falar. Cerca de três anos foram investidos nessa empresa, na qual praticamente nenhum avanço fora alcançado. Num dia, enfurecido com o seu fracasso, o homem espancou o chipanzé. Este, após a surra, adoecera e, um pouco antes de morrer, pronunciara as seguintes palavras: “AMO, ÁGUA. AMO, MEU AMO...” (Lugones, 2009, p. 129).

Através de um esforço que até agora não se repetiu, cheguei à formação média de um europeu. Em si mesmo talvez isso não fosse nada, mas é alguma coisa, uma vez que me ajudou a sair da jaula e me propiciou essa saída especial, essa saída tão tipicamente humana. Existe uma excelente expressão idiomática alemã: *sich in die Büsches schlagen* [desaparecer misteriosamente, cair fora]; foi o que fiz, caí fora. Eu não tinha outro caminho, sempre supondo que não era possível escolher a liberdade. (p. 71)

Próximo a completar cinco anos do momento em que se vira obrigado a inventar uma fuga do caixote em que estava preso, Pedro Vermelho explica que alcançara a formação intelectual média de um europeu, o que lhe confere superioridade em relação aos humanos, afinal nenhum homem é capaz de dominar conhecimentos semelhantes em tão pouco tempo. É por meio desse último assombro que se consegue regressar ao início desta discussão, através de Rosalba Campra em *Territórios da ficção fantástica*: “O que aqui se conta é impossível, e, portanto, incrível, mas aconteceu, e o fato de contá-lo é uma prova” (Campra, 2016, p. 76).

Nessa esteira, cumpre destacar que tanto o relatório de Pedro Vermelho, quanto ele em pessoa (ou seria melhor dizer “em macaco”?) atuam como uma espécie de objeto mediador (outro procedimento narrativo e retórico utilizado pelo modo fantástico segundo Remo Ceserani), haja vista que ambos os elementos “se torna[m] o testemunho inequívoco do fato de que o personagem protagonista efetivamente realizou uma viagem, entrou em outra dimensão de realidade e daquele mundo trouxe o objeto consigo” (Ceserani, 2006, p. 74).

Entretanto, apesar dessas evidências ficcionais, o leitor ainda tende a duvidar da possibilidade de um macaco transformar-se num ser racional no mundo físico (o mundo fora do livro), até porque, como explica o narrador autodiegético, esse feito jamais fora repetido. Esse embate, suscitado pela narrativa fantástica, entre o que é ou não passível de manifestação na realidade é iluminado por Campra, ao defender que

os textos fantásticos representam uma contraditória aventura: pretendem constituir-se como realidade, mas uma realidade sobre a qual devemos exercer a descrença. Ao mesmo tempo em que solicitam a nossa aceitação, exigem nossa dúvida sobre o que o próprio texto nos apresenta como verdade (como sua verdade). (Campra, 2016, p. 25-26)

Ou seja, a experiência do protagonista é real enquanto matéria textual e, como tal, incita o leitor a confrontá-la com a sua noção da realidade. Nesse constante entrar e sair do texto, as duas instâncias se contaminam reciprocamente (a realidade e a ficção) e isso faz com que o leitor passe a questionar, com mais ímpeto, os limites de ambas e a perceber suas fragilidades⁶.

⁶ Campra ainda ressalta que o leitor habitual de contos fantásticos “não espera do texto a

Em adição a isso, pode-se afirmar que “a literatura fantástica finge contar uma história para poder contar outra”⁷ (Ceserani, 2006, p. 102). E Franz Kafka, ao escrever sobre o processo de metamorfose do macaco, diz muito mais sobre as pessoas do que sobre o evento fantástico em si. Segundo Jean-Paul Sartre, tanto para Maurice Blanchot, quanto para o autor tcheco “não há senão um único objeto fantástico: o homem” (Sartre, 2005, p. 138). E, como já mencionado no começo desta abordagem, a história banal importa mais a Kafka por revelar os abusos e os absurdos cometidos pelos homens e essa inversão de foco capta a deturpação de valores, cada vez mais presente, na humanidade.

Seguindo ainda a trilha do autor francês, recupera-se que, “para o homem contemporâneo, o fantástico tornou-se apenas uma maneira entre cem de fazer refletir sua própria imagem” (p. 139). Portanto, indica-se que o que Franz Kafka promove ao leitor é o encontro com o próprio reflexo ao metamorfosear o texto em espelho. E a tia do protagonista de *A náusea*, talvez o texto ficcional mais famoso de Jean-Paul Sartre, já lhe advertia: “‘se você se olhar demais no espelho, vai acabar vendo um macaco’. Devo ter me olhado ainda mais tempo: o que vejo está muito abaixo do macaco” (Sartre, 2015, p. 27).

Em suma, a leitura do conto de Franz Kafka permite o entendimento de que mais insólito do que um macaco tornar-se um ser humano é o homem ainda não ter superado a sua primitiva natureza simiesca. Para ele, a real monstruosidade está na desumanidade dos homens.

REFERÊNCIAS

- BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BORGES, J. L. “O imortal”. Disponível em: <<https://conselhoacacio.wordpress.com/2008/08/19/o-imortal-jorge-luis-borges/>>. Acesso em: 04 abr. 2019.
- CAMPRA, R. *Territórios da ficção fantástica*. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2016.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. 9.ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.
- CESERANI, R. *O fantástico*. Curitiba: Editora UFPR, 2006.
- KAFKA, F. *A metamorfose e O veredito*. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- _____. “Um relatório para uma academia”. In: _____. *Um médico rural*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 59-72.

resposta que apazigua a razão, mas a dúvida desestabilizadora” (Campra, 2016, p. 56).

⁷ Essa noção de “contar uma história para poder contar outra” poderia ser associada, em seu sentido mais grosseiro, à de alegoria, o que só endossa o caráter contraditório e conflituoso, apontado por Campra, da narrativa fantástica e, por extensão, deste texto analítico, principalmente ao se levar em consideração que o caráter alegórico fora rejeitado, aqui, logo de partida. Para se empregar os termos de Campra, “o roteiro do conto fantástico é sempre, de alguma maneira, o de uma guerra” (Campra, 2016, p. 154) e é extremamente difícil julgar qual lado (razão ou desrazão, crença ou descrença, história banal ou história secreta, etc.) se sagrará como o vencedor absoluto.

- LUGONES, L. “Yzur”. In: _____. *As forças estranhas; Contos fatais*. São Paulo: Globo, 2009. p. 119-129.
- PEREIRA, J. B.; SILVA, I. B. “Lendas, credices e abusões: alegoria e história em O cara de fogo, de Jayme Griz”. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufc.br/entrelaces/article/view/20519/71986>>. Acesso em: 04 abr. 2019.
- PIGLIA, R. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- RAMOS, G. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- ROAS, D. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- RUBIÃO, M. “Teleco, o coelhinho”. In: _____. *Murilo Rubião: obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 52-61.
- SARTRE, J-P. “Aminadab, ou o fantástico considerado como linguagem”. In: _____. *Situações I*. São Paulo: Cosas Naify, 2005. p. 133-149.
- _____. *A náusea*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- STEVENSON, R. L. *O médico e o monstro*. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

Teriomorfismo em dois contos de Grimm: fratria, identidade e protagonismo feminino

Gisele Gemmi Chiari
(Doutora em Letras – USP)

Ao se dar conta do verdadeiro problema – perder-se, doar-se a algum objetivo mais elevado, ou a outrem – você percebe que essa, em si, é a provação suprema. Quando deixamos de pensar prioritariamente em nós mesmos e em nossa autopreservação, passamos por uma transformação de consciência verdadeiramente heroica.
(Joseph Campbell)

Em sua obra sobre a morfologia do conto maravilhoso, Vladimir Propp chama a atenção sobre a estrutura desse gênero, o qual se baseia na sucessão de funções que se alternam e se repetem no *corpus*. O conto de magia, invariavelmente, parte de um dano ou de uma carência, já o desenvolvimento e o desenlace apresentam variação das funções. A conclusão pode se dar com o casamento dos protagonistas, o recebimento de uma recompensa, a obtenção do objeto buscado ou a reparação do dano inicial. À ordenação das funções dá-se o nome de sequência. Os contos mais simples apresentam apenas um encadeamento de funções, e os mais complexos, várias séries. As sequências podem ser ordenadas de forma linear na narrativa ou podem vir imbricadas, de forma que haja uma sequência principal e outras intercaladas.

Em relação a outros gêneros do insólito, o maravilhoso se caracteriza por não originar reações nas personagens ou no leitor frente à inclusão do mágico e do extraordinário (Todorov, 1981, p. 30). Nesse sentido, não nos causa estranhamento a presença de animais falantes e os episódios de teriomorfismo. A importância do espaço pode ser interpretada como um traço do cunho primordial dessas narrativas, quando ainda havia estreita ligação entre o homem e a natureza, vínculo perdido com os avanços tecnológicos.

No conto de magia, os motivos da iniciação se apresentam por meio das provações do herói. Como prova preparatória, o protagonista pode ser interpelado a atender um pedido de uma personagem que encontra em seu caminho ou simplesmente comportar-se de modo gentil e justo com essas figuras, geralmente um animal encantando ou um(a) velho(a). Já na provação básica, mormente o herói cai em poder de uma força malévola, como uma bruxa, um ogro, espírito da floresta ou dragão, salvando-se com ajuda de objetos mágicos oferecidos pelos coadjuvantes ou por meio da astúcia. Comumente, as provas de iniciação dos contos maravilhosos se coadunam ou se identificam com as do casamento (Meletínski, 1998, p. 60).

Os contos de iniciação são uma tentativa de compreender a condição humana em seu desenvolvimento, dito de outra maneira, de apreender a passagem da infância à vida adulta. Para isso, muitas histórias tradicionais e contemporâneas se utilizam do simbolismo da metamorfose, em especial do teriomorfismo, para representar um rito de passagem. Para Coelho (2000), as formas de metamorfose estariam ligadas à preocupação com a ideia de evolução da humanidade e do universo, como também atestam as antigas crenças nos poderes dos seres zoomorfos no destino da humanidade. As metamorfoses resultam da fusão do mundo real e do transreal ou espiritual, representado nas narrativas por uma realidade insólita.

Mircea Eliade explica que os ritos de iniciação dividem-se em três grandes categorias, a saber, os ritos de puberdade, ritos de entrada em uma sociedade secreta e ritos da vocação mística. A passagem da adolescência para a vida adulta é dentre os três tipos, o único ritual coletivo, em que todos os elementos da sociedade devem participar. É preciso atentar sobre o significado espiritual das provas físicas a que o iniciado é submetido nessas cerimônias, pois o processo implica uma preparação para a vida social e espiritual. Nesse sentido, a morte iniciática é inerente a todos os ritos, simbolizando o abandono de uma condição e o renascimento para outra. Nos contos, os processos de iniciação são representados nas aventuras vividas pelo protagonista e respondem à necessidade do ser humano de experimentar o perigo, ultrapassar fronteiras e viver novas situações por meio do imaginário (Eliade, 2004).

A palavra metamorfose, do grego, etimologicamente é formada pelos radicais *meta*, que significa mudança ou estado de estar entre, com ou depois, e *morfe*, que traz o sentido de forma. Essa mudança da forma, nos contos de magia, se dá, constantemente, de maneira radical, havendo uma transformação de um tipo de ser em outro, causando choque e espanto. O paradoxo, então, é que a metamorfose denota tanto a *mesmice* quanto mudança, seguindo tanto uma lógica metafórica quanto metonímica, pois, por um lado, combina sinais em um novo signo e cria uma sensação de contiguidade e/ou deslocamento. Em contrapartida, a transformação também funciona como uma metáfora, uma vez que uma coisa é substituída por outra (Lassén-Seger, 2006). O teriomorfismo se relaciona às provações iniciáticas simbolizando o período de transição da infância para a adolescência, em que os jovens já não são o que eram, mas ainda não conseguiram definir-se como adultos. Nessa fase também experienciam o amor conjugal, que se diferencia do amor fraternal (Pontes, 2009, p. 53).

Dos contos recolhidos e publicados pelos irmãos Jacob Ludwig Carl Grimm (1785-1863) e Wilhelm Carl Grimm (1786-1859), escolhemos dois exemplos em que há a descrição de um percurso em que a heroína e seus irmãos passam por um processo de maturidade, envolvendo o aspecto físico e subjetivo das personagens, a saber: “Os sete corvos” e “Irmãozi-

nho e irmãzinha”. Em ambos os casos, os irmãos do sexo masculino são transformados em animais. Na primeira história citada, os sete irmãos mais velhos são demudados em corvos, enquanto em “Brüderchen und Schwesterchen” o irmão é transformado num cervo. Naquele, os sete irmãos são amaldiçoados pelo pai e, neste, o irmãozinho bebe das águas enfeitiçadas pela madrasta. Nos dois exemplos, como em “Hansel e Gretel”, os pais (legítimos ou não) negligenciam ou abusam dos filhos.

Tanto numa como na outra narrativa, vislumbra-se a sequência estrutural apresentada pelo folclorista Vladimir Propp para enredos de contos de fadas: a história começa com um ato de maldade que abala a situação inicial dos protagonistas: os irmãos são banidos ou fogem da casa dos pais, os meninos são transformados em animais, em um dos casos porque são amaldiçoados, em outro porque viola um interdito. Na narrativa dos irmãos-corvos, o desfecho se dá com a reunião da família, em “Irmãozinho e Irmãzinha” com a formação de uma nova família por meio do casamento, como ocorre na maioria dos casos.

Em “Os Sete Corvos”, um pai amaldiçoa seus sete filhos desejando que os meninos se transformem em corvos, por terem sido descuidados e irresponsáveis, não cumprindo a tarefa de levar água para batizar a irmã recém-nascida. Quando a irmã cresce, ela sai de casa em busca dos irmãos enfeitiçados. No caminho, enfrenta o sol e a lua, e, por fim, consegue a ajuda das estrelas, que lhe dão um osso para destrancar a montanha de vidro onde residem os irmãos-corvos. No entanto, a garota perde o objeto mágico e tem de cortar o seu próprio dedo para abrir a montanha. Assim que os irmãos a veem, o encanto é desfeito e eles voltam à forma humana, retornando, todos juntos, para casa.

Irmãozinho e irmãzinha vivem com o pai e a madrasta, que maltrata muito os pequenos. Cansados de apanhar e comer apenas restos de comida, decidem fugir para a floresta. A madrasta, que na verdade era uma bruxa, continua a persegui-los jogando um feitiço nas águas do bosque. O menino não resiste, e, morto de sede, acaba sendo transformado em cervo. Os irmãos vivem na floresta em uma modesta cabana por um bom tempo, até que o rei descobre o esconderijo e os leva para o palácio. O rei se casa com a irmãzinha, que dá à luz um menino. A bruxa, quando sabe da sorte dos meninos, vai até o castelo, e mata a jovem rainha. A filha da malvada usurpa o lugar da heroína. Em seguida, o espírito da jovem soberana começa a visitar o seu bebê e o cervo-irmão todas as noites. Finalmente, os feitiços são desfeitos, o garoto retoma a forma humana e a irmãzinha ressuscita, enquanto madrasta e filha são castigadas.

Em artigo escrito em 2012, Jorgensen compara três contos da coletânea dos Grimm, a saber, “Os sete corvos”, “Os doze irmãos” e “Os seis cisnes”, catalogados por Stith Thompson e Hans-Jörg Uther, em suas revisões do índice internacional dos tipos de conto, como pertencentes a uma mesma categoria: “A donzela que procura por seus irmãos”. Já Thompson, no *The Folktale*, os agrupa no conjunto dos contos de fide-

dade ou das irmãs fiéis. Em “Os sete corvos”, a heroína salva os irmãos por meio de uma busca solitária, corajosa e arriscada, enquanto em “Os doze irmãos” e “Os seis cisnes”, as devotadas irmãs também correm perigo ao permanecerem em silêncio, a fim de ajudar os irmãos. Embora “Irmãozinho e irmãzinha” não pertença à categoria das irmãs buscadoras ou irmãs fiéis, indubitavelmente o núcleo de todos os contos de Grimm citados acima se fundamenta na fratria, ou seja, as narrativas versam sobre as relações entre irmãos e irmãs.

O relacionamento entre os irmãos nos contos em questão se pauta na amizade e cooperação. Vale lembrar que em muitas histórias, cujos irmãos são do mesmo gênero, masculino ou feminino, mormente, há um convívio baseado na rivalidade. Para sermos mais precisos, diríamos que em “*Brüderchen und Schwesterchen*” há uma relação de colaboração, havendo até uma diluição das personagens, como se ambos fossem apenas um caráter; enquanto em “Os sete corvos”, a irmã devota sua vida à salvação dos irmãos mais velhos.

Jorgensen (2012) observa que, ao dar prioridade a qualquer outra coisa que não seja o futuro reprodutivo é recusar a viabilidade social e a heteronormatividade – é o que a heroína dos contos do tipo “A donzela que procura seus irmãos” faz. Os intensos laços emocionais que essas personagens arquetípicas sustentam com seus irmãos desfiguram seu futuro, causando estranhamento ao leitor acostumado aos finais usuais desse gênero discursivo, a saber, o casamento. Vale lembrar com Bataille, que o mal na literatura pode ser apresentado por essa recusa à continuidade da espécie, na escolha pelo presente, em detrimento da garantia de futuro. Aliás, essa relação com o tempo seria característica da infância, período em que tendemos cuidar apenas do presente, até que os pais consigam inculcar-nos a importância do futuro.

Embora em “Irmãozinho e Irmãzinha” haja a formação de uma nova família, o vínculo entre os irmãos não se desfaz e se mostra fortalecido e intensificado pela experiência que compartilham na floresta e no castelo. O envolvimento entre ambos não se abala, nem mesmo quando o menino é transformado em um animal. Rainha, mãe e irmã, a protagonista concilia diferentes facetas do feminino valorizadas durante o século XIX.

Vale lembrar com Darnton (1986, p. 44-52) que as histórias contadas pelos camponeses refletem os dilemas e problemas enfrentados cotidianamente. A miséria e a baixa expectativa de vida, principalmente entre as crianças e as mulheres, explicaria a presença significativa das madrastas nos contos populares. A postura injusta seria uma forma de proteger seus filhos e a si mesma em detrimento das crianças nascidas de outras mães. Para Silva (2009, p. 69), os contos de fada se caracterizam por não separar o que é matéria adulta do que é infantil trazendo temas como privações, doenças, envelhecimento, demência, violência, sofrimento e morte.

