

MARIA ZILDA DA CUNHA & LÍGIA MENNA
(ORGS.)

FANTÁSTICO E SEUS ARREDORES: FIGURAÇÕES DO INSÓLITO



Maria Zilda da Cunha & Lígia Menna
(Orgs.)

FANTÁSTICO
E SEUS ARREDORES:
FIGURAÇÕES DO INSÓLITO

FFLCH/USP
SÃO PAULO, 2017

DOI: 10.11606/9788575063019

Profa. Dra. Maria Zilda da Cunha

Profa. Dra. Lígia Menna

Organizadoras

FANTÁSTICO E SEUS ARREDORES: FIGURAÇÕES DO INSÓLITO

E-book – publicação do Grupo de Pesquisa: Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens , da Área de Literatura Infantil e Juvenil do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (DLCV/PPGECLLP/FFLCH/USP).

Trabalho técnico: Centro de Estudos das Literaturas e Culturas de Língua Portuguesa (FFLCH/USP)

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Prof. Dr. Marco Antonio Zago

Vice-reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretora: Prof.^a Dr.^a Maria Arminda do Nascimento Arruda

Vice-diretor: Prof. Dr. Paulo Martins

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

Chefe: Prof. Dr. Manoel Mourivaldo Santiago Almeida

Suplente: Prof. Dr. Mário César Lugarinho

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS

COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Coordenadora: Prof.^a Dra. Rejane Vecchia da Rocha e Silva

Suplente: Prof. Dr. Mário César Lugarinho

CENTRO DE ESTUDOS DAS LITERATURAS E CULTURAS DE
LÍNGUA PORTUGUESA

Diretora: Profa. Dra. Fabiana Buitor Carelli

Vice-diretora: Profa. Dra. Maria Zilda da Cunha

Secretaria: Giovanna Usai; Marinês Mendes

GRUPO DE PESQUISA: PRODUÇÕES LITERÁRIAS E
CULTURAIS PARA CRIANÇAS E JOVENS II (CNPq)

Líder do Grupo: Profa. Dra. Maria Zilda da Cunha

Título: Fantástico e seus arredores

Subtítulo: Figurações do Insólito

Projeto gráfico e diagramação: Isabella Lotufo dos Reis

Diagramação da capa: Paulo César Ribeiro Filho

Imagem da capa: Jéssica Bombonato

Assistência Editorial: Profa. Dra. Lígia Menna; Marinês Mendes
(trabalho técnico CELP)



Copyright © 2017 PPGECLLP/DLCV/FFLCH/USP

Autorizada a sua reprodução total ou parcial que para quaisquer fins acadêmico-científicos, desde que citada a fonte. A responsabilidade pela utilização de imagens é inteiramente dos autores presentes nesta antologia. Disponível em:

<http://www.livrosabertos.sibi.usp.br>, <http://dlcv.fflch.usp.br>,

<http://estudoscomparados.fflch.usp.br> e <http://celp.fflch.usp.br>.

CONSELHO EDITORIAL

Maria Auxiliadora Fontana Baseio (Universidade de Santo Amaro, Brasil)

Maria Cristina Xavier de Oliveira (Universidade de São Paulo, Brasil)

Maria dos Prazeres Santos Mendes (Universidade de São Paulo, Brasil)

Maria Zilda da Cunha (Universidade de São Paulo, Brasil)

Ricardo Iannace (FATEC/Universidade de São Paulo, Brasil)

COMISSÃO CIENTÍFICA

Diógenes Buenos Aires (Universidade Estadual do Piauí, Brasil)

Eliane Debus (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

José Jorge Letria (Associação dos Escritores Portugueses, Portugal)

Nelly Novaes Coelho (Universidade de São Paulo, Brasil)

José Nicolau Gregorin Filho (Universidade de São Paulo, Brasil)

Rosangela Sarteschi (Universidade de São Paulo, Brasil)

Sérgio Paulo Guimarães Sousa (Universidade do Minho, Portugal)

COMISSÃO DE PUBLICAÇÃO

Cristiano Camilo Lopes (Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil)

Cristina Casagrande de Figueiredo Semmelmann (Universidade de São Paulo, Brasil)

Catálogo na Publicação (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

F216 Fantástico e seus arredores : figurações do insólito / Organizadoras:
Maria Zilda da Cunha, Lígia Menna. -- São Paulo : FFLCH, 2017.
2457,6 Kb ; PDF.

ISBN 978-85-7506-301-9
DOI: 10.11606/9788575063019

1. Literatura fantástica (Crítica e interpretação). 2. Literatura comparada. I. Cunha, Zilda da, coord. II. Menna, Lígia, coord.

CDD 809.915

CONTATO

Profa. Dra. Maria Zilda da Cunha – Grupo de Pesquisa: Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens II – End: Edifício Prof. Antonio Candido de Mello e Souza – Av. Professor Luciano Gualberto, 403, 2º andar, sala 9.

CEP: 05508-900 – Cidade Universitária, São Paulo, SP.

Telefone: (11) 3091-4828 – e-mails: posdlcv@usp.br; mzcl@usp.br;

grupopplccj@gmail.com; celp@usp.br

SUMÁRIO

Apresentação	9
<i>O Fantástico, seus arredores e figurações do insólito</i> Maria Zilda da Cunha	13
<i>A Noiva da casa azul</i> , de Murilo Rubião: um exemplo de armação de mundos possíveis do insólito ficcional. Flavio García	46
A mitologia fantástica em <i>O bloqueio</i> , de Murilo Rubião Amanda Berchez e Aparecida Maria Nunes	61
A potência criativa do insólito fantástico Maria José Palo	81
Aos leitores, as cartas: notas sobre crítica literária e edição de correspondências de escritores Cleber Araújo Cabral	100
Brás Cubas e Teleco: o delírio da morte Roseli Gimenes	117
Harry Potter: entre a escola, o preconceito e as fantásticas imagens do medievo Jack Brandão	140

Imaginário e leituras transversais em Murilo Rubião	
Maria Auxiliadora Fontana Baseio	186
<i>Ligéia</i> , de E. Allan Poe: o fantástico e o fantasmático na literatura	
Oscar Nestarez	208
Mistério e Enigma em torno do <i>Gato Preto</i> , de E. Allan Poe	
Selma Simões Scurio	235
O fantástico como caminho para a humanização no conto <i>A menina sem palavra</i> , de Mia Couto	
Eliane de Alcântara Teixeira	247
O fantástico e o desejo da <i>Menininha dos fósforos</i> , de H. C Andersen	
Klaus Eggensperger	257
<i>O homem do boné cinzento</i> , de Murilo Rubião, e <i>Home di tcahpeu di Panamá</i> , narrativa oral cabo-verdiana	
Avani Sousa Silva	284
O livro-jogo como atrativo à literatura fantástica	
Pedro Panhoca da Silva e João Luís Cardoso Tápias Ceccantini	310
O Último Mistério de Poe: Debates Criativos	
Patricio Dugnani	329

Os sentidos das inovações tradutórias numa sequência na <i>Odisseia</i> , de Homero em quadrinhos	
Erich Lie Ginach	349
Olhares sobre Alice, desvelando a visualidade	
Priscilla Barranqueiros Ramos Nannini	368
Releituras audiovisuais em torno de E. Allan Poe	
Sandra Trabucco Valenzuela	385
(Re)leituras do maravilhoso: <i>A Rainha da Neve</i> , de Hans C Andersen e seus múltiplos diálogos	
Lígia Regina Máximo Cavalari Menna	414
Representações Literárias do Fantástico/Maravilhoso em Fronteiras Amazônicas: <i>Los Pasos Perdidos</i> , de Alejo Carpentier, e <i>A Selva</i> , de Ferreira de Castro	
José Maria Rodrigues Filho	431
Reverberações rubianas no fantástico brasileiro contemporâneo: um olhar sobre a escrita de Amílcar Bettega	
Daniele Aparecida Pereira Zaratín e Rodrigo Faqueri	444
Seguindo o coelho: reflexões sobre os processos de metamorfoses na construção da narrativa fantástica	
Joana Marques Ribeiro e Juliana Pádua Silva Medeiros	466
Sobre os autores	479

Este livro reúne textos de vinte e cinco estudiosos que elegeram a literatura brasileira e seus possíveis diálogos com outras literaturas e outras artes como objeto de investigação. Trata-se, na verdade, da concretização de um projeto do nosso Grupo de Pesquisa (USP/ CNPQ) Produções Literárias e Culturais para crianças e jovens, vinculado ao Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (USP).

As reflexões acerca do universo do **Fantástico e suas vertentes, das manifestações do insólito** tiveram, como motivação principal, a participação de vários componentes do grupo – desde 2010 - em eventos da UERJ, organizados e coordenados pelo Grupo de Pesquisa liderado pelo Prof. Dr. Flavio García, cujos debates geraram instigantes pesquisas sobre esse universo ficcional, e interessantes investigações no âmbito dos estudos de mestrado e doutorado, junto à área em que atuamos na USP. Com o apoio intelectual do Prof. Ricardo Iannace, especialista em Rubião e em Fantástico,

mais recentemente, o grupo ganha mais força e empreende alguns eventos que mobilizam estudos para uma abordagem crítica sobre o assunto.

Com o objetivo de tecer discussões atuais sobre o fantástico e o imaginário, homenagear Murilo Rubião (que faria 100 anos em 2016), promovemos atividades entre as quais se citam: o **II Encontro Nacional**, que trouxe para discussão um foro sobre o tema “Fantástico e Imaginário: Reflexões Contemporâneas”. Constituído de várias sessões com trabalhos que trataram das manifestações do insólito, abriu-se o evento com as conferências: da Prof^a Dra. Maria José Palo (PUCSP) que expôs, na esteira dos pressupostos filosóficos de Giorgio Agamben, uma análise do conto “A flor de vidro”, de Murilo Rubião e a do Prof. Dr. Ricardo Iannace (docente colaborador do Programa de Estudos Comparados e membro do Grupo de Pesquisa) que propôs uma leitura revisitando preceitos teóricos do Fantástico e examinando o conto “Teleco, o coelhinho”, de Murilo Rubião, e os parentescos com os escritos “Carta a uma senhorita em Paris”, de Julio Cortázar e “Um cruzamento”, de Franz Kafka. Tais abordagens ganharam expansão no curso “O Fantástico em Franz Kafka e Murilo Rubião”, oferecido em dezembro de 2015 pelo professor na Casa das Rosas, em São Paulo.

Em 2016, realizou-se o **III Encontro Fantástico e Imaginário: Reflexões Contemporâneas: Murilo Rubião e seus arredores**, evento que contou com especialistas de diversas universidades nacionais e internacionais, muitos dos quais apresentam seus ensaios neste volume.

A temática recebeu atenção em duas disciplinas de pós-graduação ministradas pela professora Maria Zilda da Cunha, bem como foi ampliada com uma *Mostra Fantástica de cinema* (Dez, 2015), com participação efetiva dos alunos do curso e dos membros grupo de pesquisa. Esse evento contou com Fernando Paixão – um dos editores de Murilo e de Sandra Regina Chaves Nunes, uma de suas principais pesquisadoras. Além desses, outros especialistas constituíram forte contribuição para os estudos sobre o fantástico, o absurdo e sobre o autor mineiro.

A revista *Literartes* (revista digital do grupo de pesquisa Produções Literárias para Crianças e Jovens da área de Literatura Infantil e Juvenil da FFLCH/USP) publica o dossiê “Fantástico e Imaginário: Reflexões Contemporâneas / Murilo Rubião e seus Arredores” (n. 6 2016)¹ e neste ano de 2017, em seu sétimo número, foca as figurações do insólito na literatura e outras artes.

Tal percurso foi acompanhado de três Ciclos de Palestras, que contaram com especialistas convidados, entre os quais, citamos o Prof. Dr. Klaus Eggensperger; da elaboração de ensaios e da realização de Seminários com debates internos.

Enfim, com o objetivo de construir um diagrama de reflexões teóricas e de leituras analíticas de obras diversas afeitas ao assunto, o que se conseguiu foi a tessitura de um exercício de pesquisa, criativo e argumentativo. À luz desse exercitar, gestou-se a proposta deste livro.

1 <https://www.revistas.usp.br/literartes/issue/view/8677/showToc>

O leitor poderá acompanhar nos artigos desta edição *Fantástico e seus arredores: figurações do insólito* uma diversidade de perspectivas teóricas, de abordagens temáticas com as implicações suscitadas pela proposta de uma reflexão contemporânea acerca do Fantástico (como gênero, categoria ou modo); pela homenagem ao centenário (em 2016) do representante brasileiro dessa ficção – Murilo Rubião – e pela constelação do insólito que revela expressiva força na atualidade. As ideias aqui dispostas alinham-se aos estudos das artes em geral, da literatura infantil e juvenil, aos estudos comparados de literatura, da filosofia, entre outros campos do saber.

Em suma, acreditamos que neste projeto perfaz-se importante esforço investigativo, e esperamos que esta coletânea trace vias promissoras ao leitor empenhado em refletir sobre os múltiplos caminhos que apontam para os debates da ficção contemporânea, em especial, àqueles para quem o inexplicável ainda fascina.

Organizadoras

O FANTÁSTICO, SEUS ARREDORES E FIGURAÇÕES DO INSÓLITO

13

Maria Zilda da Cunha

Sobre o inexplicável correm as mais diversas lendas. A mais engenhosa – encontrada pelos guardiões do templo ao remexerem nas velhas tradições – explica que, sendo inexplicável, ele permanece como tal em todas as explicações que dele foram dadas e continuarão a sê-lo nos séculos vindouros. São precisamente essas explicações que constituem a melhor garantia de sua inexplicabilidade.

Giorgio Agamben

UM POUCO DE PROSA

Com efeito, há na contemporaneidade um franco processo de movência de narrativas, de translação de eventos e de sistemas de pensamento, de renovação tecnológica que dinamiza o território do fantástico e do insólito ficcional. Nesse contexto, importa ressaltar a relevância de sermos convocados a pensar nas bases teóricas e críticas que têm sido revistas e

retramadas, em face da dinâmica histórica acerca do assunto, entre outras razões, pelo fato de a revolução que vivenciamos ter também inovado, de forma inaudita, o caráter multidisciplinar dos exemplos artísticos.

As pesquisas no universo das produções literárias e culturais para crianças e jovens têm nos motivado a transbordar o âmbito da literatura e a investigar diversos campos narrativos, cujas manifestações artísticas se expressam em formas outras de linguagens e a perscrutar os diálogos que essas linguagens estabelecem com a verbal. Revisitamos, desse modo, a arte da pintura, da fotografia, do cinema, da holografia, das HQs, dos *games*, da hipermídia. Em suma, um território de textos que se constituem na hibridez das formas e na retomada, na revivescência de uma tradição que simultaneamente se modifica e se prolonga.

Nesse contexto, operamos com obras e autores que transitam entre os universos textuais de um público adulto, juvenil e infantil. Deparamo-nos com um repertório das linguagens do imaginário, na confluência das quais reverberam hoje insondáveis forças de pensamentos primordiais (do oriente e ocidente), cujas figurações pulsam em finos esquemas que diagramam criativas formas ficcionais (das narrativas míticas aos contos maravilhosos e de fadas; das narrativas do Romantismo, do Realismo ao Surrealismo e *non sense*, do Realismo Maravilhoso ao Fantástico e ao *Cyberpunk*). Muitas dessas narrativas, por suas características, confluíram para a formação do cânone da denominada Literatura Infantil e Juvenil. Uma constelação do mágico, do absurdo e

do insólito, que ganhando novas compleições, retoma com vigor na contemporaneidade, fascinando crianças e adultos. Isso, a nosso ver, tem forte correlação com a transição de paradigmas que vivemos, compreendendo que a ideologia do insólito e do fantástico ficcional supõe e reflete um conflito com o real (assunto desenvolvido em outra ocasião (CUNHA e BASEIO, 2011) e que nos impele a sondar um enigma que nos enreda no diálogo reflexivo sobre o conhecimento humano, a razão e a força criadora em sua historicidade e em seu devir.

Com a hipótese de ser a literatura uma forma de conhecimento do mundo, compreendemos que, se a erupção do insólito nos engendra em uma experiência de desconforto e inquietação ante a falta de sentido revelada e percebida no contexto real e cotidiano, como diz David Roas (2014), há, seguramente, vigorosas implicações socioculturais e vínculos com a História engendrando essa matéria ficcional, há algo para o que devemos atentar, seja na esfera das relações entre a arte e a sociedade, na esfera da ética e estética, seja no âmbito interdisciplinar. De algum modo, ancorando-nos em princípios dos estudos comparados de literaturas, por meio dos quais acessamos diálogos que a literatura estabelece com outras áreas do saber e com as outras artes, entendemos que alguns caminhos, mesmo que labirínticos, poderão ser sondados e algumas reflexões importantes serão suscitadas, posto que “o fantástico franqueia outras fendas para vermos o mundo”(GARCIA, 2017).

Nem sequer sabemos com segurança se o universo é uma espécie de literatura fantástica ou de realismo. [...]. Nós (a indivisa divindade que opera em nós) sonhamos um mundo. Sonhamo-lo resistente, misterioso, visível, ubíquo no espaço e firme no tempo; mas consentimos, na sua arquitetura, tênues e eternos interstícios de desrazão para saber que é falso.

Jorge Luiz Borges

A narrativa fantástica, que em nossos dias remonta ao romance gótico do século XVIII, chega ao século XX com um arsenal narrativo bastante sutil, valendo-se em geral de enredos condensados. Seu campo temático, adentrando esferas complexas do humano, retoma elementos míticos e simbólicos e revela-se muito receptivo às inquietações diante dos avanços das ciências e da tecnologia. Autores cujas narrativas em idiomas e época distintos contemplam o sinistro e a atmosfera do onírico, como E. T. A. Hoffmann, Edgar Allan Poe, Franz Kafka, Gabriel Garcia Marques, Jorge Luis Borges, Álvaro do Carvalho, Gerard de Nerval, Julio Cortázar constituem até hoje marcos importantes das metamorfoses que caracterizam a tessitura desse universo do fantástico ficcional. Em *Lo fantástico en La obra de Adolfo Bioy Casares* (1994), Francisca Soárez Coalla sinaliza as fases pelas quais o fantástico teria atravessado: em finais do século XVIII e início do século XIX, esse gênero exigia a presença do sobrenatural, materializando-se na figura do fantasma, assim a causa da angústia estaria

no ambiente externo. No século XIX, explora-se a dimensão psicológica do ser humano e o sobrenatural será substituído por alucinações, loucura; a angústia estaria, desse modo, no interior do sujeito. No século XX, “os fatos narrados são concebíveis somente na e pela narrativa” (BESSIÈRE, 1974, p. 13), o fantástico abarca o universo da linguagem e é por meio desta que será criada uma profunda incoerência entre os elementos do cotidiano; a causa da angústia estará na falta de nexos, no surgimento do absurdo. Para Rosalba Campira, “a aparição do fantasma foi substituída pela irresolúvel falta de nexos entre os elementos da própria realidade” (CAMPRA, 2016, p. 141).

Com efeito, quando aceitamos o desafio da ficção fantástica, perfazemos zonas incertas, bem como o questionamento que pressupõem; seguramente, pelos vieses da leitura, em contextos e épocas diferentes, os fantasmas deslizam. Importa lembrar que o desenvolvimento de novos meios técnicos de reprodução e produção de linguagem remodela a consciência com que desvelamos os objetos que configuram a realidade cotidiana. Neste mundo, os deuses e os demônios, ausentes, cedem à narrativa fantástica campos novos e diversos nos quais a transgressão da realidade pode atuar. A fotografia,¹ o cinema, a holografia e a cultura digital, por exemplo, propiciaram um processo interessante de desmistificação ao tornar possível a consciência do duplo, a construção de realidades

1 “Um halo de fantástico envolve a arte da fotografia. Ela acentua o fantástico latente na própria objetividade da imagem”. (MORIN, 2014, p. 51).

virtuais que deslocaram desconfianças e tornaram possível explicações mais racionais de certos fenômenos fantásticos. Vale ponderar que tais modificações estão a agenciar abordagens novas e o perscrutar das híbridas expressões artísticas, visando a identificar singularidades nas propriedades estéticas, e discussões teórico-críticas emergem a investigar fenômenos socioculturais e artísticos ancorados nas ciências e nas inovações de base tecnológica.

Em breve síntese, a ficção fantástica, ao apostar na hesitação do leitor - como preconiza Todorov (1992) - desestabiliza o estatuto da certeza e o racionalismo cartesiano mediados pelas linhas de pensamento iluminista e positivista e, notadamente, maximiza obscurecimentos: logicidade/ilogicidade, verossimilhança/inverossimilhança, lucidez/desatino, binômios que agenciam a tensão e o lusco-fusco dos enredos. Nesse território ficcional, pela aposta de Julio Cortázar (1993, p 179) “há algo que encosta o ombro da gente para nos tirar do eixo”; para esse escritor, no fantástico, cria-se uma crosta aparente e “as palavras-sempre-estão tapando buracos”. [IDEM, p.178]. Ao colocar em xeque zonas da razão humana, como assinala David Roas (2014, p 32) “a literatura fantástica manifesta a validade relativa do conhecimento racional”. Além disso, “o relato fantástico provoca a incerteza ao exame intelectual, pois coloca em ação dados contraditórios, reunidos segundo uma coerência e uma complementaridade próprias” no dizer de Irène Bessière (2012, p. 305). Para essa pesquisadora, a lei do fantástico é a incerteza no jogo inverossimil da verdade (BESSIÈRE, 2012).

Jorge Luiz Borges, ao longo de sua escritura, produz, nas fronteiras da ficção, peculiar discussão estética, no bojo da qual há uma crítica à ideia de fidelidade, que se estende para o modo de como grande parte da literatura do ocidente investiu na construção de formas de representação que pretendiam ser cópia da realidade. Na perspectiva borgeana, contrariamente, teria sido o fantástico a maneira mais usada pelos escritores. Certamente, um exemplo dessa tese pode ser encontrado quando Borges, com lances referenciais aparentemente verossímeis da obra e do escritor, escreve *Pierre Menard, autor de D. Quixote*, comentando, sob a aparência de um texto crítico, o fato de que nem uma cópia ou re-escritura como pura e simples repetição, letra a letra, ponto a ponto, mesmo idioma, consegue se livrar da espessura do tempo – este - por si só - converte-se em alteridade. Em seu texto sobre D. Quixote, Borges deixa-nos atônitos, ficamos sem saber onde está a linha demarcatória entre a vida real e a inventada, onde se faz a fronteira da história e da ficção; seu texto explicita o fato de nos encontrarmos, na obra de Cervantes, com um jogo urdido em que ficção e realidade se confundem. Sua tese parece ser provada, ao mesmo tempo em que dela se pode depreender como é esse exato jogo o efeito que produz o fantástico.

Estudiosa da obra borgeana, Ana María Barrenechea diz que:

[...] acossado por um mundo demasiado real, mas que ao mesmo tempo carece de sentido, Borges busca

liberar-se de sua obsessão criando um outro mundo de fantasmagorias tão coerente que nos faz duvidar, em contrapartida, da mesma realidade em que nos apoiávamos (BARRENECHEA 1967, p.19)

Em um ensaio denominado *Literatura é tradução: J. L. Borges*, Lucia Santaella menciona que:

em Borges, pelo menos, o gozo irônico nasce na comprovação de que o real, ao ser capturado pelas malhas da linguagem, dissolve-se no imaginário e este real não é nada mais do que algo ou alguém que teve ou tem uma existência acaso não imaginária (SANTAELLA, 1988, p 36).

Complementa a autora tal ideia dizendo que: “presos na malha do imaginário, é, mais uma vez, da linguagem que precisamos para provar, a nós mesmos, que somos reais, isto é, para não morrermos sonhadores, acordando como sonhados” (IDEM, p 36). Em face dessas considerações, parece-nos importante assinalar o fato de que o que escritor argentino seguramente coloca em xeque são as fronteiras possíveis do que chamamos realidade e do que chamamos linguagem.

O fantástico - vale lembrar - se por meio de insólitas vias abre fendas no imaginário, o que se deixa mostrar é exatamente o diferente de nós e da realidade que nos rodeia. Adentrar o universo da ficção fantástica, nesta ótica, é, sobretudo, entrar em um mundo em que a alteridade impera. Desse modo, a literatura ou outra expressão artística, ao subordinar-se ou se

afastar do real, para refleti-lo, questioná-lo ou interrogá-lo, o fará para ser sua reprodução ou para tocá-lo no limite de seus próprios territórios, de sua própria realidade.

Ceserani (2006) faz considerações acerca de estratégias próprias da ficção fantástica, destacando “a manipulação consciente e paródica dos procedimentos narrativos, o gosto por colocar em relevo e explicitar todos os mecanismos da ficção” (p. 69), para o pesquisador italiano importa que essas “estratégias (sejam) não apenas representativas, mas cognitivas” (CESERANI, 2006, p. 68). Ideia corroborada por Irène Bessièrre, para quem é importante atentar não só para a manipulação da ficção, mas também para o apelo imaginativo. “O fantástico é comandado por uma dialética de constituição da realidade e da desrealização própria do projeto criador do autor” (BESSIÈRE, 2012, p.306). As reflexões de Irène Bessièrre apontam para o fato de o fantástico não vir de uma divisão psíquica entre imaginação e razão, mas da polivalência de sistemas semióticos; há, segundo a autora, uma gama de signos intelectuais e culturais que se incumbem de figurações, “por utilizar essencialmente a *espetacularidade* e a ilusão, o texto fantástico configura um discurso privilegiado por sua aptidão a se dirigir ao *homem imaginário* e pelo perfeito exemplo que fornece do jogo da representação e da falsidade que existe em qualquer relato literário” (1974, p. 29). Para a autora, a distância entre o sujeito e o real é dramatizada, considerando-se sempre a vinculação com os sistemas de pensamento de cada época. O fantástico, nesses termos, marcaria a medida do real pela desmedida. Bessièrre, ao pretender detectar a

denúncia ficcional da narrativa fantástica, apela para o imaginário como outra realidade possível – em potencial. Para essa estudiosa, dimensiona-se, no relato fantástico, a relação livro-leitor e livro-realidade de modo interessante, porque: “O fantástico revela o fundo de cada mecanismo narrativo e restitui a verdadeira função do imaginário: a de difundir a prática e o gosto pela estranheza, de restabelecer a produção do insólito e de fazê-la passar por uma atividade normal” (BESSIÈRE, apud CESERANI, 2006, p. 69).

Nessa ordem de ideias, importa atentar para o fato de o leitor - ao fugir do habitual - confrontar-se com uma multiplicidade de identidades, de tempos não compatíveis com um único sujeito e, tampouco, com uma verdade única. Ao fim e ao cabo, depara-se ele com muitos “eus”. Surge, então, o enigma do fantasma, cuja imagem passa a ser lida na escrita do gozo da linguagem. Nesses termos, o lugar do relato fantástico se fará na linguagem do “agora” que reconstrói o real – em uma evocação de outra realidade. Esta provoca o leitor e leva-o a um distanciamento das imagens passadas, obrigando-o a recriá-las por outra lógica demolidora da identidade única. Ao burlar a realidade, torna-se possível descobrir a singularidade rompedora da identidade da imagem fantasmática no informe (PALO, 2015).²

No âmbito destas considerações, é importante atentar

2 Conferência proferida na USP pela Profa. Dra. Maria José Palo (PUCSP), que expôs, na esteira dos pressupostos filosóficos de Giorgio Agamben, uma análise do conto “A flor de vidro,” de Murilo Rubião, maio de 2015

para um aspecto: em nosso posto de observação e de ação - como educadores -, não podemos desconsiderar as sinalizações que hoje encontramos para perceber como ler literatura fantástica, acessar diálogos que se processam entre as mais diversas linguagens nesse território ficcional, pode implicar - especialmente para quem se inicia nos processos de leitura - a oportunidade de aceder a uma forma outra de ver a realidade, por um ângulo distinto (mais independente das malhas e prisões ideológicas e seus mecanismos de censura) de contemplar o mundo.

Ainda com Borges (1964, p 16), afinal pouco sabemos se *“¿nuestra vida pertenece al género real o al género fantástico?; ¿no será porque nuestra vida es fantástica, que nos conmueve la literatura fantástica?”*

Se não há verdade para compor a resposta, exatamente por isso não pode haver negligência. Retomando nossa epígrafe, sonhamos um mundo. “Sonhamo-lo resistente, misterioso, visível, ubíquo no espaço e firme no tempo; mas consentimos, na sua arquitetura, tênues e eternos interstícios de desrazão para saber que é falso”. (BORGES, 1964, p 16). Tal consciência minimamente deve iluminar a sondagem do território ficcional (realista ou fantástico) com trânsitos reiterados, com exame minucioso aos densos labirintos e aos imprevistos cruzamentos propiciados pelos interstícios de desrazão, esses revelam talvez a nossa pequenez, mas desvelam a potencialidade criativa que germina descobertas, assim como deixam pulsar as nervuras da inteligência crítica.

O INSÓLITO FICCIONAL TRANSBORDA O UNIVERSO DA NARRATIVA LITERÁRIA

Uma literatura fantástica finge contar uma história para poder contar outra

Ceserani

O insólito, em linhas gerais, pode ser definido pela presença de processos cuja marca definidora seja a irrupção do inesperado, de um fenômeno inquietante, perturbador; pode ser compreendido como uma manifestação, em termos de elementos da narrativa: personagens, tempo e espaço, ação, de uma incongruência, ou alguma fratura de “representação” referencial da realidade vivida pelos seres de carne e osso em seu real cotidiano. Nesses termos, esse “incomum ficcional” traduz-se como uma manifestação inusitada, inaudita, que primária pela ruptura com a representação coerente da realidade extratextual.

De acesso interdisciplinar, é passível de ser perscrutado em todas as formas artísticas, como pintura, literatura, cinema, HQ, entre outras manifestações. O insólito nasce de repentino estranhamento, não indaga, mas altera o regime normal da consciência, lembrando Cortázar.

David Roas, expressando-se por meio de uma interessante obra ficcional e de ensaios teóricos acerca da literatura fantástica, propõe a compreensão do fenômeno como uma categoria, um modo de expressão com propósito estético; no dizer do pesquisador: “um discurso em constante relação

com esse outro discurso que é a realidade, entendida sempre como construção social” (ROAS, 2014, p 8). A compreensão do fantástico como uma categoria, para o autor catalão, recobre um modo narrativo que emprega o código realista, mas supõe a transgressão deste código. A bem da verdade, o objetivo do fantástico é subverter a percepção que se tem do mundo real. Assim, a subversão da realidade é o efeito fundamental do fantástico e o que vai garantir esse efeito, no plano ficcional, é a manifestação do insólito.