A ausência ou o desprezo dos pais colocam em evidência a relação entre os irmãos que, dessa forma, têm um novo paradigma para o autoconhecimento. O arquétipo da fratria baseia-se na oposição e na complementaridade. Nesse caso, a contraposição nos textos em questão é simbolizada pelo teriomorfismo, ou seja, pela animalização dos irmãos. O rebaixamento à condição animal coloca-os numa condição de dependência relativamente às protagonistas. Do ponto de vista psicanalítico, a irmã seria uma imagem materna menos ameaçadora que a mãe, desse modo, incidindo de maneira diversa no processo de maturidade.

Além do convívio entre os irmãos, os contos em questão abordam o tema do poder arbitrário dos pais sobre seus filhos. As ações da madrasta em “Irmãozinho e irmãzinha” e a preferência do pai em relação à filha em “Os sete corvos” estabelecem um conflito e põem em relevo questões emocionais dentro do núcleo familiar. Há uma ideia de desequilíbrio das normas de parentesco, por exemplo, quando a irmãzinha toma o lugar da mãe. Outrossim, a predileção do pai pela filha solteira em detrimento dos filhos alude às histórias em que existe explicitamente o desejo romântico do progenitor pela filha. A relação de proximidade entre os irmãos, de devoção e amor desmesurado, sugere ainda a possibilidade de união incestuosa (Jorgensen, 2012).

Gustavo Barcellos pontua que a função fraternal tem um impacto estruturante/desestruturante, não obstante, necessário para a constituição da individuação. O autor cita vários exemplos em que a fratria, por meio do mito, é simbolizada: Castor e Pólux, Remo e Rômulo, Caim e Abel, Esaú e Jacó, Gilgamesh e Enkidu, Exú e Ogum, Apolo e Ártemis, Zeus e Hera, Osíris e Set, Antígona e Polinices etc. Vale lembrar que, nesse sentido, a relação fraternal continua a ser representada por meio dos contos maravilhosos e na literatura moderna. O impacto do irmão, de acordo com o autor, se traduz na experiência de assimilação e apreciação da diferença. O irmão permite conhecer a diversidade na semelhança. A relação fraternal nos permite relativizar a identificação unilateral com o paradigma da autoridade paterna. “A experiência da igualdade que está no coração do arquétipo fraterno, tanto no âmbito de nossas vidas pessoais, como no palco mais amplo da cultura e da política” (Barcellos, 2017, p. 39). Afinal, o que o relacionamento entre os irmãos implica são os processos de negociação, cooperação e competição.

A rivalidade entre irmãos, nesse caso, seria a sombra da cooperação, prejudicando a capacidade de nos relacionarmos, pois é com o irmão que aprendemos a dividir e compartilhar. Aprendemos a horizontalidade nas relações. A sensibilidade para a igualdade começa na fraternidade e afeta nossa experiência de comunidade.

Michelli (2010) chama atenção para o fato de os contos de fadas se caracterizarem por expressar temas relacionados à psiquê, salientando as questões humanas mais essenciais como as rivalidades e alianças fraternas, as inseguranças quanto à identidade, o temor da rejeição paren-

tal e as consequências da preferência dos pais, a trajetória de amadurecimento emocional, por isso, essas histórias permaneceriam em nosso imaginário.

Nos contos estudados, a trajetória dos protagonistas demarca a passagem para a vida adulta e o amadurecimento, principalmente das personagens femininas. É interessante notar que o processo se dá na relação com os irmãos, portanto, de forma horizontal, já que os pais não dão o apoio esperado, ou melhor, prejudicam os heróis. Destarte, os enredos contribuem para que os irmãos, em ambos os contos, adquiram a competência de se relacionar adequadamente em diferentes âmbitos sociais. No caso de “Irmãozinho e irmãzinha” essa capacidade fica mais evidenciada, pois a heroína se casa e torna-se rainha e mãe, apesar das intempéries e da vida solitária na floresta. Outrossim, os enredos sugeririam que os problemas com a família nuclear devem ser resolvidos antes de estabelecer uma nova união.

Vale ressaltar que o caminho de amadurecimento não prescinde do outro, seja nas relações verticalizadas com os pais ou no convívio igualitário com os irmãos. Mesmo quando os pais negligenciam ou castigam os filhos, obrigando-os a partir e exigindo o melhor deles, na verdade, eles estão colaborando para a maturidade dos meninos. Nos contos em questão, além da experiência individual pela provação e obstáculos enfrentados, o convívio com os irmãos colabora para o aprendizado e autonomia dos caracteres.

Ainda tratando da figura do herói, Propp (2001) afirma que ele tem um auxiliar mágico, que pode tanto ser um ser vivo ou um objeto:

Um rápido retrospecto de nossas fontes mostrará que muitos motivos maravilhosos derivam de instituições sociais, dentre as quais o rito de iniciação ocupa um lugar especial. Também observamos muitas ideias sobre o mundo além-túmulo e viagens para o outro mundo. Esses dois tipos de sequência produzem o maior número de motivos do maravilhoso. Alguns motivos, porém, são rastreáveis em outras fontes. (Propp, 1984, p. 116, tradução nossa)

Em “Irmãozinho e irmãzinha”, é o garoto quem toma a iniciativa de deixar a casa da madrasta, o que evidencia a estrutura arquetípica, ou estereotipada, dos atributos feminino e masculino. O irmão se caracteriza por sua coragem, arrojo e imprudência. A irmã pela prudência e o cuidado (maternal). De qualquer maneira, essa diversidade permite que haja um equilíbrio na relação entre os dois e que consigam perseverar e manter-se vivos, bem como alçar um status social mais elevado.

As leituras psicanalíticas do conto veem a transformação do irmão em animal como uma manifestação do id, ou seja, do prevaletimento dos instintos, sobrepujando o ego. A garota, por outro lado, mediará o desequilíbrio do irmão por meio da sua intuição, outro aspecto do feminino. Aliás, o teriomorfismo sublinharia essa relação com o id, que pela

mediação da garota é amainada: da ferocidade de tigre para a voracidade do lobo e, por fim, para a pureza do cervo. Poderíamos sugerir que a transformação, ou seja, a morte temporária da irmã, representaria, contrariamente, o domínio do superego. Nesse sentido, no final da história os protagonistas encontrariam, individualmente, o equilíbrio da psiquê, devido às experiências sofridas, simbolizadas pelas metamorfoses, e à relação fraternal estabelecida entre eles. A insistência do motivo das três tentativas ou chances no conto reforçaria o sentido de equilíbrio entre dois polos.

O cervo pode simbolizar um fator inconsciente que conduz a um evento crucial, ideia que se coaduna com as atitudes do menino que culminam no casamento da irmã e na emancipação de ambos quando a madrasta e sua filha são castigadas. É o gamo que quebra a situação de isolamento vivida por eles na floresta. Ao se engajar na caçada, o garoto dá a eles a oportunidade de socialização. No plano simbólico, o gamo também pode ser visto como um guia para outro mundo, outrossim representa a liberdade e a fecundidade. Esses aspectos da simbologia do animal se refletem nas mudanças de situação que ambos compartilham, colaborando para uma interpretação de que os irmãos mantêm uma relação de complementaridade. Assim, embora os dois apresentem posturas diferentes diante das vicissitudes da vida, eles se completam.

É curioso notar que as metamorfoses acontecem por meio do elemento água, o irmão quando bebe da fonte enfeitiçada, e a irmã, durante o banho preparado pela madrasta. No conto “Os sete corvos”, a busca pela água para o batismo da irmã recém-nascida desencadeia todo o enredo. Lembramos que água é fonte de vida e morte, nos entrecchos em questão, a morte para uma vida e o renascimento para outra.

Além dos elementos simbólicos, os espaços, ou cronotopos, também marcam as provações, obstáculos internos e externos, pelos quais os protagonistas têm de atravessar e superar: da casa da madrasta para o caminho da floresta, a vida na cabana, e a partida para o castelo, ou seja, passam do aprendizado de sobrevivência para o âmbito do convívio social e da cultura. E é nesse espaço que a ameaça da madrasta se corporifica e a irmãzinha transpõe o último estágio de amadurecimento. Em “Os sete corvos”, a menina vai até o fim do mundo onde se encontra com o sol, a lua, as estrelas para finalmente chegar à montanha de vidro. O tempo é o de agora e sempre, *illud tempus*, tempo sempre ressignificado em cada leitura e, principalmente, em cada performance do conto.

Em ambos os contos, além da relação fraternal bastante marcada, é evidente a valorização do arquétipo materno, bondoso, que cuida e sustenta, proporcionando as condições de crescimento, fertilidade e alimento, é também aquele que se sacrifica. Em “Irmãzinha e irmãozinho” esses aspectos são mais marcados pela valorização da maternidade e do aleitamento materno, atitude que reflete o ideário da sociedade coeva aos irmãos Grimm.

Como advento do movimento higienista no século XIX, a mulher passou a ser conclamada a amamentar. De acordo ao modelo imposto pela medicina social de então, toda e qualquer mulher estaria apta a produzir leite em quantidade e qualidade suficientes para amamentar o seu filho, uma vez que, para os higienistas, a amamentação não passava de um ato natural instintivo e biológico. (Almeida, 1999, p. 94)

É curioso notar que, embora os irmãos sejam os metamorfoseados em animais, nos dois contos em questão, são as personagens femininas que, em oposição a eles, sofrem mais mudanças em seu percurso de individuação e empoderamento. No caso de “Irmãozinho e irmãzinha”, a protagonista, aos poucos, assume um papel maternal cuidando e protegendo do irmão. Depois se casa com o rei, tornando-se rainha e mãe. No entanto, ela não substitui a figura materna até que consiga subjugar a madrasta e sua filha, alcançando assim a plenitude da maturidade. Não obstante, para isso, como o irmão, tem de passar por um período de condição não humana. Contudo, ela não é transformada num animal, mas reaparece na condição de espírito, ou seja, enquanto o garoto subjaz no corpo de um cervo numa condição infra-humana, a experiência da irmã é supra-humana.

Outra lei, e talvez a mais importante, que esse conto exemplifica, é a Lei dos Gêmeos. O irmão e a irmã são, de fato, menores e mais fracos quando agem sozinhos; o irmão se torna um cervo, e a irmã é vitimada pela madrasta / bruxa [...]. No entanto, o interesse real recai frequentemente na mulher, como neste caso. Não obstante, tanto o irmão quanto a irmã são igualmente importantes; a irmã avisa o irmão para ficar longe da água encantada e o protege depois que ele é transformado em veado; o irmão, por sua vez, retribui levando o rei para onde sua irmã está escondida, e esse é apenas um exemplo da igualdade de *status* dos irmãos do conto. (MacCath-Moran, 2016, p. 4, tradução nossa)

Em “Os sete corvos”, a preferência do pai pela filha em detrimento dos sete meninos mais velhos provoca rivalidade entre os irmãos que só será dissipada quando a irmã sai em busca dos garotos, enfrentando perigos e se sacrificando para livrá-los da maldição. Também aqui, a menina terá que enfrentar oponentes que simbolizam o poder dos pais, a saber, o sol e a lua, que são terríveis e cruéis. Já as estrelas, são amigáveis e fraternais, representando a amizade que se firmará entre os irmãos. Por outro lado, diferentemente da protagonista de “Irmãozinho e irmãzinha”, ela não se casa e não assume o papel de mãe, atendo-se à relação fraternal. Sentindo-se culpada pelo desmembramento familiar e ansiando uma relação horizontal, necessária para outras experiências de relacionamento, a menina parte em direção ao fim do mundo. Nesse sentido, a busca pelos irmãos é também uma busca por si mesma.

Em relação à simbologia dos números presentes em “Os sete cor-

vos”, vale lembrar com Chevalier (1986) que o oito é o número do equilíbrio cósmico assim como as fontes batismais têm, geralmente, a base em forma octogonal ou se elevam sobre uma rotunda de oito pilares. A forma octogonal simboliza a ressurreição, evocando a vida eterna que se alcança pela imersão do neófito nas fontes batismais. Já o número sete pode simbolizar a totalidade da vida moral, adicionando as três virtudes teológicas: fé, esperança e caridade, e as quatro virtudes cardinais: prudência, temperança, justiça e fortaleza. Nos contos e lendas, esse número representaria os sete estados da matéria, os sete graus da consciência e as sete etapas da evolução, a saber: 1) consciência do corpo físico; 2) consciência da emoção; 3) consciência da inteligência; 4) consciência da intuição; 5) consciência da espiritualidade; 6) consciência da vontade; 7) consciência da vida.

Para Zipes, nos contos de Grimm, os protagonistas deixam o lar e passam por provações com o intuito de serem aceitos na sociedade e poder voltar para casa, onde restabelecem o *status quo*, ou seja, não há mudanças, mas o manutenção de uma situação normativa:

Inicialmente, o jovem protagonista deve sair de casa ou deixar a família porque as relações de poder foram perturbadas. Assim, ou o protagonista é prejudicado ou uma mudança na relação social o obriga a sair de casa. Uma tarefa é imposta e um comando oculto deve ser realizado. A pergunta que a maioria dos contos de Grimm faz é a seguinte: como se pode aprender a usar corretamente os poderes de alguém para ser aceito na sociedade ou como recriar a sociedade de acordo com as normas do *status quo*? O protagonista errante sempre sai de casa para reconstruir o lar”. (Zipes, 2006, p. 70, tradução nossa)

Poderíamos concordar com Zipes do ponto de vista social se, no final do percurso dos protagonistas, não houvesse ascensão social. Ademais, embora o processo de amadurecimento retratado nos contos retrate uma experiência individual, as mudanças acabam se refletindo na própria conjuntura/contexto do conto. Assim, quando as heroínas se libertam da autoridade parental por meio da relação fraternal, mesmo tendo se mostrado ingênuas e passivas a princípio, vislumbramos outra estrutura, mais horizontal e equilibrada. Segundo Jorgensen (2012), as versões produzidas pelos irmãos Grimm dos contos do tipo “A donzela que procura seus irmãos” expressam, ao mesmo tempo, valores familiares burgueses e formas alternativas de convívio e amorosidade. A família nuclear é criticada na figura dos pais. Dessa forma, uma nova família conjugal não garante mais segurança à heroína, como no caso de “Os sete corvos”, em que a relação entre irmãos é colocada em primeiro plano e como alternativa viável. Homens e mulheres são alternadamente ativos e passivos nesse tipo de história, o que dificulta afirmar em que grau esse tipo de história exhibe o protagonismo feminino.

Os contos de fadas estão repletos de narrativas sobre os relacionamentos entre irmãos, sejam os de cunho altercativo quanto afetivo. Os irmãos Grimm, sem dúvida, ao editarem suas versões dessas narrativas tradicionais para crianças de classe média do século XIX, imprimiram nelas a própria noção de relacionamento e convívio que mantinham entre si. Por sua vez, os contos acabam por moldar, de alguma forma, as interações e dinâmicas das famílias (Bruce, 2014, p. 1).

Nesse sentido, Jorgensen (2012) observa que Jacob e Wilhelm Grimm eram de uma família abastada, porém, com morte do pai, passaram por problemas financeiros. Assim, tiveram que se esforçar muito para fornecer uma renda adequada para sustentar sua mãe idosa e os outros irmãos. Jacob nunca se casou, vivendo toda a sua vida com Wilhelm, esposa e filhos. A correspondência entre os irmãos Grimm demonstra como ambos se preocupavam com o bem-estar da família. Por outro lado, principalmente Jacob, o mais velho, deveria sentir-se pressionado com tamanha responsabilidade, o que provocaria um sentimento ambíguo em relação aos familiares.

Em síntese, do ponto de vista da psicanálise, os contos simbolizariam o processo que se inicia na fase narcisista, em que há a predominância de um eu inconsciente e intuitivo, para um eu consciente de si e do outro (ego) e, finalmente, em equilíbrio com a fase de transcendência, o superego. Durante esse processo, a criança tenta individualizar-se e lutar pelos seus desejos para tornar-se independente dos pais, entrando em conflito com as figuras paternas e com os irmãos. Nesse sentido, a literatura atua como mediadora ajudando a criança a encontrar o significado da vida, pois assim como ocorre nos contos de fada e contos maravilhosos, todo ser humano tem desejos e planos que, para serem alcançados, precisa sair do meio familiar e enfrentar obstáculos, interiores (psíquicos) e exteriores (sociais), até obter o que almejou e recomeçar um novo ciclo até a morte. Durante as provações, mormente, recebe apoio por meio de mediação interna e/ou externa (Coelho, 2000).

Os dois contos citados simbolizariam o processo de maturidade dos protagonistas na relação com os pais e, sobretudo, com os irmãos. A metamorfose dos irmãos em animais é um aspecto fundamental da ideia de que a individuação se pauta na dialética entre oposição e complementaridade no convívio fraterno. Por fim, o processo de individuação e empoderamento das personagens femininas de alguma forma reverbera os paradigmas impostos a cada gênero, os arquétipos do feminino e do masculino. No entanto, aqui, os arquétipos não são apresentados em oposição, mas em complementaridade, estabelecendo uma relação de igualdade na diversidade, uma relação fraternal equilibrada.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, JOÃO Aprigio Guerra de. *Amamentação: um híbrido natureza-cultura*.

Rio de Janeiro: Fiocruz, 1999.

BARCELOS, Gustavo. *O irmão: psicologia do arquétipo fraterno*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BETTELHEIM, Bruno. *The uses of enchantment: the meaning and importance of fairy tales*. New York: Vintage Books, 2010.

BRUCE, EMILY C. “‘Never Stew Your Sister’: Siblinghood in Children’s Literature and Family Papers, 1780-1860”. Social Science History Association (Toronto), 2014. Disponível em: https://www.academia.edu/7844669/Never_Stew_Your_Sister_Siblinghood_in_Childrens_Literature_and_Family_Papers_1780-1860. Acesso em: marco/2019.

CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bill. *O poder do mito*. Trad. Carlos Felipe Moisés, São Paulo: Palas, Atena, 1990.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

DARNTON, Robert. *O grande massacre dos gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Trad. Sônia Coutinho. 2ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

ELIADE, Mircea. *Ritos de Iniciação e Sociedades Secretas*. Trad. Isabel Debot. Lisboa: Ésquilo edições e multimídia lda, 2004.

GRIMM. *Os contos de Grimm*. 2ª ed. Trad. Tatiana Belinky. São Paulo: Paulus, 2014.

JORGENSEN, Jeana. “Queering kinship in ‘The maiden who seeks her brothers’”. In: *Transgressive tales: queering the brothers Grimm*. Scholarship and Professional Work – LAS, Butler University, p. 69-89, 2012. Disponível em: http://digital-commons.butler.edu/facsch_papers/698. Acesso em: abril/2019.

LASSÉN-SEGER, Maria. *Adventures into otherness: child metamorphs in late twentieth-century children’s literature*. Åbo: Åbo Akademi University Press, 2006.

MACCATH-MORAN, Ceallagh S. *Folktale analysis of AT 450: Little brother and little sister*. Disponível em: https://www.academia.edu/31494221/Folktale_Analysis_of_AT_450_Little_Brother_and_Little_Sister. Acesso em: março/2019.

MELETÍNSKI, E.M. *Os arquétipos literários*. Cotia, SP: 2002.

MICHELLI, Regina Silva. “Embates e enlaces do feminino em contos de Grimm”. Revista Eletrônica Darandina. vol. 2, nº 3, dez/2009. Disponível em: <http://www.ufff.br/darandina/antiores/v2n3/simposio3/>. Acesso em 22 de setembro de 2018.

PONTES, Maria Manuela Valeria Ferreira. “Monstros, metamorfoses e crescimento infantil”. Dissertação de mestrado. Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. Vila Real, 2009.

PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense, 1984.

- ____. *Theory and history of folklore*. Minneapolis: Minnesota Press, 1984.
- SILVA, Vera Maria Tieztmann. *Literatura infantil brasileira: um guia para professores e promotores de leitura*. 2ª ed., Goiânia: Cãnone, 2009.
- TODOROV, Tzevan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- VOLOBUEF, Karin. “Contos de fadas dos irmãos Grimm”. Carta Capital. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/educacao/carta-fundamental-arquivo/contos-de-fadas-dos-irmaos-grimm>. Acesso em: 15 de outubro de 2018.
- ZIPES, Jack. *Fairy tales and the art of subversion: the classical genre for children and the process of civilization*. 2ª ed. New York: Routledge, 2006.

O trapaceiro de mil faces: Jung, Loki, Puck e Le Guin

Victor Vitório de Barros Correia
(Mestre em Letras – PPGL/UFPE)

“Mentiras fluirão de meus lábios, mas talvez
possa haver alguma verdade no meio delas”
Virginia Woolf, *Um teto todo seu*

01) O trickster

O psiquiatra Carl Gustav Jung (1875-1961) foi um dos maiores responsáveis pelo estudo e difusão do inconsciente no século XX. Sua abordagem do tema difere daquela levada por seu colega mais famoso, Sigmund Freud. Jung ampliou a noção do inconsciente ao multiplicá-lo em inconsciente pessoal e inconsciente coletivo, que configuram a maior e mais profunda porção da estrutura psíquica, cuja superfície é a consciência. Essas três diferentes camadas relacionam-se na formação do indivíduo, que não está só; suas raízes remontam ao conjunto humano através do tempo.

O inconsciente coletivo é permeado de uma profusão de elementos originais em comum que, ao serem tratados pelo inconsciente pessoal e, talvez, posteriormente, pelo consciente, assumem formas melhor definidas, significantes com a função de delinear esses significados profundos. Jung chamou essas formas de arquétipos, os quais descreve como “resíduos arcaicos” e “imagens primordiais”, uma “tendência instintiva” (Jung, 2008, p. 83). Sua origem é tão inacessível quanto a da linguagem. Vindos do inconsciente, não os compreendemos; sua manifestação nos confunde e espanta.

Ou seja: a maior parte da vida psíquica é, na verdade, uma complexa vida simbólica.

Os arquétipos estudados por Jung, como o Herói, a Sombra, a Persona, o Si-Mesmo, o Velho Sábio, a Criança Divina, etc, emergem em diversas mitologias, narrativas, rituais e mentalidades de culturas distintas. Também se expressam no nível pessoal, especialmente através dos sonhos, que foi a principal porta de acesso ao inconsciente – pessoal e coletivo – estudada por Jung.

O objetivo da psicologia analítica junguiana não é desenvolver uma fórmula que decodifique a alma humana. Isso seria reduzi-la. Tampouco é descobrir as causas e origens das manifestações do inconsciente, mas as *funções* de tais manifestações no indivíduo. Dessa maneira, o objeto dessa abordagem psicológica é a *relação* do paciente com tais manifestações, por método fenomenológico. Os símbolos arquetípicos em si são recorrentes, mas suas manifestações e implicações variam inumeravelmente.

Jung, em sua prática clínica, ocupou-se de pacientes e seus sonhos.

O campo deste presente trabalho, por sua vez, é a literatura, e o arquétipo em questão é o trickster.

A palavra trickster significa alguém de truques, um trapaceiro, embusteiro, ardiloso. Um transgressor, alguém que opera por seus próprios meios. São termos adequados, mas o predomínio do negativo dessas palavras não alcança a complexidade da questão, de maneira que o termo trickster é mantido para referir ao arquétipo, ao invés de uma de suas traduções. As histórias de trickster mostram-no mentindo e roubando, mas esse personagem não é simplesmente imoral, é *amoral*. Suas ações não são facilmente definidas entre bem e mal. Ele é o idiota criativo, que padece de sua própria astúcia. Ele destrói e constrói, confunde e revela, faz e desfaz. Seu caminho é a ambiguidade, a pluralidade, o paradoxo, a encruzilhada, os entremeios.

O trickster é associado à infância. Jung disse que “o ciclo trickster corresponde ao primeiro período da vida, o mais primitivo. Trickster é um personagem dominado por seus desejos; tem a mentalidade de uma criança. Sem outro propósito senão o de satisfazer suas necessidades mais elementares” (Jung, 2008, p. 145). Por estar ligado às origens, sua mentalidade precede a ordem e a civilização, como a criança ou como um animal, dois aspectos muito comuns aos tricksters. Essa característica que antecipa a formação, ou seja, de algo que *ainda* não foi formado, é sua maior vantagem e maior desvantagem e o princípio de sua versatilidade e utilidade: “Não tendo ainda alcançado a plenitude da estatura humana, surge, no entanto, como o fundador da cultura – o transformador” (p. 145-146). Essa é a função da paradoxal astúcia e tolice do trickster.

Seu caráter é encontrado em fábulas mitológicas de animais como o Coiote, Corvo, Coelho, Macaco e Raposa, seres míticos como o Saci, certas fadas, espíritos e assombrações, divindades como Exu, Krishna, Prometeu e Hermes, personagens como Odisseu, Macunaíma, Brás Cubas e também no espírito artístico de autores como Erasmo de Roterdã, Voltaire, Oscar Wilde e Jorge Luis Borges.

As culturas se amparam na fixação de parâmetros para estabelecer sua identidade em relação com algo que idealizam como a verdade, uma definição necessária à estruturação de uma ordem comum. Essa visão de mundo é formada pelo entrelaçamento de paradigmas, como a tecitura de uma coesa rede de significação:

Tipicamente, essas redes de significação são construídas em torno de conjuntos de opostos: gordo e magro, escravos e homens livres, por exemplo, ou – de maneira mais categórica – verdadeiro e falso, natural e artificial, real e ilusório, limpo e sujo. O que os tricksters às vezes fazem é desarranjar esses pares e, assim, desarranjar a própria rede. (Hyde, 2017, p. 111)

O trickster opera diretamente na rede de significação, reformula,

transforma, cria uma via que escapa aos paradigmas da rede. Enquanto a rede demarca categorias, fronteiras e proibições, o trickster as transgride e tece outros fios. O professor Lewis Hyde diz que “eles na verdade não apagam as categorias, e sim retraçam as linhas demarcatórias” (p. 241). “Em resumo, o trickster é um cruzador de fronteiras” (p. 16). A palavra “fronteira” é importante neste trabalho.

Quando o trickster profana, não está eliminando o sagrado, mas revitalizando-o. O papel irreverente do trickster é sagrado, é integrante da construção da identidade e da relação do humano com o mundo. Por isso, Hyde enfatiza:

O trickster não é um mentiroso e um ladrão banal. Quando mente e rouba não é exatamente para escapar de alguma coisa ou ficar rico, mas para perturbar as categorias estabelecidas da verdade e da propriedade e, ao fazê-lo, abrir caminho para possíveis novos mundos. (p. 25)

A falsidade assombrosa que põe a própria verdade em dúvida é a que me interessa aqui, não a simples afirmação contrafactual (“não fiz”, quando de fato fiz). Qualquer um cujas mentiras meramente contradigam a verdade ainda participa de um jogo cujas regras o precederam; apenas inverte a situação, oferecendo não A em lugar A. O problema é criar uma “mentira” que cancele a oposição e assim contenha a possibilidade de novos mundos. (p. 105)

O trickster não é um mero demagogo.

Não entendamos “propriedade” necessariamente como posse material, mas como *dádiva* e *direito*, como, por exemplo, quando Prometeu roubou o fogo, que pertencia apenas aos deuses, e o deu às suas crias, a humanidade¹. Igualmente, o papel do trickster não trata de anulação da verdade, mas de sua amplificação por meio da ressignificação. Novos mundos, pois.

A fala é importante ao trickster, o qual parece desprovido de filtro social. O trickster não tem vergonha ou pudor que roube sua voz. Como uma criança, ele fala quando deveria haver silêncio, enuncia o que outros não ousam proferir. “É privilégio dos tolos proclamar verdades que ninguém mais ousa declarar”, disse Neil Gaiman, através de Sonho, seu maior personagem (Gaiman, 2005, p. 68). Enquanto o silêncio tem o potencial de manutenção da realidade vigente, a fala tem o de atingi-la e alterá-la.

Guardaremos a questão da linguagem e da mentira para o final.

Em toda a sua versátil pluralidade, é comum que os tricksters sejam narrados com a capacidade de assumir novas peles e formas. Vere-

¹ A *Teogonia* de Hesíodo descreve Prometeu como alguém de “iriado pensar” (um pensamento de várias cores, matizado como o arco-íris), de “curvo pensar”, que enganou a Zeus falando “por astúcia” e usando de “dolosa arte”. Ao mesmo tempo, o chama de “benéfico” e “multissábio” (Hesíodo, 2003, p. 135-139).

mos mais disto adiante.

Vamos tratar agora de dois tricksters antigos e famosos, Loki e Puck, e como eles trapaceiam, cruzam fronteiras e se metamorfoseiam. O primeiro é um trickster mais primitivo, um agente mitológico metafísico que, como tal, serve para representar aspectos e funções de uma realidade transcendental que se relaciona com a realidade imediata da cultura de seu povo. O segundo será abordado em seu uso por Shakespeare como agente poético de assuntos humanos – os amores, a imaginação, a tolice. E, no fim, teremos o papel do trickster na pessoa do artista e seu importante lugar social enquanto agente criativo que atua nas perspectivas e na mobilidade – o exemplo será a escritora Ursula K. Le Guin.

02) Loki

Entre os deuses da mitologia nórdica, Odin, líder dos deuses Aesir, tinha traços de trickster. Ele era inteligente e astuto. Odin e seus irmãos decidiram matar Ymir, o gigante de gelo, o ser primordial, para que de seu cadáver pudessem criar o mundo e da morte surgir vida. Muitas vezes, Odin disfarçou sua aparência e perambulou pelo mundo, observando, buscando conhecimento, deixando sua marca. Ele fez acordos na esperança de não ser obrigado a mantê-los. Duas vezes ele atravessou fronteiras para adquirir conhecimento que não lhe pertencia – em uma chegou aos limites entre vida e morte e, na outra, abdicou de um olho. Mas Odin era mais outras coisas e menos trickster. Odin era o Pai de Todos. Até que o Ragnarok viesse, Odin era a ordem vigente.

Muitas vezes, ao invés de trapacear e mentir, Odin usou Loki para fazê-lo em seu lugar. Loki é um trickster quintessencial. Ele não era um dos deuses Aesir, e sim um filho de seus maiores inimigos, os gigantes jötunn. Mesmo assim, Loki cruzou a fronteira que os separava e vivia no salão de Odin, como um igual. Não era um exilado de seu próprio povo, pois Loki retornava quando bem queria, assim como da vez que, sem que os Aesir o soubessem, uniu-se à gigante Angdroba e teve filhos com ela. Era capaz de sair de qualquer armadilha e resolver qualquer problema que ele mesmo havia criado – exceto o último, como veremos. Nem todos os deuses gostavam dele, mas sua engenhosidade era útil a Odin e ele foi companheiro de Thor em muitas aventuras e perigos, principalmente contra os gigantes. Quando algo estava errado entre os Aesir, com certeza a culpa era de Loki e apenas ele poderia consertar.

Há um poema na *Edda em verso* chamado “Lokasenna” em que Loki trava uma batalha de insultos com todos os deuses. A cada um que se dirige, Loki ordena silêncio. Neil Gaiman descreve assim: “Ele disse aos deuses que são covardes, disse às deusas que são ingênuas e incastas. Cada insulto foi entremeado com verdades apenas o bastante para fazer doer. Ele os disse que são tolos, lembrou a eles de coisas que jul-

gavam confiavelmente esquecidas. Ele escarneceu e zombou e trouxe velhos escândalos” (2017, p. 236). Frigga, esposa de Odin, adverte-o a jamais lembrar em público o passado dos Aesir, mas Loki nunca foi guiado pela prudência nem pelo pudor.

Quase sempre, Loki mente e muda sua aparência. Suas transformações não são meras ilusões, contudo. São verdadeiras mudanças do ser, tão completas que ele pôde tornar-se até fêmea capaz de gerar e parir. Certa vez um construtor apresentou-se aos Aesir e ofereceu construir a maior e mais forte muralha, em troca do Sol, da Lua e da deusa Freya. Loki convenceu os demais de que deveriam aceitar a proposta com a condição de um prazo impossível. Assim, teriam ao menos parte do trabalho realizado, sem precisar pagar nada. Odin gostava das ideias de Loki. O construtor, porém, tinha um trunfo: seu cavalo carregava tantas pedras que a muralha seria terminada em tempo. Odin estava furioso e Loki teve uma ideia para salvar os deuses e sua própria pele, ao custo de seu orgulho: no último dia do prazo, transformou-se em uma égua irresistível e seduziu o cavalo, levando-o para longe. Dessa artimanha, os deuses ganharam a aposta e Loki ganhou um filho, um maravilhoso potro de oito patas chamado Sleipnir, o mais rápido dos cavalos, com o qual presenteou a Odin. O Pai de Todos gostava das ideias de Loki.

Loki tomou a forma de outros animais. Um falcão, para recuperar as maçãs da imortalidade (obviamente, roubadas por culpa dele). Uma mosca, para atrapalhar o trabalho de dois anões e impedir que ganhassem uma aposta que custaria sua cabeça; ele mesmo estabeleceu a aposta, tentando livrar-se da punição por outra travessura sua. E, por fim, quando Loki viu que foi longe demais ao causar a morte de Balder, tornou-se um salmão, para escapar a nado quando os deuses vieram buscá-lo. Sua natureza de gigante permanecia nessas transformações, pois esses animais eram maiores que o comum.

Em pelo menos outras duas ocasiões, Loki transformou-se em mulheres. Uma foi para descobrir de Frigga, esposa de Odin, o segredo da imortalidade de seu filho Balder. De posse da resposta, tramou a morte desse imortal que brilhava e era amado como o Sol. A morte foi por fratricídio. Quando Hel, a rainha do mundo dos mortos, disse que só devolveria Balder à vida se todas as coisas chorassem a morte do deus, Loki então se transformou numa gigante para, incógnito, anunciar que se recusava ao lamento e se satisfazia na morte de Balder, impedindo sua ressurreição. Em Lokasenna, Loki chega a ponto de admitir-se responsável pela morte de Balder apenas para ferir Frigga.

O castigo final de Loki antecipa o Ragnarok. Ele e sua linhagem estavam ligados ao fim daquele mundo.

Loki teve vários filhos, mas os três que nasceram de Angdroba eram inesperados e desafiavam a natureza das coisas. O primeiro foi o lobo Fenrir, que foi ludibriado pelos Aesir e amarrado para sempre. Os deuses temiam sua força e sua natureza de lobo. O segundo foi Jörmun-

gandr, uma serpente. Sendo o próprio Loki um gigante, assim como a mãe que os gerou, esses dois filhos eram enormes. A serpente foi lançada ao mar e seu corpo é tão longo que circunda o mundo. A terceira filha, Hel, foi uma abominação: metade de seu corpo mostra uma mulher bela, mas a outra metade é um cadáver em decomposição. Odin livrou-se dela dando-lhe o reino dos mortos. Loki e esses três filhos serão os agentes do Ragnarok, a destruição dos deuses. No mundo ordenado de Odin reinará um caos indescritível. Desse caos todas as prisões serão rompidas e todas as forças colidirão. Na terrível batalha final, o exército de mortos de Hel destruirá e será destruído pelo exército de Odin. Livres, Loki, Fenrir e Jörmungandr matarão os deuses e serão mortos por eles, como que por equilíbrio. O caos do Ragnarok é necessário para, uma vez mais, da morte surgir a vida. O mundo precisa ser destruído para a criação do próximo. Loki, cego pela vingança, é um inconsequente instrumento do destino e de uma nova ordem, uma nova era.

As coisas nunca permanecem inalteradas por muito tempo com Loki por perto. Neil Gaiman descreve sua ambivalência²:

Sua verdadeira arma é sua mente. Ele é mais astuto, mais sagaz e mais capcioso que qualquer deus ou gigante. Ele é o amigo de Thor e o traidor de Thor. Ele é tolerado pelos deuses, talvez porque seus estratagemas e planos os salvaram tantas vezes quanto os trouxeram problemas. Loki torna o mundo mais interessante, mas menos seguro. (2017, p. 8)

A cristianização associou Loki ao diabo. Uma das duas antigas e grandes fontes da mitologia nórdica, a *Edda em prosa*, foi escrita por um cristão islandês do século XIII. Enquanto a crueldade de Loki parece sustentar essa ideia, essa mesma crueldade é encontrada nos Aesir, especialmente em seus maiores, Odin e Thor. Mas a comparação ao diabo não gera frutos. O diabo não é um trickster. O demônio do imaginário cristão não tem caráter ambíguo (ainda que use de ambiguidade para seduzir e enganar), é definido pela completa e irredimível oposição à ordenação moral divina. Para Hyde:

Os que os confundem [Loki e o diabo] o fazem porque deixaram de perceber a grande ambivalência do trickster. O diabo é um agente do mal, mas o trickster é amoral, não imoral. Ele personifica e representa aquela grande parte da nossa experiência na qual o bem e o mal estão irremediavelmente entrelaçados. Representa a paradoxal categoria da amoralidade sagrada. (2017, p. 20)

Até mesmo o Ragnarok não é uma destruição gratuita e unilateral, mas o necessário e inevitável passo para o renascimento do mundo em sua totalidade.

² O escritor Neil Gaiman, em seu apreço pelo ato de contar histórias, organizou a mitologia nórdica em uma série de contos tecidos em seu estilo feito para narrar em voz alta.

03) Robin Goodfellow

Puck, também chamado de Robin Goodfellow e Hobgoblin, é um ente mágico do folclore inglês, do tipo que tem origem desconhecida, assim como sua natureza: era espírito, ou fada, ou demônio. William Shakespeare (1564-1616) foi responsável por popularizá-lo como fada ao elencá-lo entre os personagens centrais de sua comédia *Sonho de uma noite de verão* (1595). Não conhecemos sua aparência nessa peça, mas Puck tem a forma de um sátiro na capa de um livro posterior, *Robin Goodfellow: His Mad Pranks and Merry Jest*s (1629)³.