A irrupção do insólito na narrativa pode provocar - no leitor - uma experiência de indescritível inquietação ante a falta de sentido revelada e percebida no seu contexto real e cotidiano (ROAS, 2014). Desse ponto de vista, ao providenciar essa fratura de “representação” referencial da realidade vivida, ao ameaçar o caráter estável que aparenta ter a realidade, a presença desse elemento surpreendente instaura algo de profundamente realista: a necessidade de questionamento da validade dos sistemas de percepção do real. Tal ameaça sinaliza “a possibilidade da existência, sob essa realidade estável e delimitada pela razão na qual vivemos , de uma realidade diferente e incompreensível, alheia, portanto, a essa lógica racional que garante nossa segurança e nossa tranquilidade” (ROAS,2014, p.32). Tal modo, no engendrar de “um discurso em constante relação com esse outro discurso que é a realidade, entendida sempre como construção social” (ROAS, 2014, p.8), configura uma relação opositiva entre os discursos (sólito da realidade constituída e o duplamente insólito do universo ficcional). Desse confronto resulta um efeito inquietante

e ameaçador. A dinâmica do intelecto, na tentativa de compreender a qualidade do sentir a ameaça, diagrama com linhas articulatórias uma relação especular com a realidade densa e problemática e translada sentidos. Insólita é a realidade ou a ficção? O estranhamento, a irrupção do insólito e o percurso intelectual de tentativa de compreensão faz-nos deparar com o aspecto do signo, na fissura real/realidade, com a inquietante consciência de como a representação vive vicariamente no lugar daquilo que é por ela representado. Como já acenamos em outra ocasião (CUNHA, 2011), narrativas assim configuradas trazem elementos para combater o que poderia resultar em alienação, sugerindo, senão a compreensão da realidade, um questionamento desta e uma investigação em seus interstícios. Colocam-se como mensageiras do espanto primordial.

INSÓLITAS ESCRITURAS RUBIANAS

Escrever é para mim a pior das tormentas
Murilo Rubião

Murilo Rubião (1916-1991), afeito à constelação do insólito, apresenta uma obra que consta de apenas 33 narrativas. Sua contística é caracterizada pela economia, por uma sintaxe sem ruídos e por sua redação arquitetada com apuro gramatical e alta legibilidade. Parte considerável das vozes da crítica confiada ao escritor foi sensível ao processo obsessivo de sua reescritura, ao seu apreço pelo universo do fantástico e a aproximação de seu estilo com o estranho, com o absurdo.

Antonio Candido (2011), em célebre ensaio, tece considerações acerca da ficção brasileira dos anos 60 e 70 do século 20, dizendo ser importante um pequeno recuo para registrar a importância de obras como as de Clarice Lispector, Guimarães Rosa e de Murilo Rubião, escritores que injetaram com excelência novos elementos na ficção brasileira.

Afirmando ser o conto o melhor da nossa produção recente, o crítico comenta acerca de Rubião:

Com segurança, meticulosa e absoluta parcialidade pelo gênero (pois nada escreve fora dele), Murilo Rubião elaborou os seus contos absurdos num momento de predomínio do realismo social, propondo um caminho que poucos identificaram e só mais tarde outros seguiram (CANDIDO, 2011, p252).

O rompimento “com o pacto realista (que dominou a ficção por mais de duzentos anos), graças à injeção de um insólito que de recessivo passou a predominante” - escreve Antonio Cândido - “teve nos contos de Murilo Rubião o seu precursor” (2011, p 255).

Na contística muriliana, a matéria narrada surge em escrita límpida, perfaz-se um estilo que contrasta com os fenômenos absurdos intrínsecos ao fantástico. O registro linguístico e o seu *modus operandi* colidem, portanto, com as contradições que propositadamente engendram os acontecimentos retratados. No texto de Rubião, lembrando Foucault (2012), o que se tece e se destece é a própria “narrativa como acontecimento”

(FOUCAULT, 2012 p 36). O narrador muriliano adentra, por vezes, uma zona de difícil acesso - incomunicável - onde elementos resistem à interpretação e só podem ser tangenciados ou nomeados pela correspondência com imagens (do que ficou por dizer).

Murilo Rubião estreou em 1947 com o livro *O ex-mágico*. Dono de uma redação inconfundível, notável pela precisão vocabular e pela fluência textual, o autor agencia enredos que assumem tonalidade predominantemente obscura e acontecimentos que ocorrem na esfera do inverossímil e do absurdo. Na medida em que compõe uma ficção que alia ironia e humor a eventos no âmbito do inexplicável (suas personagens não encontram saída para os infortúnios que as circundam, como se tudo não passasse de equívocos gratuitos), realiza com maestria uma crítica social, apostando na figuração de alegorias veementemente intrincadas.

Verifica-se, em seus contos, o emergir de metamorfoses admiráveis que reverberam as narrativas de *Mil e uma noites* e parecem confluir, ora em maior, ora em menor grau, para o horizonte de expectativas do leitor das literaturas infantil e juvenil. “Bárbara” é um conto em que se inscreve a intertextualidade com o conto dos irmãos Grimm “O pescador e sua mulher”. *Teleco, o coelhinho* reatualiza o mito de Proteu. *Os três nomes de Godofredo* reverberam o conto maravilhoso *O Barba Azul*, recolha de Charles Perrault e também uma narrativa contada pelos irmãos Grimm. Em *O edifício*, inscreve-se um convite à releitura do mito de Babel, que, em si, implica tantas outras releituras (da teoria da tradução, da complexidade, ambiguidade

e incompletude da palavra), assunto esse tratado pelos filósofos Walter Benjamin e Jacques Derrida em períodos diferentes da História (IANNACE, 2017).

É inegável a habilidade com que Rubião constrói seus textos para estabelecer novas percepções, interpretações que resultem em experiências de passagem entre a possibilidade e a impossibilidade, o apreensível e o inapreensível. Seguramente, os escritos de Murilo permitem, do ponto de vista canônico, divisar um repertório rico de narrativas: a Bíblia, a mitologia grega, *As mil e uma noites*, os contos de fadas e maravilhosos e escritores como Miguel de Cervantes e Machado de Assis. Afirmava o autor que as metamorfoses e o universo do mágico, presentes na sua obra, advinham da leitura dessas obras e autores. Chega a testemunhar: “A Bíblia está muito entrelaçada com os meus contos. Eu a li e reli várias vezes, desde a minha infância. Foi um livro imprescindível para o meu trabalho [...] A Bíblia está dentro do que eu escrevo”³. Diz Murilo: “[...] a minha literatura, a minha frase, é de grande sobriedade. Tanto é verdade este gosto do estilo mineiro que já disse que Machado parecia um escritor mineiro”⁴.

Ou ainda:

Minha opção pelo fantástico foi herança da minha infância, das leituras que fiz, e também porque sou um sujeito que acredita muito no que está além das coisas:

3 Murilo Rubião, 1984, em entrevista a Maria Esther Maciel e Carolina Marinho, em 1984, publicada no primeiro número do jornal “O Expresso”.

4 Murilo Rubião, em entrevista a Walter Sebastião. Disponível em www.murilorubiao.com.br

nunca me espanto com o sobrenatural, com o mágico, com o mistério.⁵

A prosa de Rubião admite correlações com a Ficção Científica e, salvaguardadas as proporções, com textos cujos enredos confluem para diferentes expressões no terreno do inverossímil - incluir-se-iam nesse universo a ficção da Distopia e a *Fantasy*, por exemplo. Nessa ordem de ideias, pressupõe-se o aceno para gêneros que vão além do Maravilhoso e do Realismo Maravilhoso. A ruptura sinalizada pelo crítico Antonio Candido, acima comentada, revelada como “uma literatura do contra” (CANDIDO, 2011, p 256) operou-se por meio de recursos diversos, inclusive os gráficos, sendo uma remodelação que atingiu diversas artes e promoveu intenso diálogo entre linguagens. Ao curso dos anos, a narrativa muriliana passou a originar relevantes transposições intersemióticas, obras filmicas, animações, teatro, quadrinhos e mais recentemente migra para o universo dos livros ilustrados de literatura infantil. Obras – mais híbridas - que vêm conferir maior visibilidade ao autor.

É fato que a escritura muriliana se abre para reflexões sempre novas, as quais efetivamente reatualizam o debate sobre o projeto ficcional desse autor.

Intensificar o debate sobre a contística do autor mineiro tem sido um dos objetivos do Grupo de Pesquisa Produções Culturais para crianças e jovens (USP/CNPQ) nos últimos

5 “O fantástico Murilo Rubião”. Entrevista concedida a J. A. de Granville Ponce. Em *O pirotécnico Zacarias*, p. 04.

anos. Os pressupostos aqui elencados e as reflexões sobre o tema e suas férteis relações têm motivado as dinâmicas investigativas desse grupo traçando intercâmbios entre pesquisadores, cientistas da Universidade de São Paulo e de instituições em âmbito nacional e internacional que elegeram a literatura brasileira e seus possíveis diálogos com outras literaturas e outras artes como objeto de investigação, propiciando encontros e publicações com o objetivo de divulgar os resultados de seus estudos e a ampliação do fórum de discussão. É a partir dessas ações que emerge o projeto deste livro. A designação a ele confiada - *Fantástico e seus arredores: figurações do insólito* - alude a um dos ensaios de Julio Cortázar inseridos em *Valise de Cronópio*, com vistas a sinalizações possíveis acerca das imagens e correlações com narrativas da ordem da ficção fantástica e que a transbordam, bem como a figurações da poética do insólito.

São vinte e cinco ensaístas que se debruçaram sobre o tema e nos legaram relevantes reflexões sobre a ficção muriliana, sobre outros autores e obras sintonizados com a suprarrealidade, trazendo perspectivas e enfoques de algumas das múltiplas manifestações do fantástico e do insólito ficcional.

Flavio García, no artigo *A noiva da casa azul, de Murilo Rubião: um exemplo de armação de mundos possíveis do insólito ficcional*, demonstra como a construção insólita das categorias da narrativa é uma estratégia necessária e essencial à literatura fantástica, senão a mais necessária e essencial de suas estratégias. Valendo-se de observações de Carlos Reis, a aposta do autor é que, nesta narrativa de Murilo Rubião,

mais de uma categoria da ficção – tempo, espaço, personagens e ação – se constroem de maneira insólita, provocando a sensação de mal estar, resultante da incoerência entre as ordens física e metafísica, empírica e metaempírica, o que “fratura” a realidade como nós a apreendemos no cotidiano.

O ensaio teórico de Maria José Palo, denominado *A potência criativa do insólito fantástico*, propõe uma reflexão bastante aguda, inovadora e relevante sobre o insólito fantástico. Para a autora, esse fenômeno situa-se no limite língua e discurso, sendo a sua linguagem tomada como objeto de uma experiência da negatividade. Essa perspectiva centra-se nos pressupostos de filósofos como Giorgio Agamben e Walter Benjamin, e do linguista Émile Benveniste, numa experiência aproximada à da narratividade. Nas palavras da autora: “O lugar do insólito é o lugar da potência, é o lugar distópico de todos os pressupostos da verossimilhança em que o sujeito anônimo faz do verossímil uma falsidade, distintamente do modo mágico e do conto maravilhoso de tratar o mistério”.

A mitologia fantástica em “O bloqueio”, de Murilo Rubião, de autoria de Amanda Berchez e Aparecida Maria Nunes, ressalta, a princípio, a dificuldade de precisão acerca do fantástico muriliano, por algum tempo chamado de literatura *surrealista* ou, mesmo, *simbolista*. As autoras asseveram que, ao operar como elemento de denúncia da sociedade, o fantástico, a irrupção do inadmissível e a ruptura da ordem estabelecida tornam o impossível possível nos contos murilianos. Murilo Rubião delatou dilemas existenciais do ser humano, com aplicação do fator crítico e remissão aos conflitos que

têm, na realidade, sua origem. O fantástico e o sobrenatural se expõem mediante elementos reais, como os próprios homens, os quais, nas produções desse autor, desvendam o seu lado menos convencional, mais medíocre, saturado de vícios, preconceitos e desventuras. O artigo, no exame da mitologia, fornece pistas para a leitura do conto “O bloqueio”, focando notadamente a metáfora de ascensão, expressa por meio da personagem Gérion e suas simbologias e atributos substanciais como a verticalidade e o edifício.

Aos leitores, as cartas: notas sobre crítica literária e edição de correspondências de escritores, de Cleber Araújo Cabral, trata-se de uma carta convite a fim de partilhar inquietações derivadas do trabalho que o investigador realizou com a obra, o arquivo e a correspondência de Murilo Rubião. Uma carta, portanto, com uma instância profundamente reflexiva. Verifica-se ser o ensaio concebido como um amálgama de três formas do gênero carta: a carta-aberta (destinada a expor ideias), a carta de intenções (uma mensagem que firma uma proposta para o ato de editar cartas alheias) e a carta de leitor (relato de uma experiência de exploração de textos).

Roseli Gimenes apresenta o texto intitulado *Brás Cubas e Teleco: o delírio da morte*. Tendo como referencial teórico as premissas de Todorov (2008) sobre a hesitação no leitor, a autora examina o personagem-narrador Brás Cubas e o personagem Teleco; em ambos os textos há a dúvida se a morte é real ou imaginária. Com uma leitura sincrônica das obras *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis (do suposto Realismo do século XIX) e *Teleco, o coelhinho*,

de Murilo Rubião, (da terceira fase modernista), a autora examina o delírio diante da morte e da certeza de que a mortalidade cessa a produção de vida e a criação; a possibilidade de se atingir a imortalidade, pelo argumento da autora, se dá apenas pela invenção criativa da literatura.

Harry Potter: entre a escola, o preconceito e as fantásticas imagens do medieval, de Jack Brandão, traz uma discussão pertinente acerca dos preconceitos que se apresentam com relação a leituras, como a da obra de Harry Potter, a qual se coloca como um fenômeno de vendas, em razão do apreço que demonstraram os jovens leitores. O autor do ensaio propõe que se observem alguns temas que poderiam ser explorados em sala de aula por meio de seminários, debates ou como temática redacional, uma exploração da obra, que poderia conferir acesso a uma extensa rede do conhecimento humano. O maravilhoso medieval, a presença de vários tipos de animais fantásticos, cuja existência não era refutada pela maioria das mentes do período, catalogados em coletâneas chamadas de “bestiários”, constitui um dos exemplos que o autor propõe e analisa como uma possibilidade pedagógica.

Em *Imaginário e leituras transversais em Murilo Rubião*, a proposta da ensaísta Maria Auxiliadora Fontana Baseio tem subjacentes princípios dos estudos contemporâneos do imaginário, a partir da ótica de que o imaginário se constitui como um complexo tecido de possibilidades amplas de significação e se oferece, na literatura, como um convite à sua profunda exploração. Para a autora, Murilo Rubião projeta, em sua obra, um imaginário passível de leitura em múltiplas perspectivas. A

análise do conto “A casa do girassol vermelho” perscruta diálogos com aspectos políticos, socioculturais e estéticos e as indagações para as quais aponta acerca de problemáticas sobre o processo de humanização e sobre seu processo criativo.

O texto de Oscar Nestarez - *Ligéia, de Edgar Allan Poe: o fantástico e o fantasmático na literatura*, discute, a princípio, a designação do fantástico admitida por alguns estudiosos e postula uma compreensão teórica que aponta relações entre o fantástico e uma operação basilar de cognição – concebida por Platão e Aristóteles e que traz a questão acerca da produção de fantasmas pela imaginação. A pergunta do ensaísta é: “Como se manifestam estas relações na linguagem dos textos literários?” A busca por tais aproximações leva-o à análise de “Ligéia” (1838), conto de Edgar Allan Poe (1809-1849) interpretando à luz das combinações entre fantástico e fantasmático. É sob a perspectiva de pressupostos defendidos pelo estudioso italiano Ceserani e por Irène Bessièrre que Nestarez procede a atenta leitura crítica analítica do conto a que se propõe.

Mistério e enigma em torno do Gato Preto, de Edgar Allan Poe é o texto de Selma Simões Scuro, no qual a pesquisadora se propõe a examinar, no perfazer da história, alguns eventos que envolvem a figura do gato preto e a ambivalência que carrega entre ser divino ou ‘estar ligado a Satanás’. O exame de elementos negativos portadores de azar e má sorte que marcam o felino de cor preta, desde a Idade Média, para a autora, reaparece na obra de Poe “O gato Preto”, (desaparecido, ressurgiu sobre o cadáver da

esposa emparedada), apresentando índices dessa vinculação com a bruxaria.

Eliane Alcântara de Teixeira assina o texto: *O fantástico como caminho para a humanização no conto “A menina sem palavra”, de Mia Couto*, no qual a autora reflete inicialmente acerca de alguns conceitos (limites e alcance) sobre o fantástico, procurando selecionar, para as reflexões a que se propõe, uma designação que acolha a intromissão do insólito, do estranho, no âmbito do literário propriamente dito. Notadamente na esteira de Bessière (1974), por meio de análise cuidadosa do conto “A menina sem palavra”, a pesquisadora atesta que “o estranhamento nos lança num mundo insólito, no qual as fronteiras entre sonho e realidade não estão muito nítidas; pelo contrário, fundem-se, criando uma situação em que ambos nos remetem a um novo conceito de real: aquele mediado pela poesia, pela imaginação, pela beleza, que transfiguram a banalidade alienante do cotidiano”.

O Homem do boné cinzento, de Murilo Rubião, e HOME DI TCHAPÉU DI PANAMA, narrativa oral cabo-verdiana é o texto de Avani Souza Silva. Tendo por referência o conceito de imaginário de Gilbert Durand, complementado por M. Maffesoli, a pesquisadora se propõe a apreensões de insólitas imagens em ambas as narrativas. A autora recorre a concepções de David Roas (2014), em complementação às de Todorov (1975), sobre o fantástico e o maravilhoso, e a formulação de Walter Ong (1998) sobre as narrativas artísticas orais e escritas. Para Souza, no conto muriliano, há um insólito sem solução pelas leis desse mundo real e permanece a

dúvida se, de fato, os desaparecimentos do observador e do observado teria acontecido ou não. O leitor confronta a realidade intratextual com a sua realidade extratextual e conclui que os fatos insólitos relatados não são permitidos com as leis que regem este mundo em que vivemos, sendo, portanto, do âmbito do fantástico como categoria estética utilizada pelo narrador, de acordo com D. Roas. Já no conto cabo-verdiano, o sobrenatural é naturalizado, não provoca rompimento ou transgressão da realidade extratextual porque a personagem e o leitor estão diante do sobrenatural e o aceitam como tal, configurando o maravilhoso que está na gênese da narrativa oral que o inspirou. Em suma, a autora prima na elaboração de defesa de ser a construção do fantástico, como categoria estética, uma engenhosa construção ficcional.

O livro-jogo como atrativo à literatura fantástica, de Pedro Panhoca da Silva e João Luís Cardoso Tápias Ceccantini, é um texto que enfrenta discussões acerca da problemática que envolve educadores e escola, notadamente, o problema de leitura no âmbito educacional, na contemporaneidade. O ensaio faz uma reflexão acerca de algumas concepções de maravilhoso e fantástico e acerca do fascínio que esse universo tem sobre os jovens. A proposição é sinalizar a propriedade dos temas dos livros-jogos que oscilam entre fantasia medieval e futurista o que faculta o contato com o RPG, o livro-jogo, o qual pode constituir “um ritual de passagem do jogador, que passa a utilizar o RPG por meio de fóruns de internet, jogos eletrônicos, ou em grupos de pessoas afins”, na voz dos autores. A aposta é a de que os livros-jogos podem ajudar a

desenvolver a criatividade, a imaginação. Com a prática da ficção, os jovens passam a apreender os elementos das narrativas e a perceber as possibilidades de se contar a mesma história, e o efeito que os recursos da narrativa fantástica provocam no leitor. Em suma, são situações que propiciam ao jovem refletir sobre sua própria identidade, “relacionar (inter) textos e assimilar a lição de que a narrativa não tem dono”.

Patricio Dugnani é pesquisador e escritor, seu texto intitulado *O último mistério de Poe: debates criativos* tem o objetivo de apresentar o processo de criação do conto “O Último Mistério de Poe”, retirado do livro de sua autoria: *O Livro dos Labirintos*. Sob lentes dos estudos contemporâneos sobre o conto e sobre intertextualidade, o ensaísta explicita algumas estratégias de construção do texto, nas suas palavras: “utiliza diversas vezes o recurso do cruzamento de referências e culturas, ou seja, a intertextualidade. Temas modernos, como o metrô, no livro, misturam-se a debates científicos, referências medievais, modernas, contemporâneas, vão se embaralhando com situações irrealis, tempos e espaços fictícios, produzindo o efeito labiríntico desejado”. A aposta do escritor é a de que talvez a função precípua da literatura seja incomodar.

Os sentidos das inovações tradutórias numa sequência da Odisseia de Homero, em quadrinhos - de Erich Lie Ginach - aborda, com base em pressupostos da Semiótica e da Análise do Discurso, uma versão contemporânea da Odisseia: *a Odisseia de Homero em Quadrinhos* (2013), tradução do original em grego antigo pela professora da UFMG Tereza Virginia Ribeiro Barbosa e transposta para os quadrinhos por

Piero Bagnariol. O ensaísta propõe-se a perscrutar os sentidos das inovações que essa transposição traz; para tanto, seleciona a adaptação do Canto XI, da qual analisa, com muita propriedade, os signos verbais e visuais. A análise semiótico-discursiva da *Odisseia de Homero em Quadrinhos* demonstra que inovar pode ser, de modo paradoxal, tornar o texto primeiro irredutível, intraduzível, ao menos em certas passagens.

É de Priscilla Barranqueiros Ramos Nannini o texto *Olhares sobre Alice, desvelando a visualidade*. Neste, a autora investiga como as imagens no diálogo com o texto verbal podem representar o fantástico. Perfazendo um caminho teórico analítico por meio de várias representações visuais - da ilustração vitoriana à arte contemporânea, em diversas mídias e linguagens, mostra que, a cada olhar, novas articulações entre texto e imagem foram procuradas, enfatizando a multiplicidade de leituras da obra. Se o século XX propiciou mudanças no conceito de ilustração, superando a ideia da cópia da realidade e seu papel como *mimesis* do texto, as novas relações com as artes visuais forneceram um rico universo iconográfico, proporcionando novos olhares e outras leituras que caminham com Alice em seus labirintos imaginários.

Sandra Trabucco Valenzuela apresenta, em *Releituras audiovisuais em torno de Edgar Allan Poe*, a análise e o debate sobre as possibilidades de releituras contemporâneas sobre os contos de Edgar Allan Poe. Trata-se do relato de uma experiência inserida no contexto da sua prática docente na disciplina Estrutura de roteiros, ministrada para alunos do 1º semestre do Curso de Publicidade e Propaganda da Universidade

Anhembi Morumbi. Para a discussão, aborda cinco curtas produzidos pelos alunos, a saber: *Essência rubra*, baseado no conto *A Máscara Da 322 Morte Rubra (1842)*; *À Volta*, baseado em *Deus (Revelação Magnética) (1844)*, *O Caso Rogêt*, a partir de *O Caso Marie Rogêt (1842)* e *O coração delator*, baseado em *O Coração Delator (1843)*. As produções apresentam marcas que se ancoram na contemporaneidade e na vivência cotidiana dos jovens, como questões de gênero, a banalização da violência e a solidão. O fantástico, o estranho e o horror integram-se a essa recriação do ambiente cotidiano. Todorov, David Roas e Linda Hutcheon iluminam a discussão teórica.

(Re)leituras do maravilhoso: “A Rainha da Neve”, de Hans C. Andersen e seus múltiplos diálogos, de Lígia Regina Máximo Cavalari Menna, é um artigo que tem por objetivo analisar, a partir do exame do maravilhoso (pagão e cristão), a obra *A Rainha da Neve*, de Hans Christian Andersen, publicada em 1844, conto que possui atualmente cerca de 224 edições em diversas línguas, aparece em forma de *pocket book*, capa dura, tem versões para *kindle*, *e-books*, *pop-ups* e áudio-livro. A ensaísta apresenta uma leitura analítica desse conto - um dos mais longos do escritor dinamarquês - e das referências múltiplas que o compõem. Atenta à forma insolitamente paradoxal e harmoniosa do estilo de Hans Christian Andersen, lúdico e didático, mostra que, revisitada nos séculos XX e XXI, em diálogos intertextuais explícitos ou não, essa obra tornou-se referência para diferentes produções culturais.

José Maria Rodrigues Filho assina o texto *Representações*

literárias do fantástico/ maravilhoso em fronteiras amazônicas: Los pasos perdidos, de Alejo Carpentier, e A Selva, de Ferreira de Castro. Para Rodrigues, autores como Carpentier e Ferreira de Castro, nas obras analisadas, enfocam dramaticamente a região amazônica em um ambiente propício para a irrupção do insólito; os expedientes fantástico e maravilhoso se fundem na elaboração de uma desconcertante trama da vida cotidiana das personagens. É detectada uma rede de mitos, recursos simbólicos, rituais sagrados e profanos, na estruturação das personagens, culminando em idealizações extraordinárias, propostas dentro de uma lógica interna discursiva, em sintonia com parâmetros histórico-sociais tensos - coadjuvantes na estruturação de ambos os livros. As formas de expressão, nos dois livros, revelam-se resultado de uma exigente consciência do instrumental retórico e de um apuramento estilístico que parte da linguagem artística e plástica, responsável por aquilo que se denomina discursivamente de realidade multiforme ou realidade integral. Na tentativa de captação desse real insólito, os narradores se veem dominados pelo apetite de totalidade e de integralidade, ao se expressarem com palavras hiperbólicas, por meio das quais a experiência do concreto é tangível e, por outro lado, é alusiva ou sugestiva.

Reverberações rubianas no fantástico brasileiro contemporâneo: um olhar sobre a escrita de Amílcar Bettega, de Daniele Aparecida Pereira Zaratín e Rodrigo Faqueri, apresenta, de uma perspectiva comparatista, uma leitura dos contos: A Fila, de Murilo Rubião e Exílio, de Amílcar Bettega. Os

ensaístas analisam pontos de convergência entre ambos os textos, observando o distanciamento que a prosa muriliana estabelece com o fantástico tradicional e a inquietação que promove no trato das pequenas atividades humanas de maneira absolutamente hiperbólica, em que se coloca em evidência o homem contemporâneo em uma espécie de aprisionamento psicológico em face da burocratização do cotidiano. A análise revela como, na esteira desta poética fantástica de Rubião, Amílcar Bettega perfaz sua escritura. Como instrumental teórico, os autores recorrem a ideias de Sartre e Rosalba Campra.

Joana Marques Ribeiro e Juliana Pádua Silva Medeiros apresentam o texto *Seguindo o coelho: reflexões sobre processos de metamorfose na construção da narrativa fantástica*, no qual se propõem, à luz de pesquisas mais contemporâneas sobre o fantástico, enquanto instância de compreensão da realidade, “discorrer acerca do exercício constante de renovação de si mesmo, como uma experiência de significação e ressignificação do eu diante do mundo”. Para tanto, as autoras realizam uma análise comparatista, entre o romance *As aventuras de Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, e o conto “Teleco, o coelhinho”, de Murilo Rubião, observando a representação da figura do coelho, como mola propulsora de processos de metamorfose, vividos por uma menina em busca de sua identidade e por um “moço” cuja autoimagem se põe em questão, respectivamente.

O *fantástico e o desejo na menininha dos fósforos*, de H. C. Andersen é o ensaio de Klaus Eggensperger. Para este pesquisador, embora Andersen continue conhecido

exclusivamente como narrador de histórias infantis, de acordo com a tradição cultural, ele não separava o público adulto do infantil e juvenil, pois muitos contos andersenianos dirigem-se ao mesmo tempo a crianças e a adultos. Eggensperger assegura existir vasta produção de Andersen de romances, poemas, relatos de viagens, entre outros gêneros, dirigida exclusivamente a adultos. Destacando a importância do conceito de fantasia tanto para o movimento romântico, como, mais tarde, para uma crítica literária freudiana, analisa a breve narrativa *Den lille Pige med Svovlstikkerne*, de Hans Christian Andersen - *A menina dos fósforos* - um dos mais conhecidos e divulgados contos do autor dinamarquês. A fantasia está também no centro do enredo do conto, no qual se desenrola uma sequência de imagens fantásticas. Andersen faz uso de uma linguagem fortemente pictórica para criar uma ilusão estética que combina a acusação social com um sentimentalismo amenizante, o que garante alta popularidade.

Fantástico e seus arredores: figuras do insólito propõe-se, assim, a apresentar ao nosso leitor, com os ensaios dispostos nesta edição, uma diversidade de perspectivas teóricas, de abordagens temáticas com as implicações suscitadas pela proposta de uma reflexão contemporânea acerca do Fantástico (como gênero, categoria ou modo); pela homenagem ao centenário (em 2016) do representante brasileiro dessa ficção – Murilo Rubião - e pela constelação do insólito que revela expressiva força na atualidade. São ideias que se alinham aos estudos das artes em geral, da literatura infantil e juvenil, dos estudos comparados de literatura, da filosofia,

entre outros campos do saber. Trata-se de importante esforço investigativo. Complementando a epígrafe que inicia nosso texto - retirada de: "Defesa de Kafka contra os seus intérpretes" - *Ideia de prosa* - de Giorgio Agamben -, ao fim e ao cabo, ao se falar de literatura e arte - "as explicações não são mais que um momento na tradição do inexplicável" (AGAMBEN, 2013, p 135).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BARRENECHEA, A. M. *La Expression de la irrealidade em la Obra de Borges*. Buenos Aires: Paidós, 1967.

BESSIÈRE, Irène. *O Relato Fantástico: forma mista do caso e da adivinha*. In: Revista Fronteiraz, São Paulo, nº 9, dezembro de 2012.

BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique*. Paris: Larrousse, 1974

BORGES, Jorge Luis. *Discusión*. Buenos Aires: Emecê.1964.

CAMPRA, Rosalba. *Territórios da ficção fantástica*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016.

CANDIDO, Antonio. *A Educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

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

COALLA, Francisca Soárez. *Lo fantástico en La obra de Adolfo Bioy Casares*. Ed. Toluca, Estado de México : Universidad Autónoma del Estado de México, 1994.

CORTÁZAR, Julio. "Do sentimento do fantástico". *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CUNHA, Maria Zilda; BASEIO, M. A. *O jogo e o insólito na literatura para crianças e jovens*. In: O insólito como questão na narrativa ficcional. 1ed.Rio de Janeiro: Dialogartes, 2011, v. 01, p. 374-392.

CUNHA, Maria Zilda. *No tecer de novos paradigmas: o insólito na literatura para crianças e jovens*. Rio de Janeiro: Dialogartes, 2011.

FOUCAULT, M. O que é um autor? Lisboa: Ed. Lisboa: Veja, 2012.

GARCÍA, Flávio. *A noiva da casa azul, de Murilo Rubião: um exemplo de armação de mundos possíveis do insólito ficcional*. In: Fantástico e seus arredores: figurações do insólito, USP, 2017.

IANNACE, Ricardo. Murilo Rubião e as arquiteturas do fantástico. São Paulo, Edusp, 2016.