É conhecido por realizar travessuras domésticas, por desviar viajantes de seus caminhos para que fiquem perdidos e pelo poder de imitação, fosse fazendo vozes ou assumindo a forma de seres e objetos.

O Puck de Shakespeare, nos acontecimentos da peça, é (um pouco) mais civilizado e tem um lugar social bem definido como servo de Oberon, rei das fadas, agindo a seu comando. Todavia, logo em sua primeira cena, a descrição que recebe de uma fada e também a que faz de si mesmo deixam clara sua índole trapaceira e sua grande capacidade de transformar-se:

FADA: Se esquecida de todo não pareço, tu és aquele espírito travesso de nome Bom Robin. És tu que enleias de noite as raparigas das aldeias, tiras do leite a nata e, de mansinho, desajustas as peças do moinho; fazes que a batedora de manteiga se esbofe sem proveito e que a taleiga de cerveja, por vezes, não fermente; que ris às gargalhadas, de inclemente, do viajante noturno exausto e lasso, após o teres transviado um bom pedaço. Mas quem de meigo Puck e de trasguinho te chama, a esse auxilias com carinho, fazes que refloresça quanto é dele, lhe dás suma ventura. Dize: és ele?

PUCK: Fada, acertaste. Eu sou, realmente, o ledo vagabundo noturno que brinquedo faço de tudo, porque a todo instante alegre de Oberon deixe o semblante. Como ele ri gostoso, ao ver o efeito, sobre um cavalo gordo, do meu jeito de relinchar qual égua calorosa. Às vezes ponho tudo em polvorosa, quando me escondo, qual maçã cozida, no jarro de uma velha delambida: tropeço-lhe nos beijos, sem que o veja, e no regaço entorno-lhe a cerveja. A sábia tia, às vezes, numa história de enredo triste e perenal memória, pensa me ter, qual um banquinho, à mão; então me afasto e, bum! vai ela ao chão, e enxertando na história um disparate reclama em altas vozes o alfaiate, sem parar de tossir. Em gargalhadas as comadres rebentam, de malvadas, saltam de gozo e ju-

³ Convém mencionar também Rudyard Kipling, que, entre suas obras nacionalistas, escreveu *Puck of Pook Hill* (1906), no qual duas crianças, sem intenção, convocam Puck (estavam brincando de encenar *Sonho de uma noite de verão*), descrito como um homenzinho mágico, um apto contador de histórias por ser a “mais velha das Coisas Velhas da Inglaterra”. Puck, então, narra para as crianças uma história mitológica que leva à legitimação natural da lei inglesa. É um Puck menos transgressor, pois.

ram, da janela, não terem visto uma hora como aquela.⁴
(Ato II, cena I)⁵

Adiante, Puck gaba-se ainda mais de sua capacidade de ser o que quiser: “Vou perseguir-vos sem vos dar sossego, por vales, montes, pela mata espessa; ora como corcel, ora morcego, ou sapo, ou chama, ou urso sem cabeça; como cavalo ou leão, macaco, ou burro, relincho forte e rujo, guincho e zurro”⁶ (Ato 3, Cena 1).

Sua versatilidade o permite mover-se entre os meios. Ao espreitar os atores amadores atenienses prepararem-se para o ensaio no bosque, Puck decide: “O que, um ensaio teatral! Serei ouvinte; um ator também, talvez, se eu achar causa”⁷ (Ato III, Cena I). No desenrolar, Puck se coloca mais que um ator, pois praticamente toda a condução da narrativa é catalisada por ele. Há três segmentos distintos acontecendo em *Sonho*: (1) a complicação dos dois casais atenienses, (2) os trabalhadores tolos que produzem uma peça, e (3) o conflito mesquinho entre Oberon e Titânia, rei e rainha das fadas. Puck não tem motivos próprios relacionados a qualquer desses meios, mas transita livremente entre os três e interfere de uma forma tal que é um dos protagonistas da narrativa e o principal responsável pela dinâmica confusão-resolução que segue. Seu objetivo é, antes de tudo, deleitar-se: quando Oberon acusa Puck de que sua ação aumentou a confusão dos casais, dizendo: “tudo provém de tua negligência. Sempre te enganas, caso não se trate de alguma brincadeira voluntária”, o trickster responde: “o destino o quis [...] Mas alegra-me ver tudo assim torto, que para mim não há melhor desporto”⁸ (Ato 3, Cena 2).

⁴ “FAIRY: Either I mistake your shape and making quite, / Or else you are that shrewd and knavish sprite / Call'd Robin Goodfellow: are not you he / That frights the maidens of the villagery; / Skim milk, and sometimes labour in the quern / And bootless make the breathless housewife churn; / And sometime make the drink to bear no barm; / Mislead night-wanderers, laughing at their harm? / Those that Hobgoblin call you and sweet Puck, / You do their work, and they shall have good luck: / Are not you he?

PUCK: Thou speak'st aright; / I am that merry wanderer of the night. / I jest to Oberon and make him / smile / When I a fat and bean-fed horse beguile, / Neighing in likeness of a filly foal: / And sometime lurk I in a gossip's bowl, / In very likeness of a roasted crab, / And when she drinks, against her lips I bob / And on her wither'd dewlap pour the ale. / The wisest aunt, telling the saddest tale, / Sometime for three-foot stool mistaketh me; / Then slip I from her bum, down topples she, / And 'tailor' cries, and falls into a cough; / And then the whole quire hold their hips and laugh, / And waxen in their mirth and neeze and swear / A merrier hour was never wasted there” (Shakespeare, 2006, p. 25-26).

⁵ Para as citações traduzidas de *Sonho de uma noite de verão*, este trabalho utilizou e alterou a versão disponível em <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/sonhoerao.pdf> (acesso em 10.03.2019). As notas de rodapé conterão a versão original, conforme referências.

⁶ “PUCK: I'll follow you, I'll lead you about a round, / Through bog, through bush, through brake, through brier: / Sometime a horse I'll be, sometime a hound, / A hog, a headless bear, sometime a fire; / And neigh, and bark, and grunt, and roar, and burn, / Like horse, hound, hog, bear, fire, at every turn” (Shakespeare, 2006, p. 34-35).

⁷ “What, a play toward! I'll be an auditor; / An actor too, perhaps, if I see cause” (Shakespeare, 2006, p. 34).

⁸ “OBERON: This is thy negligence: still thou mistakest, / Or else committ'st thy knaveries wilfully.

PUCK: Then fate o'er-rules / [...] And so far am I glad it so did sort / As this their jangling I esteem a sport” (Shakespeare, 2006, pp. 40; 47-48).

E isto ele faz servindo a Oberon, ao destino e à platéia, como um instrumento – e também está a serviço de Shakespeare como ferramenta polivalente e carismática que conduz as surpresas cômicas de seu texto.

Falamos de como o Loki agia como trickster alterando sua própria forma. Também Puck possuía essa habilidade, mas um evento um pouco diferente marcou melhor sua personalidade: transformar outra pessoa em um animal. O mote mais famoso de *Sonho de uma noite de verão* é a travessura de Puck em transmutar o mais tolo dos atores com uma cabeça de asno. Esse tema é inspirado em outra obra muito mais antiga, *O Asno de Ouro*, que faz parte de *Metamorfoses* de Apuleio, que por sua vez inspirou-se em *Metamorfoses* de Ovídio. Em sua obra magna, Ovídio narrou vários contos de mortais que foram transformados em animais pelos deuses, assinalando o que John Berger explica como a “velha tradição na qual uma pessoa é retratada como um animal para revelar mais claramente um aspecto do seu caráter. O recurso era como o de pôr uma máscara, mas sua função era de desmascarar” (Berger, 2003, p. 24).

Puck aplicou a mesma lógica para cumprir sua incumbência dada por Oberon. O rei das fadas estava com ciúmes de um garoto adotado por Titânia e, como solução, quis que o menino ficasse sob sua tutela. Titânia recusou e o casal real entrou em crise. Oberon teve uma ideia ardilosa para cumprir seu capricho: incumbiu Puck de encontrar uma flor cujo sumo atua como poção do amor, com o intuito de usá-la em Titânia adormecida para que ela, ao acordar, amasse a primeira criatura que avistasse, hedionda que fosse. Como ela dormisse próximo ao local onde os atores ensaiavam sua peça, Puck viu a oportunidade de intervir no plano de seu rei e transformar um dos atores num asno para providenciar o abominável alvo para o amor de Titânia – e providenciar também o riso da audiência, ao dar ao idiota a aparência que lhe cabe e, em sequência, criar a cena patética da rainha paparicando um asno.

Paralelamente, Oberon ordenou a Puck que usasse a flor para resolver o emaranhado amoroso dos atenienses do bosque – e, acidentalmente, ele piorou o nó, antes de desatá-lo.

O autor inglês Neil Gaiman (1960-) dedicou um capítulo de sua série em quadrinhos *The Sandman* para recontextualizar a peça de Shakespeare. Ele usou o artifício metalinguístico de apresentar uma peça dentro da peça, algo que o próprio Shakespeare fez em *Sonho* e *Hamlet*. Em sua versão, o protagonista de *Sandman*, Morpheus, um indivíduo que é a própria personificação metafísica do Sonho, encomenda a Shakespeare duas peças, em troca de inspiração e relevância para a arte do bardo. O pagamento é *Sonho de uma noite de verão*, pois Morpheus desejava presentear as fadas com uma peça sobre elas mesmas. Totalmente surpreso, Shakespeare apresenta à corte de Oberon e Titânia uma comédia que envolve os próprios Oberon e Titânia – e Puck. Como não poderia deixar de ser, o verdadeiro Robin Goodfellow trespassa as fronteiras e interfere na peça, substituindo o ator que o interpretava para atuar em

seu próprio papel. A brincadeira o faz lembrar de sua natureza e ele faz uma escolha: não acompanhará Oberon e as fadas de volta ao reino onde se exilaram há séculos. Permanecerá na terra, divertindo-se com os mortais e suas vidas tolas. Puck ignora as fronteiras mais uma vez, um andarilho solto no mundo, o que trará sequelas definitivas em *The Sandman*, muito adiante – mas esta já é outra história.

A peça de Shakespeare usa a palavra “sombra” em três ocasiões. Uma delas é quando a duquesa Hipólita diz, ao assistir à sofrível peça que os trabalhadores prepararam: “é a coisa mais tola que já ouvi”, e seu duque atenua, em indulgência: “as melhores desse tipo [peças] são apenas sombras, e as piores não são piores, se a imaginação as corrige”⁹ (Ato V, Cena I). Ou seja: peças de teatro não passam de sombras, imitações falsas sem grandes consequências, cabendo ao público compensar essas falhas. Parece haver no duque respeito de compaixão aos poetas e sua imaginação.

Outro uso é quando Puck chama Oberon, rei das fadas, de “rei das sombras”. As fadas, então, são como sombras: semelhantes, mas menos concretas que suas contrapartes humanas e, por isso, etéreas, ilusórias, insondáveis, informes, indeterminadas – fantasiosas.

O último uso da palavra “sombra” é no epílogo, a parte em que um ator da peça dirige-se diretamente ao público para o encerramento, pedindo aplausos:

Se vos causamos enfado por sermos sombras, azado plano sugiro: é pensar que estivestes a sonhar; foi tudo mera visão no correr desta sessão. Senhoras e cavalheiros, não vos mostreis zombeteiros; se me quiserdes perdoar, melhor coisa hei de vos dar. Puck eu sou, honesto e bravo; se eu puder fugir do agravo da língua má da serpente, vereis que Puck não mente. Liberto, assim, dos apodos, eu digo boa-noite a todos. Se a mão me derdes, agora, vai Robim, alegre, embora.¹⁰ (Ato V, Cena I)

Não sem motivo esse trecho é um monólogo de desculpas de Puck, que foi agente das travessuras e confusões e é o personagem mais consciente da índole cômica do que passou. Ele assistiu a tudo com interesse, assim como a audiência da peça. O trickster é o mais adequado a romper a quarta parede, “sair” das fronteiras da peça e falar com o espectador/leitor. Ainda que fale em nome da peça encerrada, ainda é o persona-

⁹ “HIPPOLYTA: This is the silliest stuff that ever I heard./ THESEUS: The best in this kind are but shadows; and the worst are no worse, if imagination amend them” (Shakespeare, 2006, p. 66).

¹⁰ “PUCK: If we shadows have offended, / Think but this, and all is mended, / That you have but slumber'd here / While these visions did appear. / And this weak and idle theme, / No more yielding but a dream, / Gentles, do not reprehend: / if you pardon, we will mend: / And, as I am an honest Puck, / If we have unearned luck / Now to 'scape the serpent's tongue, / We will make amends ere long; / Else the Puck a liar call; / So, good night unto you all. / Give me your hands, if we be friends, / And Robin shall restore amends” (Shakespeare, 2006, p. 72).

gem Puck quem está ali, pois o monólogo baseia-se em sua palavra (“honesto Puck que sou”). Assim, o trecho “nós, sombras” pode ser entendido duplamente: ‘nós, os atores/imitadores, sujeitos desta peça’; ou ‘nós, as fadas/fantasia da imaginação, objetos desta peça’.

Como Shakespeare na peça reflete sobre a fértil loucura do amor e da poesia, também Gaiman tece propostas em meio à sua história em quadrinhos. Oberon diz a Morpheus, sobre a peça: “este folgado, embora agradável, não é verdadeiro. Nada sucedeu desta forma”. E o senhor dos Sonhos responde: “Oh, mas É verdadeiro. Coisas não precisam ter acontecido para serem verdadeiras. Histórias e sonhos são sombras de verdades que resistirão quando os meros fatos tornarem-se poeiras e cinzas, e forem esquecidos” (Gaiman, 2005, p. 83). Oberon e Titânia aceitam essa resposta e Gaiman resgata o valor das sombras, da arte imaginativa, das verdades profundas e duradouras que dão forma às coisas deste mundo humano por onde nos movemos.

E, nesta aparente digressão sobre a arte, ainda estamos tratando de metamorfoses, como – espero – ficará claro adiante.

04) Tradução

“Nunca confie no contador de histórias.
Confie apenas na *história*”
Neil Gaiman, *The Sandman*

Um verso de *Sonho de uma noite de verão* é o elo central deste trabalho. Quando Bottom é transformado em asno e reencontra seus amigos, Peter Quince exclama: “foste traduzido!” (“thou art translated!”) (Ato III, cena I). A tradução costuma dizer “estás transformado”, mas a conversão literal “traduzido” indica o trocadilho cômico e vulgar de Shakespeare: tanto o nome do personagem (bottom = fundo) como o animal no qual ele é transformado (ass = asno) são palavras alternativamente usadas para indicar as nádegas, de maneira que o animal da transformação é um reflexo do homem, tanto no nome como na estupidéz. Puck não apenas transformou Bottom, mas o traduziu em uma piada a partir de seu próprio nome e características.

J. R. R. Tolkien descreveu o poder transformador do domínio da linguagem:

A mente humana, dotada dos poderes de generalização e abstração, não vê apenas *grama verde*, discriminando-a de outras coisas (e contemplando-a como bela), mas vê que ela é verde além de ser *grama*. Mas quão poderosa, quão estimulante para a própria faculdade que a produziu, foi a invenção do adjetivo: nenhum feitiço ou mágica do Belo Reino é mais potente. E isso não é de surpreender: tais encantamentos de fato podem ser vistos apenas como uma outra visão dos adjetivos, uma parte do discurso numa gramática

mítica. A mente que imaginou *leve, pesado, cinzento, amarelo, imóvel, veloz* também concebeu a magia que tornaria as coisas pesadas leves e capazes de voar, transformaria o chumbo cinzento em ouro amarelo e a rocha imóvel em água veloz. Se era capaz de fazer uma coisa, podia fazer a outra, e inevitavelmente fez ambas. Quando podemos abstrair o verde da grama, o azul do céu e o vermelho do sangue, já temos o poder de um encantaor em um determinado plano, e o desejo de manejar esse poder no mundo externo vem a nossa mente. (2006, p. 28)

Adjetivos não apenas descrevem, mas modificam. O artista tem a capacidade de tocar a realidade e transformá-la ao oferecer sua visão. O artista carrega potencial caráter de trickster. Falo de artistas em geral, mas desejo abordar, especialmente, o escritor. Este, com seus truques e trapanças, anda sobre as divisórias, coloca-se como um terceiro elemento, um autoconsciente intermediário entre o binômio realidade-leitor e, com astúcia estimulante, usa a plasticidade da linguagem para traduzir as realidades, como Puck traduziu Bottom.

Shakespeare, através de uma fala do duque Theseus, diz dos poetas: “O olho do poeta, num delírio excelso, passa da terra ao céu, do céu à terra, e como a imaginação dá relevo a coisas até então desconhecidas, a pena do poeta lhes dá forma, e a esse aéreo vazio concede habitação e nome”¹¹ (Ato V, cena I). O poeta se movimenta, trilha caminhos vários, transcende fronteiras, vai da terra ao céu e retorna com palavras roubadas dos deuses como o fogo, presenteadas à humanidade como uma dádiva definidora de sua dignidade. Nem sempre a dádiva dos muitos caminhos é compreendida.

O filósofo-poeta Gaston Bachelard disse que a imaginação “é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens” (Bachelard, 2001, p. 1). A própria essência representativa da linguagem confere-lhe uma maleabilidade criativa. Uma vez que podemos dizer algo sobre um referente, poderíamos com o mesmo mecanismo dizer dele outra coisa completamente diferente. Por isso Umberto Eco disse: “se algo não pode ser usado para mentir, então não pode também ser usado para dizer a verdade: de fato, não pode ser usado para dizer nada” (Eco *apud* Hyde, 2017, p. 91).

Neste ponto, trago brevemente uma terceira trickster, que se conecta conosco de maneira mais direta que Loki e Puck. A escritora estadunidense Ursula K. Le Guin (1929-2018), que assume a natureza mentirosa de sua função. Ou melhor, assume a vital importância da natureza mentirosa do artista ao produzir arte, ao tentar apreender o inapreensível. Ela disse:

¹¹ “The poet’s eye, in fine frenzy rolling, / Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven; / And as imagination bodies forth / The forms of things unknown, the poet’s pen / Turns them to shapes and gives to airy nothing / A local habitation and a name”. (Shakespeare, 2006, p. 60)

O trabalho do romancista é mentir. [...] Abra os olhos; ouça, ouça. É isso o que os romancistas dizem. Mas eles não dizem o que você vai ver e ouvir. Tudo o que podem dizer é o que viram e ouviram, durante sua vida neste mundo, um terço dela dormindo e sonhando e, outro terço, contando mentiras.

“A verdade contra o mundo!” – sim. Certamente. Escritores de ficção, pelo menos em seus momentos mais corajosos, realmente desejam a verdade: conhecê-la, dizê-la, servi-la. Mas seguem um caminho tortuoso e peculiar, que consiste em inventar pessoas, lugares e eventos que nunca existiram ou existirão de verdade, contando essas histórias fictícias de forma extensa, detalhada e com uma boa dose de emoção; e então, quando terminam de escrever esse monte de mentiras, dizem: “Aí está! Eis a verdade!” [...] O romancista diz em palavras o que não pode ser dito em palavras. (Le Guin, 2014, p. 9, 11)

Em complemento às astuciosas sombras do autor está o leitor:

Ao ler um romance, qualquer romance, temos de saber perfeitamente bem que a coisa toda é absurda, e então, enquanto lemos, acreditar em cada palavra. Finalmente, quando terminarmos, podemos descobrir – se o romance for bom – que estamos um pouco diferentes do que éramos antes da leitura, que fomos, de alguma forma, transformados, como se tivéssemos conhecido um rosto novo ou cruzado uma rua que nunca cruzáramos antes. Mas é muito difícil dizer exatamente o que aprendemos, como fomos transformados. (p. 11)

Da consciência da relevância da literatura para a vida, podemos ver nela o potencial de promover movimento, transformação, metamorfoses do eu em um outro – um novo eu.

A própria Le Guin enquanto escritora reflete sua posição de alguém que habita – e confunde – as fronteiras: (1) uma mulher num ofício de prestígio masculino, (2) escritora cujo terreno foram as desprestigiadas literaturas de fantasia e de ficção científica, (3) e que em 1969 publicou um romance sobre um solitário embaixador terráqueo que tenta compreender um planeta de humanos desprovidos de distinções de gênero¹². Com essa magnífica e honesta mentira ela humildemente transgride paradigmas e desafia o leitor a compartilhar a confusão do protagonista e sua limitada tentativa de enxergar o mundo para além da dualidade fundamental de macho e fêmea. Antes disso ela havia escrito um romance de fantasia cujo protagonista é um mago que é descrito de

¹² Este livro tem o título *A mão esquerda da escuridão* (1969), publicado aqui pela editora Aleph, e apresenta olhares culturais fictícios construídos com tanta naturalidade que é descrito como “ficção científica antropológica”. No campo da fantasia criadora de mundos, Ursula é conhecida pelos romances de *Terramar*, dos quais, em 2018, temos dois publicados no Brasil pela editora Arqueiro: *O feiticeiro de Terramar* (1968) e *As tumbas de Atuan* (1972). O que mais me marca em Le Guin, o que me transformou ao ler seus livros, é como sua narrativa precisa e elegante é carregada de enorme sensibilidade diante da complexidade humana.

pele escura, mas isso deliberadamente só é relatado depois que o leitor já se acostumou a ele, já “entrou em sua pele” antes de descobrir que a cor não é branca. O livro foi publicado em um período crítico da eferescente questão racial nos EUA, no mesmo ano em que Martin Luther King foi assassinado¹³.

Jung propõe o artista como educador de sua época através da parcela de significado social da obra de arte. Não raro, o artista e a produção criativa trabalham no sentido de “compensar de modo mais efetivo a carência e unilateralidade do espírito de época” (Jung, 2011, p. 84). O artista-trickster rompe o caminho único, questiona a lógica, confunde fronteiras, traduz e trai as realidades, produz o ruído e a sujeira que quebram a esterilidade da pureza à qual toda ordem aspira. Por isso Le Guin provocou: “Há mesmo algo de surpreendente no fato de nenhuma sociedade respeitável jamais ter confiado em seus artistas?” (Le Guin, 2014, p. 9).

O que o papel mitológico do trickster sugere é o seguinte: “um paradoxo que o mito propõe: de que as origens, a vitalidade e durabilidade das culturas requerem que haja espaço para figuras cuja função é expor e desorganizar as próprias coisas nas quais as culturas se baseiam” (Hyde, 2017, p. 19).

Por definição, toda ordem cria exceções e, para seu próprio bem, precisa aprender a lidar com elas. O necessário papel social do artista-trickster é excepcionalmente duplo: o de exceção que confirma a regra, provendo a saudável liberação das inevitáveis forças latentes que confrontam a coesão de qualquer ordem; e o de exceção que evidencia a arbitrariedade ou a caduquice da regra, oferecendo múltiplas possibilidades e saídas para resgate e renovação. Tanto a ordem e a exceção compõem a cultura, é essa dinâmica conjunta que mantém seu fôlego. A ordem não é ruim, sempre será necessária; o nocivo é o apego à ilusão de sua imobilidade. O que o trickster tem a oferecer ao mundo é isto: movimento. E imaginação, é claro.

Quem é o trickster, afinal?

Se Odisseu pode representar tantos papéis, se pode criar um personagem, como disse certa vez Atena, “como se fosse [sua] própria pele resistente”, então quem é o verdadeiro Odisseu? Se o trickster escandinavo Loki pode assumir a forma de um pássaro, de uma pulga, de um cavalo e do fogo, então quem é o verdadeiro Loki? [...]. Com alguns personagens politrópicos é possível que não exista verdadeiro eu por trás das máscaras cambiantes, ou que esse verdadeiro eu resida exatamente ali, nas superfícies mutáveis, e não sob elas”. (Hyde, 2017, p. 81-83)

¹³ Em *A mão esquerda da escuridão* a autora repete o artifício: o leitor só descobre que o protagonista é negro alguns capítulos livro adentro, quando ele consegue uma audiência com o rei, que o questiona se todos no planeta de onde ele alega vir, a Terra, são pretos como ele. Toda a população local tem pele marrom, levando ao estranhamento do rei quanto ao visitante.

Essa metamorfose ambulante.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BERGER, John. *Sobre o olhar*. Trad. Lya Luft. Editorial Gustavo Gili, 2003.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da Mitologia (A idade da fábula)*. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- GAIMAN, Neil. *Norse mythology*. London: Bloomsbury Publishing, 2017.
- _____. “The Sandman: Sonho de uma noite de verão”. In: *Sandman: Terra dos Sonhos*. Vol. 3. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2005.
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Editora Iluminuras, 2003.
- HYDE, Lewis. *A astúcia cria o mundo. Trickster: trapaça, mito e arte*. Trad. Francisco R. S. Innocêncio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Maria Luíza Appy; Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.
- _____. *O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis: Vozes, 2011.
- _____. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- LE GUIN, Ursula K.. “Introdução”. In: _____. *A mão esquerda da escuridão*. Trad. Suzana L. de Alexandria. São Paulo: Aleph, 2014.
- Lokasenna*. Disponível em: <http://www.sacred-texts.com/neu/poe/poe10.htm> (Acesso em 10.03.2019).
- SHAKESPEARE, William. *A Midsummer Night's Dream*. In 3 by Shakespeare. Mineola, N.Y.: Dover Publications, 2006.
- STURLUSON, Snorri. *The poetic Edda*. Disponível em: https://archive.org/stream/poeticedda00belluoft/poeticedda00belluoft_djvu.txt (Acesso em 10.03.2019).
- STURLUSON, Snorri. *The prose Edda*. Disponível em: <https://is.cuni.cz/studium/predmety/index.php?do=download&did=62028&kod=ARL100252> (Acesso em 10.03.2019).
- TOLKIEN, J. R. R.. *Sobre histórias de fadas*. Trad. Ronald Kyrmse. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006.

Extrapolando o real para cultivar possibilidades: a potência do fantástico na literatura de Mia Couto e João Guimarães Rosa em uma perspectiva deleuzeana

Leonardo Monteiro Crespo de Almeida
(Doutor em Direito – UFPE/
Prof. Dr. – Faculdade Imaculada Conceição do Recife)

01) Introdução

Em algumas das suas entrevistas, Mia Couto (1955-) reiterou a sua admiração pela literatura de João Guimarães Rosa (1908-1967), destacando não somente a visão poética, criadora, do manejo da linguagem que guiava o escritor mineiro, como também a composição das histórias, ou seja, a construção de narrativas cujo material emerge de um certo modo de vida. O tradicional, implícito e presente, invade as regras e formas de enunciação habitual de um idioma particular para reivindicar a potência criadora da linguagem, que agora não mais se restringe à representação de uma realidade refém do que é empiricamente observável.

Pode-se dizer sobre a literatura de Guimarães Rosa o que se diz daquela de Mia Couto: o real deixa de ser o objeto privilegiado da narrativa para se converter ele mesmo em um termo a ser confrontado e questionado. Partindo do que existe e se apresenta, os autores, cada um percorrendo o seu itinerário particular, tratam de extrapolá-lo, de articular linhas divergentes, inusitadas, experimentais.

Acredito que o encontro entre duas forças literárias distintas – Mia Couto e Guimarães Rosa – nos permite conceber formas de narrativa estranhas aos objetivos de uma exposição representativa da realidade material de tudo aquilo que é perceptível e, por isso mesmo, imediatamente relatável. A forte precariedade econômica de uma região, os acontecimentos extraordinários capazes de provocar severas rupturas nas histórias individuais, os traumas coletivos das nações, são experiências que desafiam os limites de uma pretensão representativa da linguagem restrita ao relato e à exposição de um real elusivo, que se deixa capturar pelos sentidos e, por isso mesmo, pela sua apreensão presente. Às vezes relatar o que se vive envolve extrapolar a linguagem na qual se pensa e se vive.

Em Mia Couto e Guimarães Rosa o passado, na forma das tradições, dos regionalismos, particularidades linguísticas, imagens, estendem-se ao presente, mesclando-se aos acontecimentos e às vivências, além de integrar a composição das suas narrativas. Quero reiterar que, seguindo a filosofia de Gilles Deleuze (1925-1995), o passado compreendido como virtual dispõe de uma realidade própria, coexistente ao que se sente e que se percebe no presente, mas que com ele não se confunde, nem se deixa subsumir.

É neste ponto que a filosofia deleuzeana me serve como suporte teórico para uma leitura do fantástico no encontro desses dois autores. Através de sua abordagem de Espinosa, Nietzsche e Bergson, Deleuze elabora uma ontologia do real que o estabelece como intrinsecamente criativo e dinâmico, marcado por potencialidades em constante atualização. O real, deste modo, acaba por revelar um potencial criativo incessante, que não se esgota naquilo que se manifesta. Recorrer ao vocabulário local e às imagens legadas pela tradição na composição de uma estrutura narrativa revela muito mais do que uma preocupação documental, expositiva: acredito que se trata de cultivar potencialidades que nos abrem novos modos do ver, dizer e pensar.

Conceber o fantástico nos dois autores que, aliás, não são facilmente assimilados ao rótulo 'literatura fantástica', pode servir de fio condutor para desvelar uma forma de narrativa que se comprometa com a justaposição ao invés da oposição entre planos. Com isso surgem experimentações em que o tradicional e o contemporâneo se mesclam, o que nos leva a vislumbrar no atual os resquícios incessantes do virtual.

Então, abordando Guimarães Rosa e Mia Couto através de uma leitura muito pontual da filosofia deleuzeana, acredito que a noção de fantástico pode proporcionar essa junção entre o que se faz manifestamente presente e o potencial simbólico que, implícito nessas vivências, também nos permite extrapolá-las. A literatura permitiria esse tipo de exploração já que ela transpõe a aparente estabilidade das manifestações do presente para trazer à tona elementos outrora suprimidos e marginalizados, sufocados pelas diversas superposições das narrativas dominantes.

A estrutura deste breve artigo se desdobra em duas partes. Na primeira delas será feita uma breve exposição de alguns pontos centrais da filosofia deleuzeana que vão servir de suporte para a minha abordagem de Mia Couto e Guimarães Rosa. O fundamental reside em desenvolver algumas noções teóricas que nos ajudem a situar o fantástico em sua relação com o real e com a narrativa que pretenda representá-lo. Para isso tomo como fio condutor da minha exposição, a relação entre real, virtual, atual, bem como algumas considerações do autor sobre estética e literatura.

A segunda parte trará um sucinto recorte dos elementos e imagens contidos na literatura de Mia Couto e João Guimarães Rosa. A finalidade é a de pinçar pequenos momentos em que se pode identificar uma condução da narrativa marcada por duas características: primeiro, a pretensão descritiva da narrativa é suplementada, senão sobreposta, por elementos que não se conformam com a apreensão usual da realidade; segundo, a mobilização desses elementos é acompanhada por uma concepção acentuadamente criativa da linguagem e que, por este motivo, escapa às pretensões representativas de uma narrativa realista.

02) A literatura e a tríade real, atual e virtual a partir de Deleuze

Embora não seja um teórico da literatura, nem a tenha colocado como um objeto privilegiado de sua investigação filosófica, Deleuze dedicou uma quantidade significativa de textos a seu respeito. Seja na forma de artigos, com os ensaios dedicados a Lewis Carroll, Samuel Beckett, o “Bartleby” de Herman Melville etc.; ou livros, como *Proust e os signos* (Deleuze, 2003), a literatura fornece um campo de investigação muito caro às inclinações filosóficas do autor. Na literatura, Deleuze encontrará noções que, mais adiante, serão apreendidas em conceitos filosóficos, a exemplo das recorrentes imagens de Antonin Artaud em sua obra, como o corpo sem órgãos, ao mesmo tempo que faz com que a filosofia se depare com um campo cuja preocupação não reside propriamente na produção de afetos, nem de conceitos.

Em uma de suas palestras acerca do filósofo francês, Roberto Machado (2014) aponta a preocupação afetiva da literatura ao mencionar a maneira como os textos de Guimarães Rosa exploram a forma de vida dos jagunços que habitam os espaços rurais de Minas Gerais. Aqui a distinção entre cartografia e decalque, erguida por Deleuze, me soa oportuna: o decalque se restringe ao ato de narrar, expor, descrever as relações observáveis, imediatas; a cartografia, pelo contrário, pretende-se ir além, mapeando possibilidades, explorando também pontos de ruptura e saídas, movimentos incessantes que desestabilizam um real que somente em sua superfície se deixa ser apreendido pelas representações das narrativas.

A literatura que interessa a Deleuze é aquela que expõe o pensamento aos seus limites, que implica em lhe confrontar exatamente onde haveria mais segurança e clareza. Maurice Blanchot, Georges Bataille, mas também Jean-Marie Le Clézio e Samuel Beckett são figuras importantes para esse projeto, assim como Kafka e Proust. Todos eles, de algum modo, introduzem “dobras” nas formas, fugindo das convenções e, com isso, trazendo à tona obras que resistem à captura das classificações tradicionais. Neles a linguagem se converte em objeto de especulação, seja de maneira explícita ou implícita: as tramas desenvolvidas por esses autores, distintas como são, jogam com as formas usuais que possuímos para dizer e narrar o real.

Para Deleuze, a filosofia começa com a diferença e, por isso mesmo, também com a produção do novo. A armadilha é circunscrever o pensamento ao reconhecimento do novo como algo que já se encontrado – ou mesmo implicitamente presente no ponto de partida adotado. A emergência do novo não se restringe às categorias e às demarcações prévias, como uma peça que se solta de um quebra-cabeças a qual passa a ser imediatamente reinserida. Aqui não somente os gêneros literários, como também as diversas formas de construção das narrativas, podem acabar capturadas no ciclo incessante da repetição e do reconheci-

to, o qual acomoda o pensamento e mantém o novo refém do mesmo.

A preocupação deleuzeana pelo novo contempla uma dimensão estética significativa ao trazer para o primeiro plano não a simples criação, mas a produção da própria produção, portanto, a emergência de algo que escapa às construções conceituais do presente. Deleuze, portanto, situa o novo no horizonte de uma investigação ontológica marcada por uma lógica dos eventos. Nesta questão, gostaria de sinalizar para a maneira com que o autor mobiliza noções como “filosofia do futuro” e “povo por vir” para explorar as implicações dessa forma de pensar. O novo se situa fora do que se estabelece neste mundo, e por isso mesmo precisa ser construído através de um engajamento crítico com o presente capaz de lhe liberar e trazer à tona os seus potenciais criadores.

A preocupação prática da filosofia deleuzeana é clara: a falta de criação significa também a falta de uma resistência ao presente, ou seja, da aceitação das configurações e veredas já estabelecidas, ou seja, ilustra a conformidade do pensar. Deleuze, por outro lado, flerta com um pensamento atravessado pela contra-atualização do presente. Por isso a cautela em pensar os elementos tradicionais, sedimentados, porém implícitos nas reflexões e comportamentos de membros de uma comunidade qualquer: a tradição aqui não se explica, nem persiste, em virtude subserviência fiel disseminada pelo espaço social, mas pela sua reatualização nas mais distintas circunstâncias. Por isso, fala-se em uma contra-atualização que se impõe contra o primado do presente atual.

Gostaria de ressaltar o complexo jogo de diversas sensações, afetos e estratégias presentes nas manifestações artísticas: é essa dinâmica que abre espaço para a emergência de novas formas de sentir, ver e observar distintas da reprodução pré-fabricada encontradas no comércio. Para isso é preciso levar em consideração um outro domínio que, embora entrelaçado com o atual, opõe-se a ele. O virtual é o domínio das relações diferenciais. Gostaria, neste ponto, de destacar uma passagem de Deleuze que considero esclarecedora sobre essas noções:

O virtual não se opõe ao real, mas ao atual. O virtual é totalmente real enquanto ele é virtual... De fato, o virtual precisa ser definido como parte estrita do objeto real – como se o objeto tivesse uma parte de si mesmo no domínio do virtual em que ele se inscreve em uma dimensão objetiva... A realidade do virtual consiste nos elementos diferenciais e nas relações em que pontos singulares correspondem a elas. A realidade do virtual é a estrutura. Precisamos evitar atribuir os elementos e as relações que formam a estrutura uma atualidade que eles não possuem como também retirar deles a realidade que eles possuem. (Deleuze, 2001, p. 208-209, tradução nossa)

A literatura permite a incursão pela realidade do virtual, ou seja, ela extrapola o atual. Uma tomada de consciência em torno da virtualidade da estrutura aponta também para as maneiras variadas com

as quais a forma literária anima o pensamento, intervindo – e também transformando – o atual (Deleuze, 1999, p. 9). Em suas narrativas, Franz Kafka (1883-1924) se apropria de um idioma que lhe é estranho para decompor e organizar os componentes burocráticos constitutivos de uma determinada formação social. O seu uso peculiar do alemão não reflete predileções e maneirismos próprios do autor, antes a necessidade de produção de linhas de fuga diante da produção dos afetos que se inscreve na produção literária.

Ao invés de descrições minuciosas da estrutura burocrática, Kafka propõe uma literatura de entradas múltiplas ancorada na experimentação e que, por sua vez, resiste a ser subsumida a um princípio último explicativo, seja ele a biografia de Kafka, o jogo de significantes e/ou o contexto histórico-cultural no qual sua obra se insere. Sua literatura resiste às tentativas de codificação e demarcação presentes na imposição de uma ordem e de um certo registro.