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

RUBIÃO, Murilo. *Obra Completa*. Edição do centenário. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SANTAELLA, Lucia. *Literatura é Tradução: J.L. Borges*. In: Revista Face, v 1, n1, 1988.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 2.ed. Trad. Maria Clara C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 1992.

A NOIVA DA CASA AZUL, DE MURILO RUBIÃO:
UM EXEMPLO DE ARMAÇÃO DE MUNDOS
POSSÍVEIS DO INSÓLITO FICCIONAL

Flavio García

Antonio Candido considera que Murilo Rubião, com “o livro de contos *O ex-mágico* (1947) [...] [teria inaugurado] no Brasil a ficção do insólito absurdo” (1987, p.208), antecipando uma vertente ficcional que somente vinte anos mais tarde viria a ser reconhecida pela crítica e pela historiografia literárias com o *boom* da literatura hispano-americana, a partir da publicação e divulgação internacional de *Cem anos de solidão* (1967), do escritor colombiano Gabriel García Márquez e dos sucessos de escritores como Jorge Luís Borges e Julio Cortázar.

O conto “A noiva da casa azul”, de Murilo Rubião (1999, p.51-56), permite ilustrar, com excelentes exemplos, as imbricações entre as categorias tempo e espaço, a serviço da armação de mundos possíveis do insólito, pois, como advertem Carlos Reis e Ana Cristina Lopes:

O **TEMPO DA HISTÓRIA** não é estranho também, por vezes, à configuração do **ESPAÇO** [...]. Sendo esta

categoria pluridimensional e estática, necessariamente submetida à dinâmica temporal da narrativa [...], é natural que eventualmente se estabeleça uma verdadeira integração do espaço no **TEMPO** (2002, p.407 – grifo do original)

E tal se dá em “A noiva da casa azul”.

A personagem principal, protagonista, desempenhando a função de narrador autodiegético, ou seja, aquele “que relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história” (REIS; LOPES, 2002, p.259), inicia contando que “não foi a dúvida e sim a raiva que me levou a embarcar *no mesmo dia* com destino a Juparassu, para onde deveria ter seguido minha namorada, segundo a carta que recebi” (RUBIÃO, 1999, p.51 – grifo nosso).

Em ação – embarcar para Juparassu – provocada pelo recebimento da carta de sua namorada, a personagem-narrador embarca – no mesmo dia em que recebeu a carta – para Juparassu ao encontro dela. E, assim, justifica a imediata ação reflexa, com o que já temos uma marcação cronológica, indicando o quando recebeu a carta e embarcou, partindo em viagem: “A culpa era de Dalila. Que necessidade tinha de me escrever que na *véspera de partir para o Rio* dançara algumas vezes com o ex-noivo? Se ele aparecera por acaso na festa, e se fora por simples questão de cortesia que ela não o repelira, por que mencionar o fato?” (RUBIÃO, 1999, p.51 – grifo nosso)

Observe-se que a personagem-narrador volta a demarcar o tempo, referindo-se à “*véspera de partir do Rio*”. Esse índice

temporal leva a subentender que sua ação, naquele momento, acontecia em tempo próximo à data em que Dalila, a namorada, partira do Rio, e, desse modo, temos mais de uma referência à cronologia dos fatos narrados.

Ao longo do trajeto do Rio a Juparassu, dentro do trem em que viajava, deixou-se levar por momentos de desvanecimento, cerrando dentes, soltando pragas, bulindo e rebulindo a carta que recebera, até que, como declara:

Acalmei-me um pouco ao verificar, pela repentina mudança da paisagem, que *dentro de meia hora* terminaria a viagem e Juparassu surgiria no cimo da serra, mostrando a estaçõzinha amarela. As casas de campo *só muito depois, quando já tivesse desembarcado e percorrido uns dois quilômetros a cavalo. A primeira seria a minha, com as paredes caiadas de branco, as janelas ovais.* (RUBIÃO, 1999, p.51-52 – grifo nosso)

Novamente, temos novas marcações de tempo, que determinam a expectativa que a personagem-narrador tem de quando irá se encontrar com/no espaço físico desejado – “dentro de meia hora”; “só muito depois”; “quando já tivesse desembarcado”; “percorrido uns dois quilômetros a cavalo”. E, pressupõe que, ao chegar, avistará sua casa, “a primeira”, “com as paredes caiadas de branco” e “as janelas ovais”.

Contudo, como revela “o chefe do trem arrancou-me bruscamente do meu devaneio” (RUBIÃO, 1999, p.52). Queria saber se pretendia, mesmo, desembarcar em Juparassu, ao que respondeu: “Claro. Onde queria que eu desembarcasse?”

(RUBIÃO, 1999, p.52). E o chefe do trem achou “muito estanho que alguém procure esse lugar” (RUBIÃO, 1999, p.52). Mas, preferiu perpassar “a impertinência e estranheza do funcionário da estrada” (RUBIÃO, 1999, p.52), resmungando apenas um palavrão.

A seguir, exclamou: “Juparassu! Juparassu surgia agora ante os meus olhos, no alto da serra. *Mais quinze minutos* e estaria na plataforma da estação, aguardando condução para casa, onde mal jogaria a bagagem e iria ao encontro de Dalila” (RUBIÃO, 1999, p.52-53 – grifo nosso). Outra indicação de passagem de tempo – “mais quinze minutos” – indicando a sequência cronológica das ações esperadas.

Logo adiante, temos uma lembrança dos tempos de juventude, entremeada de outra indicação de tempo necessária à compreensão da narrativa e, naturalmente, essencial para a instauração do insólito, que aproximará a narrativa do Fantástico:

no verão passado, por ocasião da morte de meu pai, os moradores da Casa Azul, assim como os ingleses das duas casas de campo restantes, foram levar-me suas condolências, e tive dupla surpresa: Dalila perdera as sardas, e seus pais, ao contrário do que pensava, eram ótimas pessoas. (RUBIÃO, 1999, p.53 – grifo nosso)

A alusão aos acontecimentos – morte do pai, recebimento de condolências, mudança no rosto de Dalila – estão datados do “verão passado”, o que delimita em um ano, mais ou menos, a distância temporal entre aqueles acontecimentos narrados e os do momento da narração – que coincide com o tempo

da narrativa, próximo do que observam Reis e Lopes quando atentam para que “o **TEMPO DO DISCURSO** pode ser entendido como consequência da representação narrativa do **TEMPO DA HISTÓRIA**” (2002, p.408 – grifo do original).

Mais à frente, a personagem-narrador, já em Juparassu, trava contato com um morador local, e este crê que seja um engenheiro vindo ali para estudar a reforma da linha, e lhe pergunta se é. Ao que replica, dizendo que não e confidenciando que “tenciono passar as férias em *minha casa de campo*” (RUBIÃO, 1999, p.53 – grifo nosso). Nesse momento, tempo e espaço encontram-se reunidos, no centro da irrupção do insólito, que arrastará a narrativa para o seio do Fantástico.

O morador de Juparassu diz que não sabe se o recém chegado poderá realizar seu intento, frente ao que, imediatamente, este retruca, perguntando se “é coisa tão fantástica passar o verão em Juparassu? Ou, quem sabe, andam por aqui temíveis pistoleiros?” (RUBIÃO, 1999, p.54). Na resposta que recebe, temos a revelação da incoerência que fere, de uma só vez, as categorias tempo e espaço. A personagem diz que “pistoleiros não há, mas acontece que as casas de campo estão em ruínas” (RUBIÃO, 1999, p.54).

No verão do ano passado, portanto, há aproximadamente um ano, o recém chegado estivera com Dalila em sua casa, ali em Juparassu, e as casas, inclusive a Casa Azul, bem como as duas casas dos ingleses, estavam lá. A dele, “com as paredes caiadas de branco” e “as janelas ovais”. Agora, passado um verão, como anuncia o morador da cidade, “as casas de campo estão em ruínas”.

Diante da revelação, que lhe pareceu inacreditável, pois ele experienciara outra “realidade”, em que, no verão passado, estivera ali com Dalila e outras personagens, decidiu dissimular diante do morador local, “dizendo que há muitos anos não vinha àquelas paragens” (RUBIÃO, 1999, p.54), e tomou caminho, cidade a dentro. “Não caminhara *mais de vinte minutos*, quando estanquei aturdido: *da minha casa restavam somente as paredes arruinadas, a metade do telhado caído, o mato invadindo tudo*” (RUBIÃO, 1999, p.54 – grifo nosso).

A personagem-narrador constata, na apreciação do cenário, que a ação do tempo aparenta desacordo com sua expectativa e vivência. Conforme verifica, não são coerentes nem a cronologia (passagem do tempo) – do verão passado até aquele momento; de ontem, quando recebera a carta, para hoje, quando chega a Juparassu –, nem a configuração do cenário (descrição do espaço) – de casas inteiras, caídas, cuidadas, a casas em ruínas.

Frente ao que vê, decide interrogar um morador da terra, “um colono [que ele encontra] cuidando de uma pequena roça” (RUBIÃO, 1999, p.55), em busca de compreender o fenômeno inusitado que lhe sobreveio. Aproxima-se e indaga “se residia ali há muito tempo” (RUBIÃO, 1999, p.55), e o colono lhe responde que “desde menino” (RUBIÃO, 1999, p.55). Então, pergunta-lhe se “certamente conheceu esta casa antes de ela se desintegrar. O que houve? [Se] foi um tremor de terra?” (RUBIÃO, 1999, p.55), e o outro lhe diz que “nada disso aconteceu. Sei da história toda, contada por meu pai” (RUBIÃO, 1999, p.55).

Sem rodeios, o colono conta o que sabe, e vai, pouco a pouco, amplificando a surpresa que se instala:

a decadência da região se iniciara com uma epidemia de febre amarela, a se repetir por alguns anos, razão pela qual ninguém mais se interessou pelo lugar. Os moradores das casas de campo sobreviventes nunca mais voltaram, nem conseguiram vender as propriedades. Acrescentou que o rapaz daquela casa fora levado para Minas com a saúde precária e ignorava se resistira à doença. (RUBIÃO, 1999, p.55)

A personagem-narrador, ansiosamente, pergunta: “E Dalila” (RUBIÃO, 1999, p.55), mas o colono não reconhece o nome, e tem que lhe explicar quem era, “que se tratava da moça da Casa Azul” (RUBIÃO, 1999, p.55). Logo, exclama: “Ah! A noiva do moço desta casa?” (RUBIÃO, 1999, p.55). E o inquiridor corrige, dizendo não ser noiva, mas apenas namorada.

Nesse momento, há um evento narrativo que aponta para elaboração insólita da personagem. O colono pergunta: “Não? Será que... – deixou a frase incompleta – É o senhor, o jovem que morava aqui?” (RUBIÃO, 1999, p.55), inseguro, com a frase suspensa, marcada pelo uso das reticências. Mas, “para evitar novas perguntas” (RUBIÃO, 1999, p.55), preferiu negar, tornando a perguntar de Dalila: “E Dalila?” (RUBIÃO, 1999, p.55). O colono responde: “Morreu” (RUBIÃO, 1999, p.55).

Os três últimos parágrafos com que a narrativa se encerra expõem a angústia da personagem-narrador frente aos

acontecimentos que não entende, não sabe explicar. Espaços e tempos do passado e do presente se (con)fundem: “parece que Dalila está lá e não a vejo. O seu corpo miúdo, os olhos meigos, os cabelos dourados. Abraça-me e não sinto os seus braços” (RUBIÃO, 1999, p.55).

O cenário lúgubre, de paisagens góticas, macabro, dá fecho à narrativa:

Descolorida e quieta a Casa Azul está na minha frente. Caminho por entre os seus destroços. A escadinha de tijolas semidestruída. [...] Depois do alpendre esburacado, o corredor. [...] Subo a custo os degraus apodrecidos da escada de madeira. Chego ao quarto dela: teias de aranha. [...] Só teias de aranha, as janelas saindo das paredes, o assoalho apodrecendo.

[...]

A noite já estava aparecendo por entre o teto fendido. Grito ainda: Dalila, Dalila, meu amor! Corta-me a agonia. Corro desvairado. (RUBIÃO, 1999, p.55)

Como se percebe, as categorias tempo e espaço foram corroídas pela instauração do insólito ficcional, promovendo um mal estar na personagem-narrador, comunicado ao leitor – como o querem os estudiosos do Fantástico, independentemente da corrente teórica que adotem –, garantindo a consumação dessa vertente literária.

Referindo-se à personagem, outra categoria básica da narrativa ao lado do tempo e do espaço, Reis, salientando que a história é um “conjunto de elementos (acontecimentos,

personagens, situações, espaços, etc.) que constituem o significado ou conteúdo narrativo que é representado pelo **DISCURSO**” (2001, p.359 – grifo do original), destaca que:

Um desses componentes – provavelmente o mais significativo – é a **PERSONAGEM**. Categoria fundamental da narrativa, a personagem evidencia a sua relevância em relatos de diversa inserção sociocultural e de vários suportes narrativos. Na narrativa literária [...], ela é normalmente o eixo em torno do qual gira a acção e em função do qual se organiza a economia do relato. (2001, p.360 – grifo do autor)

Na concepção desse estudioso,

para além de normalmente se situar num determinado **ESPAÇO**, a personagem constitui o agente de acções variavelmente complexas. Desse espaço e da sua importância como categoria da narrativa, deve dizer-se antes de mais [...] que compreende, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário à história: cenários geográficos, interiores, decorações, objetos, etc. (REIS, 2001, p.361 – grifo do original)

Valendo-nos dessas observações de Reis, podemos retomar a questão da personagem-narrador de “A noiva da casa azul” para insistir que, nessa narrativa de Murilo Rubião, mais de uma categoria da ficção – tempo, espaço, personagens e acção – se constroem de maneira insólita, provocando a sensação de mal estar, resultante da incoerência entre as ordens

física e metafísica, empírica e metaempírica, o que “fratura” a realidade como nós a apreendemos no quotidiano.

Para Reis,

Falar na relação conflituosa de uma personagem com o espaço corresponde a mencionar a **ACÇÃO** como domínio diegético em que esse conflito se estrutura. Entendida como processo de desenvolvimento de eventos singulares, a acção depende, para a sua concretização, da conjugação de, pelo menos, os seguintes elementos: um ou mais **SUJEITOS** que nela se empenham, um **TEMPO** em que ela se desenrola e **TRANSFORMAÇÕES** que propiciam a passagem de certos estados a outros.

Constituindo uma totalidade que confere consistência ao relato, a **ACÇÃO** manifesta-se de forma peculiar nos diversos géneros narrativos. (2001, p.362-363 – grifo do autor)

Em “A noiva da casa azul”, a personagem-narrador desempenha ações incoerentes com a cronologia, e suas relações com o espaço são divergentes em relação às aceites no mundo natural e ordinário. Instaura-se uma dúvida quanto à sua caracterização, pois não se sabe em que plano de existência suas ações se dão, em que transitoriedade cronotópica os acontecimentos se desenrolam, e, mesmo, se tudo não passa de um sonho, um delírio, um devaneio, uma ilusão.

As personagens habitam, nos mundos possíveis ficcionais, tempo e espaço em que exercem ou sofrem ações, e esse construto arquitetônico que é o texto literário envolve

entrecruzamentos entre planos do enunciado e da enunciação, hibridizações entre o *eu* e o *tu* – no que se imiscui a questão do duplo, de especial relevância para a literatura fantástica, como se constata, por exemplo, a partir da divisão básica que Todorov faz entre temas do *eu* e temas do *tu* (1992, p.115-148) – e rupturas entre os limites autor, relato e leitor – um dos problemas mais tensos, desde Todorov, quando trata das discussões acerca da recepção da narrativa fantástica (1992).

Sobre esse aspecto, é oportuno refletir acerca de como o leitor reconhece o mundo possível ficcional de “A noiva da casa azul”. Pampa Arán desenvolve algumas observações que ajudam a refletir em torno dessas questões. Segundo ela, “*leer un género [...] [es leer un] sistema de códigos semejantes. Todos ellos también son formas implícitas de inventar un destinatario para la actuación ficcional. [...] [Y corresponden a] algunas estrategias narrativas*” (1999, p.52).

No discurso fantástico,

figuras representativas son la metamorfosis y el doble, en cualquiera de los niveles de resolución del relato: transformaciones, pasajes y reduplicaciones, copias, inversiones, anacronías y otras tramoyas adquieren forma en diferentes instancias compositivas. Se propone como un mundo de fácil reconocimiento, pero problemático, y por ello capaz de engendrar situaciones narrativas de conflicto en el interior de la estructura. (ARÁN, 1999, p.52)

Para Arán, “El fantástico se organiza siempre como relato que

pone en crisis un concepto de lo normal o natural y al hacerlo confronta dos modelos de mundo, el que está sujeto a leyes empíricas y el que está sujeto a leyes ficcionales” (1999, p.53). Enfim, conforme ela, o Fantástico “problematiza con procedimientos varios las categorías monolíticas de la historia, actores, espacio y tiempo, desde el régimen de la enunciación, que el fantástico administra como un montaje escenográfico” (ARÁN, 1999, p.53).

Como resultado dessa estratégia textual, no discurso fantástico:

la verdad de los hechos [...] aleja [el lector] de su experiencia y lo instala en un mundo producido mediante palabras. Debe aceptar el juego de fingir que renuncia a lo que conoce y se instala en búsqueda de lo desconocido. El enigma opera como núcleo narrativo de la fábula y arrasta consigo a todos los componentes del mundo representado, a los personajes, que con resistencia o no se instalan en una atmósfera llena de ambigüedades, incidentes extraños y con frecuencia conmueven las coordenadas espaciotemporales que son siempre el soporte más firme de la seguridad cotidiana. (ARÁN, 1999, p.54)

Aceitando-se que, no universo dos gêneros literários – em que se inscreve o Fantástico, por exemplo –, se possa falar de um sistema ou de uma espécie de macrogênero real-naturalista (REIS, 2001, p.253), é lícito sustentar que haja armações de mundos possíveis apropriadas a essa arquitetura ficcional da realidade, de forma a reproduzir o mais

coerentemente verossímil os níveis de experiência vivenciados pelos seres modelares nos mundos referenciais de base, seres de carne e osso.

Igualmente, também se pode aventar a elaboração discursiva de um outro processo de armação de mundos possíveis ficcionais, configurando uma outra forma de representar a realidade, de modo que, no nível diegético – “universo espaço-temporal no qual se desenrola a história” (REIS; LOPES, 2002, p.107) – os acontecimentos representados não sejam coerentes em relação à experiência conhecida por nós, senão que fragilizem essa relação, obrigando o leitor a confrontar os dois universos: o que habita e o que “lê”.

Como observou Reis, “na tradição ocidental e quando não estão em causa movimentos de inovação radical ou de ruptura [...], a narrativa tende a estruturar os componentes diegéticos de forma equilibrada e internamente coerente” (2001, p.359), mas, conforme ele mesmo admite,

em rigor, nada impede a derrogação, narrativa literária e em certos contextos (transgressão cultural, culto do fantástico ou do absurdo, etc.), dessa veracidade empírica e instituída, impondo-se então uma espécie de ‘verdade interna’ da ficção (REIS, 2001, p.373).

Assim, contrapondo-se às estratégias textuais do sistema literário – ou macrogênero, termos que Reis (2001) utiliza indistintamente como sinônimos – real-naturalista, Arán reconhece que

la mejor literatura fantástica no solo ha intentado violar las leyes de una mimesis de lo real, sino que ha avanzado en la exploración de las estrategias del verosímil en espera de un Lector que se movilice intelectualmente en múltiples direcciones (1999, p.57).

E, dessa maneira,

el fantástico no sólo relativiza el concepto de un orden estable para pensar la realidad, replanteando los códigos socio cognoscitivos de la experiencia del Lector, sino que exhibe el artificio de la invención de un mundo sin referente cierto (ARÁN, 1999, p 57).

A construção insólita das categorias da narrativa é uma estratégia necessária e essencial à literatura fantástica, senão a mais necessária e essencial de suas estratégias. “Os espejos deformantes [...] son las estrategias del fantástico” (ARÁN, 1999, p.58), aquelas a que mais comumente se recorre a fim de que a imagem da realidade – pano de fundo da ficção, parasita do real (ECO, 1994) – refletida no universo ficcional represente, mimeticamente – em uma *mimesis* que chamamos de segundo plano –, um mundo incoerente com aquele que temos por certo em nossa experiência de vida – que é, via de regra, representado, mimeticamente, em um primeiro plano de referencialidade.

Ana María Barrenechea afirmou que, à literatura fantástica, “pertencen [...] las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en

la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita” (BARRENECHEA, 1972, p.393). O Fantástico franqueia outras fendas para vermos o mundo. E que mundo se pode ver em “A noiva da casa azul”? Arrisquemos responder a essa pergunta, a partir de nossa leitura.

REFERÊNCIAS

ARÁN, Pampa Olga. *El fantástico literario*. Aportes teóricos. Madrid: Tauro, 1999.

BARRENECHEA, Ana María. “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”. *Revista Iberoamericana*. v.XXXVIII, n.80, julio-setiembre/1972. p. 391-403. Disponível em <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/issue/view/128>

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

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

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura. Introdução aos estudos literários*. 2ed. Coimbra: Almedina, 2001.

_____; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7ed. Coimbra: Almedina, 2002.

RUBIÃO, Murilo. “A noiva da casa azul”. In: *Contos reunidos*. 2ed. São Paulo: Ática, 1999. p. 51-56.

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

A MITOLOGIA FANTÁSTICA EM *O BLOQUEIO*, DE MURILO RUBIÃO

61

Amanda Berchez
Aparecida Maria Nunes

Sou visceralmente escritor. E afirmo isso com uma convicção desmedida. Convicção esta que, destruída, tenho certeza, me levaria ao suicídio. Duvido de tudo. De Deus, do mundo e, pesa-me dizer, dos homens também. Menos da minha vocação.¹

Murilo Eugênio Rubião nasceu em 1º de junho de 1916, natural de Silvestre Ferraz, cidade conhecida atualmente como Carmo de Minas. Envolvido por livros desde pequeno em virtude de sua descendência de uma família de escritores na qual avô, tio, primos e pai escreviam, Murilo aventurou-se, ao longo de sua vida, na escrita de poemas, romances, novelas e artigos diversos. Contudo, foram os trinta e três contos do

1 Trecho de carta, datada em 02 de novembro de 1944, de Murilo Rubião a Mário de Andrade, apresentado pelo Prof. Dr. Marcos Antônio de Moraes, durante palestra no III Encontro Nacional do Grupo de Pesquisa em Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens/II Seminário Fantástico e Imaginário Reflexões Contemporâneas: Murilo Rubião e seus Arredores, em 23/06/2016.

gênero fantástico, cuja influência advém da leitura dos contos de fada, da Bíblia Sagrada, de obras como “Dom Quixote” e “Mil e Uma Noites”, além de Machado de Assis e Edgar Allan Poe, que lhe conferiram destaque pela literatura e crítica nacionais e, posteriormente, internacionais.

Uma – talvez a principal – das peculiaridades dos contos murilianos é que eles foram publicados gradativamente e (re)feitos sob exaustão, à luz do onírico, do fascínio pelo mágico e pelo além-da-rotina, aspectos os quais foram abordados, como afirmava Antônio Cândido em correspondência² com o autor carmoense, com uma naturalidade sobrenatural. Outra, aliás, é que o sobrenatural, constante mote contístico, não é, ao escritor em questão, espantoso ou amedrontador. Suas composições foram produzidas sem pressa – como é o caso do conto “O convidado”, o qual levou 26 anos para ser finalizado –, pois, segundo Murilo, certo grau de qualidade literária só seria atingido com empenho e muito trabalho por parte de um escritor.

A consequência de tal ato foi que Murilo Rubião, em consonância com a entrevista concedida a Jorge Schwartz (1981), mais refizera a própria obra do que gerara outras novas: apesar de escrever demasiadamente, pouco aproveitava, o que fazia com que publicasse menos. Isso se decorreu de seu estilo minimalista, reforçado pela extrema preocupação e conseqüente revisão com a sua escrita, pela procura infundável e desesperada por clareza, isto é, por uma linguagem

.....
2 1967, *apud* SCHWARTZ, 1981, p. 100.

que fosse mais precisa e apurada, na tentativa de que suas composições se encontrassem o mais próximo e fiel possível da realidade, sendo este um dos instrumentos do fantástico. Desse modo, o leitor já não precisaria se preocupar com a dificuldade da linguagem de suas histórias, apenas com o seu simbolismo. À vista disso, as “metamorfoses” – tanto de si quanto de suas obras, e até mesmo do nome de sua cidade natal – compreendem a marca de sua individualidade e corroboram a “angústia criativa” presente no processo de gênese de sua literatura, por conta da insatisfação perante os resultados, com ela, obtidos. Para mais, com a metamorfose, há a possibilidade de fuga para que se alcance aquilo que não pode ser alcançado nos parâmetros da realidade, apontando para a inexecutabilidade de resolução das dubiedades da vida, bem como para a esterilidade de seus atos, se considerada a inviabilidade de mudança dessa realidade.

Relativamente à literatura fantástica, Murilo Rubião foi um dos únicos nomes a representá-la nacionalmente. Em decorrência dessa conjuntura, a carência de uma crítica, de fato, especializada trouxe à tona, devido à sua ineficiência, uma interrogação quanto à classificação das obras murilianas, as quais, segundo o próprio escritor mineiro, não contavam com compreensão por parte dos críticos literários da época, pois a maioria deles as encarava sem a sensibilidade necessária. Elas não se enquadravam, inclusive, aos padrões estabelecidos anteriormente à literatura brasileira vigente, isto é, aos moldes do realismo convencional.

Vários rótulos, ao longo do tempo, foram dados a essa nova literatura, comprovando a inexatidão da crítica: *fantástico*, *realismo fantástico*, *supra-real*, *realismo mágico*, *estranho*, *maravilhoso*, dentre outros. (FRÓIS, Wilson Barreto. *Murilo Rubião e o redimensionamento do real*. Belo Horizonte: 2009, p. 10)

A dúvida e a dificuldade de precisão acerca do fantástico-muriliano persistiram por algum tempo mais, ao ponto de se chamar tal literatura de *surrealista* ou, mesmo, *simbolista*. Deveras, muito disso se originou pelo motivo de o fantástico, manifesto há muito em várias obras, como as de Dante e Cervantes, só ter se instituído como novo gênero pelo século XVIII, à sombra da produção e da difusão do insólito, tido como regular e usual. Não obstante, o já citado gênero deve grande parte de sua essência ao romance gótico inglês, o qual já se havia explorado e assinalado, a essa altura, por um tom macabro, cruel, apavorante, lhe servindo como respaldo temático.

Porém, qual papel desempenha o fantástico na narrativa muriliana? Operando como elemento de denúncia da realidade e sociedade, o emprego do fantástico, ao apresentar, entre outras particularidades, o mistério, o inexplicável, a irrupção do inadmissível e a ruptura da ordem estabelecida, torna o impossível possível nos contos murilianos. Com efeito, foi por meio desse gênero que Murilo Rubião delatou dilemas existenciais do ser humano, com aplicação do fator crítico e remissão aos conflitos que têm, na realidade, sua origem. Assim, o fantástico e o sobrenatural se expõem mediante elementos reais,

como os próprios homens, os quais, nas produções desse autor, desvendam o seu lado menos convencional, mais medíocre, saturado de vícios, preconceitos e desventuras.

Além disso, apesar de Murilo Rubião não ter sido convencional pelo catolicismo, os seus contos, com epígrafes extraídas da Bíblia Sagrada, têm, na referida religião e suas tradições, uma de suas forças motrizes, porém, de uma forma avessa às suas máximas, considerando que eles pouco ou nada apresentam, em verdade, de religiosos ou cristãos. Assim, há a subversão dos preceitos religiosos pela epígrafe empregada, com a intenção de se outorgar um efeito específico e determinado, que torne seu sentido bíblico original impraticável no conto muriliano. Tanto o é, que Murilo fez a eleição das epígrafes após a escrita dos contos, com a finalidade de que elas funcionassem como um espelho emblemático dos contos aos quais eram atribuídas. Ademais, suas epígrafes apenas eram elegidas do Antigo Testamento, que, de acordo com as palavras do próprio autor, se tratava exatamente do segmento bíblico mais mitológico, mais intenso e violento, cuja religiosidade se externava, por exemplo, por meio de um Deus que, pouco tolerante, também era autêntico.

Por falar em mitologia, ao longo da construção de seus trinta e três contos, Murilo recorreu ao corpo mítico inerente à Grécia Antiga, o qual compreende um complexo de credos que constituíram as relações do povo em questão. A mitologia desperta, em torno de si, toda a parte irracional no raciocínio humano e, desta maneira, o interesse de Murilo Rubião, fazendo-se conexas à arte em todos seus produtos. Por impulsionar

o imaginário, logo, sustenta-se o argumento de que a ilustre e famigerada “mitologia grega” serviu-lhe de inspirações.

Contudo, a mitologia – uma das forças impulsionadoras às obras de Murilo – não se limita somente ao que diz respeito à Grécia ou à Roma, por exemplo, considerando que está presente, também, pelo Antigo Testamento, sendo avaliado, pelo próprio Murilo, justamente como o mais mitológico, mais forte, mais violento, com religiosidade exacerbada e um Deus mais autêntico e impetuoso. É com o auxílio dessas mitologias que Murilo haveria de carregar sua contística de símbolos, sempre dispostos de modo intencional, às vezes imperceptíveis aos olhos dos leitores de primeira viagem, mas nunca gratuitos.

Com dadas asseverações em vista, é plausível que seja feito, neste artigo, o exame da mitologia e suas repercussões pela obra muriliana, enquanto um componente fomentador e responsável não somente por grandes impactos no que tange ao conteúdo das composições, mas, também, no que tange à alteração de um parecer elaborado às primeiras visões/leituras. Assim é que há de se comprovar, no conto “O bloqueio”, a metáfora de ascensão, expressa por meio de, por exemplo, personagens e suas simbologias, como do número “três” e do “gigante”, e planos, com atributos substanciais como a verticalidade e o edifício. É estritamente necessário frisar que a tentativa de interpretação simbólica a ser sustentada só foi possível com o alicerce do viés mitológico, sem o qual as próximas afirmações não logriam êxito algum. Sigamos, então, a elas.

No conto “O bloqueio”, o protagonista Gérion está alojado

em edifício recém-construído, do qual é o único residente. A partir de três dias de sua instalação, começam a lhe atormentar barulhos intermitentes no local, pois reformas parecem se suceder a altas horas, fazendo com que seu aposento seja tomado por sons, isto é, ruídos resultantes de obras e de maquinário de construção, como o matraquear de várias brocas ou o rompimento de cabos de aço, ao que pode ser conferido a seguir:

As normas do condomínio não permitiam trabalho dessa natureza em plena madrugada. Mas a máquina prosseguia na impiedosa tarefa, os sons se avolumando, e crescendo a irritação de Gérion contra a companhia imobiliária que lhe garantira ser excelente a administração do prédio. (RUBIÃO, 2010, p. 139)

Apesar de uma (infima) parte desses sons se dar remotamente, sem a força inicialmente conferida pelo conto, em maior parte do processo, os estrondos se manifestavam de modo intenso e estrepitoso, cruzando a porta e as janelas de seu apartamento tão descomedidamente que Gérion acreditou se tratar de uma assolação, temendo já pelo pior, tanto que: “Do temor à curiosidade, hesitou entre verificar o que estava acontecendo ou juntar os objetos de maior valor e dar o fora antes do desabamento final.” (Rubião, 2010, p. 139).

Contudo, ao comunicar o síndico, este lhe garante que o incômodo não durará mais que três dias. Ainda assim, a veemência dos eventos fez com que Gérion se indagasse: “Estariam construindo ou destruindo?” (Rubião, 2010, p. 139).

Esses inconvenientes, que, além de sonoros, também geravam os resíduos materiais, como o pó que se alastrava aos cantos do prédio, provocaram em Gérion sentimentos de angústia: decepção, frustração, dúvida e receio, entre diversos outros. Uma prova disso é o pesadelo que teve logo no início do conto, ao retomar o sono após acordar dos barulhos verificados pelo edifício:

Pegara novamente no sono e sonhou que estava sendo serrado na altura do tórax. Acordou em pânico: uma poderosa serra exercitava os seus dentes nos andares de cima, cortando material de grande resistência, que se estilhaçava ao desintegrar-se. (RUBIÃO, 2010, p. 139)

Em tom onírico, o conto aborda a invencibilidade da máquina, à qual Gérion acaba se mostrando inábil, uma vez que, ensinando a obstrução do ambiente em que mora, faz com que a personagem termine sem saídas.

A par do desejo de enfrentá-la, descobrir os segredos que a tornavam tão poderosa, tinha medo do encontro. Enredava-se, entretanto, em seu fascínio, apurando o ouvido para captar os sons que àquela hora se agrupavam em escala cromática no corredor, enquanto na sala penetravam os primeiros focos de luz. (RUBIÃO, 2010, p. 143-144)

Com a epígrafe – ao conhecimento, “O seu tempo está próximo a vir, e os seus dias não se alongarão.” (*Isaías*, XIII, 22: 139) –, uma passagem bíblica que acaba por nortear a

apreensão do conto, é possível depreender que Gérion não pôde do local se libertar ou evadir, o que indica, mais uma vez, a natureza inextinguível, permanente e incógnita do maquinário. Pelo diálogo com o síndico, determina-se um intervalo duracional em que as reformas se verificariam, o que, além de delimitar, em tese, o período restante a Gérion, confere à fala entre as personagens um traço profético, como um prenúncio.

Para mais, com a referência constante ao pó, poeiras e cinzas – evidências que, segundo o *Dicionário de Símbolos* de Juan-Eduardo Cirlot (1984), designam, além de um sentido negativo, um estado de destruição máxima, associado à morte –, há mais um indício ao decesso de Gérion, à primeira vista, no plano terrestre (ao menos). Esse quesito se encontra assinalado pelos fragmentos que seguem: “Tudo reduzido a fino pó amontoado nos cantos.” (Rubião, 2010, p. 140) e “Nos cantos da parede começava a acumular-se um pó cinzento e fino.” (Rubião, 2010, p. 144). Para mais, ainda que a epígrafe do conto, pela qual Murilo Rubião faz relevantes remissões a determinados símbolos, seja outra, é plausível, ao pó e às cinzas, outra referência, também de cunho bíblico, em Gênesis: “Lembra-te, ó homem, que és pó e em pó te hás de tornar.” (Gênesis, III, 19), perfeitamente cabível à conjuntura do conto que se trabalha, além de complementar a acepção e o entendimento do versículo de Isaías.

Neste conto, a correspondência ao universo mitológico é feita, em essência, por meio de referências relacionadas à personagem de Gérion. Na mitologia grega, apesar da diversidade de informações conforme obras clássicas e os seus literatos,

Gérion (ou Gerião, Gerione, entre outros) representava a figura de um gigante, com partes múltiplas em sua constituição física – no geral, em relação à cabeça, braços, pernas e corpo, as quais eram constantemente associadas ao número “três”.

À vista disso, é relevante retomar o significado do símbolo “gigante”, antes da análise mitológica propriamente dita, uma vez que, de acordo com o *Dicionário de Símbolos* de Cirlot (1984), a figura do gigante remete à existência de um ente imenso e primordial, cujos sacrifícios deram origem à criação. Em analogia, pelo conto muriliano, em harmonia com a execução de sacrifícios, há o fragmento subsequente: “Gérion descia a escadaria indeciso quanto à necessidade do sacrifício.” (Rubião, 2010, p. 142). Para mais, o gigante não é, em si, nem benevolente nem malevolente, havendo variações quanto a essas particularidades em diversas obras. Trata-se, em suma, de uma representação simbólica de força e poder, considerando que um gigante ultrapassa a estatura habitual admitida a determinado ser.

Já no que diz respeito ao símbolo “três”, em alusão às partes constituintes de Gérion, no *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant(1991), o número em questão, o qual sintetiza a “triunidade” do ser vivo, expressa, também, em meio a outros tantos significados, uma ordem intelectual e espiritual, tanto a Deus quanto ao cosmos ou ao homem. Desse modo, pode-se afirmar que existe uma conjunção, isto é, uma união entre Céu e Terra (que representam, respectivamente, os números “um” e “dois”, sendo essa a razão para culminância da referida conclusão).

Ao número “três”, aliás, deve-se empregar maior atenção, já que são feitas sutis insinuações a ele, como nesses excertos: “Acendeu a luz e consultou o relógio: três horas.” (Rubião, 2010, p. 139); “– Dentro de três dias estará tudo acabado – disse, desligando o aparelho.” (Rubião, 2010, p. 140), referente à extensão das obras sucedidas no prédio; “Embalou-se numa valsa dançada há vários anos.” (Rubião, 2010, p. 143), posto que a composição da valsa é feita, em sua maioria, em cima de um compasso ternário, ou seja, que se dá em três tempos (o primeiro tempo é forte e os demais, fracos), sendo essa a mais tênue das alusões.

Logo ao início do conto, existe, tocante a esse tópico, uma passagem em que Gérion acreditou, em um sonho, que estava sendo serrado pela altura do tórax, isto é, segmento corporal cuja anatomia radiológica apresenta uma divisão tripartite (caixa torácica, sistema respiratório e mediastino). Sem contar que, pelo decorrer do período conjugal compartilhado com Margarerbe, competia a Gérion apenas um terço do dormitório: “Tornaria a partilhar do mesmo leito com a esposa, espremido, o corpo dela a ocupar dois terços da cama.” (Rubião, 2010, p. 142). Assim sendo, é possível depreender que tais insinuâncias, com origem em fundamentos/juízos próprios à mitologia (por exemplo, no que diz respeito à estrutura corporal do Gérion mitológico), propagam-se por todo o conto, terminando por incrementar e, de modo consequente, alterar a sua compreensão.

Considerando que os juízos feitos antemão acabam por encontrar, no viés mitológico, maior fundamentação e viabilidade

de perspectivas que favoreçam o entendimento do conto “O bloqueio” de Murilo Rubião, com base em todas as constatações acima, pretende-se, agora, analisar e meditar acerca das relações estabelecidas entre o texto literário desse mesmo autor e suas heranças oriundas da mitologia. Além disso, dar-se-á, do mesmo modo, uma reflexão sobre o papel da mitologia pelas obras murilianas e as possíveis significações adquiridas em seus novos contextos.

Além da primeira referência mitológica apresentada primeiramente, Gérion compreendia, também, o detentor do rebanho vermelho cujos animais foram roubados por Hércules, sendo esse o objetivo de seu décimo trabalho. Ao trucidá-lo, com a finalidade de executar tal trabalho, Hércules passou a ter o domínioda região na qual Gérion governava, isto é, de uma considerável parcela do território ibérico. Hércules também fora o responsável por derrotar Eurítion (ou Euritião), o pastor dos bois vermelhos, e Ortro (ou Ortros), o cão de guarda monstruoso, que guardava o referido rebanho colossal. A seguir, é importante acompanhar um excerto, do prólogo da tragédias enequiiana *Hércules no Eta*, no qual Hércules se vangloria de ter a Gérion aniquilado:

Venci aquele que tem o poder sobre a morte, e não apenas voltei, como também o dia apavorado viu o negro Cérbero e, este contemplou o sol; nenhum Anteu da Líbia recuperou sua energia, Busíris caiu diante dos seus altares, Gerião foi dominado apenas com minha mão, bem como o terrível touro. (HELENO, 2006, p. 222, v. 22-27)

Ainda em termos mitológicos e naquilo que tange à sua descrição, em Hesíodo, trata-se, novamente, de uma criatura com três cabeças, sendo o mais poderoso dos mortais, cujo reino estava localizado para além do oceano. Nesse autor, discute-se também acerca da filiação de Gérion, como podemos constatar pelo excerto a seguir:

Aurigládio gerou Gerioneu de três cabeças / unindo-se a Belaflui virgem do ínclito Oceano. / E a Gerioneu matou-o a força de Hércules / perto dos bois sinuosos na circumfluída Eritéia / no dia em que tangeria os bois de ampla testa / para Tirinto sagrada após atravessar o Oceano / após matar Orto e o vaqueiro Eurítion / no nevoento estábulo além do ínclito Oceano. (HESÍODO, v. 55-62)

Por falar em descrição física, ao *Dicionário Etimológico da Mitologia Grega*, admite-se a figura de Gérion com três cabeças e corpo triplo (às pernas, até mesmo). Ainda neste, são admissíveis, a Gérion, seis braços e seis pés. O nome dessa personagem é proveniente de um verbo grego (que, a conhecimento, significa “gritar”), sendo, portanto, “aquele que grita”. Em Ésquilo, Gérion foi concebido como um gigante mitológico, apresentando não somente três cabeças, como visto em Hesíodo, mas, também, um corpo triplo. É o que indicará o fragmento a seguir:

(...) Tivesse ele / morrido tantas vezes quantas me disseram, / então, sem exagero, ele teria tido / três corpos como Gerión e poderia / vangloriar-se de seu corpo

recoberto / por manto tríplice de terra, muita terra / –
morte distinta para cada um dos corpos. (ÉSQUILO, v.
982-988)

Além disso, é o filho de Calíroe (ou Belafloi), uma das oceânides, com Crisaor (ou Aurigládio), um gigante cujo escudo é de ouro, o qual concebeu uma estirpe de monstruosidades que se fazem presentes nos mitos de vários heróis, entre eles, Hércules. Ressaltamos ainda que Gérion é o neto de Poseidon e Medusa, e, no que diz respeito a essa procedência divina, é válido lembrar que:

Esses filhos podem representar a atualização simbólica de um eixo vertical, emergente dos íferos e atingindo o cume do Olimpo. Essa realidade poderia traduzir a possibilidade de trânsito entre estruturas ligadas ao espírito e abstração versus o material e o terreno, o corpo e as emoções. (ALVARENGA, 2007, p. 90)

Complementando tais asserções, o que o *Dicionário de Símbolos* de Cirlot (1984) diz sobre “verticalidade” é que, além de consistir em um forte símbolo de progressão e ascensão, é também um eixo indispensável à expressão de valores morais, com observância à analogia moral e espacial de seu significado. Dado é que, em “O bloqueio”, a verticalidade se encontra expressa por meio do prédio alojado pelo protagonista, no qual ocorrem reformas (que, com efeito, mais se assemelham a demolições) e há apenas um inquilino, ninguém menos que Gérion.

Como antecessores à literatura fantástica, os romances góticos não provado o empréstimo, muitas vezes, de suas temáticas e tônicas a esse novo gênero, isto é, o fantástico. Assim é que, em Murilo Rubião, o fantástico, ao englobar aquilo que não é real, se encontra aliado ao gótico, fazendo com que a razão seja instigada por aquilo que é insólito. Pelo gótico, é apresentada a obscuridade do que está no âmago da individualidade, como os desejos, pensamentos, lógicas e juízos. Em verdade, no conto, Gérion opta pela reclusão, pela solidão, pelo *bloqueio*, em detrimento à convivência e contato com sua esposa, Margarerbe: “Impedido de regressar à casa, experimentou o gosto da plena solidão.” (Rubião, 2010, p. 142).

No que diz respeito ao espaço ficcional em que se consolida o gênero literário gótico, pode-se perceber que há, com o objetivo de ambientar o leitor, a presença de elementos arquitetônicos dotados de mistério e terror, como é o caso das passagens secretas, recintos lúgubres com entidades sobrenaturais, entre outros mais, sempre com vistas a despertar insegurança e medo no ato da leitura. Ao começo do conto muriliano, retrata-se um cenário que em muito se relaciona com o gótico, o que se sustenta por diversos fatores, sendo um deles que o aposento ocupado pela personagem principal se encontra tomado por uma ausência de luz, por uma nebulosidade: “A escuridão do aposento contribuía para fortalecer essa frágil certeza.”(Rubião, 2010, p. 139). Além disso, o edifício, no qual se situa o apartamento de Gérion, também é envolto por uma aura de dubiedade, de surrealidade, pontos que

também tocam o gótico, se observados os incidentes como o término abrupto das escadarias, ensejando a reflexão de uma possível levitação do prédio, já que a personagem, com um de seus pés “(...) solto no espaço, retrocedeu transido de medo, caindo para trás.” (Rubião, 2010, p. 142). Outro item que se comporta como incógnito e repleto de mistério, chegando a ser sobrenatural, é o maquinário de “O bloqueio”, sustentando, mais uma vez, o teor gótico do referido conto, como se observa a seguir: “Imobilizou-se na cama, em agônica espera: emitiria a máquina vozes humanas?” (Rubião, 2010, p. 143).

Ainda arquitetonicamente, o estilo gótico ocasiona, com a possibilidade de técnicas inovadoras, a ampliação na altura das construções, permitindo maior entrada de luz, a qual é percebida como um artifício em que se dá a comunicação e comunhão com o plano divino, já que, por intermédio desta, o homem toma consciência de, entre outros fatores, sua inferioridade e mortalidade perante o sagrado. Portanto, como afirmou Santos (2015, pp. 46-47), a verticalidade e a longitudinalidade se tornam elementos imprescindíveis às edificações góticas, cujas paredes deixam de ser meramente estruturais, passando a ser consideradas, assim, como “peles de luz”.

Além disso, de acordo com as asserções do mesmo autor, os vãos, nas construções góticas, apresentam diafaneidade, o que significa que esses favorecem passagem de luz, agindo a favor de sua transformação. Por consequência, há uma iluminação que não é espontânea, mas, sim, colorida e simbólica, apesar de a penumbra ainda se encontrar manifesta. Acontece que, de modo curioso, tais propriedades da arquitetura gótica

são passíveis, à sua maneira, de verificação, dentro do conto em questão, principalmente aos episódios finais do conto, em que Gérion passa a enxergar, pelas frinchas de seu aposento, luzes coloridas, fazendo e desfazendo um arco-íris contínuo no ar, além do pó cinzento e fino que se acumulava às paredes, sugerindo a proximidade de seu fim.

Vale, ainda, salientar que o arco-íris, conforme o *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1991), representa um símbolo bíblico de ponte, de vínculo entre o outro mundo e o nosso, isto é, uma aliança entre Deus e os homens. Dado que o arco-íris é fruto da interação entre a luz solar (correspondência à esfera divina) e a chuva, a água (correspondências à matéria primordial), podemos depreender que, da fecundação de uma ao outro, são irrompidos os planos tangentes à existência universal, cuja exposição se dá por meio da frequência de ondas das cores do arco-íris.

Voltando ao tópico anterior, constatamos, em suma, quanto à natureza estrutural do edifício de Gérion, já pelo desfecho do conto muriliano, ser um processo similar ao de desmaterialização arquitetônica medieval, especialmente quando se considera a passagem de desaparecimento, por exemplo, dos materiais de construção destinados à reforma de alguns andares desse prédio. É o que pode ser percebido por diversos excertos, porém, em particular, neste:

Encontrou-se a céu aberto. Quatro pavimentos haviam desaparecido, como se cortados meticulosamente, limadas as pontas dos vergalhões, serradas as vigas,

Em síntese ao estudo de “O bloqueio” de Murilo Rubião, um juízo a ser sustentado, com base nas asserções expostas no decurso deste, é que poderia haver a possibilidade de uma transcendência, uma sublimidade, em se tratando de Gérion, partindo do plano material em que se encontrava, a um plano celestial, espiritual, dentro do qual tal personagem chegaria a contemplar, por exemplo, a plenitude das cores, anteriormente penetrantes ao seu aposento. Trata-se, novamente, de uma tradução simbólica que sustentaria a hipótese de ascensão do protagonista Gérion, registrada logo ao início deste artigo.

Como afirmara o crítico literário Jorge Schwartz (1981, p. 100), Murilo Rubião maneja a tônica do absurdo com a finalidade de que ele obedeça a determinada lógica e que estruture, por assim dizer, todas as suas obras. No caso do conto aqui trabalhado, isto é, “O bloqueio”, admite-se a “inversão da causalidade espaço-temporal”, uma afirmação cujo suporte se encontra ao se considerar, com efeito, os trâmites, os quais conduzem constantemente a compreensão do conto, remetidos à verticalidade, à longitudinalidade, sempre colocando em xeque o conflito entre aquilo que é relativo ao material (nos planos corpóreo, físico, concreto, terreno etc.) e aquilo que é relativo ao abstrato (nos planos anímico, mítico, sobrenatural, ascético, religioso etc.).

Recorrendo a essa alternativa temática em uma tentativa de fundamentar e justificar o mundo e o homem, Murilo Rubião, ao refletir acerca das condições da existência humana,

faz uso de diversas imagens – como a de Gérion – como símbolos, o que acaba por oferecer forma a um universo absurdo e excêntrico, como foi o caso de “O bloqueio”. Assim é que, pela mitologia e seu papel desempenhado às sociedades da Antiguidade, as obras de Murilo Rubião são enveredadas pela pretensão de conferir sentido à vida, à existência, pretensão a qual é conduzida pelo viés da problemática existencial, pela contraposição entre real e irreal, que, aliás, é típica da oposição entre razão e sua ausência. Daí é que aparecem a obscuridade, a subversão da ordem, o fantástico de suas criações, fazendo com que contos como “O bloqueio” pareçam, à primeira vista, indecifráveis e inteligíveis. Neste momento, entra em cena, então, a mitologia, a qual, como observado por toda extensão deste artigo, em muito contribui para a gênese das narrativas, atribuindo significado desde aos grandes símbolos, como o protagonista Gérion, até mesmo às coisas sutis, como a simbologia numérica vista por todo o conto.

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Maria Zélia. *Mitologia Simbólica: Estruturas da Psique & Regências Míticas*. Brasil, São Paulo: Casa do Psicólogo, 2007.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Quinta edição. Brasil, Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1991.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. Brasil, São Paulo: Editora Moraes, 1984.

ÉSQUILO. *Oréstia: Agamêmnon, Coéforas, Eumênides*. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Brasil, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

FRÓIS, Wilson Barreto. *Murilo Rubião e o redimensionamento do real*. Brasil, Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2009. Disponível em: <https://goo.gl/ldfPFJ>.

HELENO, José Geraldo. *Hércules no Eta: Uma tragédia estoíca de Sêneca*. Brasil, São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 2006.

HESÍODO. *Teogonia (A origem dos Deuses)*. Estudo e tradução de JaaTorrano. Brasil, São Paulo: Iluminuras, 1995.

SANTOS, Pedro Alberto Palma dos. *Métrica, proporção e luz: Arquitetura sagrada moderna no Brasil*. Brasil, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015. Disponível em: <http://goo.gl/kyhdHh>.

SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: Literatura Comentada*. São Paulo: Editora Abril, 1981.

TREVIZAM, Matheus; VIRGÍNIA, Tereza; BARBOSA, Manuela Ribeiro; LOPES, Antônio Orlando Dourado. *Dicionário Etimológico da Mitologia Grega*. Disponível em: <http://goo.gl/SwmF2c>.

Maria José Palo

A essência da prosa consiste em perecer, isto é, em ser compreendida, isto é, em ser dissolvida, destruída sem retorno, inteiramente substituída pela imagem ou pelo impulso (BENJAMIN apud AGAMBEN, 2015, p. 47).

A temática em reflexão sobre o insólito fantástico situa-se no limite língua e discurso, sendo a sua linguagem tomada como objeto de uma *experiência da negatividade*, que está no centro de uma Gramática centrada na arte, na filosofia e na crítica, entendida sob a perspectiva dos filósofos Giorgio Agamben e Walter Benjamin, e do linguista Émile Benveniste, numa experiência aproximada à da narratividade. Entende-se, à luz dessas óticas, que o escritor ou o artista é aquele que desempenha essa experiência do nada da expressão – a experiência da negatividade. Nesta, a identidade do escritor ou do artista anula-se em face de um emergir permanente na própria negação, sem conteúdo, em que homem e linguagem

passam a conviver em experiências mensuráveis. Esta presença originária da expressão, em particular, guarda em si o conceito de mistério, de enigma e de inefável, entendidos como efeitos produzidos pelo homem que fala, o homem falante e sua enunciação. Homem e linguagem estão sempre juntos, em ato sempre novo, em tempo e textura diferentes, tanto de circunstâncias, como de discursos, donde a sua manifesta plurivocidade.

Para Agamben (2012), a cada vez que fala, o homem entra na linguagem, que, para ele, é um modo de introduzir a presença da pessoa (*eu* em oposição ao *tu* e ao *e/le*), em que falante e ouvinte passam a ser um signo do outro, sem o que nenhuma linguagem é possível - é o que ele denomina *experiência de linguagem*. Tempo e espaço na 'experiência do nada' servem apenas para localizar novos pontos de referência para, desse modo, cumprir a distopia da forma vazia, que não pode ser ligada nem a um objeto, nem a um conceito, passando a receber a realidade estranha somente do discurso. O tempo discursivo, por consequência, figura apenas como representações muito diferentes, que são as maneiras de colocar o encadeamento sintático das coisas no discurso denominado fantástico. Vê-se que o tempo cronológico e o linguístico se ligam ao tempo da fala, e têm lugar no presente da fala, reinventando-se a cada vez que o homem fala – o presente é da linguagem que se performatiza com duas referências aleatórias ao mesmo tempo.

Todavia, esta presentidade também se apresenta sob uma dupla versão para estar na "infância da linguagem": para

Agamben, é a origem da linguagem e o 'modo do não', o modo de ser de uma negatividade, o lugar da potencialidade criativa do insólito do fantástico. Este contexto e lugar nos levam a refletir sobre o insólito entre a filosofia e a arte da narrativa, e a crítica em suas formas de expressão; como objeto da crítica, o discurso passa a ser a diferença e a passagem para a expressão do fantástico e a experiência da Voz, cujo efeito é o inefável e o insólito.

A natureza essencial da linguagem da prosa merece ser compreendida quando a palavra é substituída totalmente pela imagem verossímil correlata ao real, destruída sem retorno, no pensar de Walter Benjamin. O filósofo induz-nos à compreensão necessária de que aproximar a palavra das coisas experimentáveis, passíveis de serem vividas e dizíveis, significa fazer valer a linguagem sobre a razão. Linguagem que passa a ser entendida como a origem do sujeito e o lugar de um sentimento mudo a ser experimentado como 'pura história', cuja organização dá à pessoa, seu locutor (narrador), a condição de apropriar-se da língua sob a designação de um 'eu', como um estatuto de linguagem com autoridade e persuasão convertido em *ato de narrar*.

No mesmo sentido dessa apropriação subjetiva da linguagem, todo narrador recebe uma representação individual [*eu*], conceito que não compreende os demais '*eus*', pois o '*eu*' a nada se refere a não ser ao discurso. É baseado nesse perfil do anonimato discursivo, que tomamos, como ponto de reflexão, na contraposição *mito e linguagem*, entre a mudez e a fala, trata-se da experiência de linguagem no discurso

argumentativo e no discurso persuasivo da prosa: se tomamos como pressuposto o sentido crítico, artístico e poético, diremos que a linguagem sempre estará na história do sujeito, a carregar em si a sua própria origem: “Assim, em toda língua e a todo momento, aquele que fala se apropria desse *eu*, este *eu* que, no inventário das formas da língua, não é senão um dado lexical semelhante a qualquer outro, mas que, posto em ação no discurso, aí introduz a presença da pessoa sem a qual nenhuma linguagem é possível” (BENVENISTE, 2006, p. 69). Tanto o sistema localizador, quanto aquele que o organiza, estão no mesmo campo, enquanto esse sujeito, nele, designa-se como centro e referência.

Quanto à ordem interior do narrar no presente da linguagem, esta pode constituir-se na desrealização do objeto, apenas a partir de sua potencialidade original, que é a negatividade essencial de um “*poder ser*”, modo de narrar que é capaz de encontrar o fundamento de si próprio sem depender do real. A perspectiva crítica de Agamben, à luz de Benjamin, tem como objeto de discurso o *nada*, no ato de anular todo o conteúdo, em cuja anulação o sujeito refere-se a si mesmo e se volta contra si próprio. Importa, aqui, ressaltar que este “poder ser” negativo é o núcleo criativo da dialética do insólito, o inabitual, o inapreensível, potência capaz, assim entendemos, de restaurar no insólito um novo valor e uma nova autoridade dados ao “ser” na cisão língua e discurso. Sua maior verdade está na linguagem ou na infância do homem como lugar originário: “O inefável é, na realidade, infância” (AGAMBEN, 2008, p. 63).

Nesta circunstância, a referência ao nada da criação é dirigida, principalmente, à celebração da mística do insólito, com cujas crenças e consequências o homem sempre dialogou – eu e realidade –, na atitude de rejeitar símbolos emprestados da significação pré-fixada pelo mito. Cabe-lhe, agora, a intenção de fingir o jogo da verossimilhança, quando o sujeito uniu-se à manipulação dos artifícios de linguagem com a finalidade de levar ao leitor o inaudível, o insólito, espaço da epifania do inapreensível. Por consequência, o fingir a inverossimilhança gerou desvios na mudança de lugares do sujeito (*eu - mim*) que, em qualquer relato fantástico, faz-se pela justaposição e pelas contradições de diversas verossimilhanças: no diálogo do sujeito e suas crenças, este lugar distópico (*como se*) é o lugar do insólito, que suprime o seu próprio estatuto e também o estatuto do real, ao retomar e profanar o valor de uso e o valor de troca na experiência e, dessa forma profana, poder legitimar o valor do potencial do estranhamento imanente ao trabalho artístico ou poético no relato fantástico.

Situado entre a inutilidade do valor de uso e o irrealismo das suas leis, o insólito tende a exibir a desconstrução de dados ideológicos em sistemas de signos e a anular a sua aura, fazendo disso a sua ação criadora. No desconstruir das verdades, o insólito busca o original e o arbitrário na negatividade, o *não-lugar* de sua potência aquém do mito, cujo *valor é o negativo enquanto negativo*, o que sustenta o inapreensível enquanto inapreensível, donde o mistério, o enigma. Isto ocorre porque pensar a enunciação equivale a inscrever uma cisão que a divide em uma possibilidade e uma impossibilidade, em

uma potência e uma impotência, e nela é que se situa o sujeito (AGAMBEN, 2008, p. 146). Esta passagem ao ato não anula a potência, mas conserva-a no ato, na forma de 'potência do não', o que mantém a forma inacabada e inesgotável no seu incessante retornar ao negativo. Pensar o conceito de negatividade, para o filósofo, é pensá-la como objeto nos limites do discurso. Portanto, é o emergir de uma identidade que se faz pelo não; seu efeito é o inefável, lugar da infância da linguagem. Citaria, aqui, a imagem de Alice no lago, frente ao espelho da própria imagem. No olho do espelho d'água que inscreve o sensível, o fantasma indica o lugar negativo no antes do mito, lugar em que se situa o sujeito, sem gozo e sem fruição: um ritual de passagem de Alice que por razão chora à beira do lago das lágrimas.

O LUGAR DISTÓPICO DO FANTÁSTICO

O lugar do insólito é o lugar do silêncio, da potência, é o lugar distópico de todos os pressupostos da verossimilhança, em que o sujeito anônimo faz do verossímil uma falsidade, distintamente do modo mágico e do conto maravilhoso de tratar o mistério. Sua recusa à explicação única da inverossimilhança do maravilhoso faz-se pela ausência, pois o insólito nada explica. O fantástico é entendido como um acontecimento de segundo grau por sempre inovar uma particularidade, ao apontar para a ausência da inverossimilhança, fato que lhe retira qualquer concepção de gênero em busca do novo. A partir desse modo singular inverossímil secundário, o fantástico

ênfatiza a potencialidade da linguagem, esperando ser a voz das probabilidades iguais, mesmo sem referenciar qualquer norma particular: faz uma coexistência de verossimilhanças que desenham o insólito no ato de apropriação da irrealidade, incluindo em si mesmo a negação sem conteúdo e sem fala.

Igualmente entendido, o fantástico tem a capacidade de demonstrar todas as soluções possíveis do estranhamento, atribuindo a solução vazia àquela que exclui todo e qualquer elemento do problema, o que o torna insólito e inaudível, ou seja, o fantástico permanece sem decisão qualquer. Fixa-se o insólito na redução do texto e da própria função lógico-discursiva da narrativa, uma vez reduzido à natureza de objeto desse narrar. Na redução do insólito, a representação sujeito-objeto faz-se no calar e silenciar do gozo do leitor discursivo, pois se mostra capaz de realizar a ruptura literatura e realidade, na realidade incerta e provisória do autor, em um ato de narração improvável.

No potencial criativo do estranhamento, espaço em que mora a literariedade, a autoridade do objeto é perdida, assim como o valor de uso do tradicional, o que significa passar a experiência do *choc* (potencial do estranhamento) ao trabalho artístico ou poético, com um novo valor e uma nova autoridade, quebrando o liame entre o velho e o novo e apropriando-se da irrealidade. Nos versos de Baudelaire, encontramos este paradoxo: *“Quem não sabe captar o intangível”* – escreve ele sobre Poe – *“não é poeta”*; e define a experiência da criação como um duelo de morte *“no qual o artista grita de pavor antes de ser vencido”* (BAUDELAIRE apud AGAMBEN, 2012, p. 76).

Lembra-nos, também, Agamben(2012), que é no paradoxo do estranho que o mito perde todo o seu poder moral e transforma-se em literatura. E uma vez perdida a fruição estética do coletivo mítico, a literatura ganha outras manifestações individuais do imaginário, que dá morada ao insólito. Em extensão, entre mito e literatura, por consequência, a força da cultura e do mundo moderno também ganham a sua zona de indiferença, entre prosa e poesia, ao situar a novidade no inexperimentável, em nova maneira absoluta, porque a literatura só descrevia para criar no potencial do estranhamento, continuando o pensamento do filósofo.