Por isso também a resistência de Deleuze e Guattari, na obra que dedicam a Kafka, em não se deixar levar pela busca de uma estrutura formal que explicaria uma suposta representação kafkaniana da realidade. Nesse nível de análise não é pertinente perguntar pelos sentidos “por trás” da metamorfose de Gregor Samsa ou qual seria o objeto da crítica kafkaniana em *O processo* e *O castelo* – e isso se admitirmos que existiriam, em ambos os trabalhos, pretensões de ordem normativa. Deleuze e Guattari tratam mesmo de opor a metamorfose à metáfora:

Kafka mata deliberadamente toda metáfora, todo simbolismo, toda significação, não menos do que toda designação. A metamorfose é o contrário da metáfora. Não há mais sentido próprio nem sentido figurado, mas distribuição de estados no leque da palavra. A coisa e as outras coisas não são mais que intensidade percorridas pelos sons ou pelas palavras desterritorializadas seguindo sua linha de fuga. Não se trata de uma semelhança entre o comportamento de um animal e o do homem, e menos ainda de um jogo de palavras. Não há mais nem homem, nem animal, já que cada um desterritorializa o outro, numa conjunção de fluxos, num continuum reversível de intensidade. (Deleuze; Guattari, 1977, p. 34)

Em sua obra *Sexta-Feira ou os Limbos do Pacífico*, Michel Tournier (1924-2016), por sua vez, opera uma releitura de Robson Crusó em que as tentativas de capturar a dinâmica específica da ilha em prol da subsistência de Crusó é, por sua vez, frustrada. Diferentemente da narrativa da qual parte e se apropria, a criação de uma ordem estável por Crusó é obstruída pelas múltiplas reterritorializações estabelecidas pela ilha e pela circunstância geral na qual se encontra (Tournier, 2012).

Em ambos os casos, a realidade do atual escapa à capacidade de apropriação e controle latentes na ideia de um pensamento calcado na representação: formas de resistência e fuga, no sentido de produção de saídas e alternativas, emergem dos mais diversos espaços, muitos deles

impensados (Deleuze, 1999, p. 44). Nos dois breves recortes dos autores mencionados – e que explicitamente captaram os interesses de Deleuze e Félix Guattari (1930-1992) – a dinâmica entre o virtual e o atual reflete a experimentação operada na – e a partir da – linguagem no registro literário.

Em *Mil platôs*, Deleuze/Guattari ressaltam que a função primária da linguagem não é a representação do mundo mediante transmissão interpessoal de informações. Antes mesmo da representação, a linguagem ordena e organiza o mundo enquanto objeto a ser representado pelo pensamento (Deleuze; Guattari, 2002, p. 16). A linguagem engloba tanto um contexto institucional quanto uma função institucionalizante, aqui na forma das palavras de ordem.

Um professor, por exemplo, transmite tanto informações sobre o seu conteúdo como também ordens. O detalhe é que as ordens não são comandos que se somam às informações ministradas, antes antecipa e envolve as informações. O ordenar se inscreve no uso que se faz da linguagem. Instruir os alunos a compor uma resenha literária seguindo um certo padrão é também determinar os critérios pelos quais a resenha será aceita e considerada válida daquelas que não serão, ou seja, é também ordem (Deleuze; Guattari, 2002, p. 11). Muito embora a ‘instrução’ não se coloque como comando, marcada por palavras que visem a estabelecer uma certa organização, é exatamente isso o que elas pretendem.

Há muito mais no traço da escrita literária do que a caracterização de estados de coisas e/ou de disposições afetivas dos personagens. A escrita também intervém no contexto, reformula os seus elementos, inclusive confrontando as formas de narrativas estabelecidas. Os autores referidos por Deleuze e Guattari, de uma ou outra forma, “torcem” as convenções estabelecidas pelo romance realista.

Em síntese, a obra de Deleuze fornece um aporte filosófico para se conceber uma forma de literatura que não se limita a apreender a realidade, representando-a através da narração de personagens e acontecimentos em termos de coerência e razoabilidade. Explorar o fantástico pode significar uma abertura às inúmeras veredas que se abrem a partir da criatividade do virtual, tal como as memórias, individuais e coletivas, deixam os seus rastros nas diversas formas com que uma dada realidade, social, política ou cultural, é tematizada. Os dois autores adiante analisados, de maneiras distintas, porém próximas, optaram por levar adiante essa exploração nas diversas maneiras com que mesclaram a erudição e a cultura popular, comentários sociais e narrativas que rompem com o verossímil e razoável.

03) João Guimarães Rosa e a imanência do sertão

Na literatura de Guimarães Rosa o sertão surge como configuração

que aponta para diversas concepções de espaço: o espaço geográfico, natural, marcado por uma cultura específica que será também pontuada por um desdobramento histórico particular; espaço de experimentação linguística, onde as palavras tendem a recriar uma realidade particular ao invés de se conformarem com aquela que já está dada aos personagens e, em certo sentido, também ao próprio escritor. As privações do sertão são contrapostas à diversidade das narrativas, das apropriações, por vezes explícitas, de referências eruditas e das imagens que ultrapassam o sentido inicial, primário, prontamente atribuído às situações descritas: a expressão da pobreza, da carência, do subdesenvolvimento e da violência legitimada pelas tradições.

A linguagem de Rosa extrapola o registro descritivo circunscrito às noções de verossimilhança e coerência: o que as suas palavras compõem é também um panorama afetivo na medida em que expõe os modos de vida de jagunços e vaqueiros. Quando visto dessa forma, a paisagem sertaneja, ao mesmo tempo em que minuciosamente relatada em sua fauna e flora, converte-se em um espaço de experimentação contínua de narrativas que entendo dar margens para formas distintas de exploração da virtualidade subjacente ao real – e, mais especificamente, ao sertão em particular. O sertão é um mundo, sim, mas um mundo que, antes de mais nada, está sempre por se fazer e se fazendo.

Em uma de suas novelas que compõe *Sagarana*, “O Burrinho Pedrês”, a exploração do virtual traz à tona as desventuras da sorte e do destino que acompanham um grupo de vaqueiros em uma missão, a princípio, banal. Apesar da caracterização fisiológica do animal, são as suas potencialidades implícitas que impulsionam e operam o desdobramento final da narrativa: ninguém sabe o que pode um corpo, como nos lembra Deleuze seguindo o rastro deixado por Espinosa. O fechamento inesperado confronta a verossimilhança do razoável ao estabelecer aquele que, outrora, fora considerado mais frágil e despreparado como o sobrevivente da narrativa, o que inverte o padrão usual, darwinista, de sobrevivência do mais forte e mais apto.

A sorte e a aleatoriedade, que tanto desestabilizam quanto restabelecem o sertão, introduzem na narrativa corriqueira a possibilidade de inversões inusitadas que não se adequam às convenções estabelecidas pelo gênero. À codificação do sertão, caracterizada por movimentações de fixação e sobreposição, Guimarães Rosa insere justaposições e ambiguidades. Em *A hora e a vez de Augusto Matraga*, o aparente desenvolvimento linear da trajetória da vingança é confrontado através do mesmo jogo de sorte, aleatoriedade e rupturas. O interesse deleuzeano pela composição oscilante de linhas de fuga que introduzem saídas e alternativas à ordem estabelecida pode ser transposto para a literatura de Rosa.

Em *Grande Sertão: Veredas*, o infinito surge como símbolo e afirmação constante da imanência e potência produtiva do sertão: sobre um mesmo plano, a proliferação de relações diferenciais sem um eixo

central e organizador, cujo fim é afirmado em sua abertura, seu início. Neste sentido, a reiteração de elementos regionalistas, presentes tanto nos recursos do autor quanto na composição das suas imagens, não contempla o que entendo como mais pertinente nesta leitura: a experimentação impulsionada pelas sucessivas transformações internas pelas quais passa o sertão.

O estilo de Guimarães Rosa não pode ser dissociado do mundo no qual se refere e também se insere. No tocante à preocupação deleuzeana com o estilo, este, na leitura realizada por Claire Colebrook, transcende a representação do pensamento, comprometida com a criação de um “retrato” o mais claro e verossímil do mundo que se abre ao autor. O estilo traz consigo uma intervenção performativa, produzir efeitos na perspectiva do leitor, e por isso entendo que a abordagem literária de Deleuze e Guattari pode mesmo ser concebida também como uma pragmática da leitura:

o mundo não é uma presença simples, fechada e inerte que, por sua vez, é revestida por certos estilos de representação. O falar e o escrever, por exemplo, não são formas de representação estabelecidas fora da vida; falar e escrever leva a produzir um evento da vida, um devir e uma mudança com a vida. Não é que exista um mundo e, em seguida, a representação que fazemos dele. Atos de fala, de escrita e pensamento são eventos na vida, produzindo um sentido do mundo, permitindo à vida ser e mudar. (Colebrook, 2002, p. 51)

As múltiplas narrativas de Rosa constituem um plano em que os personagens se afirmam como potências em constante deslocamento e construção. Elas articulam os sentidos locais ao mesmo tempo que também resistem ao meio no qual se encontram: não se deixam ser vencidos pelas circunstâncias, nem pelo destino, por vezes terríveis. O pacto demoníaco de Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas* aponta para um processo de metamorfose que demarca um devir muito específico e singular: o jagunço precisa tornar-se um outro para alcançar o seu objetivo e o pacto será o evento que vai assinalar essa passagem.

Em sua entrevista a Günter Lorenz, Guimarães Rosa ressaltou o deslocamento dos seus personagens pelo sertão: múltiplos devires que, por sua vez, sinalizam para direções as mais diversas, englobando tanto a possibilidade do encontrar a si mesmo quanto da perda. Se, por um lado, o espaço territorial do sertão é codificado, estabelecendo fronteiras e formas de composição coletivas (fazendas, bandos, paisagens, vegetações, fauna, a tradição), ele é também desterritorializado por meio de sucessivas reformulações dos componentes constitutivos do seu território.

No conhecido conto “A terceira margem do rio”, presente em *Primeiras histórias*, um homem opta por abandonar a sua família para ir morar em uma canoa. Uma descrição guiada pelo razoável e verossímil ao menos exigiria um conjunto de justificativas que, por mais implausí-

veis que sejam, serviriam como elementos de racionalização de uma decisão que, por si só, situa-se para muito além do inteligível e razoável. O rastro do mistério já se encontra no título: em que consistiria a terceira margem para além mesmo das duas margens que originam o rio?

Ao mistério que envolve a decisão de abandonar um certo território – a vida familiar – em prol de outro – a vida em uma canoa – soma-se um segundo mistério, a saber, a insistência do filho que aguarda a vida inteira pelo retorno da figura paterna. A territorialidade se estabelece a partir do primeiro parágrafo onde o pai é descrito pelo filho como cumpridor, ordeiro e positivo. O passar dos anos faz com que o pai, por sua vez, passe por uma metamorfose cuja explicação e sentido é um dos eixos preponderantes da narrativa, senão mesmo o principal. De cumpridor e ordeiro, o pai ignora necessidades fisiológicas, despreocupando-se com a higiene, com a aparência e mesmo com a própria alimentação.

São vários os devires que se situam a partir dessa circunstância misteriosa e fantástica: o devir-família cujo único lembrete permanece na persistência do filho em tentar compreender a decisão, o devir-animal em que a cisão entre humano/animal aos poucos é dissolvida, mas jamais resolvida, dentre outros. Um detalhe importante reside também na relação entre a estabilidade proposta pelo pensamento que pretende estabilizar o real e o movimento, o fluxo que perpassa toda a Vida como potência que envolve a totalidade da natureza e do humano.

Um dos eixos centrais no conto reside no entrelaçamento entre o fantástico e o enigma. A decisão do patriarca é absurda, mas suas implicações e efeitos persistem no desdobramento da narrativa como possibilidade atualizada. Tão significativo quanto a extrapolação do real proposta pela narrativa, é o mistério da decisão. A decisão é tomada sem justificativas ou explicações razoáveis: o mistério é a questão que, de maneira incontornável, precisa ser estabelecida ao mesmo tempo em que se carece de resposta.

Alimentando ainda mais o mistério, temos a recusa do filho em assumir o lugar do pai ainda que ele inicialmente tenha mencionado essa possibilidade. É um momento e movimento singular: o único momento em que o pai acena para o filho reside na possibilidade de sua substituição, mas esta é subsequentemente negada pelo próprio filho, cujo destino do pai simultaneamente ele compartilha, mas também o renega.

Ele compartilha uma vez que permanece ao seu lado durante a sua estadia no rio; não compartilha ao não assumir o seu lugar. Mas quais os motivos que o levaram a rejeitar seguir os passos do pai? A pergunta é desnecessária: o que lhe orienta é o esclarecimento e a determinação, mas o sertão de Guimarães Rosa, visto como plano de imanência, é também o espaço da incessante produção, do semear. Por vários caminhos, os sertões colocam como vereda intransponível o devir singular de cada personagem: o caminho deles existe em função do próprio caminhar, da cartografia mesma que eles desenvolvem, ao invés do decalque materia-

lizado nos caminhos pré-existentes e que, ao menos em tese, direciona a trajetória daqueles que por eles caminham.

Para além dos elementos inusitados e surreais de sua obra, o elo entre a travessia e o fantástico se mostra persistente. A travessia de Riobaldo, do patriarca, do burrinho, coloca-os em circunstâncias nas quais o que sabem e percebem precisa ser extrapolado rumo a um destino incerto, misterioso, por vezes até insólito. Nessas travessias, o absoluto isolamento, o pacto demoníaco, a superação das limitações físicas são os eixos pelos quais a metamorfose dos personagens será atualizada.

Neste ponto é bom mencionar um ponto caro à filosofia de Deleuze e Guattari: a dimensão fantástica e misteriosa dificulta uma sobreposição do atual frente ao virtual ou mesmo a subsunção do real pelo atual. O que se mostra é sempre mais do que as apreensões que cada um, inclusive o leitor, faz dele. Em Guimarães Rosa o sentido é reconstruído e reformulado a cada passo em um percurso que se quer e se faz solitário, singular. O real, então, como positividade produtiva absoluta e sem fronteiras, direção que lhe coloca de certo modo um tanto quanto próximo do que pensara Deleuze.

04) Mia Couto e a potência fantástica de Moçambique

A Moçambique que ressurgiu nas páginas de Mia Couto resiste a ser reduzida a um território que se deixa ser conhecido através dos seus aspectos mais peculiares, um objeto a ser dissecado através dos saberes naturais e culturais que o autor detém sobre a temática. Assim como em Guimarães Rosa, a Moçambique é também situada como um plano de imanência em que as experimentações, abrangendo da produção de imagens até a reinserção de provérbios e ditos populares a outros âmbitos, desdobram-se em direções as mais diversas.

Em *A confissão da leoa* a fronteira entre a forma humana e a forma animal é rompida em meio a sua inscrição em um território cujas relações oprimem e restringem o deslocamento do feminino. As metamorfoses entrelaçam o devir-mulher e o devir-animal, construindo em torno de si uma lógica disjuntiva em que a animalidade ressurgiu como recurso desterritorializante para assim redefinir os termos da relação (Couto, 2016a). A relação entre esses devires é também estabelecida em sua releitura do *Sermão de Santo Antônio aos Peixes*, do Padre Antônio Vieira, presente no conto “O peixe e o homem”, que integra a coletânea *O fio das missangas* (Couto, 2016b).

A justaposição dos relatos masculino/feminino, onde o masculino se associa ao razoável, descritiva do observador, e o feminino ao mundo místico e fantasioso, compõe o desenvolvimento da narrativa. Elementos lúdicos e oníricos perfazem os relatos associados aos desaparecimentos e aos ataques das leoas, sendo o mote central do mistério que

envolve toda a composição da narrativa.

Ainda que reiterada diversas vezes a natureza dos atacantes e das suas vítimas, persistem as indagações sobre a motivação e o que move as leões. Não se trata de estabelecer uma tensão entre humano e animal, mas de operar contínuos desvios e entrelaçamentos entre os polos: os elementos míticos, inscritos na tradição moçambicana, são simultaneamente mobilizados e contrapostos aos sedimentos culturais que arquitetam e mantêm uma estrutura social fortemente subjugadora do feminino.

A localidade da narrativa de Couto não se confunde, nem se limita, à caracterização espacial de uma superfície determinada: Moçambique, eu gostaria de ressaltar aqui, não é estabelecida somente como um país marcado por uma história e cultura particular, mas um mundo e, como tal, situa-se em um constante devir. Nisso tanto o sofrimento e as lutas que historicamente vão marcar o seu período pós-colonial, como o futuro que se apresenta, são rearticulados através dos componentes de suas narrativas.

Em *O último voo do flamingo*, o passado, presente e futuro de Moçambique colidem em uma narrativa fantástica. As misteriosas explosões dos militares da ONU, que passam pelo país com o objetivo de desativar e retirar as minas, um dos resquícios das guerras civis, é estabelecido como eixo (Couto, 2016c). Deleuze, mas também Félix Guattari, enxergariam neste ponto uma dimensão política na – e a partir da – estética que não deveria ser negligenciada: a ideia de que existe sempre um devir-político na linguagem e na literatura uma vez que o nomear implica moldar ou ordenar o político ao invés de tão somente representá-lo.

A derradeira imagem do romance, onde dois personagens se deparam com um abismo e um dos protagonistas faz um pequeno pássaro de papel para, em seguida, lançá-lo rumo ao desconhecido, pode ser pensada, em termos deleuzeanos, como linha de fuga que opera um deslocamento entre a Moçambique presa ao passado colonial, às diversas maquinacões políticas e ao modo como se deixa apreender no emaranhado traiçoeiro dos interesses das potências econômicas internacionais. Nessa obra a metamorfose de Moçambique apresentada por Couto confronta a difícil conjuntura pós-colonial caracterizada por distinções como local e universal, tradição e progresso: sem referências sólidas com as quais se pode contar para se direcionar, investigar e delimitar o itinerário a se seguir, só restam experimentos.

Se, por um lado, as narrativas de Mia Couto permitem aos seus numerosos leitores estrangeiros entrarem em contato com uma região e cultura que talvez lhes sejam exóticas, assim como também os eventos que pautaram a história e a sociedade moçambicanas, é preciso certa reticência ao lhe atribuir alguma pretensão estritamente realista. Se Kafka é um realista, trata-se, para Deleuze e Guattari, de um realismo ancorado não tanto na fidelidade ao real atualizado e imediato, mas a uma forma de escrever e pensar que experimenta sobre o real, desfa-

miliarizando-o para nele liberar outras potencialidades, percorrendo diversas linhas de fuga. As várias imagens e situações inusitadas, como as metamorfoses da leoa ou a contemplação de um abismo, alimentam essa ausência de familiaridade ao mesmo tempo em que também não surgem como complementos a uma possível descrição das mazelas sociais e políticas do lugar.