A potência estranha do insólito se define na criação dos objetos sensíveis que são abstraídos da materialidade, quando emanados das coisas feitas para o olho, e aparecem como um espelho em formas das coisas daquele que olha, são como formas do ar transmitidas para a água, ambas com similar natureza. Nessa zona da indiferença em que repousa o fantástico, agora sem gozo e sem fruição, em ambivalente hesitação, a potência da linguagem atrelada à vontade e à necessidade faz a sua provocação à virtude imaginativa do leitor entre *o não fazer* e *o poder não fazer*, lembrando a expressão "*preferiria não*" repetida pelo escrivão Bartleby. Como nos ensina Aristóteles, a potência busca aprisionar o leitor sob os efeitos da emoção das obsessões coletivas e hesitantes: o medo, o terror, o ódio, os humores terreos. Instala-se, nesse vazio, a estranheza sob as regras de um jogo, que, na arte de escrever, as transgride pela censura, estabelecido pelo próprio elemento estranho, que se faz inapreensível pela diferença, fenômeno de todo o futuro da linguagem.

Por consequência, em seu próprio ocultamento, a censura retira do fantástico o lugar potência da representação, não-lugares deslocados da significação da língua. Aponta-se, aqui, uma constante a ser observada na narrativa fantástica, geralmente, tomada em confusão com o fantástico natural: lembrar que, ao ganhar a sincronia no discurso literário, a estética contesta a diacronia sob o caráter crítico e corretivo do olhar atento e do gesto mudo do leitor hesitante ou do espectador, gestualidade da liberdade do artista: “O olhar atento é inerente a uma série de metamorfoses que dão conta de um crescendo em receptividade, em fertilidade, em precisão e abundância: a visão transforma-se em ligação, em conexão, atravessando a contemplação e a meditação. Tudo isso, acrescenta-nos Goethe, “com consciência, com conhecimento, auto-conhecimento, liberdade e ironia” (OTTE et al, 2010, p. 62).

O EXERCÍCIO DO ESTRANHAMENTO

É no exercício da ‘potência de não’, de não fazer, que o fantástico pratica o estranho, em liberdade imaginária, o experimentável e o dizível, dando espaço à literatura e ao mito na ausência da verossimilhança. Na pintura, *O Jardim das Delícias, de Bosch* (1450-1516), mostra-se a imagem que transforma a natureza, enquanto mistura, entre orgânico e inorgânico, arquiteturas fantásticas, simulacros em diálogo sensual na natureza transformada em país de maravilhas e de monstros (citarei alguns nomes de obras infantis e juvenis e artísticas: Lewis Carroll e suas Alices; Maurice Sendak e seus monstros;

Suzy Lee e suas Sombras fantasmáticas; Susanne Janssen e suas deformações fantásticas; Silvana D'Angelo e Antonio Marinoni em sensações e sentidos-atores; Angela Lago e suas assombrações orgânicas; Marina Colassanti e as fantasias do maravilhoso; as ilustrações infantis insólitas de Tomi Ohtake (Gota d'água, de Alberto Godin), além de nomes e obras da literatura jovem e adulta como Hoffmann, Poe, Machado de Assis, Murilo Rubião, entre tantos outros), todos trazendo, em sua pena, seres humanos alados do mundo da paixão e do amor, movimento fantasmático que liberta o objeto artístico do culto e do valor de mercadoria.



Bosch



Lewis Carroll



Suzy Lee

A ideologia do fantástico permanece ao redor do real. Preserva-o, ao conferir-lhe o poder de expressão da palavra negativa na *experiência do nada*, e arquiteta a partir da ideologia; é uma realidade distópica que abre as asas do imaginário para poder habitar novos lugares abertos por limiares em nova cartografia feita por passagens libertas pela tensão

do paradoxo. Para um olhar crítico e artístico, os verossímeis antagônicos fantásticos desenham o improvável em incerta criação de novos verossímeis submetidos à ausência de toda forma de decisão, à qual o insólito não pode responder, pois torna-se inapreensível. A inapreensibilidade é o maior bem do insólito, que a crítica consolida: “a quête (busca) da crítica não consiste em reencontrar o próprio objeto, mas em garantir as condições de inacessibilidade” (PUCHEU, 2008, p. 53). Para este pesquisador da arte, da crítica e da filosofia, a marca do inapreensível da experiência de irrealidade, a *inexperiência sem verdade*, descreve-se no impossível, por isso sem lugar, marcada pelo estranhamento em que vigem as possibilidades de novas experiências, porém, na indiferença e sem autoridade: é a *inexperiência da estranheza da experiência muda*.

Nesta zona de indiferença entre prosa e poesia, entre o limite métrico e o sintático, situa-se a novidade no inexperimentável. Diria melhor, a novidade situa-se no insólito, no potencial do estranhamento, o que viria justificar o criativo no negativo e, no seu centro, um ato de descrição, em que “o que podia não ser e foi dissipa no que podia ser e não foi” (AGAMBEN, 2008, p. 184). No meio dessa ambiguidade da negatividade, figura-se o criativo da literatura e da arte. Ato de criação é ato de pensamento e um ato de pensamento é um ato criativo – o pensamento define-se pela capacidade de descrever o real: nesta capacidade está o ser negativo e sua atualização em processo descritivo.

O ato da vida da obra, visto *o insólito criar-se no fantástico*, transforma o estranhamento no valor e caráter fundamental da obra de arte: “O ato de criação não é, na realidade, segundo a instigante concepção corrente, um processo que caminha da potência para o ato para nele se esgotar, mas contém no seu centro um ato de descrição, no qual o que foi e o que não foi acabem restituídos à sua unidade originária na mente de Deus, e o que podia ser e não foi. “Este ato de descrição é, propriamente, a vida da obra, o que permite a sua leitura, sua tradução e sua crítica, e o que, em tais coisas, se trata cada vez mais de repetir. Exatamente por isso, contudo, o ato de descrição, a despeito de toda perspicácia irônica, foge sempre, em alguma medida, do seu autor, e só desta maneira lhe consente continuar escrevendo” (AGAMBEN, 2012, p. 252-253).

A respeito da linguagem do fantástico, a semântica está associada à presença de um fantasma, do mesmo modo como os poetas trovadores repetiam a conexão desejo e fantasma, dizendo: “Mas também amar é necessariamente uma especulação, não tanto porque, conforme os poetas dizem: os olhos geram por primeiro o amor, e porque este, como escreve Cavalcanti na sua canção, “provém da forma vista em que se entende” (AGAMBEN, 2012, p. 145). Assim o amor penetra através dos sentidos externos e internos, até tornar-se fantasma ou “intenção na cela fantástica e na memorial”, mas “porque a psicologia medieval [...] concebe o amor como um processo essencialmente fantasmático, que implica imaginação e memória, em

uma assídua raiva em torno de uma imagem pintada ou refletida no íntimo do homem” (AGAMBEN, 2012, p. 145). Dessa concepção, a paixão no pensamento medieval é concebida a partir do que vê, da visão para a fantasia, uma conexão feita de desejo e fantasma, presente em Fedro platônico onde o amor é comparado a uma “doença dos olhos” que passa a uma “doença da imaginação”.

No fantasma ou no lugar epifânico, todo dizer faz-se conjugação de opostos na afirmação-negação, mesmo à distância do objeto torna-se outro “eu-objeto”: o olho que vê é visto, e faz a união amorosa com a própria imagem refletida n’água, à lembrança do enamoramento de Pigmalião por uma imagem muda e surda, ou seja, “amar por sombra”, não sendo o mesmo que amar-se a si mesmo ou o amor narcisista. Dante, na Divina Comédia, em *Paradiso* III, 17-18, ilustra o engano: “o que me fez cair no engano oposto/ do que amor acendeu de homem por fonte”.



O amante junto à fonte de Narciso



Narciso

Aristóteles entende o fantasma mesmo na ausência das sensações, e fala da “posse de um fantasma como ícone daquilo de que é fantasma”, fenômenos explicados como o *déjà vu* e a paramnésia, ao comparar fantasmas com realidades recordadas. Para o filósofo grego, “o homem não pode entender nada sem fantasmas, visto que nenhum objeto parece poder existir separado das grandezas sensíveis, sendo que nas formas sensíveis existem os inteligíveis” (ARISTÓTELES, *De Anima*, 432a). Para ele, o homem que compreende a segunda face do espelho imagina a forma na ausência do objeto, “é esta a virtude imaginativa em sua intuição atenta e prolongada” (AGAMBEN, 2008, p. 144), inerente ao artista e ao poeta.

AÍ NASCE O INSÓLITO

Falar do olhar atento e hábil do criador é falar do olhar de descrição do real: “se a tradição faz com que a criação fosse compreendida enquanto passagem do não-ser ao ser, do informe à forma, da potência ao ato, do velado ao desvelado, considerando a obra como pronta, acabada, esgotada, para o filósofo significa que a obra de arte oferece no ser a afluência do não-ser, na forma a afluência do informe” [...] (PUCHEU, 2008, p. 69). O insólito no fantástico pensa e escreve na potência do negativo, sendo que não se justifica o descritivo sem requerer a negatividade; *ao escrevê-lo, é pensado, ao pensá-lo, é criado: aí nasce o insólito*. O criativo, com efeito, está no cerne do negativo pensado e escrito. Sua linguagem do real descrito se manifesta na preservação do *negativo*

enquanto negativo, cuja sintaxe prende em si o inapreensível. O limite da sua linguagem está no seu interior sem verdade, na contingência.

No desenho insólito do inverossímil, vige a tensão paradoxal do fantasma, sem a qualidade efetiva dos objetos e de seres existentes, pois, faz-se no esvaziar das soluções - não mais vê o real e, entre o medo e a inquietude, o fantasma assume a imagem sem a materialidade; são estes ícones definidos como fantasmas, “essa pintura na alma”, situados sob o signo do desejo. Somente na cultura medieval, o fantasma emerge como origem e objeto do amor, e o lugar de Eros se desloca da visão ao encontro da fantasia. Aristóteles, em “De Anima” (424a), assim o resume: “Em geral, para toda sensação, convém considerar que o sentido é feito para receber as formas sensíveis, *sem a matéria*, assim como a cera recebe a marca do anel sem o ferro ou o ouro... De modo semelhante, todo sentido sofre a ação daquilo que tem cor ou sabor ou som...”. Da realidade aprende-se a irrealidade. As coisas não estão fora de nós no espaço mensurável como objetos neutros; elas nos abrem o lugar original e permitem a experiência do espaço externo, o não-lugar feito para novas experiências do ser no mundo. Onde está a coisa está o homem.

O QUE É A ESCRITA FANTÁSTICA?

Na prosa fantástica, a escrita é substituída pela imagem ou compreendida pelo fantasma do insólito e, sob a atenta imaginação de coisas recordadas pela imaginação, penetra no

corpo pelas sensações internas e externas, ao possuir os ícones que aguardam a sua figuração sem retornar ao real, porque já estão em suas formas sensíveis mais decisivas. Na potência passiva, a escrita fantástica vagueia em torno da impossibilidade, do vazio, do negativo, da dúvida, todavia, na vontade de superar a própria ambiguidade: sua singularidade sem identidade é determinada apenas e através da totalidade das suas possibilidades.

O pensamento é um ato particular da escrita que dele retira a *'potência de não'*, ou seja, de *'não pensar'*. Uma escrita fantástica pensa ou não pensa em torno da própria contingência, dela traz o sobrenatural e o questionamento do fato em figurações insólitas. Esse mal-estar do pensar gerado no vazio das figurações põe em dúvida o elo que liga cada coisa à sua forma, simulacros ou coisas de outro mundo em animação do inorgânico, por conseguinte, remove o familiar do seu lugar. Nessa ação de negar as consequências da logicidade dos fatos comuns, é que *'a escrita do não'* generaliza o universo e o pseudo-fantástico, o incerto, o estranho, o inapreensível. Em jogo inverossímil da verdade, o relato faz-se narrativa da ruptura da implicação: é a inversão dos fatos em que o fantástico ganha o estatuto do sujeito que é transferido ao objeto insólito: torna-se o *sujeito-objeto* do narrar, pois sua função é romper o *'dever-ser'* do maravilhoso e, ao substituir essa lei, vem negar a inverossimilhança da norma da verossimilhança. A lei do fantástico é a incerteza no jogo inverossímil da verdade (BESSIÈRE, 2012).

Este narrar faz do acontecimento uma exposição do modo como a norma não pode mais se materializar como linguagem lógica, pela forma como ataca o bem, o mal, o amor, a morte, a natureza, a vida, a realidade. Isto porque busca uma topologia do irreal com o poder maravilhoso que faz pensar o lugar do insólito não mais como espacial, mas como algo mais originário que o espaço: “talvez de acordo com a sugestão de Platão, como *pura diferença*, ao que corresponde o poder de fazer como que “algo que não é, de certa maneira seja, e aquilo que é, por sua vez, de algum modo não seja” (AGAMBEN, 2012, p. 15): *este é o lugar da diferença*, lugar da ambivalência própria de toda a potência do insólito na narrativa fantástica.

Na busca da distopia do fantástico, o poder mágico, herança da nova lírica trovadoresca, mostra o transformar do negativo em ser, *a potência de não*, que nega e afirma, ao mesmo tempo, a irrealidade e, assim, garante a esperada inapreensibilidade do insólito. A inapreensibilidade é garantida pela crítica. É o *não-lugar* que então assume e acusa o ato do gozo no ato de descrição artístico, tendo a irrealidade como a própria e única realidade. Talvez este *tópos do fantástico*, digamos, acolhendo Aristóteles, “tão difícil de apreender, mas cujo poder é maravilhoso e anterior a qualquer outro” (AGAMBEN, 2012, p. 15), não sendo real, permita dar ao insólito, *o lugar não-lugar (tópos outopos)* para que *não seja*, em sua volta verdadeira à infância da linguagem: o inefável é a infância, e o mistério é a experiência – ambos são produzidos

pelo falar do homem que, a cada vez que fala, entra na linguagem e a descreia assim como o leitor que deve aprender a descreir para interpretar.

Em suma, na experiência da negatividade mítica da potência criativa, um narrador “*tudo pode contar*” (ao passar da primeira pessoa que nada identifica à terceira pessoa), sendo o *insólito sem lugar, sem sujeito e sem objeto*, e a essência da prosa dissolvida e destruída sem retorno, a ser inteiramente substituída pela imagem ou pelo impulso, segundo a nossa citação introdutória de Benjamin. Poder-se-á, desse modo, certamente realizar a palavra da irrealidade na narrativa fantástica, sujeita à fórmula de um certo poeta ou narrador, segundo a qual “quem apreende a máxima irrealidade, plasmará a máxima realidade” (AGAMBEN, 2012, p.15); ou, digamos, poder-se-á até mesmo alcançar a alegria de uma experiência amorosa que nunca acaba ... de uma experiência vivível do insólito do fantástico no encontro inusitado de objetos e sensações hesitantes, que, de certo modo, seja algo, mas de algum modo não seja ... no limiar entre o ser e o não ser: tópos orientado sob a luz da utopia.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. Tradução Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

_____. *Infância e história*. Destruição da experiência e origem da história. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

_____. *A potência do pensamento*. Ensaios e conferências. Tradução de António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. *A linguagem e a morte*. Um seminário sobre o lugar da negatividade. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

ARISTÓTELES. *De Anima*. Livros I-II-III. Apresentação, tradução e notas de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34.

BESSIÈRE, Irene. *O Relato Fantástico: forma mista do caso e da adivinha*. In: *Revista Fronteiraz*, PUC-SP, São Paulo, n° 9, dezembro de 2012.

OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de. PALO, Maria José. *Agamben Glissant Zumthor*. Voz, Pensamento, Linguagem. São Paulo: Educ, 2013.

PUCHEU, Alberto. "Estâncias". In: PUCHEU, Alberto (Org.). *Nove abraços no inapreensível: Filosofia e arte em Giorgio Agamben*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, FAPERJ, 2008.

PUCHEU, Alberto (Org.). *Nove abraços no inapreensível: Filosofia e arte em Giorgio Agamben*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, FAPERJ, 2008.

SCRAMIN, Susana. "Infância e História (1978)". In: PUCHEU, Alberto (Org.) *Nove abraços no inapreensível. Filosofia e Arte em Giorgio Agamben*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue: FAPERJ, 2008.

AOS LEITORES, AS CARTAS: NOTAS SOBRE CRÍTICA
LITERÁRIA E EDIÇÃO DE CORRESPONDÊNCIAS DE
ESCRITORES

Cleber Araújo Cabral

As pessoas quase nunca me atraíram, porém as cartas sempre; E na verdade não as alheias, porém minhas cartas.

KAFKA, *Cartas a Milena*, p. 208

Uma literatura difere da outra, ulterior ou anterior, menos pelo texto que pelo modo que é lida.

BORGES, Notas sobre (para) Bernard Shaw, p. 139

São Paulo, 23 de Junho de 2016.

Caros colegas,

Toda pesquisa consiste, de certa maneira, em um protocolo de intenções, em uma proposta de leitura. No caso deste texto, trata-se de uma carta convite, dirigida a circular entre amigos e (des)conhecidos, a fim de partilhar algumas inquietações derivadas do trabalho com a obra, o arquivo e a

correspondência de Murilo Rubião. Assim, o que se segue é uma carta sobre cartas, uma tentativa de utilizar a carta como procedimento reflexivo. Explico-me: este ensaio foi concebido como um amálgama de três formas do gênero carta: a carta-aberta (pois destinada a expor ideias e questões sobre um assunto que, assim espero, seja de interesse daquele que ler este texto), a carta de intenções (visto ser uma mensagem que firma uma proposta para o ato de editar cartas alheias) e a carta de leitor (já que é o relato de uma experiência de exploração ou leitura de textos). Outro elemento que relaciona esta conversa ao gênero carta é minha busca em construir, com vocês que me escutam, pacto semelhante ao que se estabelece entre os interlocutores nas correspondências – o desejo de partilhar alguns de meus pensamentos e de provocar reciprocidade.

Vocês já devem ter percebido que temos muito que conversar. Portanto, passo a uma questão que me mobiliza há alguns anos, referente a uma provocação feita por Davi Arrigucci Jr. ao fim de “Minas, assombros e anedotas”, texto canônico para os interessados na ficção de Rubião. Cito: “É possível falar dos contos fantásticos de Murilo sem se repetir? Parece que não. Anos atrás comecei a interpretação que hoje retorna, multiplicada em páginas e páginas, e talvez ainda não termine: ensaio recorrente”.¹

Convido-os a pensarmos sobre esse apontamento. Em um primeiro momento, logo que responde à sua pergunta

1 ARRIGUCCI JR., 1987, p. 165.

(retórica) com um “parece que não”, Arrigucci dá a impressão de estar resignado ao fato de que a leitura dos contos rubianos estaria fadada a remeter à reescrita – traço da poética de Rubião mais explorado pela crítica literária brasileira. Mas seria essa reescrita fadada à repetição estéril, destituída de diferenciação ou, nesse processo de proliferação das páginas (ou, às vezes, de depuração), ocorreria alguma metamorfose das interpretações elaboradas anteriormente? Parece que o adjetivo “recorrente”, escolhido pelo crítico para qualificar o próprio texto, ocasiona um pequeno (mas significativo) deslocamento na resposta que deu à própria indagação: ensaio recorrente. Curiosa escolha, essa, do termo “recorrente”. A princípio, parece tratar-se de uma tentativa de leitura que, para escapar à repetição cíclica (outra característica do conto rubiano), avança movendo-se para trás, espécie de genealogia prospectiva, à maneira borgiana – reelaboração *a posteriori* dos ensaios anteriores. O mesmo e outro texto, aporeticamente. Mas seria isso mesmo? Difícil dizer, inclusive pelo fato de ser o último texto escrito pelo crítico sobre Rubião. Em todo caso, Arrigucci apontou, já nesse texto de 1987, para um debate atual no qual reverbera a epígrafe de Borges: a necessidade de não só problematizarmos e refletirmos acerca dos modos como têm sido lidos os contos rubianos nos últimos 70 anos, mas de mobilizá-los, colocá-los em destinerrância, valorizando a ambivalência, o devir dos sentidos da obra rubiana.

Dito isso, gostaria de propor três correspondências: a de que pensemos a obra rubiana como uma carta não necessariamente endereçada a nós, mas que escolhemos que assim

o fosse; a de que esta carta pode se furta (ou não) a chegar a seu destino (voltarei a essa questão da destinação ou do endereçamento ou do remetimento ou da fixação das coordenadas de interpretação); a de aproximar o trabalho de edição de conjuntos epistolares à tarefa da tradução benjaminiana. A partir dessas ideias, pensemos em duas questões: como ler (ou como dar a ler), hoje, uma carta que não foi enviada especificamente a nós, mas destinada a outra pessoa, de outro tempo? Qual procedimento crítico seria mais adequado para analisá-la e para interpretá-las (ou recuperar as coordenadas de destinação “originais”)? Essas são algumas indagações que, a meu ver, perpassam e fundamentam as várias edições e estudos sobre correspondências de artistas, de escritores, de intelectuais e de políticos que conformam o panorama desse campo de pesquisas que podemos nomear por crítica epistolográfica.

Após tais considerações, passo a expor algumas notas acerca do trabalho que venho desenvolvendo nos últimos anos, que culminou na edição anotada, seguida de apontamentos, da correspondência de Murilo Rubião (1916-1991) com Mário de Andrade (1893-1945), Fernando Sabino (1923-2004) e Otto Lara Resende (1922-1992). Como hipótese interpretativa, proponho que o arquivo e a correspondência de Rubião sejam lidos não apenas como expressões da escrita de si, mas como práticas etopoéticas, autoficções metahistóricas ou romances de (trans)formação nos quais são

construídas² e narradas as trajetórias do escritor, de sua escrita e de sua obra. Afinal, como propõe Leminski, a primeira coisa que um escritor cria não é sua linguagem, mas a si mesmo como projeto.

Eu poderia aqui descrever minhas venturas e desventuras no resgate dessa documentação, mas usando da liberdade que a carta propicia, optei por sumarizar esta parte, informando apenas que, após quatro anos de percursos por mundos de cartas, o *corpus* de minha “carta ao mundo” (a tese) chegou ao montante de 160 documentos que abarcam os anos de 1939 a 1991.

Ainda na luta vã de cartografar em poucas páginas minha odisseia epistolar, digo que o conjunto Mário e Murilo é composto por 22 cartas, que recompõem o diálogo ocorrido no período de 1939 a 1945. Em 1995 foi feita a edição de *Mário e o pirotécnico aprendiz: cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião*, organizada por Marcos Antonio de Moraes, que apresentava um conjunto de 13 missivas – nove cartas de Mário e apenas quatro de Murilo. Como esta edição apresenta vários lapsos temporais, consultei o Catálogo Eletrônico do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP) a fim de verificar se existiria alguma carta de Murilo que porventura não houvesse

.....
2 O aspecto de construção intencional implica na descontinuidade da subjetivação natural, ou sinceridade, por parte do titular que elabora sua vida para ser lida postumamente, como um posfácio. Essa intervenção deliberada na seleção, classificação e ordenamento dos fatos ocasiona uma desnaturalização da ideia do arquivo como narração sincera de uma vida. Em glosa ao compositor Cazuza, sim, “mentiras sinceras nos interessam”.

sido incorporada ao livro e que pudesse ser relevante para a pesquisa. Para minha (nossa, em verdade) felicidade, havia oito cartas que se “extraviaram” da edição mencionada devido ao selo de sigilo de 50 anos imposto por Mário de Andrade, em disposição testamentária, a um conjunto de cartas. Animado por essa descoberta, fiz novas escavações no arquivo de Murilo. Outra vez, mais uma surpresa: em meio aos 127 documentos que compõem a Subsérie Associação Brasileira de Escritores, existia um telegrama enviado de São Paulo, datado de 18 de janeiro de 1945, por um remetente de nome Mário. Ao cruzar as datas da última carta enviada por Murilo (15/01/1945) e as anotações no verso desta com a data do telegrama, constatei que se tratava de Mário de Andrade. Assim, com a localização dessas cartas foi possível suplementar o conjunto editado em 1995, que de 13 cartas, passa agora a 22 missivas – 10 cartas de Mário e 12 de Murilo. Com isso, propiciam-se, agora, com a reedição do conjunto, condições de se “ouvir” a voz de Murilo, que até o momento era “moço quase ausente” nesse diálogo epistolar.

Já a correspondência reunida de Rubião e Lara Resende é composta por 95 cartas, todas (até o presente) inéditas, que se estendem de 1943 a 1991, sendo 53 do primeiro, alocadas no Acervo de Escritores Mineiros, na UFMG e 42 do segundo, sob guarda da Coordenação de Literatura do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro. No tocante às cartas de Sabino para Rubião, alocadas no arquivo deste último, trata-se de um montante de 44 mensagens, também inéditas, que abrangem os anos de 1942 a 1983. Quanto ao destino

das cartas de Murilo a Sabino, este permanece, até o momento, no campo da especulação, pois apesar dos esforços empreendidos junto a herdeiros e a instituições de guarda e pesquisa de arquivos de escritores, ainda não obtive êxito em encontrá-las. No entanto, não desisti de localizar essas hipotéticas “cartas fantasmas”.³

Após reunir os manuscritos que compõem o *corpus* das edições, tem início a etapa que, a meu ver, aproxima o trabalho do editor ao do tradutor: a delimitação dos critérios para o estabelecimento do texto a ser editado. O ponto que me interessa apresentar a vocês é que o editor, tal como o tradutor, atua como mediador que envia, remete ou faz passar a mensagem das correspondências de sua vida prévia (desenvolvida no contexto em que foram produzidas e no qual circularam) a outros momentos históricos e suportes tecnológicos.

Dessa maneira, entendo que o trabalho de organizar volumes de correspondências consiste em tarefa análoga à proposta por Benjamin em “A tarefa do tradutor”⁴ – uma vez que editar conjuntos epistolares é um ato de leitura que propicia

3 Termo proposto pelo estudioso do discurso epistolar José-Luis Diaz para se referir às cartas perdidas “que não possuem senão uma existência hipotética, mas cuja presença virtual se deduz, certamente, através de outras cartas que fundamentam sua existência”. Para mais informações, consultar DIAZ, 2007, p.129.

4 Em *Torres de Babel*, Jacques Derrida discorre acerca das possibilidades semânticas do termo “tarefa” no ensaio de Benjamin, que se vincula às ideias de missão (à qual se está destinado), de trabalho, de problema, de dever, de dívida e de responsabilidade. Estas relações ressoam em noções presentes nas reflexões do filósofo franco-argelino, tais como herança, luto e sobrevida. Aos interessados nos diálogos entre os dois pensadores, recomendo a leitura do ensaio de Evando Nascimento – NASCIMENTO, 2010, p. 223-239.

a vida continuada (*Fortleben*, sobrevivida da obra) no presente, de experiências de escrita e de pensamento do passado inscritas e materializadas em vestígios que permanecem em uma dada época. Para Benjamin, a tradução consiste não só em mediar duas culturas linguísticas distantes temporal ou espacialmente, mas em prolongar a vida de uma obra (da linguagem e do pensamento, não do nome do autor da obra), fazendo-a reaparecer, como espectro,⁵ em outro contexto histórico. Ao transcrever uma carta ou outro tipo de documento (ou traduzir para um interlocutor e contexto histórico-sócio-cultural distinto daqueles para os quais a carta foi produzida), garante-se, ao original, outra vida, transformada. No caso das correspondências, para além de sua vida primeira – como memória arquivada de um diálogo privado dirigido a um destinatário específico – a tarefa da edição propicia sua recriação em uma “vida virtual”, seja nas páginas de um volume impresso ou na imaterialidade

5 A figura do espectro, no pensamento derridiano, relaciona-se a uma cadeia de outras noções, tais como as de arquivo, herança, justiça, (trabalho de) luto, (guarda da) memória, (figuração do) Outro, sobrevivida e traço, sendo uma das figuras do indecível (ou da aporia). Por espectro compreende-se manifestações do passado (conceitos, discursos, ideias, imagens) que se encontram inscritas e que retornam (ou são re-produzidas) em um dado contexto, após o desaparecimento do responsável por sua inscrição originária. Ao herdarmos (ou conjurarmos) um espectro, ao decidirmos nos assumir como destinatários do legado, como sendo responsáveis pelo destino teórico de suas ideias, coloca-se a questão da decisão de como ler essa imagem ou figura, de como reanimá-la ou reafirmá-la criticamente, de maneira a afiançar sua pervivência (palavra espanhola que designa a permanência ou duração de algo) no contemporâneo. No caso das correspondências trabalhadas na tese, podemos observar os espectros (as ideias e conselhos) de Mário de Andrade que sobrevivem nas cartas de Murilo com Otto e nas de Sabino a Rubião, ou, ainda, os espectros da obra de Kafka, que frequentam as conversas Murilo com seus interlocutores.

dos formatos digitais, como tem sido feito na França, com as correspondências de Gustave Flaubert,⁶ Guy de Maupassant,⁷ Van Gogh⁸ ou, no Brasil, com o projeto Correio IMS.

Assim, a partir de uma concepção que considera as cartas (mas também a cultura) como arquivos, ou seja, como “vestígio material do rumor dos mortos”,⁹ torna-se possível empreender uma leitura espectral¹⁰ – gesto de escutar esses *corpora* documentais, a fim de evocar os rumores das vozes daqueles que não mais possuem corpos, fazendo com que retornem e sejam “ouvistos” no presente.

Ainda sobre as relações entre o corresponder e o traduzir, é interessante lembrar que o pesquisador que se coloca a tarefa de editar cartas, por sua vez, encontra-se diante de condição semelhante à do tradutor: ser fiel ou infiel ao texto original.

A infidelidade pode ser caracterizada de várias maneiras: por superinterpretar o enunciado elíptico das cartas/textos (como Lacan fez com a carta roubada de Poe, buscando legitimar seu projeto de se postular leitor autorizado a reconduzir

6 Disponível em <http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/>

7 Disponível em <http://maupassant.free.fr/corresp1.html>

8 Disponível em <http://vangoghletters.org/vg/>

9 DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 35.

10 Conceito que desenvolvi na tese (CABRAL, 2016). Por leitura espectral proponho um gesto de leitura que consiste na apreensão de projeções de ideias ou de leituras fantasmáticas, de vestígios da experiência de escrita e de (re)leitura da tradição literária, presentes nas entrelinhas do arquivo ou das cartas. Esse procedimento de leitura se relaciona a outro conceito elaborado na tese, o de poética dos rastros – um rastreamento de indícios ou traços de elementos (menções a autores, obras, reflexões sobre estética ou procedimentos ficcionais) observados em documentos.

o legado freudiano à “leitura correta”); por tornar públicos documentos privados; ou, ainda, por não expor integralmente o teor do original (como o caso da edição feita por Manuel Bandeira das cartas que recebeu de Mário de Andrade). Já a fidelidade se traduziria no esforço do pesquisador em transmitir aos leitores exata e fidedignamente o texto das cartas. Mas nem sempre essa fidelidade eletiva é possível, face certo coeficiente de opacidade (ou de intraduzibilidade) que inviabiliza o restabelecimento total do sentido (ou da destinação), que impõe uma série de dificuldades (como restaurar a ambiência histórica em que se deu a troca de mensagens, ou mesmo alguma circunstância, obra ou personalidade mencionada; das intenções e interesses de quem escreveu) ou de silêncios – dos afetos do coração que se manifestam nesse ato de reciprocidade denominado *cordis respondere*.