Seja em *O último voo do flamingo* ou na *Confissão da leoa*, Mia Couto constrói uma *assemblage* onde as conexões entre os elementos dispostos, sejam eles materiais ou imateriais, fogem da explicação e de uma suposta crítica representativa do real. As imagens exploram o rico domínio da memória coletiva a partir de circunstâncias específicas a uma Moçambique pós-colonial (Couto, 2016a; Couto, 2016c). Assim como na obra de Kafka, a abordagem deleuzeana opera uma desfamiliarização da lei ao destituí-la de sua lógica convencional, o que o filósofo francês faz ao justapor formas de narrar baseadas em um senso comum e aquelas envolvidas pelo fantástico que terminam por evidenciar o potencial implícito da memória coletiva e também da língua e das suas possibilidades.

Para Deleuze e Guattari, ao experimentar sobre o real, um escritor não está somente mencionando um determinado estado de coisas, construindo através dele um retrato sobre o qual vai pairar a sua crítica, mas fazer deslocar e reconectar elementos, justapor outros, enfim, abrir o que está aí, o dado, à riqueza do virtual e da memória coletiva. Para eles, gostaria de repetir este ponto, a escrita literária é performativa porque atua sobre o mundo, sobre as crenças, comportamentos e percepções do seu leitor, modificando-as e/ou propondo novos rumos: ao invés de representar o real, almeja intervir nele. Se o extraordinário adentra – e, de certo modo, tende a constituir – o espaço narrativo de Mia Couto nas duas obras mencionadas, o mesmo também produz um efeito de desmantelamento e desagregação das instituições, comportamentos e valores aos quais se dirige.

No conto “Peixes para Eulália”, presente em *O fio das missangas*, a miséria e a carência material são construídas e articuladas em meio a uma metamorfose literal que encerra o devir do protagonista. Também aqui o mágico, o surreal, justapõem-se ao que aparentaria ser apenas mais um relato sobre a precariedade do espaço em que se situam os personagens. Como em Guimarães Rosa, no entanto, a narrativa não leva a uma denúncia ou renúncia do real, mas à construção de linhas de fuga que operam e constroem a partir dele. No conto mencionado, uma dessas linhas é o humor, que alivia e suscita disposições específicas para lidar com a falta e com a ausência de um horizonte futuro que permita a resolução do impasse presente.

O humor é produtivo quando impele os personagens a interagir, a construir relações e apontar, mesmo quando mais absurdo, expectativas e imagens de uma outra realidade. O futuro mítico, onde as carências, de alguma forma, serão supridas, necessita ser também construído: o

gesto simbólico por excelência consistiria em levar o barco de Sinhorito até o céu para que a chuva e, com isso, os peixes para Eulália.

A força da imaginação acaba por modificar, de maneira fantástica, a atualidade do real: o barco sobe aos céus e a chuva retorna para pôr fim à longa seca que castigava a região. A sanidade dos personagens é justaposta à loucura e ao devaneio, avessos à verossimilhança e aos preceitos tradicionais que governam os comportamentos esperados. O que significa a loucura e a sanidade quando vistas a partir desse prisma?

Aliás, nesse conto e em outras narrativas de Mia Couto, os personagens que se encontram na periferia de uma formação coletiva, terminam por construir e articular os seus próprios mundos através dos parcos recursos, materiais e simbólicos, de que dispõem. Por isso o fantástico também vai se situar em um espaço de justaposição às carências do real-atual: o sonho, o devaneio, marcados por associações e combinações que por vezes escapam às formas de organização presentes, ainda que com elas guarde certas conexões obscuras e misteriosas. O fantástico da loucura é a sua permissão para que se extrapole a atualidade do real, do que se encontra dado e que, por vezes, apresenta-se como a única vereda a ser percorrida.

Os sertões de João Guimarães Rosa e a Moçambique de Mia Couto não somente desvelam um plano de imanência, como sublinham o caráter autorreferencial que acompanha, e mesmo mantém, a composição desses planos. Ambos os planos não são atravessados por um construtor ou princípio transcendental pelo qual eles pudessem ser explicados, mapeados. Moçambique, por exemplo, não se deixa capturar pela guerra civil, por formas de opressão colonial, pelas suas tradições e narrativas ancestrais. O mistério que se inscreve e se desenvolve a partir do fantástico, como vimos, reflete também resistência à captura. Explicar o mistério do fantástico é desfazê-lo, sim, mas através da sua inserção em uma lógica que lhe é distinta e com a qual já nos encontramos inseridos e familiarizados: é fazer do estranho e do inaceitável, comum e aceitável.

Destacar o autorreferencial não significa reiterar o isolamento e uma autonomia absoluta seja do sertão, seja de Moçambique. Implica antes observar que ambos se constituem através de uma lógica específica, possuindo o que Deleuze/Guattari nomeiam “endo-consistência”. Isso significa que os mundos criados são também compartilhados, interação entre si, mas se desdobram mediante lógicas específicas. Por isso, tanto em Guimarães Rosa quanto em Mia Couto pode ser apontada a ausência de um princípio último, transcendental, que venha explicar e desfazer os mistérios estabelecidos em suas obras.

A mobilização da cultura tradicional, da história, dos neologismos, acaba por compor um panorama que não se volta para um exercício de explicação ou desmitificação do atual, antes enuncia a sua produção incessante e selvagem através de caminhos que levam ao desconhecido, fazendo-os ir além de uma representação usual da realidade na qual se

encontram rumo a uma liberação e exploração poética do virtual. Na Moçambique de Mia Couto, o extraordinário se funde ao ordinário, as particularidades de sua terra mesclam-se aos dilemas, às alegrias e às tristezas que foram – e ainda são – compartilhadas pelos mais diversos povos e culturas. Uma mesma terra de pluralidade e devires.

A presença das memórias e das narrativas míticas, longe de estarem sufocadas pelos persistentes vestígios dos discursos coloniais, infiltram-se na leitura e da vivência de um presente ainda dilacerado por guerras e escassez de recursos materiais básicos. O lirismo fantástico de Couto é também uma denúncia que traz à tona a sublime agonia da resistência, que impõe ao autor o trabalho de continuar criando mesmo em tempos em que as razões para tanto já não são tão claras. O fantástico, então, como firme confronto do real ao invés de lhe ser um suave e falso devaneio.

05) Considerações Finais

Nos dois autores o fantástico é pensado neste trabalho através de certas caracterizações bem específicas, como elemento da narrativa que ultrapassa – ou mesmo contradiz – uma descrição lógica e verossímil da realidade das coisas, expressa o que chamo de extrapolação do real. Os autores, cada um a seu modo, exploraram uma dimensão do real situada para além daquilo que é imediatamente apreensível, dado, chamada de atual: um domínio que, no contexto da filosofia deleuzeana, é o do virtual. O domínio do virtual contempla não somente a memória e as vivências individuais, como o amplo processo de formação sociocultural constitutivo que compõem a identidade de um povo e a formação, material e simbólica, de uma nação.

Explorar o virtual não significa somente considerar a potencialidade criativa que se faz presente na cultura e no modo de vida de um povo, mas participar do processo incessante de criar esse povo. Os mitos, as narrativas populares, o imaginário coletivo, não pretendem apenas coletar as vivências de um povo e a maneira pela qual eles buscam atribuir sentido à realidade com que, em um dado momento, eles se deparam: a realidade é também criada, construída, desestabilizada por essas narrativas e pelos inúmeros sentidos que elas produzem. Daí surgem a modificação das formas usuais, os hibridismos, a mesclagem entre o humano e o animal, os eventos sobrenaturais que, no entanto, encontram-se firmemente entrelaçados com acontecimentos mais mundanos. O fantástico não se caracteriza como uma fuga da realidade ou da tentativa de negá-la através do refúgio no irreal, no utópico, enfim, na negação da escassez, dos limites e dos demais aspectos da realidade vistos como inconvenientes, para não dizer problemáticos: o fantástico é uma forma de compor e de engajar com o real, afirmando-o em toda a

sua potencialidade, devir e contingência.

A aproximação entre Guimarães Rosa e Mia Couto sob a ótica de certos elementos da filosofia deleuzeana objetivou situar uma concepção de fantástico que interliga as duas obras a partir de uma certa noção de temporalidade em parte esboçada na obra do filósofo francês. As memórias coletivas e as múltiplas veredas abertas nos sertões de Guimarães Rosa e na Moçambique de Mia Couto revelam, para além das tradições que os circunscrevem, outras formas de engajamento e construção do real através da potência do virtual. Nisso residiria o cerne do fantástico na obra dos autores através da leitura adotada neste trabalho da filosofia deleuzeana.

REFERÊNCIAS

- COLEBROOK, Claire. *Understanding Deleuze*. Crows Nest, Australia: Allen & Unwin, 2002.
- COUTO, Mia. *A confissão da leoa*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016a.
- _____. *O fio das missangas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016b.
- COUTO, Mia. *O último voo do flamingo*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016c.
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- _____. *Difference and Repetition*. London: Continuum, 2001.
- _____. *Proust e os signos*. 2ª ed. São Paulo: Forense, 2003.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: Por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Vol. 2. São Paulo: Editora 34, 2002.
- MACHADO, Roberto. “Seminário sobre Deleuze e a filosofia realizado na Universidade Federal do Acre”. 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_ttmrtLORBA. Acesso em: 24/03/2019.
- TOURNIER, Michel. *Vendredi ou la vie sauvage*. Paris: Folio, 2012.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019 [1956].
- _____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016 [1962].
- _____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015 [1946].

Metamorfose e dualidade: aproximações entre o médico, o monstro e o Hulk.

Edson José Rodrigues Júnior
(Graduando em Letras – UFPE/Belvidera)

O monstro sempre foi e sempre será figura capital nas vertentes imaginativas da literatura. Dentre suas incontáveis funções narrativas e simbólicas, podemos considerar que a principal é materializar aquilo que é desconhecido, impossível, irreal, inverossímil, irracional. De acordo com David Roas (2014), o monstro materializa de forma assustadora e insólita tudo aquilo que é socialmente ou psicologicamente transgressor. A existência do monstro *per se* subverte os limites que determinam o que é ou não aceitável no mundo do ponto de vista físico, biológico e moral. Nas palavras do autor, a existência de um monstro, por caracterizar a desordem, implica a existência de uma norma, uma ordem a ser quebrada ou perturbada por tal presença perturbadora. De forma semelhante, Carroll (1999), em *Filosofia do horror ou paradoxos do coração*, afirma que os monstros são antinaturais, não se encaixam nos padrões culturais do que se considera natural; pelo contrário, o violam a ponto de se tornarem não apenas fisicamente ameaçadores, mas também cognitivamente:

[os monstros] são antinaturais relativamente a um esquema conceitual e cultural de natureza. Eles não se encaixam no esquema, violam o esquema. Assim, os monstros não são apenas fisicamente ameaçadores, são cognitivamente ameaçadores. São ameaças ao saber comum. Sem dúvida, é em razão dessa ameaça cognitiva que não só os monstros horríficos são ditos impossíveis, mas também tendem a fazer com que os que os encontram fiquem loucos, doidos, transtornados etc., pois esses monstros são, em certo sentido, desafios aos fundamentos do modo de pensar de uma cultura. (Carroll, 1999, p. 53)

Pelo fato de afrontarem a ordem natural da existência e da sociedade, os monstros são ameaças diretas ao senso comum. Tendo isso em mente, é possível notar que os monstros são caracterizados não apenas como *outsiders* diante do dogma social, mas estranhos psicológica, emocional e cognitivamente. Exemplos deste desarranjo psicossocial em figuras monstruosas são abundantes nas literaturas fantástica, gótica e de horror: o monstro de *Frankenstein*, de Mary Shelley; o vampiro *Drácula*, de Bram Stoker; o terrível diabrete Edward Hyde, bem como sua contraparte, Dr. Henry Jekyll, de *O médico e o monstro*, caso particular sobre o qual me debruçarei neste escrito.

Roas (2014) aponta ainda que o monstro, além de encarnar os medos mais ancestrais e primitivos da humanidade voltados para o mundo externo (a morte, o selvagem, o desconhecido), também põe o homem em confronto com o medo centrado em si próprio: seu lado obscuro,

seus desejos mais ocultos, seus instintos animais e impulsos. Nessa mesma perspectiva, Vax (1973) afirma que o monstro

representa nossas tendências perversas e homicidas, tendências que aspiram a gozar, libertar, de uma vida própria. Nas narrativas fantásticas, monstro e vítima simbolizam essa dicotomia de nosso ser; nossos desejos inconfessáveis e o horror que eles nos inspiram. O “do além” do fantástico na verdade está muito próximo; quando se revelam para os seres civilizados que pretendemos ser, essas tendências inaceitáveis para a razão, nos deixam horrorizados como se fosse algo tão abjeto que acreditamos vir do além. Então, traduzimos esse escândalo moral em formas que se expressam no escândalo físico. (Vax, 1973, p. 111, tradução nossa)

Assim, a monstrosidade na ficção sequestra da mente humana uma série de instintos, impulsos, desejos proibidos ou reprimidos pelos dogmas racionais e sociais e os expressa de uma forma não factível, não racionalizada. Como afirma Roas (2014), a narrativa fantástica encarna em figuras monstruosas tudo aquilo que o racionalismo vigorante em cada época ou período histórico considera impossível, abominável, aberrante. Ainda segundo ele, a figura do monstro se transforma e evolui de modo a conseguir acompanhar e continuar a confrontar a ordem vigente através do tempo. Como prova disso o autor aponta que muitos monstros não apenas da literatura como do cinema, da TV e dos quadrinhos podem ser interpretados como “indícios muito claros dos medos predominantes em um período e em uma cultura determinados” (Roas, 2014, p. 109). Para ilustrar esse fenômeno, cita o Godzilla, réptil colossal do cinema nipônico que se ergue do oceano após testes nucleares interromperem seu sono milenar. Para Roas (p. 109), a forma como o monstro é construído remete diretamente ao horror provocado pelos ataques nucleares ao Japão durante a Segunda Grande Guerra e que reverberou pelo inconsciente coletivo do povo japonês durante toda a década de 1950.

É partindo desses pressupostos que pretendo traçar uma linha de aproximação entre os casos do Doutor Jekyll, em *O médico e o monstro*, e do Dr. Bruce Banner, icônico personagem dos quadrinhos, bem como seus respectivos *alter ego* monstruosos, Edward Hyde e O Incrível Hulk, respectivamente. Com isso em mente, tomarei como escopo da análise três aspectos da construção ficcional das diegeses em questão e seus desdobramentos: a metamorfose e sua relação com a psiquê humana, o horror científico, e a questão da “identidade secreta” que nasce da dualidade entre homem e monstro.

Carroll (1999), em *A filosofia do horror*, destaca um certo *topos* perene e prolífico nas literaturas gótica e fantástica: os monstros muitas vezes catalisam uma mistura do que normalmente é distinto. “Personagens possuídos pelo demônio costumam implicar a sobreposição de dois indivíduos categoricamente distintos, o possuído e o possuidor, sendo

que o último costuma ser um demônio” (Carroll, 1999, p. 52). Este demônio, por sua vez, é caracterizado por ser uma figura transgressiva, diferentemente de seu possuído. Este é exatamente o caso de dois dos mais famigerados cientistas da ficção: Dr. Henry Jekyll e Dr. Bruce Banner.

Jekyll e Hyde, antes de se tornarem, *grosso modo*, ícones da cultura pop, saíram das páginas de *O médico e o monstro*, novela de influência gótica escrita pelo escocês Robert Louis Stevenson (1850-1894) e publicada em 1886. Na obra, o advogado Gabriel Utterson investiga os insólitos acontecimentos que rondam a figura de seu velho amigo, o cientista e “médico transcendental” Henry Jekyll. O terrível Mr. Hyde, que a princípio tanto leitores quanto personagens pensam ser um apadrinhado de Jekyll, revela-se um *alter ego* no qual este se metamorfoseia ao ingerir certa poção. A substância, segundo o doutor, é capaz de separar de um homem o lado bom e o lado ruim. Hyde, grotesco e diminuto como um diabrete, é uma espécie de monstro que, como apontado por Vax (1973), encarna os desejos ímpios e violentos que sempre foram sofreados pelo homem íntegro e racional que é Henry Jekyll. O cientista assume a existência reprimida do seu lado obscuro na nota de suicídio deixada para o amigo Utterson:

Na verdade, o pior dos meus defeitos consistia numa certa jovialidade impaciente no temperamento. [...] Acabei por sufocar meus prazeres e, depois de anos de reflexão, ao olhar ao meu redor e avaliar meu progresso e minha posição no mundo, percebi-me já comprometido com uma profunda duplicidade de vida. (Stevenson, 2002, p. 85)

Por isso, embora eu tivesse agora o caráter dividido em dois, assim como duas aparências, um era completamente malévolo e o outro era ainda o velho Henry Jekyll, aquela combinação incongruente por cujas formas e melhorias eu já desistira de esperar. (p. 91)

A dualidade Jekyll/Hyde se tornou, do século XX para cá, um dos mais importantes tópicos da ficção moderna, seja na literatura, no cinema ou nos quadrinhos. No caso destes, a relação dicotômica entre personalidades antagônicas habitando o mesmo corpo e, principalmente, a mesma mente, deu origem a vários personagens célebres. Em 1942, Bob Kane e Bill Finger apresentaram, nas páginas da revista *Batman #81*, o vilão Duas-Caras. O idôneo advogado Harvey Dent, após sofrer um atentado com ácido que desfigura metade do seu rosto, é acometido de tamanha loucura a ponto de fragmentar sua própria mente, que passa a ser ocupada por duas personalidades distintas lutando pelo controle, uma boa, outra má. Em 1978, Gerry Conway e Al Milgrom criaram o personagem Nuclear na revista *Firestorm the Nuclear Man #1*. Numa época em que a guerra fria assombrava o mundo inteiro e o medo de um conflito nuclear povoava o inconsciente coletivo, Nuclear simbolizava a dicotomia criação/destruição da tecnologia nuclear, e o fazia por

intermédio de uma relação Jekyll/Hyde entre dois personagens: Ronnie Raymond, um adolescente explosivo e temperamental, representava o caráter imprevisível e irascível da tecnologia atômica; Martin Stein, físico renomado e ganhador do Nobel, representava seu poder de criação quando bem utilizado por especialistas. Apenas quando unidos os dois podiam se transformar no *alter ego* Nuclear, e o antagonismo de suas personalidades integrando a mesma mente mimetizava a imprevisibilidade de uma guerra nuclear que poderia estourar a qualquer momento.