Para encerrar estas (já) longas notas, lanço mão de uma última carta na manga: uma parábola encontrada em um manuscrito localizado no arquivo de Murilo Rubião.

O DOCUMENTO

(Parábola)

Levou a vida toda decifrando um documento. Palavra por palavra. Cinquenta anos em cima do documento. Um dia, alguém [xxxxxxxxxxxxx] lhe diz: – Sabes que levaste a vida toda em cima deste papel, que estás velho e morrerás dentro em pouco. O ancião olha o rosto no espelho, acaricia os cabelos brancos. Pega no documento, sacode-o[,] e volta a decifrá-lo. (RUBIÃO, s.d.)

Neste texto curto, há três aspectos que despertaram minha atenção e sobre os quais gostaria de discorrer brevemente. Primeiro, o texto ilegível, que o personagem não consegue compreender ou “fazer falar” – pesadelo materializado de todo pesquisador (principalmente daquele que lida com arquivos, literários ou não). Segundo, um leitor não identificado (de que tipo de leitor se trata? Seria um escritor? Um pesquisador? Um detetive?) que dedica sua vida a decifrar algo que escapa à sua (nossa?) compreensão. Terceiro, o tipo de leitura que este leitor empreende, que é designada como um procedimento de decifração – termo um tanto fugidivo, pois remete à escrita e à interpretação. Mas podemos observar algumas questões: não sabemos se o ancião sabe ler; não é mencionado em que língua o documento é escrito (ou mesmo se é um texto); a origem do documento não é revelada (não sabemos se é público ou privado, se antigo ou recente); tampouco sabemos detalhes acerca de suas características (se literário, sagrado ou prosaico), assim como a finalidade que o faz se dedicar com afinco à tarefa de decifrá-lo.

Não foi ao acaso que recorri a esta narrativa, que tematiza a escrita sobre o gesto de leitura, mas por considerar que nela se desenvolve uma questão (aparentemente) simples, mas que perpassa o comentário, a crítica, a edição, a interpretação, e mesmo a tradução: como ler? Nessa pergunta temos sintetizado o problema enfrentado seja pelo “leitor comum”, seja pelo “leitor especializado” (os pesquisadores em seus trabalhos com arquivos de escritores), ou por aqueles que se aventuram no trabalho de editar – correspondências ou quaisquer outros tipos de

textos. Sobre isso, vale lembrar o que diz Derrida em sua crítica feita n’*O cartão-postal* à questão “a quem pertence uma carta?”, lançada por Lacan no “Seminário sobre *A carta roubada*”. Para o filósofo, “só será o destinatário ou a destinatária (...) aquele ou aquela que receber essa carta, que compreender essa carta (ao recebê-la, ao aceitá-la, ao subscrevê-la)”.¹¹ Desse modo, todo leitor que se coloque a mobilizar um texto (ou um conjunto de cartas) pode ter a sensação de que esse lhe foi destinado.

Para encerrar, gostaria que elegêssemos o leitor anônimo da parábola rubiana como signo em rotação deste evento. Com esse personagem, que persevera obstinado em sua experiência de leitura que não chega a seu destino (ou seja, que não encontra as coordenadas interpretativas para fixar o endereço que determina o sentido ao texto), deixo em aberto nossa conversa, na certeza de que esta carta-ensaio (ou ensaio de carta) pode ser o início de uma série de diálogos. Como disse Fernando Sabino a Murilo Rubião, em carta de 22/07/1947, “Aqui me despeço. aguardo ansioso suas notícias. Que elas sejam muitas, alegres ou tristes, felizes ou infelizes, líricas ou prosaicas, autênticas ou inventadas”.¹²

Cordialmente,
o autor.

11 DERRIDA, 2012, p. 142.

12 Carta de Fernando Sabino a Murilo Rubião, N.Y. 22 de julho de 1947. Arquivo Murilo Rubião. Série Correspondência com Amigos. Subsérie Fernando Sabino. Acervo de Escritores Mineiros – Centro de Estudos Literários e Culturais. Belo Horizonte, UFMG. Marcações em itálico de minha autoria.

REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI JR., Davi. Minas, assombros e anedotas (Os contos fantásticos de Murilo Rubião). In: *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 141-165.

BECKER, Colette. O discurso de escolta: as notas e seus problemas (o exemplo da correspondência de Zola). Tradução: Lígia Fonseca Ferreira. *Patrimônio e Memória*. São Paulo, Unesp-Assis, v. 9, n.1, p. 144-156, janeiro-junho, 2013. Disponível em: <<http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/339/621>>. Acesso em 08/10/ 2013.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Organização de Lúcia Castello Branco. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.

BORGES, Jorge Luis. Notas sobre (para) Bernard Shaw. In: _____ . *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1999, p. 139-141. (vol. 2)

CABRAL, Cleber Araújo. Escutar com os olhos. In: SOUZA, Eneida Maria de; LYSARDO-DIAS, Dylia; BRAGANÇA, Gustavo Moura (Orgs.). (Org.). *Sobrevivência e dever da leitura*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014a, p. 149-161.

CABRAL, Cleber Araújo. Observatório de artifícios - ficções da escrita e do escritor na correspondência de Murilo Rubião com Fernando Sabino e Otto Lara Resende. In: III Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários, 2014, Maringá *Anais do III Colóquio internacional de Estudos Linguísticos e Literários*. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2014b, p. 01-12.

CABRAL, Cleber Araújo. *Aos leitores, as cartas: edição anotada da correspondência de Murilo Rubião com Fernando Sabino, Mário de Andrade e Otto Lara Resende*. 350 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2016a.

CARDOZO, Mauricio Mendonça; MARTINS, Helena Franco (Org.). Tradução e Literatura em correspondência. Rio de Janeiro: *Tradução em Revista* (Online), n.9, PUC-Rio, 2011, p. 01-09.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o Estado da divida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Trad.: Anamaria Skinner. – Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*. Trad.: Ana Valéria Lessa e Simone Perelson. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007.

DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível* (1979-2004). Org.: Ginette Michaud, Joana Masó, Javier Bassas; Tradução:: Marcelo Jacques de Moraes; Rev. Técnica: João Camillo Penna. - Florianópolis Ed. da UFSC, 2012.

DIAZ, José-Luis. Qual genética para as correspondências? (Tradução: Cláudio Hiro e Maria Sílvia Ianni Barsalini). *Manuscrita: revista de Crítica Genética*, 15. São Paulo: Associação de Pesquisadores de Crítica Genética /Humanitas, 2007, p. 119-162.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

GOMES, Ângela de Castro. Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo. In: GOMES, Ângela de Castro (org.). *Escrita*

de si, escrita da história. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004. p. 07-24.

KAFKA, Franz. *Parábolas e fragmentos e Cartas a Milena.* Tradução: e introd. Geir Campos. - Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1987.

MILLER, Joseph Hillis. Derrida's destinnerrance. *MLN*, The Johns Hopkins University Press, vol. 121, n. 4, p. 893-910, French Issue (Sep., 2006).

MORAES, Marcos Antonio de (Organização, introdução e notas); SOUZA, Eneida Maria de (Prefácio). *Mário e o pirotécnico aprendiz: cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião.* São Paulo: I.E.B.: Ed. Giordano; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1995.

MORAES, Marcos Antonio de. Afinidades eletivas. In: ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel; MORAES, Marcos Antonio de (Organização, introdução e notas). *Correspondência Mario de Andrade & Manuel Bandeira.* São Paulo: Edusp: IEB/USP, 2000, p. 13-33 (Coleção Correspondência de Mário de Andrade; 1)

MORAES, Marcos Antonio de. Questões de método: edição de 'correspondência reunida' de escritores. In: III Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários, 2014, Maringá. *Anais do III Colóquio internacional de Estudos Linguísticos e Literários.* Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2014, p. 01-10.

NASCIMENTO, Evando. Benjamin e Derrida: limiaries, traduções. In: OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio (Org.). *Limiaires e passagens em Walter Benjamin.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010, p. 223-239.

RIBEIRO, Ana Elisa. Edição. In: SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA COMUNICAÇÃO. (Org.). *Enciclopédia Intercom de Comunicação*. São Paulo: Intercom, 2010, p. 438.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michael. *Dicionário de psicanálise*. Tradução: Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

SAER, Juan José. Sobre el procedimiento epistolar. In: SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. 4. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2014, p. 233-237.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo: Walter Benjamin: romantismo e crítica poética*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SISCAR, Marcos. *Jacques Derrida: literatura, política e tradução*. Campinas, [SP]: Autores Associados, 2013.

SKINNER, Anamaria. Espectros de Marx: por que esse plural? In: NASCIMENTO, Evando; GLENADEL, Paula. (org.). *Em torno de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: 7letras, 2000. p. 65-77.

Correspondência inédita de Murilo Rubião

ANDRADE, Mário de. Cartas a Murilo Rubião. *Fonte: Acervo Murilo Rubião. Série Correspondências. Subsérie Mário de Andrade, Otto Lara Resende, Jair Rebelo Horta e Paulo Mendes Campos*. Acervo de Escritores Mineiros – Centro de Estudos Literários e Culturais. Belo Horizonte, UFMG.

RESENDE, Otto Lara. Cartas a Murilo Rubião. *Fonte: Acervo Murilo Rubião. Série Correspondência com amigos. Subsérie Mário de Andrade, Otto Lara Resende, Jair Rebelo Horta*

e *Paulo Mendes Campos*. Acervo de Escritores Mineiros – Centro de Estudos Literários e Culturais. Belo Horizonte, UFMG.

RUBIÃO, Murilo. Cartas a Mário de Andrade. *Fonte: Acervo Mário de Andrade. Série Correspondência Passiva*. Instituto de Estudos Brasileiros – Universidade de São Paulo.

RUBIÃO, Murilo. Cartas a Otto Lara Resende. *Fonte: Acervo Otto Lara Resende. Série Correspondência Pessoal*. Acervo Instituto Moreira Salles, Coordenação de Literatura, Rio de Janeiro.

SABINO, Fernando. Cartas a Murilo Rubião. *Fonte: Acervo Murilo Rubião. Série Correspondência com amigos. Subsérie Fernando Sabino*. Acervo de Escritores Mineiros – Centro de Estudos Literários e Culturais. Belo Horizonte, UFMG.

Manuscritos de Murilo Rubião

RUBIÃO, Murilo. “O documento (parábola).” [s.d.]. *Fonte: Acervo Murilo Rubião. Série Produção intelectual do titular. Pasta Anotações antigas para contos improváveis*. Acervo de Escritores Mineiros – Centro de Estudos Literários e Culturais. Belo Horizonte, UFMG.

Roseli Gimenes

INTRODUÇÃO

Este trabalho trata de uma análise sincrônica – considerando a sincronia como apresentada por Haroldo de Campos em *A arte no horizonte do provável* (1977, pp 205-223), que aponta, seguindo conceitos de Roman Jakobson (s/d), que há duas maneiras de se abordar o fenômeno literário, quais sejam, o que se constitui como critério histórico, diacrônico, ou aquele que estabelece a comparação por meio de critério estético-criativo, sincrônico. A análise diacrônica é muitas vezes realizada na linha do tempo, considerando, no caso da literatura, o estilo literário de uma época. E, então, a análise é feita com obras de uma mesma passagem histórica.

Ambas são, porém, importantes, como nos diz Campos:

Não há dúvida, porém, de que a tarefa da poética diacrônica é importante, como trabalho de levantamento e

demarcação do terreno, e, ao enfatizar-lhe os defeitos e limites, meu desejo é chamar a atenção para outro tipo de poética - a poética sincrônica - muitíssimo menos praticada, mas cuja função tem um caráter eminentemente crítico e retificador sobre as coisas julgadas da poética histórica.(CAMPOS,1977,p. 207)

Assim, neste artigo, evidentemente levamos em consideração o fato de que a obra de Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1971), pertence à poética histórica do Realismo no Brasil, ao passo que *Teleco, o coelhinho* (RUBIÃO, 1981, pp. 21-27) é diacronicamente da fase terceira do modernismo – ou, como muitos denominam, do pós-modernismo. Estamos diante de dois autores historicamente definidos em seus estilos de escritura. No entanto, pela poética do sincrônico, poderemos analisar os dois textos, que são: o capítulo VII da obra de Machado, *O delírio*, (ASSIS, 1971,pp. 16-20) e *Teleco, o coelhinho* (RUBIÃO, 1981,pp. 21-27). Veremos como há, entre ambos, uma consonância temática – no caso, o delírio.

A consonância de poética sincrônica que possibilita a análise desse tema, o delírio, em ambas as obras, é a também poética teoria de Todorov (1975) sobre a abordagem não apenas do Fantástico que se manifestamos textos, mas também daquilo que os torna insólitos.Ou seja, aquilo que transpassa a lógica para além do real, que beira o sonho, o sobrenatural. Ao longo deste artigo, falaremos, respectivamente, de Machado de Assis, que, por ironia, pertence ao período literário chamado 'Realismo', e de Murilo Rubião, que é considerado precursor da literatura fantástica no Brasil.

Ao mesmo tempo, torna-se necessário abordar tais estilos literários para além desses autores e dos textos selecionados para esta análise. São obras de metamorfose: Brás Cubas, que vai de ‘autor-defunto’ para ‘defunto-autor’, de crápula humano a humano crápula que não deixa ‘a nenhuma criatura o legado da (sua) nossa miséria’, ou vice-versa; Teleco, que vai de coelho a humano. E ambos, que vão da vida à morte.

MACHADO DE ASSIS, O *BRUXO DO COSME VELHO*

Bruxo do Cosme Velho é um epíteto elogioso consagrado a Machado de Assis. O termo ganhou força no meio literário quando Carlos Drummond de Andrade publicou o poema *A um bruxo, com amor* (DRUMMOND, 1959 *apud* SÁ, 2016), no qual o poeta fez referência à casa (número 18) da rua Cosme Velho, bairro em que morou, no Rio de Janeiro, Machado de Assis. O poema toma a casa como ponto de partida, como um passaporte para a proximidade com Machado, e, a partir daí, faz um passeio de escritura pela obra do autor, do geral ao particular, sem, para tanto, manifestar um discurso de elogios ao homenageado, mas uma admiração profunda e respeitosa ao *bruxo*.

O poema “A um bruxo, com amor” está inserto no livro *A vida passada a limpo*, de Carlos Drummond de Andrade, publicado em 1959. O poema está dividido em sete partes ou estrofes, compostas cada uma por um número variado de versos de extensão diferente, e separadas umas das outras por um espaço em branco.

Tomando de empréstimo a Carlos Drummond de Andrade esse epíteto de *bruxo* atribuído a Machado de Assis, podemos tecer considerações relativas à criação fantástica do autor do capítulo aqui estudado, *O delírio*. Só bruxos são mesmo capazes de escrituras alquímicas na literatura. Ao menos se considerarmos as obras machadianas da fase madura, que poderiam ser arroladas em uma trilogia, como *Dom Casmurro*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*. Apontamos essa três obras no conjunto de Machado de Assis pois, de fato, trabalham narrativas em que a ironia se soma a tragédias da vida cotidiana da sociedade burguesa e burlesca do Brasil. São romances de ideias, de filosofias, mas de cor local. Acompanhemos o crítico da Universidade de Lisboa Abel José Barros Baptista discorrer sobre *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, no que se refere à autoria de Brás Cubas como já indicamos acima a respeito de *o autor-defunto* ou *o defunto-autor*:

A figura decisiva dessa noção é o autor ficcional, o Brás Cubas defunto autor. O que define aqui o leitor atento há de ser a capacidade de notar que o próprio Machado, em seu próprio nome, nada diz em todo o livro: a ficção, a primeira e fundamental ficção, consiste na presença plena de Brás Cubas desde parte do título - *Memórias Póstumas* - à última linha. Dito de outra forma, o bom leitor sabe que tudo foi escrito por Machado de Assis,

sabendo também que terá de ler como se tudo fosse escrito por Brás Cubas. Ou ainda em outra formulação: pondo Brás Cubas na posição de autor pleno do romance, Machado de Assis impõe ao leitor a injunção decisiva do romance moderno: “Não esquecerás que escrevi tudo o que vais ler, não poderás atribuir-me nada do que leres”. (BAPTISTA, 2008, p. 17)

Eis o *bruxo* alquimista, Machado de Assis. Comentaremos a seguir a obra *Memórias Póstumas* e o capítulo *O delírio*, a que nos dedicamos nesta análise.

O DELÍRIO EM MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS

Para contextualizar, apontamos a enunciação da obra de Machado de Assis aqui analisada:

Brás Cubas é um homem rico e solteiro que, depois de morto, resolve se dedicar à tarefa de narrar sua própria vida. Dessa perspectiva, emite opiniões sem se preocupar com o julgamento que os vivos podem fazer dele. De sua infância, registra apenas o contato com um colega de escola, Quincas Borba (personagem que será título homônimo de Machado de Assis), e o comportamento de menino endiabrado, que o fazia maltratar o escravo Prudêncio e atralhar os amores adúlteros de uma amiga da família, D. Eusébia. Da juventude, resgata o envolvimento com uma prostituta de luxo, Marcela.

Depois de retornar de uma temporada de estudos na Europa, vive uma existência de moço rico, despreocupado e

fútil. Conhece a filha de D. Eusébia, Eugênia, e a despreza por ser manca. Envolve-se com Virgília, uma namorada da juventude, agora casada com o político Lobo Neves. O adultério dura muitos anos e se desfaz de maneira fria. Brás ainda se aproxima de Nhã Loló, parenta de seu cunhado Cotrim, mas a morte da moça interrompe o projeto de casamento.

Desse ponto até o fim da vida, Brás se dedica à carreira política, que exerce sem talento, e a ações beneficentes, que pratica sem nenhuma paixão. O balanço final, tão melancólico quanto a própria existência, arremata a narrativa de forma pessimista: “*Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria*” (ASSIS, 1971, p. 128), como já apontamos anteriormente.

A publicação desse romance, em 1881, é precedida pelo formato em folhetim da obra, publicado na *Revista Brasileira* entre março e dezembro de 1880. *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é o marco inaugural do Realismo no Brasil. Como fica explícito no título, quem narra as memórias já está morto, o que estabelece um diálogo crítico com a estética realista. Noções como verdade, ciência e razão são colocadas em discussão e relativizadas por Brás Cubas. O narrador vê o mundo com ceticismo e desprezo e, dirigindo sua crítica ao gênero humano, transforma o próprio leitor em uma das vítimas das ironias do livro.

A ação do romance ocupa a segunda metade do século XIX, período que corresponde ao governo de D. Pedro II. A juventude de Brás coincide com a Independência do Brasil, em 1822. Assim, sua chegada à idade adulta pode simbolizar

a maturidade social brasileira. *Memórias póstumas de Brás Cubas* enquadra-se no gênero literário conhecido como sátira menipeia, em que um morto se dirige aos vivos para criticar a sociedade humana. É exatamente o que faz o narrador, ao contar a história de sua vida após o próprio falecimento. A leitura do romance deve levar em conta a dupla condição do protagonista: há o Brás vivo e o Brás morto. Considerando o Brás morto, entendemos que a obra tece críticas ao engendramento de Realismo que se atribui ao Machado dessa fase e, neste caso de análise, assemelha-o a Murilo Rubião.

Rogério de Almeida(2010) comenta esse capítulo como parte de análise filosófica da obra de Machado de Assis, além de constituir um momento dileto da obra para praticamente definir a autoria de Brás Cubas como um defunto-autor:

Relatar o próprio delírio é motivo para Brás narrador se gabar, referindo-se ao ineditismo de passar para o papel o que se passou em sua cabeça, ou melhor, na de Brás personagem. Essa duplicação Brás narrador-personagem é fundamental para a compreensão do capítulo e da obra, pois é a reflexão do primeiro, que se dá num momento secundário (depois de morto), que nutre de algum sentido a vivência do segundo, o personagem. Os dois são e não são os mesmos, pois circunscrevem-se em momentos diversos. Enquanto o personagem vive, sua ação está comprometida com a situação vivida; quando Brás narra sua história, volta-se ao passado e dá ao fato o peso, o ritmo e a reflexão que a “forma livre” de seu estilo escolhe, indiferente ao que quer que seja. (ALMEIDA,2010,p 19)

Nesse delírio, Brás Cubas, como em toda a obra *Memórias Póstumas*, narra em primeira pessoa de seu leito de morte, e na presença de Virgília e do filho dela, aquilo que seria o momento de desgarre da razão, dando ao relato o desdém que ele mereceria. Por isso mesmo, alerta o leitor sobre a pouca importância dessa passagem, considerando que não se trata de narração, já que o leitor, caso insatisfeito, deveria pular o capítulo e voltar à história da vida de Brás Cubas. O fato é que se trata de um dos mais belos trechos da obra machadiana, com reflexões notadamente filosóficas só vistas em relação à teoria do Humanitismo quando debate com o personagem – e depois livro – Quincas Borba.

O que nos interessa, no entanto, é o devaneio desse delírio, que é o que nos permite apontar a confluência com o conto de Murilo Rubião. Durante a alucinação, o protagonista primeiramente se vê transformado em *barbeiro chinês* e depois na *Suma Teológica de Santo Tomás*. E quando Brás Cubas retorna à forma humana, avista um hipopótamo que lhe acaba servindo de cavalgadura. Depois de seguirem ambos em direção à origem dos séculos, Brás Cubas acaba encontrando-se com *Pandora-Natureza* e, em seguida, desperta do delírio e vê o hipopótamo transformar-se em seu gato Sultão.

Nesse capítulo, Brás Cubas retoma o termo *verme*, ao qual consagra a obra logo nas primeiras linhas da *Dedicatória*. Estranhamente, o leitor supõe ser ele mesmo o *verme* a que Brás se refere em dupla interpretação, já que esse *verme* corrói as carnes de um defunto, mas também é *verme* o leitor que, manuseando uma obra, tira-lhe aos poucos a vivacidade

de livro virgem. Como se, ao lermos em um ato de consumo, também matássemos uma obra. O fato é que, nesse momento, *Pandora-Natureza* diz a Brás:

Sim, verme, tu vives. Não receie perder esse andrajo que é teu orgulho; provarás ainda, por algumas horas, o pão da dor e o vinho da miséria. Vives: agora mesmo que ensinaste, vives; e se a tua consciência reouver um instante de sagacidade, tu dirás que queres viver. (ASSIS, 1971,p. 18)

Brás Cubas, embora atônito, sabe que está sonhando e que não pode conceber a *Pandora-Natureza* como alguma coisa ruim, mas apenas como vida. No entanto, Pandora sabe que continuar a viver implica que Brás devore e seja devorado. Eis o dilema desse delírio. Ou a *Razão* contra a *Sandice*. Brás vai da forma humana do barbeiro à não-humana de uma obra, a *Suma*, e dela para essa viagem a bordo de um hipopótamo, até cair, ao fim do delírio, de cara com seu gato.

MURILO RUBIÃO: A REINVENÇÃO DO MITO DE PROTEU

Proteu era um pastor de rebanhos que fora reverenciado como profeta, porque tinha o dom da premonição. Isso atraía o interesse de muitos que queriam saber das façanhas do poderoso destino. Ele, no entanto, não gostava de contar os acontecimentos futuros. Assim, quando algum humano se aproximava, ele fugia ou, metamorfoseando-se, assumia aparências marinhas monstruosas e assustadoras. Se o homem

fosse corajoso o bastante para passar por isso, ele lhe contava a verdade. Essa reinvenção do mito de Proteu se encaixa na narrativa de muitos dos contos de Murilo Rubião. E notadamente em *Teleco, o coelhinho*.

Não apenas na questão da metamorfose humana em animais se vê o mito presente nas obras de Rubião. Também a reelaboração contínua de seus escritos e a exaustiva perseguição à clareza são uma maneira de tornar os textos menos impregnados de símbolos – essa era a busca do autor. A própria mítica de Proteu indica que Murilo Rubião usava da narrativa cíclica da mitologia, inserindo essa narrativa dentro do cotidiano. Carvalho(2016) nos esclarece em relação aos mitos que dão clareza a isso:

Geralmente inscritas numa representação clássica que insiste em permanecer numa esfera sacra, as narrativas míticas despertam variados interesses. Na realidade sabemos que a maioria das pessoas que se interessa por mitologias, quando observam atentamente os mitos, por curiosidade, para fins de pesquisas ou unicamente por leitura de fruição, o fazem principalmente sobre a interpretação dos mitologemas - narrativas míticas. Assim, são poucos aqueles que retomam a leitura dos mitos tal como eram na sua origem, isto é, quase não se conhece inteiramente a tipologia, a estrutura e a função do mito. (CARVALHO,2016, p. 5)

No caso de Murilo Rubião, o mito de Proteu serve como referência à crença de que escritores poderiam ser como profetas dos tempos modernos, como se pudessem cristalizar as

novas noções éticas, as ideologias nascentes. Por isso mesmo, a contínua refação de seus textos ou a metamorfose de personagens animais a esconderem-se da revelação indicam que revelar é morrer. Talvez também escritores como Rubião aceitassem a literatura como maldição, de poucos momentos reais de satisfação, exceto aqueles da criação e da reelaboração dos textos.

A METAMORFOSE DE *TELECO, O COELHINHO*

O conto *Teleco, o coelhinho* narra a história de um animal, inicialmente um coelho cinzento, que se metamorfoseia em diversos outros bichos supostamente pelo simples desejo de agradar ao próximo. No conto, Rubião apresenta ao leitor o personagem Teleco, um coelhinho, que, transgredindo a exclusividade da fala e da identidade humana, interage em vários planos com o narrador, o colecionador de selos que conheceu na praia.

Sem nome e sem história, o narrador-personagem conta a trajetória da vivência com Teleco, desde o encontro na praia, passando pela rotina inusitada das inúmeras metamorfoses, até o desfecho irreal e comovente. A mescla entre real e Fantástico.

A metamorfose é quase que uma obsessão em obras de Rubião. Não é diferente em *Teleco, o coelhinho* que, nas palavras de Arrigucci Júnior(1981),

Ela [a metamorfose] é vertiginosa e patética: o animalzinho vira tudo, assume até formas grotescas e terríveis,

mas só consegue cumprir o seu desejo de se tornar homem, ao se transformar, por fim, numa criança morta. (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1981, p. 8)

A narrativa em *Teleco* se apresenta em 1ª pessoa, mas o narrador não é Teleco. O coelho é personagem da trama. Quem narra o conto é o moço que está na praia e vê, de repente, mas com naturalidade, um coelho a lhe pedir um cigarro. Também com naturalidade, o narrador acompanha as metamorfoses de Teleco. O que de fato são metamorfoses, à luz da ciência?

Em biologia, *metamorfose* ou *alormofia* (do grego *metamorphosis*) é uma mudança na forma e na estrutura do corpo (tecidos, órgãos), bem como um crescimento e uma diferenciação dos estados juvenis ou larvares de muitos animais, como os insetos e anfíbios (batráquios), até chegarem ao estado adulto.

Em *A Metamorfose*, de Kafka, Gregor Samsa é um caixeiro viajante que abandona suas vontades e desejos para sustentar a família e pagar a dívida dos pais. Em uma certa manhã, Gregor acorda metamorfoseado em um inseto monstruoso. Kafka descreve esse inseto como algo parecido a uma barata gigante.

Abandonar vontades e desejos já implica em transformar-se em outro, no outro visto pelos outros. De homem, Gregor transforma-se em inseto, insignificante. Por isso mesmo, deve ser destruído.

Em *Teleco*, o “ser coelho” é visto como algo bonitinho e convidativo. Um agrado ao próximo. Teleco queria agradar e por isso passava por várias mudanças.

A grande transformação é a que ocorre quando Teleco vira um homem. A *natureza-pandora*, aqui, aponta para a morte do ser humano. Já, antes, como canguru, Teleco era Antônio Barbosa, um homem que amava Teresa e que tinha hábitos horríveis. Nada carismático como Teleco, o coelhinho.

O fim do delírio de Teleco é o “ser homem”. Um bebê nascituro. Um natimorto. Um nascituro é tão somente um feto. O próprio Direito deixa dúvidas sobre ser esse feto um humano. Um natimorto pode ter sido expulso do corpo da mãe já sem vida. A criança encardida está sem dentes. Morta. Ilustrações (referimo-nos à edição presente, de 1981, de *Teleco, o coelhinho*, em que há essa imagem masculina de um bebê morto) desse momento apontariam para um bebê de gênero masculino. Um homem. Um homem morto.

O conto *Teleco, o coelhinho*, é inverossímil quanto ao discurso narrativo, mas verossímil enquanto narrativa do gênero Fantástico, como apontaremos adiante. Abordando a temática da animalização e da tentativa de humanização do coelhinho, o conto apresenta como argumento central as metamorfoses de Teleco. O percurso linear com o qual Rubião narra a história faz surgir do texto uma mensagem muito pertinente ao leitor, a de que o mundo manifesta uma brutal animalidade para com o ser humano, forçando-o a se tornar bestial em função de ser aceito na sociedade que, invariavelmente, configura-se hipócrita e desigual para com os sujeitos.

O conto apresenta uma sequência de ações que são impossíveis para a compreensão da realidade. Mas o texto é apresentado de forma lógica, que faz o leitor aceitar o irreal

como sendo real a partir das várias identidades assumidas por Teleco. O coelho faz parte de uma realidade absurda, mas essa realidade, quando vinculada à realidade social admissível, permite que ele passe a experimentar da sociedade tal como ela é. Dentro dessa configuração, ele se metamorfoseia para ser aceito pelos outros indivíduos que o rodeiam.

Retomando a questão mitológica, Teleco e Proteu apresentam uma aproximação identitária no que se refere ao surgimento. Ambos nascem, ou aparecem, a partir do mar. Lembremos que o moço estava na praia quando vê, do nada, o coelho. Ainda que guardem distantes determinadas variáveis, Teleco se mostra um sujeito carente, enquanto que Proteu, aparentemente, rejeita a convivência. Os dois sustentam a unidade identitária da origem – o mar. O outro importante atributo que relaciona Teleco a Proteu é a capacidade de metamorfose, como apontamos.

REALISMO, FANTÁSTICO, REALISMO FANTÁSTICO

Entende-se por Realismo literário um estilo de escritura que toma a realidade como princípio orientador de criação artística por meio da palavra. Nesse sentido, o Realismo pode ser percebido em texto de qualquer época, desde as primeiras manifestações da humanidade; mas, como movimento relativamente organizado, começou na segunda metade do século XIX, na França, difundindo-se por todos os países da Europa, como oposição declarada, ou não, ao sentimento romântico.

O movimento realista correspondeu à ascensão da

pequena burguesia. O pensamento filosófico que exerceu mais influência no surgimento do Realismo foi o positivismo. Ao contrário do gosto da alta burguesia, interessada no jogo vazio das formas artísticas, motivou-a uma arte voltada à solução dos problemas sociais, uma arte engajada de compromissos, que se colocava também contra o tradicionalismo romântico e procurava incorporar os descobrimentos científicos de seu tempo.

Para muitos, o Realismo representava uma alternativa ao que era visto como um isolamento, ou mesmo um elitismo da vanguarda – ponto de vista que ganhou apoio a partir da adoção do Realismo socialista como a forma oficial de arte da União Soviética.

Contudo, outras vozes insistiam em que a vanguarda possuía um papel a exercer no desenvolvimento de um Realismo moderno, adequado às condições do século XX. O Realismo não só foi moldado como uma importante escola e períodos da história da literatura. Em geral, os realistas retratavam temas e situações em contextos contemporâneos do cotidiano, e tentavam descrever sujeitos de todas as classes sociais de uma maneira similar.

Diz-se do Realismo que os autores preferem o uso da terceira pessoa narrativa. Como vimos, não é o caso da narração de *Brás Cubas*, que assume a primeira pessoa e fala de si mesmo, de suas venturas e vicissitudes. Não é o caso da maioria das obras machadianas, que, com ironia, trabalha a crítica social abordando casos como o da escravidão e da boa vida de sujeitos à margem das injustiças sociais – caso

específico de Brás Cubas. A obra é de 1881, exatamente a primeira a identificar o Realismo no Brasil. Como vimos, a visão crítica do autor está estabelecida.

Motivados pelas teorias científicas e filosóficas da época, os escritores realistas –Machado entre eles– desejavam retratar o homem e a sociedade em sua totalidade. Não bastava mostrar a face sonhadora ou idealizada da vida, como fizeram os românticos; desejaram mostrar a face nunca antes revelada: a do cotidiano massacrante, do amor adúltero, da falsidade e do egoísmo humano, da impotência do homem comum diante dos poderosos.

Uma característica do romance realista é o seu poder de crítica, adotando uma objetividade que faltou ao romantismo. Grandes escritores realistas descrevem o que está errado de forma natural, ou por meio de histórias. Se um autor desejasse criticar a postura de alguma entidade, não escreveria um soneto para tanto, porém escreveria histórias que a envolvessem, de forma a inserir nelas o que eles julgam ser essa entidade e como as pessoas reagem a ela.

Já o *Fantástico*, na definição de Todorov (2007), centra-se na hesitação que o leitor sente frente à natureza de um acontecimento ficcional. Não se pode decidir, durante a narrativa, se o acontecimento é de natureza sobrenatural ou se trata de uma ilusão ou alucinação do personagem:

Num mundo que é exatamente o nosso, [...] produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. [...] ou se trata de uma

ilusão, [...] ou então o acontecimento realmente ocorreu [...]. O Fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o Fantástico para entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O Fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TOROROV, 1975, pp. 30-31)

O Fantástico dura o tempo de hesitação entre o real e o sobrenatural. Ao final de uma narrativa, caso a personagem se decida por uma saída que explique os fenômenos de modo a preservar as *leis da realidade*, a obra se liga, segundo Todorov (1975), ao *estranho*, e não mais ao Fantástico. Se os fenômenos ocorridos na narrativa puderem ser explicados pela admissão de novas leis da natureza, a obra encontra-se no gênero *maravilhoso*.

Na América Latina, uma corrente chamada RealismoMágico ou RealismoFantástico surgiu em meados do século XX, como um modelo Fantástico latino-americano que apresenta diferenças em relação à corrente fantástica europeia. Irleamar Chiampi é referência nessa teoria. Diz ela que

O Fantástico contenta-se em fabricar hipóteses falsas (o seu “possível” é improvável), em desenhar a arbitrariedade da razão, em sacudir as convenções culturais, mas sem oferecer ao leitor nada além da incerteza. A falácia das probabilidades externas e inadequadas, as explicações impossíveis- tanto no âmbito do mítico - se constroem sobre o artifício lúdico do verossímil textual,

cujo projeto é evitar toda asserção, todo significado fixo. O Fantástico "faz da falsidade o seu próprio objeto, o seu próprio móvel" (CHIAMPI, 1980, p. 56).

Alguns elementos fazem parte da normalidade para as personagens, tornando *reai*situações que, diante das leis tais como as conhecemos, seriam consideradas situações sobrenaturais.

Interessante observar que, muitas vezes, esses *ismos* confluem; assim, Realismo, Realismo Fantástico e mesmo o Fantástico podem, como já apontamos, sincronicamente, levar a estudos autores díspares em seus momentos históricos, caso de Machado de Assis e Murilo Rubião.

Até o início do século XX, a literatura brasileira não havia apresentado importantes obras fantásticas. O florescimento do gênero Fantástico ocorreu por volta dos anos 40. Vimos que Machado de Assis já havia utilizado elementos sobrenaturais em uma de suas obras do século XIX: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, aqui analisada, assim como Aluísio Azevedo. Mário de Andrade, Monteiro Lobato, Raul Bopp e Guimarães Rosa, no século XX, também os empregaram em algumas narrativas. O uso do Fantástico de uma forma mais elaborada, porém, ocorreu no conto.

Murilo Rubião é considerado seu precursor com a publicação em 1947 do livro *O Ex-Mágico*. Essa obra saiu um ano depois de *Sagarana*, de Rosa, ambos editados pela Editora Universal, à época.

Para Todorov, a "hesitação é a primeira condição do Fantástico", mas é primordial que o texto obrigue o leitor a

“considerar o mundo dos personagens” como um mundo pertencente a ele; aceitar as personagens “como criaturas vivas” para que assim possa “hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados” (TODOROV, 1975, p. 37-39).

CONFLUÊNCIAS À GUIA DE CONCLUSÕES

Sem dúvida, a posição de poética sincrônica é o que nos remete a análises que poderiam soar, historicamente falando, díspares. Nesse sentido, repetimos, foi possível uma leitura honesta de dois grandes escritores e de obras pilares na literatura brasileira. Machado, com suas *Memórias*, é marco inicial do movimento Realismo. Murilo, com seus contos, é marcante no que se reconhece como literatura fantástica.

Embora, aqui, por comparação, tenhamos optado por *Teleco, o coelhinho*, em função dos delírios de morte a que se submetem os personagens, vimos que as obras possuem elementos confluentes. Alguns deles foram apontados ao longo do artigo; outros seguem em complemento neste espaço.

A questão da metamorfose, claríssima em *Teleco*, encontra-se no capítulo *O delírio*, de as *Memórias*. Teleco surge coelho e assume inúmeras formas de animais ao longo do conto. Diz o narrador: “descobri que a mania de metamorfosear-se em outros bichos era nele simples desejo de agradar ao próximo” (RUBIÃO, 1981, p 22). Toda a teoria e a crítica da literatura trabalham a metamorfose nesse sentido, e Rubião, em *Teleco*, encarna essa concepção.

Machado, em *O delírio*, também mostrará metamorfoses em número menor e não necessariamente relacionadas a animais, pois o protagonista se transforma em um barbeiro e em coisa – não qualquer coisa, mas a *Suma*. Teria Brás Cubas nessas metamorfoses também ele o desejo de agradar ao próximo? Como barbeiro chinês, recebia beliscões de um mandarim; afinal, pagava-se o feio hábito do maltrato em seus serviços na infância e adolescência.

A suntuosa edição da *Suma* realizava nele o desejo da sabedoria que pouco tivera, ele que era obrigado a cumprir deveres escolares. E mais: dava a Virgília ali e à vigília em seu leito de morte o descruzar de suas mãos sobre o corpo como o fecho da obra imaginada. Essa ação ampliava-lhe momentos de vida, enfim. Cremos que as alucinações, pois que eram alucinações, bem poderiam mostrar-se como metamorfoses, mudanças de dentro de Cubas, mudanças que talvez ele desejasse e, uma vez morto, pôde realizar. Se não se metamorfoseou em hipopótamo, como Teleco, a presença desse animal a carregar Cubas quase que faz deles dois um só a passear pelos séculos, ele de olhos fechados no outro. E um hipopótamo que voava e que ao rés do chão era não qualquer outro do mundo real – mundo de um morto, lembremos –, mas simplesmente o gato Sultão, o animal das sete vidas. E a surpresa dele, e talvez também nossa, diante desse encontro com natureza-pandora a considerá-lo verme, ele que aos outros chamara vermes.

Se, ao Fantástico, a ciência não dá fé, eis em *O delírio* o espetáculo de o passar dos tempos que, segundo Cubas,

“tinha assim uma intensidade que lhe não podiam dar nem a imaginação nem a Ciência, porque a Ciência é mais lenta e a imaginação mais vaga, enquanto que o que eu ali via era a condensação viva de todos os tempos”(ASSIS,1971,pp 18-19). Nem a ciência preconizada pelo Realismo literário da época, nem a imaginação já ultrapassada pelos ultrarromânticos do início do século XIX.

A humanidade em declínio é registrada tanto por Cubas, um homem da metade do século XIX, como por Teleco, na metade do século XX. Cem anos separam os dois, cem anos unem-nos na exasperada solidão humana que faz desejarmos ardentemente o amor do outro, nem que para isso sejamos levados ao extremo, a morte como humanos, ou a morte por sermos humanos. Cubas dá-se conta de que viveu um delírio; Teleco, não. Mas o moço humano que assiste às transformações, sim, ele vê o delírio do coelhinho.

“O Fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV,1975, p.31). Ora, no Fantástico, as personagens sob o ponto de vista do narrador estão sempre oscilando entre uma explicação racional e lógica para os acontecimentos extranaturais –que as insere, dessa forma, na ordem convencional da natureza – e a admissão da existência de fenômenos que escapam aos pressupostos científicos, racionais e empíricos que organizam o conhecimento burguês da realidade.

Assim, oscila Cubas entre entender que está sob delírio – um entendimento que vem depois,quando já morto. E eis

o leitor diante do absoluto hesitar: como um morto narra? A mesma hesitação poderia assomar-lhe a alma ao ver a angústia de Teleco. De um coelho? Ambos os textos partem de um real, cotidiano: um homem à beira da morte; um homem à beira da praia. Ambos espreitam o declínio da humanidade. O Fantástico trabalha com as metamorfoses humanas, com a morte do humano. Eis o que fere nessas narrativas.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Rogério. O Delírio de Brás Cubas: síntese do pensamento filosófico machadiano. *Revista Machado de Assis em linha*, ano 3, número 6, dezembro 2010. Disponível em: <<http://machadodeassis.net/download/numero06/num06artigo02.pdf>>. Acesso em: 08 set. 2016.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo*. Prefácio a *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Editora Ática, 1981, p 8.

ASSIS, Machado. O Delírio. In: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Saraiva, 1971, pp 16-20.

BAPTISTA, Abel José Barros. O romanesco extravagante sobre *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. In: GUIDIN, Márcia Lígia et al (org). *Machado de Assis. Ensaios da crítica contemporânea*. São Paulo: Editora da Unesp. 2008, p. 17.

CAMPOS, Haroldo de. Por uma poética sincrônica. In: CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977, pp 205-223.

CARVALHO, Aldenora Márcia C. Pinheiro. *Proteu e Teleco*,

o coelhinho: relações identitárias entre o mito e o conto Fantástico. Disponível em:<http://www.editorarealize.com.br/revistas/enlije/trabalhos/36aa98ae1b2f7547836368d-98c3e0aeb_229_60_.pdf>. Acesso em: 08 set. 2016.

CHIAMPI, Irlemar. *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo, Perspectiva:1980.

JAKOBSON, Roman. Linguística e Poética. In: JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, s/d, pp 118-162.

RUBIÃO, Murilo. Teleco, o coelhinho. In: RUBIÃO, Murilo. *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Ática, 1981, pp. 21-27.

SÁ, Maria da Piedade Moreira de. *A um bruxo, com amor: a alquimia das palavras*. Disponível em:<<http://alpha.unipam.edu.br/documents/18125/19714/a-um-bruxo.pdf>>. Acesso em: 08 set. 2016.

SCHWARTZ, Jorge (org). *Murilo Rubião: literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva,1975.

HARRY POTTER: ENTRE A ESCOLA, O PRECONCEITO E AS FANTÁSTICAS IMAGENS DO MEDIEVO

Jack Brandão

INTRODUÇÃO

Um dos grandes problemas enfrentados por pais e educadores é deparar-se com filhos e alunos desinteressados pela leitura. Evidentemente, tal situação não se restringe a uma determinada classe social, mas estende-se a grande parcela da sociedade tecnicista em que estamos inseridos.

Podem-se citar vários fatores para essa aparente apatia: a facilidade e a instantaneidade da informação proporcionada pela era da Internet; a falta de incentivo dos pais que preferem delegar a responsabilidade para a escola; a falta de preparo de professores, cujo próprio despertar para a leitura também não foi, muitas vezes, estimulado em sua formação individual e profissional; a inépcia do Estado que não cumpre seu papel de gestor-mor, oferecendo condições mínimas para que

as escolas públicas possam ter e manter bibliotecas em suas dependências¹.

Poderíamos elencar aqui diversos outros motivos não propiciadores à leitura, mas nunca chegaríamos nem a um denominador comum, nem a uma resposta única, afinal esses demandam uma série de fatores. Mas, o que parece inegável – não que eu esteja, totalmente, de acordo – é o papel essencial da escola na formação de novos leitores, daí a necessidade premente de se buscarem novas estratégias que não só despertem o interesse pela leitura, mas também que possam cooptar a participação dos pais nesse processo, seus verdadeiros protagonistas.

Estes não devem, contudo, hostilizar tentativas que visem ao estímulo oferecido por alguns professores que buscam romper paradigmas daquilo que se convencionou chamar de “obras clássicas”, desprezando tudo o que foge a esse convencionalismo, inferiorizando-as ou ainda as repelindo.

É pensando nesse novo modelo que vamos discutir o emprego de obras ditas *mercadológicas* que visam, segundo o lugar-comum, apenas a acumular riqueza a seus criadores e editores, ao empregarem – a partir de uma visão cerceadora e talvez preconceituosa – fórmulas prontas, como é o caso da saga *Harry Potter*.

Serão elas realmente perniciosas para nossos filhos e

1 Sobre esse aspecto, entretanto, deve-se salientar que não basta apenas gastar fortunas para se enviarem livros às escolas (quando o fazem!), se não se oferecem suportes mínimos e instalações apropriadas que garantam ao corpo discente e docente seu acesso.

alunos, como é tão propalado, ou a partir delas um bom professor poderia tirar o máximo de proveito, a fim de levar seus alunos a outros voos? Seria possível, por exemplo, abordar a questão da moral, da ética e da imagética em *Harry Potter e a pedra filosofal*, primeiro volume da saga do pequeno bruxo, criada por J. K. Rowling, diante do despreparo de professores e da negativa de pais em relação à obra? Haveria outros temas inerentes nela que poderiam ser explorados por educadores, ou a saga não passa realmente de mera “bruxaria barata reduzida à aventura”, conforme a visão do crítico literário estadunidense Harold Bloom (2003)?

HARRY POTTER COMO LIVRO PARADIDÁTICO: ENTRE ACEITAÇÃO E PRECONCEITO

Muito se disse (e ainda se diz) a respeito da criação de J.K. Rowling: alguns a favor; outros contra. Aquilo, porém, que têm em comum é a paixão com que se expressa essa escolha: parece que o único consenso a respeito da obra é o fato de não haver em sua discussão um meio termo: ou é amada ou odiada, o que demonstra uma perigosa vertente para a intransigência.

Isso fica ainda mais evidente, quando se procura ler parte do que foi, por exemplo, postado na Internet a seu respeito: de uma “apologia ao satanismo”, passando pelo “ocultismo” e pelo “paganismo”, até se chegar ao extremo de comparar o protagonista da série a um messias, a Jesus:

el mesías es una figura relacionada con la redención, con la sabiduría y hasta con el sentido de la justicia. También, por qué no, con lo heroico. Leyendo estas líneas, parece saltar a la vista que tanto en Jesucristo como en Harry Potter hay mucho de la dimensión mesiánica aludida con antelación. (SIMÓN PÉREZ, 2009, p. 209)

Ao empregar o conceito de figura messiânica para Harry Potter, Simón Pérez busca demonstrar, inclusive, uma correlação existente entre o casal Tiago (James) Potter e Lílian (Lily) Evans, pais do garoto, e a Sagrada Família, nas figuras do *carpinteiro* José e da Virgem Maria, pais de Jesus. (*ibidem*, p. 202)

Não é de menor importância, evidentemente, a opinião da crítica literária que, da mesma forma, se posiciona ou de forma favorável ou contrária à obra. Exemplo de crítica feroz, encontramos no estadunidense Harold Bloom que, questionado a respeito de sua opinião acerca dos livros atuais destinados às crianças, foi categórico:

É um fenômeno de mercado. A maior parte dos livros para crianças à venda nas livrarias é idiota, não serve para nada, muito menos para suprir a necessidade de leitura de uma criança ou do leitor de qualquer faixa etária. Livros estão sendo confeccionados para vender e se tornar sucessos no cinema e na televisão. Isso nada mais é que uma máscara que oculta o rosto cada vez mais estúpido da era da informação. Os tais livros infantis ajudam a destruir a cultura literária. (BLOOM, 2003)

E a respeito da obra em questão:

Odeio *Harry Potter*. É bruxaria barata reduzida a aventura. É prejudicial ao leitor. Não tem densidade. A escrita é horrível. Lancei a polêmica, sabendo que eu atuaria como Hamlet, que defronta com um oceano de aborrecimentos. Continuo me incomodando com os fãs do pequeno feiticeiro. (*ibidem*)

Já a escritora e crítica britânica Antonia Susan Duffy, ao falar o sobre o sucesso de *Harry Potter*, diz que:

Ms. Rowling's magic world has no place for the numinous. It is written for people whose imaginative lives are confined to TV cartoons, and the exaggerated (more exciting, not threatening) mirror-worlds of soaps, reality TV and celebrity gossip. Its values, and everything in it, are, as Gatsby said of his own world when the light had gone out of his dream, "only personal!". (BYATT, 2003)

Acerca do sucesso que a obra teve em meio às crianças, prossegue Duffy:

the attraction for children can be explained by the powerful working of the fantasy of escape and empowerment, combined with the fact that the stories are comfortable, funny, just frightening enough. (*ibidem*)

A despeito das críticas (e por que não devido a elas), a saga do pequeno bruxo tornou-se um *best-seller* não restrito ao

mundo anglo-saxão, de onde proveio, mas de maneira quase global. Um fato, porém, chama a atenção: por que tanta celeuma em torno de uma obra que conseguiu, de forma surpreendente, estimular o prazer da leitura em crianças e jovens?

Além disso, e diante da euforia suscitada pela saga, cumpre-se fazer os seguintes questionamentos: que poderia ter impedido o aproveitamento desse momento ímpar de forma sistemática nas e pelas escolas se, o mais difícil, para pais e de educadores – levar aos jovens o prazer em debruçar-se sobre um livro – já havia sido conquistado? Será que a obra, enquanto um todo narrativo que se constrói sobre uma ação, sobre um processo e com diegese (διήγησις) própria – que abrange, por exemplo, personagens, eventos, objetos, num contexto espacial e temporal – (AGUIAR E SILVA, 2011), possui tremendas fissuras incompatíveis com a *excelência* que se busca nos meios escolares? Ou, mais que isso, será que a saga do pequeno bruxo não passa de uma produção *fútil*, de qualidade duvidosa, nos moldes romanescos de princípios do século XIX, quando se editaram numerosos romances a um público ávido por esse tipo de produção? (*ibidem*, p. 682)

Claro está que muitas respostas poderiam ser conjecturadas, porém nos limitaremos a dois aspectos que, provavelmente, impediram sua utilização nos meios escolares:

a) a recorrência do *preconceito* em relação a determinadas obras que, por não pertencerem ao cânon, são consideradas não literárias;

b) o desconhecimento daquilo que pode ou não ser

considerado como “obra paradidática”, passível de utilização nos meios escolares.

A antipatia em relação a *Harry Potter* provém do fato de que muitos educadores, independente de seus motivos, não puderam (ou não quiseram?) vislumbrar oportunidades para, a partir de sua leitura (se ela houve, é evidente) levantarem-se possíveis pontos que poderiam ser abordados em sala de aula. Isso se deveu à manutenção, em muitos aspectos, de critérios preconceituosos, que não deveriam mais coadunar com um moderno espírito pedagógico, cuja meta deveria ser a busca por interdisciplinaridade, bem como a criticidade antes de se fazer uma análise pouco profunda de um possível objeto de estudo.

De acordo com o dicionário Houaiss (2007), “preconceito” é “qualquer opinião ou sentimento concebido sem exame crítico”; ou ainda “sentimento hostil, assumido em consequência da generalização apressada de uma experiência pessoal ou imposta pelo meio”. Isso pressupõe que se toma juízo de algo sem ao menos ter um conhecimento mínimo do objeto que se condena, reprovando-o sem se preocupar com quaisquer possíveis méritos que possa ter; ou ainda, que se é condescendente com o período em que se vive, assentindo a generalização do lugar-comum de sua época.

Tal procedimento, não raro apesar do *esclarecimento* das classes artísticas, também foi muito empregado no Brasil, basta nos lembrarmos das palavras de Monteiro Lobato (2008), ao tratar da exposição de Anita Malfatti:

Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que veem normalmente as coisas [...]. A outra espécie é formada pelos que veem anormalmente a natureza e interpretam-na à luz de teorias efêmeras, **sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes**, surgidas cá e lá como **furúnculos da cultura excessiva**. [...] Embora eles se deem como novos, percursores de uma arte a vir, nada é mais velho do que a arte anormal ou teratológico: nasceu com a paranoia e com a mistificação[...]. Essas considerações são provocadas pela exposição da senhora Malfatti onde se notam acentuadíssimas tendências para uma atitude estética forçada no sentido das extravagâncias de Picasso e companhia. (grifos nossos)

Normalmente, essa grita ocorre quando algo novo surge no cenário da arte, da sociedade ou da ciência e não se limita, evidentemente, a nosso país. Baudelaire, por exemplo, foi uma das vozes dissonantes que enxergava na incipiente fotografia uma mera imagem trivial, que nunca poderia ser posta junto a outras expressões artísticas; antevia nela, pelo contrário, a supressão ou até mesmo o corrompimento de algumas formas de arte (KRAUSS, 2000), como a pintura. Assim se expressou o poeta francês:

Estou convencido de que os progressos mal aplicados da fotografia contribuíram muito, como, aliás, todos os progressos puramente materiais, para o empobrecimento do gênio artístico francês já tão raro [...]. Quando se permite que a fotografia substitua algumas das funções da arte, corre-se o risco de que ela logo a supere

ou corrompa por inteiro graças à aliança natural que encontrará na idiotice da multidão. É necessário, portanto, que ela volte ao seu verdadeiro dever, que é o de servir ciências e artes, mas de maneira bem humilde como a tipografia e a estenografia, que não criaram nem substituíram a literatura. [...] Mas se lhe for permitido [...], que desgraça para nós! (BAUDELAIRE, *in* DUBOIS, 2006, p. 29)

Quanto à segunda proposição levantada, a que trata da questão do livro paradidático, não se deve esquecer de que tal termo foi cunhado nos anos 70, em pleno regime ditatorial no Brasil e que não passava de um:

“tratamento” dado aos livros clássicos, com a intenção de torná-los mais acessíveis aos alunos. Esse “tratamento” consistia em colocar uma capa mais atraente, uma introdução com a contextualização histórica do texto, em inserir algumas notas explicativas de rodapé, além de acrescentar ao texto um grande número de ilustrações. (DALCIN, 2002, p. 21)

Assim, o “tornar mais atraente” não passava de uma tentativa de tornar tais livros comercialmente mais aceitos e acessíveis, independente de critérios acadêmicos ou culturais, como se pode pensar:

Do ponto de vista das editoras, paradidático é uma concepção comercial e não intelectual. Então, não interessa se é Machado de Assis, se é dicionário, se é não-sei-o-quê, o que interessa é o sistema de circulação. Os

editores leram Marx, se não leram entenderam mesmo sem ler, quer dizer, eles sabem que o que define realmente um produto é a possibilidade de circulação desse produto. Então, se esse produto circula como paradidático – ou como diriam vocês, acadêmicos, “enquanto” paradidático –, ele é um paradidático. Ele pode ser um romance, pode ser um ensaio, pode ser qualquer coisa; então, essa é a definição de paradidático nos meios editoriais. Então é muito fácil, não tem absolutamente nenhuma dificuldade nessa definição. Ora, há certos temas que o livro didático não dá conta, e você precisa, às vezes, verticalizar alguns temas. Então, esse foi o objetivo. (PINSKY *apud* MUNAKATA, 1997, p. 102)

Em suma, os livros conhecidos como paradidáticos visam tão-só a servir de apoio e de complementação “no processo de ensino e aprendizagem nas escolas, seja como material de consulta do professor, seja como material de pesquisa e de apoio às atividades do educando” (MUNAKATA, p. 103). Tal complementação chega a ser desejável, na medida em que muitos críticos pressupõem que os livros didáticos são, por si sós, insuficientes para o ensino-aprendizado, por trazer verdades “prontas e acabadas”, resultando daí a necessidade de se lançarem paradidáticos, a fim de se buscar um “confronto de ideias.”² (*ibidem*, p. 103)

Constata-se, dessa forma, que um dos motivos propagados

2 Evidentemente que aqui não se pretende mostrar todo o trabalho mercadológico que tal afirmação implica, principalmente as políticas de marketing das editoras e a busca para complementar sua ociosidade durante o período em que os livros didáticos não são produzidos. (Cf.: MUNAZAKA, 1997)

para não se empregarem obras como a que é objeto deste artigo seria o fato de que a mesma, sendo um mero produto mercadológico, visaria somente ao lucro de seus editores e escritores. Revelaria, por conseguinte, uma qualidade duvidosa, incompatível com o emprego em meios escolares, onde se deve buscar a excelência, reservada, de maneira indiscutível, somente aos “clássicos”.

Vale sempre ressaltar que, em muitos aspectos, mais do que a obra em si, cabe ao professor a preponderância na escolha de qualquer paradidático, de acordo com certos objetivos predefinidos por ele, ou pelo colegiado a que pertence. Contudo, não se deve perder de vista que os beneficiários desse processo têm de ser os alunos, por isso o docente precisa buscar espaços criados no mundo deles e, a partir daí, traçar suas próprias estratégias, a fim de levar-lhes o conhecimento dos “clássicos”; mesmo que, num primeiro momento, de forma indireta. Não se deve, contudo, esquecer de que compete à família, de forma ainda mais ativa é evidente, uma grande parcela da responsabilidade quando se fala em estímulo à leitura.

Devido a isso e ainda vinculados à coleção Harry Potter, um fato peculiar chama-nos a atenção, principalmente no que se refere à relação entre pais e filhos: apesar de pressionada por estes e de haver lhes comprado portentosos volumes da série do pequeno bruxo, muitos daqueles sequer cogitaram que *suas crianças* pudessem empregar esses livros em sala de aula. Enxergava-se na obra de Rowling apenas mais um modismo, perecível e efêmero, portanto não passível de

aplicabilidade no ensino-aprendizagem e, de modo especial, em questões literárias.

Reside aqui um fato: que leva uma obra a ser considerada “literária”? E que seria “não literário”? Assim se expressa Aguiar e Silva (2011) acerca da literatura:

não consiste apenas numa herança, **num conjunto cerrado e estático de textos inscritos no passado**, mas apresenta-se antes como um ininterrupto processo histórico de produção de novos textos [...] que implica [...] a existência de específicos mecanismos semióticos não alienáveis da esfera da historicidade e que se objetiva num conjunto aberto de textos, os quais não só podem representar, no [...] seu aparecimento, uma novidade e uma ruptura imprevisíveis em relação aos textos já conhecidos, mas podem ainda provocar modificações profundas nos textos até então produzidos, na medida que propiciam, ou determinam, novas leituras desses mesmos textos. (p. 14, grifos nossos)

Assim, a simples imposição de obras alijadas de seu contexto, pode fazer com que os mais jovens aborreçam do importante papel que a leitura de textos literários pode lhes possibilitar, afinal, como diz Italo Calvino (1994, p. 10), sobre a leitura dos clássicos, “as leituras da juventude podem ser pouco profícuas pela impaciência, distração, inexperiência das instruções para o uso, inexperiência da vida.” Apesar de, à continuação, afirmar que essas mesmas obras:

Podem ser (talvez ao mesmo tempo) formativas no

sentido de que dão uma forma às experiências futuras, fornecendo modelos, recipientes, termos de comparação, esquemas de classificação, escalas de valores, paradigmas de beleza: todas, coisas que continuam a valer mesmo que nos recordemos pouco ou nada do livro lido na juventude. (*ibidem*, p. 20)

REFLEXÕES SUSCITADAS PELA OBRA QUE PODERIAM TER SIDO EMPREGADAS EM SALA DE AULA

Convém salientar, evidentemente, que não se tem a pretensão de afirmar, com os exemplos acima, que o livro objeto deste artigo deva ser considerado uma “obra-prima”. Na realidade, não se trata aqui de tecerem-se questões meritórias, mas tão-só verificar a plausibilidade de seu emprego, como material escolar, devido ao inegável *boom* provocado pelo mesmo, se ideias preconcebidas a seu respeito não o houvesse impedido.

Selecionamos alguns temas que poderiam ter sido explorados em sala de aula, seja por meio de seminários, debates regrados, ou mesmo como temática redacional. Todas, por sinal, extremamente pertinentes sob o ponto de vista pedagógico:

- a importância da educação familiar na construção do caráter da criança, futuro cidadão. Isso é possível observar quando Malfoy dirige-se a Harry sem ainda saber de quem se tratava:

– Meu pai está na loja ao lado comprando meus livros e minha mãe está mais adiante procurando varinhas

– disse o garoto. Tinha uma voz de tédio, arrastada.
 – Depois vou levar os dois para dar uma olhada nas vassouras de corridas. Não vejo por que os alunos de primeira série não podem ter vassouras individuais. Acho que **vou obrigar papai a me comprar uma e vou contrabandeá-la para a escola às escondidas.** (ROWLING, 2000, p. 70, grifo nosso)

O tédio do garoto, por exemplo, é a pura demonstração de falta de estímulo decorrente do excesso de *mimo*; o que pode, inclusive, levá-lo a atitudes impulsivas, bem como causar danos aos outros como a suspensão de Hagrid da escola, que se verá ao longo da obra.

Içami Tiba (2007) exemplifica essa formação do caráter:

Quando um menino, correndo pela casa, bate a cabeça na mesa e abre um berreiro, rapidamente vem a mãe – ou substituta – pega-o no colo e dá uns tapinhas na mesa dizendo: “Mesa feia... ãh! ãh! ãh!” É do sistema límbico o menino aprender com a desagradável dor que não se pode bater a cabeça na mesa. Ele aprende que para sobreviver não deve ficar batendo com a cabeça na mesa.