Mas a prole mais icônica de *O médico e o monstro* nos quadrinhos é certamente o Incrível Hulk, personagem criado pelos mestres da banda desenhada Stan Lee e Jack Kirby, em 1962, na revista *The Incredible Hulk #1*. A origem do célebre gigante também se perfaz na ciência; durante o teste malsucedido de uma bomba nuclear experimental, o cientista Robert Bruce Banner é atingido pela desconhecida radiação gama, cujos efeitos colaterais o fazem se metamorfosear num monstro grande, cinzento e disforme. A aparência vigorosa e verde do Hulk só viria a se firmar dezenas de edições depois, quando suas histórias viriam a se converter ao gênero de super-heróis. Digo se converter, pois, em sua origem, o Hulk passava longe de ser um herói ou mesmo de apresentar virtudes heroicas ou façanhas. Primordialmente, o Hulk era retrato de uma experiência fracassada, uma aberração da ciência, e, tal como o Nuclear, representava um medo coletivo diante de uma tecnologia ainda obscura aos olhos da população: a radiação e suas consequências mutagênicas para o ser humano. Nos primeiros meses de publicação, suas histórias se caracterizavam muito mais como horror científico típico das antologias de quadrinhos de terror dos anos 50 – *Strange Tales*, *Tales to Astonish*, *House of Mystery* – do que narrativas de super-heróis propriamente ditas.

Sobre as inspirações para a criação do Hulk, o roteirista e editor Stan Lee (1922-2019) aponta dois clássicos do horror gótico como principais fontes:

Sempre tive um lugar no meu coração para o monstro de Frankenstein. Ninguém jamais pôde me convencer de que ele era o vilão da história. Ele nunca quis machucar ninguém; simplesmente cambaleava desajeitadamente através dessa segunda vida, tentando se defender, tentando chegar a um acordo com aqueles que queriam destruí-lo. Decidi que eu bem que poderia pegar algo emprestado de Dr. Jekyll e Mr. Hyde também – nosso protagonista estaria em constante transformação entre sua identidade normal e seu alter ego sobre-humano e vice e versa. (LEE, 1974, p. 75, tradução nossa)

A inspiração direta de Lee deságua numa série de confluências na construção das figuras monstruosas entre os casos Jekyll/Hyde e Banner/Hulk: o horror científico, a metamorfose monstruosa, os embates psicológicos, as identidades secretas etc. No caso de *O médico e o monstro*, o

elemento científico – ou pseudocientífico, dada sua falta de ancoragem na ciência racionalizada e possível para os padrões da época – é a poção. O protagonista da obra descreve a ação química do elixir como não sendo “nem diabólica nem divina” (Stevenson, 2002, p. 91), responsável apenas por abrir as portas da índole de Jekyll e deixar que seus pensamentos e desejos recalcados, trancafiados no fundo da mente, venham à tona e tomem forma. Jekyll descreve em sua carta final que não fora exatamente a poção que lhe condenara a se metamorfosear no terrível Hyde, isso fora inteiramente culpa da sua própria psiquê:

Naquela noite atingi a encruzilhada fatal. Tivesse eu chegado à minha descoberta [a poção] num momento em que estivesse com um espírito mais nobre, tivesse eu arriscado o experimento por aspirações generosas ou pias, tudo poderia ter sido diferente, e, a partir de agonias de morte e nascimento, eu poderia ter ressurgido como anjo em vez de demônio. (Stevenson, 2002, p. 91)

Como confessa o doutor Jekyll, tudo o que a poção fez foi libertar das amarras a sua face mais obscura, reprimida há anos. Nesse caso específico, o horror surge não do elemento científico, mas da própria índole perversa do personagem, tal como aponta Louis Vax (1973), cercada pelo pragmatismo da razão. Ao contrário de outras narrativas do horror científico – como *O enigma de Andrômeda*, de Crichton, e *Eu não tenho boca e preciso gritar*, de Ellison, a ciência não é a vilã da história. Ficamos sabendo ao final da carta que o efeito da poção pode ter sido, na verdade, resultado de um erro no preparo, uma impureza em certo ingrediente (Stevenson, 2002, p. 107); o elemento tecnológico serve, pois, como catalizador para trazer à tona o horror e a monstruosidade do próprio homem, algo mais parecido com o que faz Mary Shelley com Victor e seu monstro em *Frankenstein*.

De forma análoga, a metamorfose do doutor Bruce Banner em Hulk também é desencadeada a partir de um desastre científico, o teste da “bomba gama”, mas está intrinsecamente atrelada à faceta psicológica do horror. Mesmo que a aparência grotesca do Hulk seja resultado direto do elemento tecnológico da narrativa, suas ações destrutivas estão quase sempre ligadas aos pensamentos frustrados e desejos recalcados do Dr. Banner.

Nas primeiras seis edições de *The Incredible Hulk*, Banner é mostrado como emocionalmente retraído, egocêntrico e extremamente confiante em seu intelecto genioso em detrimento de seu físico débil, que odeia. Já no número de estreia, Lee e Kirby estabelecem que Banner é o único de toda a equipe a conhecer os pormenores da tecnologia gama, não apenas por não confiar na inteligência inferior de sua equipe, mas sobretudo para realizar uma espécie de vingança pessoal contra os abusos que sofre de seus superiores do exército americano. Na revista nº 4 é revelado que o fator que leva à metamorfose em Hulk é a raiva do

cientista, ao contrário do ocaso, como o leitor era levado a crer até então. Quando transformado no Hulk, o primordial lado negro de Banner é liberado das suas reprimendas racionais (cf. Gresh e Weinberg, 2003).



Imagem 1 – A metamorfose do Dr. Banner e o desprezo do Hulk pelos humanos, *The Incredible Hulk #1* (1962)

Quando de posse do controle, o Hulk – que àquela época ainda era retratado como um monstro cinzento e grotesco de corpo disforme e cabeça desproporcional, sem os atributos atléticos espantosos que ganhou a posteriori – trata todos os humanos como seres inferiores, o que fica evidente não apenas na forma violenta como se porta diante dos outros como também na maneira de se referir a eles, utilizando vocábulos como “insetos”, “insignificantes”, “homenzinhos”. Nem mesmo sua contraparte é poupada, sendo denominada pelo Hulk de *puny Banner*, expressão que nas incontáveis edições lusófonas por diferentes editoras já foi traduzida como “Banner insignificante”, “patético Banner” etc.

Com o passar das décadas, Bruce Banner e seu *alter ego* monstruoso passaram pelas mãos de dezenas de roteiristas e desenhistas, mas sua primeira e essencial característica de metamorfose a partir do descontrole emocional permaneceu, ainda que com alterações, revisões e apro-

fundamentos ao longo do tempo. No arco de histórias “*Of all sad words*” de 1998, iniciado na revista *The Incredible Hulk #466*, Bruce Banner é levado ao limiar da loucura após a morte de sua amada esposa Betty Ross pelas mãos de seu arqui-inimigo, o igualmente monstruoso Abominável. Após o luto levá-lo a uma tentativa frustrada de suicídio, Banner começa a se transformar no Hulk sem sequer perceber, visto o estado fraturado de sua saúde mental. Em certo ponto do arco, Banner se transforma no Hulk mesmo ligado a uma aparelhagem de contenção do exército americano que dispararia várias armas contra seu corpo caso seus batimentos cardíacos acelerassem; o que não acontece, já que o gatilho da metamorfose não é a raiva, mas a pura insanidade.



Imagem 2 – O desequilíbrio mental de Banner abre brechas para que o Hulk tome o controle inesperadamente, *The Incredible Hulk #468*(1998)

Na revista de 2002 *Os Supremos*, de Mark Millar e Bryan Hitch, a metamorfose de Banner é desencadeada pela inveja e pelo isolamento social. Há seis meses livre da influência do Hulk, o cientista ainda é visto como uma ameaça e posto sob constante e severa vigilância do exército americano, estado que acaba por acometê-lo de uma severa depressão. Nesse meio tempo, o casal de cientistas Hank Pym – o Homem-Formiga – e Janet Van Dyne – a Vespa – tomam seu posto de chefia em um projeto científico ultrassecreto e, para piorar, fazem avanços substanciais, o que contribui para alargar o abismo entre Banner e o único ambiente em que ainda encontrava algum alento, a ciência. Envolto numa espiral de solidão e despeito, Banner volta a fazer experimentos em si mesmo que resultam em sua transformação num Hulk ainda mais violento e selvagem que devasta a ilha de Manhattan. Nessas e na grande maioria das histórias – com exceção das aventuras pueris do Gigante Esmeralda nos anos 70, época em que os quadrinhos ganharam um contorno mais leve e *family friendly* –, a diferença entre o Hulk herói e o Hulk monstro, que salva ou destrói Nova Iorque, sempre foi o estado momentâneo da psiquê quebrada de Bruce Banner.



Imagem 3 – Temido e desprezado por todos e relegado até mesmo de seu refúgio na ciência, Banner deliberadamente recorre ao seu *alter ego* monstruoso, *Os Supremos #4* (2002)

Entretanto, por mais que as metamorfoses monstruosas de Jekyll e Banner impliquem no traumático choque entre personalidades antagônicas e na disputa ferrenha pelo controle mental, faz-se necessário trazer para discussão um outro ponto de vista que pode facilmente passar despercebido quando nos defrontamos com esse tipo de sobreposição conflituosa entre figuras distintas. Tanto em *O médico e o monstro* quanto nos quadrinhos do Hulk, o “possuído” se utiliza do “possuidor” para seu bel-prazer, mobilizando os atributos sobre-humanos de seu *alter ego* para tomar atitudes que sua identidade civil não poderia, proibida pelos códigos de conduta social e moral. Por se tratarem de dois homens da ciência, racionais – supostamente – e com reputações a zelar, a reprimenda se dá de maneira ainda mais rígida.

Esta distorção entre identidade pública e privada é apontada por Sapochnik (1971) como tema chave da novela de Stevenson. Nela, o atrito entre as duas personas só se desenvolve posteriormente; a priori, as primeiras incursões por Londres na pele de Edward Hyde são um grato regresso ao vigor da juventude para o já velho e senil Henry Jekyll, uma chance de ouro de se libertar e levar às vias de fato seus desejos mais sórdidos.

Mesmo naquela época, eu ainda não havia vencido minha aversão à aridez de uma vida de estudos. Às vezes, eu ainda ficava bem disposto e muito animado; e, como meus prazeres eram (para dizer o mínimo) vis, e eu era não apenas mui-

to conhecido e altamente considerado, mas também estava envelhecendo, essa incoerência da minha vida tornava-se, a cada dia menos suportável. [...] Precisava tão-somente beber da taça para livrar-me de imediato do corpo do célebre professor e assumir, como uma capa espessa, o de Edward Hyde. Eu sorria frente a uma tal ideia [...] e, então, supondo-me completamente seguro, comecei a beneficiar-me da estranha imunidade de minha posição. (Stevenson, 2002, p. 91-92)

Fui o primeiro a poder passear diante dos olhos do público com a carga de uma sociável respeitabilidade e, no momento seguinte, despojar-me desse peso emprestado e lançar-me de cabeça no mar da liberdade. Mas para mim, em meu impenetrável manto, a segurança era completa. Imagine... Eu nem mesmo existia! (p. 92)

Para além da literatura, a ideia lançada por Stevenson logo encontrou papel de destaque nas narrativas de suspense, horror e policiais das revistas *pulp* e dos folhetins chamados *Penny dreadfuls*, antologias ilustradas de ficção extremamente populares na virada do século XIX para o XX que podem ser consideradas predecessoras espirituais das revistas em quadrinhos como conhecemos hoje. Foi a partir dos justiceiros mascarados dos *pulps*, como Zorro, o Sombra e o Fantasma, que o motivo da identidade secreta ganhou notabilidade e posteriormente se tornou pedra de toque das histórias de super-heróis. Com a segunda explosão dos quadrinhos heroicos na década de 1960, as discussões em torno da identidade secreta se tornaram cada vez mais importantes para as tramas e consideravelmente mais profundas. A justificativa de proteger suas identidades civis e seus entes queridos deixava de ser suficiente à medida que o mercado editorial criava heróis cada vez mais moralmente ambíguos, repletos de nuances de caráter e falhas, personagens que até então não tinham lugar na “era de ouro” dos heróis perfeitos, moralizantes, cujo modelo mor era o Super-Homem.

O Dr. Bruce Banner, modelo veterano de herói moralmente ambíguo, não raro utiliza a forma monstruosa do Hulk para satisfazer suas próprias ambições. Ainda que viva “em constante estado de pânico, sempre consternado com a possibilidade do seu monstro interior vir à tona” (Kaplan, 2006, p. 58), o Hulk é para ele uma forma de realizar ações que seu corpo franzino jamais permitiria, ações essas que nem sempre são façanhas ou atos de heroísmo e comumente envolvem vingança e violência. Na já citada história *Os Supremos*, Bruce sofre uma tremenda dor de cotovelo ao saber que sua amada Betty Ross está tendo um *affair* com o ator hollywoodiano Freddie Prinze Jr. Ao assumir a pele do Gigante Esmeralda, ele parte à caça do ator, um homem que, perante a lei, não cometeu crime algum e principalmente que não oferece nenhuma ameaça a ninguém.



Imagem 4 – Banner se transforma no Hulk para se vingar do ator Freddie Prinze Jr.; a definição de desproporcionalidade, *Os Supremos #4* (2002)

Nas páginas de *The Immortal Hulk* (2018), retorno do personagem às suas origens no horror, Al Ewing e Joe Bennett transformaram o Hulk numa espécie de vigilante de pequenas cidades no sul dos EUA. Dado como morto pela mídia e longe dos olhos do governo americano e da comunidade heroica, Bruce Banner opta por abandonar o heroísmo para resolver os problemas da população interiorana abandonada por essas instituições, mas resolver do seu próprio jeito. Nessas histórias vemos um Bruce conformado, derrotado na batalha mental contra o Hulk, mas que justamente por essa resignação não hesita em utilizar a força do Cicatriz Verde para cumprir sua agenda de vigilantismo. Quando o sol se põe, o Hulk toma o controle por si próprio e parte para caçar os facínoras que sua contraparte investiga durante o dia. Raramente visto, o gigante é tomado pela população como uma lenda urbana e pela criminalidade como um mal assombroso.



Imagem 4 – Mais monstruoso que nunca, o Hulk aterroriza e tortura criminosos com a aquiescência de seu hospedeiro, *The Immortal Hulk #1* (2018)

Saindo do território do óbvio, de inspirações evidentes e homenagens claras, um estudo mais aprofundado sobre as duas diegeses constata que *O médico e o monstro* e o Incrível Hulk deram tom à forma como a ficção moderna lida com a metamorfose, a relação entre homens e monstros e o embate entre identidades antagônicas. Os conceitos revolucionários propostos por Stevenson no século XIX foram aprimorados, revistos, desconstruídos e reconstruídos ao longo de sessenta anos de histórias em quadrinhos do Hulk e se tornaram seminais para além do horror e a ficção científica, para além da literatura e dos quadrinhos. Acesse qualquer catálogo de *streaming*, caro leitor, e verá o médico, o monstro e o Hulk presentes em espírito numa infinidade das mais variadas produções, da comédia escrachada *Eu, eu mesmo e Irene* às épicas crônicas de um samurai na Era Meiji em *Rurouni Kenshin*.

Tal como a figura do monstro sempre fez na literatura, as duplicidades de Henry Jekyll e Bruce Banner apontam o dedo de volta para nós, pessoas comuns, seres sociais e racionais, reprimidos e recalçados, e fazem com que confrontemos nossos monstros interiores – e não se engane, eles estão lá, nossos Hulks e Edward Hydes, só esperando a hora certa para emergir. Quando essa hora chegar, o que faremos? Assumiremos nossos mantos impenetráveis? Concluo lançando a você, leitor, a mesma pergunta deixada por Al Ewing (2018) em seu posfácio à primeira edição de *The Immortal Hulk*: quando o monstro nos encara de volta, que juízo tem de nós? Somos homens, monstros ou ambos?

REFERÊNCIAS

- CARROLL, N. *A filosofia do horror ou os paradoxos do coração*. Campinas: Papirus, 1999.
- EWING, A.; BENNET, J. *The Immortal Hulk vol. 1: Or is he both?* New York: Marvel Comics, 2018.
- EWING, A. “What do you think?” (Posfácio). In: EWING, A.; BENNET, J. *The Immortal Hulk vol. 1: Or is he both?* New York: Marvel Comics, 2018.
- GRESH, L.; WEINBERG, R. *The Science of Superheroes*. Hoboken: John Wiley, 2003.
- KAPLAN, A. *Masters of the Comic Book Universe Revealed*. Chicago: Chicago Review Press, 2006.
- LEE, S. *Origins of Marvel Comics*. New York: Simon & Schuster, 1974.
- LEE, S.; KIRBY, J. *The Incredible Hulk Omnibus*. New York: Marvel Comics, 2008.
- MILLAR, M.; HITCH, B. *Os Supremos: super-humano*. São Paulo: Salvat, 2013.
- ROAS, D. “El monstruo posmoderno y los limites de lo fantástico”. In: GARCÍA, F.; BATALHA, M. C.; MICHIELLI, R. (Orgs.). *(Re)Visões do Fantástico: do centro às margens; caminhos cruzados* Rio de Janeiro:

Dialogarts, 2014.

SAPOSNIK, I. "The Anatomy of Dr. Jekyll and Mr. Hyde". In: *Studies in English Literature, 1500-1900*. Vol. 11, n. 4. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1971.

STERN, R. *Coleção Histórica Marvel: O Incrível Hulk vol. 1*. São Paulo: Panini, 2018.

STEVENSON, R. L. *O médico e o monstro*. Trad. José Paulo Golob, Maria Angela Aguiar e Roberta Sartori. Porto Alegre: L&PM, 2002.

VAX, L. *Arte y literatura fantásticos*. Buenos Aires: Eudeba, 1973.

Obs.: Todas as imagens utilizadas neste artigo foram reproduzidas para fins de estudo, e não para fins comerciais, de acordo com a Lei 9.610 de Direito Autoral, art. 46.

Literatura fantástica, casas mal-assombradas, metamorfoses

Este livro foi composto com as fontes Droid Serif para os textos e Clan para os títulos destaques ao longo do texto. Esta obra foi diagramada pelo designer Tito França, e a arte da capa/contracapa pelo designer Pedro Alb Xavier.



**Editora
UFPE**

Rua Acadêmico Hélio Ramos, 20 | Várzea, Recife - PE
CEP: 50.740-530
Fones: (0xx81) 2126.8397 | 2126.8930 | Fax: (0xx81) 2126.8395
livraria@edufpe.com.br | editora@ufpe.br

www.ufpe.br/edufpe





André de Sena [org.]

Literatura fantástica,

casas mal-assombradas,
metamorfozes