Entretanto, quando a mãe condena a mesa, é como se ela dissesse “A mesa é uma estúpida que vem atrapalhar a vida do meu filho que andava inocentemente pela casa”. O córtex aprende que o menino é bom e a mesa é ruim. Essa mãe poderia dizer: “Esta mesa não tem culpa, filho, você que tome cuidado ao correr pela casa”.

Em outra passagem do livro, complementando o grifo do texto anterior, temos a exemplificação do que foi dito por Tiba, de

como o excesso de mimos pode agir, negativamente, sobre um filho. O tio de Harry, Válter, fazendo tudo para impedir que o sobrinho órfão recebesse uma carta-convite de Hogwarts – endereçada ao “Armário sob a Escada” onde o garoto vivia há uma década –, acaba por ceder-lhe um quarto vazio que era tomado por brinquedos e pertences de seu filho Duda. Este, por nunca ter ouvido um *não*, acaba abalando-se por completo: cego, em seu egoísmo, não consegue enxergar que o primo vivia em uma condição insalubre, enquanto ele não só possuía um quarto próprio, como também outro só para guardar quinquilharias.

Ao chegar ao novo quarto, Harry põe-se a escutar o alvoroço criado pelo primo:

Lá de baixo veio o barulho de Duda gritando com a mãe:

– Eu não *quero* ele lá... eu *preciso* daquele quarto... mande ele sair.

Harry suspirou e se esticou na cama. Ontem ele teria dado qualquer coisa para estar ali. Hoje, preferia estar no seu armário com aquela carta do que ali em cima sem ela.

Na manhã seguinte, no café, todos estavam muito quietos. Duda estava em estado de choque. **Berrara, batera no pai com a bengala, vomitara de propósito, dera pontapés na mãe e atirara sua tartaruga pelo teto** da estufa de plantas e nem assim conseguira o quarto de volta. (ROWLING, 2000, p. 37, grifo nosso)

Ao se constatar a importância do papel desempenhado pelos

pais e de sua influência na vida futura dos filhos, verifica-se que grande parte dos problemas enfrentados, atualmente, por aqueles advém de seu “excesso de zelo” ou da falta de limites impostos a estes. Assim, é mais cômodo e menos traumático ignorarem-se preceitos éticos e satisfazerem-se as necessidades prementes dos filhinhos, como adquirir “vassouras de corrida” mesmo sabendo que são proibidas; pois, caso contrário, esses “berram, batem, vomitam, chutam...”

Assim, saber dividir, conhecer a importância do outro, perceber o valor do mundo e das coisas a nossa volta, deveria fazer parte inerente da educação dada pelos pais; pois, sem isso a criança torna-se amarga, centralizadora e sem amigos, ou tenta comprar amizades ao se empregarem métodos coercitivos, como o emprego da força ou impondo sua posição frente ao grupo em que se está inserida. Dessa forma, cresce e amadurece com a certeza de que tudo lhe é possível por meio do grito, da força e da intimidação.

Além de Duda, a outra personagem com essas características, como já se verificou, é Malfoy. Para essas crianças, tudo e todos têm de orbitar a seu redor, são sempre as melhores, as que todos têm de dar atenção; em suma, as preferidas. As outras não passam de uma “mesa”, empregando o exemplo de Tiba, por isso são sempre as ruins:

Três garotos entraram e Harry reconheceu o do meio na hora: era o garoto pálido da loja de vestes de *Madame Malkin*. Olhou para Harry com um interesse muito maior do que revelara no Beco Diagonal.

– É verdade? – perguntou – Estão dizendo no trem que Harry Potter está nesta cabine. Então é você?

– Sou – respondeu Harry. Observava os outros garotos. Os dois eram fortes e pareciam muito maus. Postados dos lados do menino pálido eles pareciam guarda-costas.

– Ah, este é Crabbe e este outro, Goyle – apresentou o garoto pálido displicentemente, notando o interesse de Harry – E meu nome é Draco Malfoy.

Rony tossiu de leve, o que poderia estar escondendo uma risadinha.

Malfoy olhou para ele.

– Acha o meu nome engraçado, é? Nem preciso perguntar quem você é. **Meu pai me contou** que na família Weasley todos têm cabelos ruivos e sardas e mais filhos do que podem sustentar. – Virou-se para Harry – Você não vai demorar a descobrir que algumas famílias de bruxos são bem melhores do que outras, Harry. Você não vai querer fazer amizade com as ruínas. E eu posso ajudá-lo nisso.

Ele estendeu a mão para apertar a de Harry, mas Harry não a apertou.

– Acho que sei dizer qual é o tipo ruim sozinho, obrigado. – disse com frieza.

Draco não ficou vermelho, mas um ligeiro rosado coloriu seu rosto pálido.

– Eu teria mais cuidado se fosse você, Harry. – disse lentamente. – A não ser que seja mais educado, vai acabar como os seus pais. Eles também não tinham juízo. Você se mistura com gentinha como os Weasley e aquele Rúbeo e vai acabar se contaminando. (ROWLING, 2000, pp. 96-97, grifo nosso)

- Concomitante à questão da formação do caráter, há a questão do senso e da consciência moral. É possível exemplificá-los, quando Harry, que nunca havia possuído dinheiro, ofereceu-se para comprar aquilo que Rony não podia no momento (apesar de este não lhe ter pedido nada). O órfão manifesta, com tal atitude, seu senso moral:

Por volta do meio-dia e meia ouviram um grande barulho no corredor e uma mulher toda sorrisos e covinhas abriu a porta e perguntou:

– Querem alguma coisa do carrinho, queridos?

Harry, que não tomara café da manhã ergueu-se de um salto, mas as orelhas de Rony ficaram vermelhas outra vez e ele murmurou que trouxera sanduíches. Harry foi até o corredor.

Nunca tivera dinheiro para doces na casa dos Dursley e agora que seus bolsos retiniam com moedas de ouro e prata, estava disposto a comprar quantas barrinhas de chocolate pudesse carregar, mas a mulher não tinha barrinhas. Tinha feijõezinhos de todos os sabores, balas de goma, chicles de bola, sapos de chocolate, tortinhas de abóbora, bolos de caldeirão, varinhas de alcaçuz e várias outras coisas estranhas que Harry nunca vira na sua vida. [...]

Rony arregalou os olhos quando Harry trouxe tudo para a cabine e despejou no assento vazio.

– Que fome, hein?

– Morrendo de fome – respondeu Harry, dando uma grande dentada na tortinha de abóbora.

Rony tirara um embrulho encaroçado e abriu-o. Havia quatro sanduíches dentro. Abriu um e disse:

– Ela sempre se esquece que não gosto de carne enlatada.

– Troco com você por um desses – propôs Harry, oferecendo um pastelão de carne. – Tome...

– Você não vai querer isso, é muito seco. Ela não tem muito tempo – acrescentou depressa. – Você sabe, somos cinco.

– Come... Coma um pastelão – disse Harry, que nunca tivera nada para dividir com alguém antes, aliás, nem ninguém com quem dividir. Era uma sensação gostosa, sentar-se ali com Rony, acabar com todas as tortas e bolos de Harry (os sanduíches ficaram esquecidos).

A filósofa Marilena Chauí (2000, p. 335) aborda o senso e a consciência moral da seguinte maneira:

[...] dizem respeito a valores, sentimento, intenções, decisões e ações referidos ao bem e ao mal e ao desejo de felicidade. Dizem respeito às relações que mantemos com os outros e, portanto, nascem e existem como parte de nossa vida intersubjetiva.

Em outro momento e sem conhecer o conceito moral de forma *literal*, agora é a vez de Rony demonstrar a Harry um momento de felicidade, quando este – que recebia somente desprezo de seus tios e primo – recebe da mãe daquele um suéter de presente de natal:

Quando acordou cedo na manhã seguinte, porém, a primeira coisa que viu foi uma pequena pilha de embrulhos ao pé de sua cama.

– Feliz Natal – disse Rony sonolento quando Harry pulou da cama e vestiu o roupão.

– Para você também – falou Harry. – Olhe só isso! Ganhei presentes?

[...]

– Acho que quem mandou esse – disse Rony, ficando um pouco vermelho e apontando para um embrulho disforme. – Mamãe. **Eu disse a ela que você não estava esperando receber presentes...** ah, não... – gemeu –, ela fez para você um suéter Weasley.

Harry rasgou o papel e encontrou um suéter tricotado com linha grossa verde-clara e uma grande caixa de barras de chocolates feito em casa. (ROWLING, 2000, p. 173, grifo nosso)

- A ética, termo tão propalado em nossa sociedade atualmente, também pode ser abordada e discutida, a partir da obra. A palavra, cuja origem etimológica grega, *ἠθικός*, quer dizer “tudo aquilo que pertence, caracteriza ou expressa o caráter” [de *ἠθος* – “como as pessoas atuam, seu caráter, sua disposição” (PAPE, 2004)]. Segundo Chauí (p. 336), a ética gira em torno da problemática da violência

e dos meios para evitá-la, diminuí-la, controlá-la. Diferentes formações sociais e culturais instituíram conjuntos de valores éticos como padrões de conduta, de relações intersubjetivas e interpessoais, de comportamentos sociais que pudessem garantir a integridade física e psíquica de seus membros e a conservação do grupo social.

A mesma que é descortinada no livro de Rowling e, de modo especial, na cena em que Malfoy destrata Hagrid, funcionário de Hogwarts:

Malfoy virou-se então para Hagrid.

– Não vou entrar nessa floresta – disse, e Harry ficou contente de ouvir a nota de pânico em sua voz.

– Vai, sim, se quiser continuar em Hogwarts – disse Hagrid com ferocidade. – Você agiu mal e agora tem de pagar pelo que fez.

– Mas **isso é coisa para empregados e não para estudantes**. Achei que íamos fazer uma cópia ou outra coisa do gênero, se meu pai souber que eu estou fazendo isso, ele...

– [...] Ihe dirá que em Hogwarts é assim – rosnou Hagrid. – Fazer cópia! Para que serve? Você vai fazer uma coisa útil ou vai sair da escola. E se pensa que seu pai vai preferir que você seja expulso, então volte para o castelo e faça suas malas. Vamos!

Malfoy não se mexeu. Encarou Hagrid furioso e em seguida baixou os olhos. (ROWLING, 2000, pp. 215-216, grifo nosso)

Quando alguém aceita participar de uma instituição sabe que terá direitos, bem como deveres. Ao entrar em Hogwarts, os pais de Malfoy sabiam, exatamente, o que seu filho esperaria, por isso o garoto se cala diante das palavras ameaçadoras do “mero funcionário” Hagrid. Sob esse ponto de vista, não haveria a necessidade de uma lei que estabelecesse essas relações em Hogwarts, visto que já há um “contrato” firmado entre as partes, ou seja, entre a escola e seus alunos.

Não faça com os outros o que você não quer que façam com você. Simples, não? Trata-se de uma norma básica de conduta, uma norma elementar, óbvia. É chamada de “regra de ouro”, pois é um princípio ético universal que aparece em quase todas as filosofias morais, em quase todas as religiões.

O que faz todo o sentido. Sem que se pratique minimamente a “regra de ouro”, a vida em sociedade é inviável. Basta raciocinar pelo inverso: o que seria de uma comunidade em que cada um fizesse ao próximo exatamente aquilo que não tolera para si mesmo? (BUCCI, 2002)

- **Muitos outros temas ainda poderiam ser abordados, como a questão do “espelho Ojesed” (desejo, ao contrário), espécie de portal que revela o reflexo dos sentimentos velados do “eu” inconsciente:**

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

Harry sacudiu negativamente a cabeça.

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

Harry pensou. Então respondeu lentamente:

— Ele nos mostra o que desejamos... Seja o que for que desejemos...

— Sim e não — disse Dumbledore — Mostra-nos nada mais nem menos do que o desejo mais íntimo, mais desesperado de nossos corações. Você, que nunca conheceu sua família, a vê de pé a sua volta. Ronald

Weasley, que sempre teve os irmãos a lhe fazerem sombra, vê-se sozinho, melhor que todos os irmãos. Porém, o espelho não nos dá nem o conhecimento nem a verdade. Já houve homens que definharam diante dele, fascinados pelo que viam, ou enlouqueceram sem saber se o que o espelho mostrava era real ou sequer possível. O espelho vai ser levado para uma nova casa amanhã, Harry, e peço que você não volte a procurá-lo. Se algum dia o encontrar, estará preparado. Não faz bem viver sonhando e se esquecer de viver, lembre-se. E agora, por que você não põe essa capa admirável outra vez e vai dormir? (ROWLING, p. 184-185)

- Há, ainda, a questão da morte, como problema existencial e de suas consequências nos indivíduos que ficam alijados de seus entes queridos. Esquiva-se, muitas vezes, dessa temática, a maioria da “literatura infantil” contemporânea que procura mais divertir ou informar, privando a criança (e por que não muitos jovens) de um significado mais profundo e expressivo da vida (BETTELHEIM, 2002):

A criança necessita muito particularmente que lhes sejam dadas sugestões em forma simbólica sobre a forma como ela pode lidar com estas questões e crescer a salvo para a maturidade. As “estórias fora de perigo” não mencionam nem a morte nem o envelhecimento, os limites de nossa existência, nem o desejo pela vida eterna. O conto de fadas, pelo contrário, confronta a criança honestamente com os predicamentos humanos básicos.

Por exemplo, muitas estórias de fadas começam com a morte da mãe ou do pai; nestes contos a morte do progenitor cria os problemas mais angustiantes. (*ibidem*, p. 14-15)

Na obra em questão, vários são os momentos em que o protagonista é levado a pensar na morte dos pais. Há um, porém, em que Harry tem de testar seus limites, quando Voldemort, ao tentar tomar-lhe a pedra filosofal, avilta-o valendo-se da lembrança de seus pais mortos, a fim de desestabilizá-lo:

Então ele sabia. A sensibilidade voltou repentinamente às pernas de Harry. Ele cambaleou para trás.

– Não seja tolo – rosnou o rosto. – É melhor salvar sua vida e se unir a mim... Ou vai ter o mesmo fim dos seus pais... Eles morreram suplicando piedade...

– MENTIRA! – gritou Harry inesperadamente.

Quirrell estava andando de costas para ele, de modo que Voldemort pudesse vê-lo. O rosto malvado sorria agora.

– Que comovente... – sibilou. – Sempre dei valor à coragem... E, menino, seus pais foram corajosos. **Matei seu pai primeiro** e ele me enfrentou com coragem... Mas **sua mãe não precisava ter morrido... Estava tentando protegê-lo...** Agora me dê a pedra, a não ser que queira que a morte dela tenha sido em vão. (ROWLING, 2000, p. 250-251, grifo nosso)

O livro de Rowling aproxima-se, portanto, dos contos de fadas, pois emprega essa temática no protagonista:

Ao contrário do que acontece em muitas estórias infantis modernas, nos contos de fadas o mal é tão onipresente quanto a virtude. Em praticamente todo conto de fadas o bem e o mal recebem corpo na forma de algumas figuras e de suas ações, já que bem e mal são onipresentes na vida e as propensões para ambos estão presentes em todo homem. É esta dualidade que coloca o problema moral e requisita a luta para resolvê-lo. (BETTELHEIM, 2002, p. 15)

Interessante notar como Dumbledore retrata a morte para Harry após o embate deste com Quirrell/Voldemort:

– Mas isto quer dizer que ele e a mulher vão morrer, não é?

– Eles têm elixir suficiente para deixar os negócios em ordem e então, é, eles vão morrer.

Dumbledore sorriu ao ver a expressão de surpresa no rosto de Harry.

– Para alguém jovem como você, tenho certeza de que isto parece incrível, mas para Nicolau e Perenelle, na verdade, é como se fossem deitar depois de um dia muito, muito longo. Afinal **para a mente bem estruturada, a morte é apenas uma grande aventura seguinte**. Você sabe, a Pedra não foi uma coisa tão boa assim. Todo o dinheiro e a vida que a pessoa poderia querer! As duas coisas que a maioria dos seres humanos escolheriam em primeiro lugar. O problema é que os humanos têm o condão de escolher exatamente as coisas que são piores para eles. (ROWLING, 2000, p. 253-254, grifo nosso)

Essa visão maniqueísta do mundo, concebida na luta entre o bem – representado por Harry – e o mal – representado por Quirrell/Voldemort –, encontra-se de forma contundente ao longo da obra; e, ao contrário do lugar-comum que insiste em considerar tal aspecto impróprio para a educação de crianças e jovens, sua função vai além e adentra em sua formação moral e intelectual:

Não é o fato de o malfeitor ser punido no final da estória que torna nossa imersão nos contos de fadas uma experiência em educação moral, embora isto também se dê. Nos contos de fadas, como na vida, a punição ou o temor dela é apenas um fator limitado de intimidação do crime. A convicção de que o crime não compensa é um meio de intimidação muito mais efetivo, e esta é a razão pela qual nas estórias de fadas a pessoa má sempre perde. Não é o fato de a virtude vencer no final que promove a moralidade, mas de o herói ser mais atraente para a criança, que se identifica com ele em todas as suas lutas. Devido a esta identificação a criança imagina que sofre com o herói suas provas e tribulações, e triunfa com ele quando a virtude sai vitoriosa. A criança faz tais identificações por conta própria, e as lutas interiores e exteriores do herói imprimem moralidade sobre ela. (BETTELHEIM, 1980, p. 15)

HARRY POTTER E ASPECTOS DO MEDIEVO?

Quando se pensa em dragões, unicórnios, bruxos, poções mágicas, pedra filosofal, vem-nos à mente, seguramente, toda a

riqueza cultural da Idade Média. Dessa forma, além dos aspectos moralizantes que vimos acima e passíveis de serem trabalhados com a obra objeto deste artigo, há outros que poderiam auxiliar os professores a esclarecer certos aspectos do medieval, como o maravilhoso medieval, os bestiários e a alquimia.

A palavra “maravilhoso” vem do latim *mirabilia* (plural de *mirabilis*), que significa “maravilhas” e, juntamente com o fantástico e o estranho, constituem gêneros ligados a fenômenos sobrenaturais. Tzvetan Todorov em sua obra *Introdução à literatura fantástica* (1981) procura demonstrar a diferença entre eles, destacando que no caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam nenhuma reação nem nas personagens, nem no leitor implícito. Isso pressupõe que tais fenômenos são aceitos como parte efetiva do mundo representado, e uma “ausência do princípio da causalidade que outorga aos acontecimentos extraordinários, aos personagens sobrenaturais, aos espaços imaginários e ao tempo fictício uma legitimidade a priori”. (CHIAMPI *apud* MARÇAL, 2009, p. 2).

O fantástico, por sua vez, representa, ainda segundo Todorov (1981), o momento da incerteza, quando nos encontramos diante dos seguintes questionamentos: tudo não passou de “realidade” ou “sonho”, de “verdade” ou “ilusão”? (p. 15) Assim, quando respondemos a tais questões já não estaríamos mais diante do fantástico, cujo cerne é a vacilação, a incerteza, mas diante do estranho ou do maravilhoso:

O fantástico não dura mais que o tempo da vacilação:
a vacilação comum ao leitor e ao personagem, que

devem decidir se o que percebem provém ou não da “realidade”, tal como existe para a opinião corrente. Ao finalizar a história, o leitor, se o personagem não o tiver feito, toma uma decisão: opta por uma ou outra solução, saindo assim do fantástico. Se decidir que as leis da realidade ficam intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra pertence a outro gênero: o estranho. Se, pelo contrário, decide que é necessário admitir novas leis da natureza mediante as quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV, 1981, p. 24)

Isso fica claro, em *Harry Potter*, após o estranhamento inicial diante dos fantasmas que apareceram na sala comunal no início do ano letivo. Mesmo o protagonista não se apavorara tanto com aquela cena insólita, repleta de espectros, já que temia mais pelo destino que lhe seria dado pelo “chapéu seletor”:

Ele ofegou. E as pessoas à sua volta também. Uns vinte fantasmas passaram pela parede dos fundos. Brancos-pérola e ligeiramente transparentes, eles deslizaram pela sala conversando e entre si, mal vendo os alunos do primeiro ano. Pareciam estar discutindo. O que lembrava um fradinho gorducho ia dizendo:

– Perdoar e esquecer eu diria, vamos dar a ele uma segunda chance...

– Meu caro Frei, já não demos a Pirraça todas as chances que ele merecia? Ele mancha a nossa reputação e, você sabe, ele nem ao menos é um fantasma. Nossa, o que é que essa garotada está fazendo aqui?

Um fantasma, que usava uma gola de rufos engomados e meiões, de repente reparou nos alunos do primeiro ano.

Ninguém respondeu.

– Alunos novos! – disse o frei Gorducho, sorrindo para eles.

– Estão esperando para ser selecionados, imagino?

Alguns garotos confirmaram com a cabeça, mudos.

– Espero ver vocês na Lufa-Lufa! – falou o frei. – A minha casa antiga, sabe?

– Vamos andando agora – disse uma voz enérgica.

– A Cerimônia de Seleção vai começar.

A Professora Minerva voltara e um a um os fantasmas saíram voando pela parede oposta.

– Agora façam fila e me sigam. (ROWLING, 2000, p. 103)

Uma das críticas acerca da obra objeto deste artigo seria o fato de a irrealdade de seu mundo poder afetar a jovens e crianças, que viveriam num mundo de “irrealidade” distante da “certeza” que nos cerca. Tais questionamentos, evidentemente, são despropositados, visto que *Harry Potter* se trata de uma obra de ficção. Quando Todorov fala acerca do fantástico, por exemplo, explicita que a verossimilhança não se opõe ao gênero, visto que é uma categoria que aponta à coerência interna e à submissão ao gênero; logo, é verossimil no gênero “que se deem reações ‘fantásticas’” (p. 26). Por isso que, de uma forma semelhante,

o discurso narrativo do Maravilhoso não problematiza a dicotomia entre o real e o imaginário, posto que a

verossimilhança não está no centro das preocupações deste discurso. O conto maravilhoso relata acontecimentos impossíveis de se realizar dentro de uma perspectiva empírica da realidade, sem aos menos referir-se ao absurdo que todo este relato possa parecer ao leitor. A narrativa do Maravilhoso instala seu universo irreal sem causar qualquer questionamento, estranhamento ou espanto no leitor porque, ao não estabelecer nenhuma via de conexão entre o universo convencionalmente conhecido como real e sua contradição absoluta, o irreal, reforça os parâmetros que o orientam no seu conhecimento empírico do que seja a realidade. (MARÇAL, 2009, p. 2, grifo nosso)

O mundo de Hogwarts está, portanto, perfeitamente construído: é real, existe, não é contraditório, afinal é o mundo da narrativa e, como tal, “constitui uma entidade delimitada topologicamente e possui uma organização interna que o configura como um todo estrutural.” (AGUIAR E SILVA, 2011, p. 575)

Ora, isso pressupõe, evidentemente, que fora da narrativa, tal realidade deixe de existir, já que a

diegese de um texto narrativo literário não possui existência independente em relação ao texto [...], só adquire existência através do discurso de um narrador e por isso essa existência é indissociável das estruturas textuais, das microestruturas estilísticas como das macroestruturas técnico-compositivas. (*ibidem*, p. 717)

Não se quer dizer, contudo, que não possa haver uma transcodificação intersemiótica desse discurso diegético, basta se

verificar que a obra em questão, assim como toda a saga, foi parar nos cinemas; quando ocorrem, é evidente, modificações em sua estrutura basilar.



Figura 1– Blêmia, *Crônicas de Nuremberg*, de Hartmann Schedel (1493), folium XII

Harry Potter, como já havia anteriormente mencionado, aproxima-se do conto de fadas e, segundo Bettelheim (2002), como tal, contribui para a formação do processo de amadurecimento da criança. Todorov (1981) explica que essa aproximação do maravilhoso com o conto de fadas dá-se por este ser uma das variedades daquele: “os acontecimentos sobrenaturais não provocam nele surpresa alguma: nem o sonho que dura cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas.”(p. 30)

Assim como vários outros elementos da cultura humana, o maravilhoso

faz parte de nosso patrimônio hereditário, e mesmo que cada sociedade crie um maravilhoso específico, este se alimenta sempre de um maravilhoso anterior, com o qual não pode evitar o confronto. Uma hereditariedade continuada, que pode ser aceita, modificada ou recusada, mas que significa, de qualquer forma, tomada de posição tanto individual quanto coletiva. (LANCIANI, 1991, p. 21)

Não se pode negar, que grande parte do preconceito existente em relação à *Harry Potter* remonte ainda à ideologia burguesa do século XIX, quando se chegou ao apogeu (iniciado com o Iluminismo) da negação a tudo que se referisse ao sobrenatural, ao ocultismo, ao pensamento mágico, afinal se identificava em

tais temas e formas de concepção de mundo (...) uma cultura primitiva e “devidamente dominada” pela superioridade da sua civilização. O conto maravilhoso foi apropriado pelo mundo burguês como antitema instrutivo daquilo em que não se pode crer, porque sua estrutura inverossímil e hermética não abala as coordenadas racionais sobre as quais se apoia a dicotomia excludente entre o real e o irreal. (MARÇAL, 2009, p. 2)

Há, inserido no maravilhoso medieval, a presença de vários tipos de animais fantásticos, cuja existência não era refutada pela maioria das mentes do período, por isso além de aceitos e reconhecidos eram catalogados da mesma maneira que os seres naturais e conhecidos, em coletâneas chamadas de “bestiários”.



Figura 2 – Panotios, *Crônicas de Nuremberg*, de Hartmann Schedel (1493), folium XII

Em tais compilações, cuja fonte provinha da Antiguidade, buscava-se criar uma taxonomia tanto do mundo animal quanto do vegetal³ recorrendo-se, muitas vezes, a tratados de Heródoto, Aristóteles, Plínio, o Velho, Claudius Aelianus, Santo Isidoro de Sevilha. O marco, entretanto, para a origem desse gênero foi a obra *Physiologus*, surgida provavelmente entre os séculos II e IV de nossa era.

.....
3 Nos herbanários.



Figura 3 – Ciápodes, *Crônicas de Nuremberg*, de Hartmann Schedel (1493), folium XII

Publicada originalmente em Alexandria e em grego servia não só de suporte simbólico e alegórico, como também de valor teológico, doutrinário e moralizante, além de representar aquilo que entendemos hoje por ciência: “A zoologia da Idade Média será do *Physiologus*, [...] traduzida para o latim precisamente no século V, onde toda a ciência se esfumaça em poesia fabulosa e lição moralizadora.” (LE GOFF, 1985, p. 164)

É evidente que para o homem medieval todas as informações que constavam em tais coletâneas era “ciência”, não no sentido contemporâneo, mas naquele que tais homens podiam compreender.

Nesse universo dos bestiários também se inseriam os monstros que permeavam o imaginário medieval, muitos dos quais acabam ressurgindo atualmente, como o dragão, o

unicórnio, a fênix, o basilisco, os centauros, entre outros empregados por Rowling, a partir de algum referencial mítico.



Figura 4 – Detalhe do tímpano da catedral de Vézelay, Espanha. Note-se que à direita de Cristo estão os representantes da raça dos cinocéfalos; e, à esquerda, os dos panótios, c. 1130

Em meio a essas criaturas, há inclusive diversas raças humanas igualmente fantásticas e monstruosas que viviam além da Europa conhecida, em terras desconhecidas e longínquas. Entre eles podem-se citar as “blêmias” cujos olhos e boca estavam no peito, visto não possuírem cabeça (fig. 1); os “panótios”, cujas orelhas enormes lhe cobriam o corpo (fig. 2); os “ciápodes” que possuíam um único pé enorme, utilizado como guarda-sol (fig. 3); os “hipópodes” com corpo humano e patas de cavalo, à semelhança dos centauros; os “cinocéfalos”,

homens com cabeça de cachorro, que não falavam, mas latiam para se comunicar; as “mantícoras” com seu corpo de leão, cauda de escorpião e cabeça humana; entre outros.

Todas essas criaturas fantásticas eram vistas “como parte integrante da criação, fazendo-os figurar entre a exuberante população do Universo” (GRANJA, *apud* MENDONÇA, 2007, p. 101), não era à toa que mesmo nos tímpanos das grandes catedrais românicas sua presença era constante:

O escultor do tímpano de Vezélay, querendo exprimir a variedade das raças humanas e a vastidão da terra, inspirou-se num dos muitos repositórios de lendas de monstros, algumas, em parte, de origem clássica, que eram populares no começo da Idade Média e que compunham a opinião que o homem medieval nutria sobre as regiões mais remotas do globo. (HENDERSON, 1978, p. 75)

Havia, no período românico, o emprego sistemático, nas igrejas e catedrais, de criaturas fantásticas e monstruosas, as quais se envolviam em entrelaçamentos tortuosos e mortais aos homens, a fim de persegui-los com suas bocarras abertas, exibindo suas garras afiadas, prontas a agarrá-los com ferocidade. Tais monstros representavam os poderes diabólicos que buscavam, de todas as formas, arregimentar as almas para si (fig. 5).

Verifica-se, dessa forma, como as imagens, mais do que se restringirem aos poucos livros existentes no período medieval, espalharam-se principalmente por lugares onde poderiam ser lidas e relidas, imiscuindo-se com o sacro.



Figura 5 – Capitel com homem e monstros, igreja de São Pedro, Chauvigny, séc. XII

Além da arte escultórica, a arte literária do medievo também estará repleta de seres monstruosos com os quais os homens teriam de lutar, como é o caso do poema inglês *Beowulf*, ou de Tristão e Isolda, só para citar dois. Tal emprego, portanto, não é uma criação recente, mas possui uma tradição de séculos.

Rowling também empregará monstros em seu *Harry Potter* e reside aí o papel do professor em estabelecer relação entre o ontem e o hoje; entre o emprego do maravilhoso medieval e a criação contemporânea. Que se evidencie, entretanto, que tal comparação não deve ser feita para se menosprezar a obra hodierna, em detrimento da extemporânea afinal o escritor, após o rompimento mimético (BRANDÃO, 2011), tem toda a liberdade de fazer suas escolhas, afinal não

está mais preso a paradigmas que lhe imputam o emprego de acordo com um mesmo denominador comum.

Isso é especialmente válido se tomarmos o exemplo do unicórnio que, nos bestiários, representa um animal tão puro que, para aqueles que pretendessem caçá-lo, teriam de arrigimentar uma mulher pura e virgem para fazê-lo (fig. 5). Esse mesmo conceito ainda permeará os padrões iconológicos que chegarão ao séc. XVIII. Cesare Ripa (1987, p. 423), teórico e escritor do século XVI, ao descrever a alegoria da virgindade também emprega o animal fantástico:

Jovencita que acaria com sus manos a un gran Unicornio, por quanto escriben algunos que el mencionado animal nunca se deja atrapar si no es por la mano de una virgen.



Figura 6 – Unicórnio do *Rochester Bestiary*, cerca de 1230

Tal acepção, entretanto, não se verifica, *ipsis litteris*, na obra *Harry Potter e a pedra filosofal*:

Alguma coisa muito branca brilhava no chão. Eles se aproximaram aos poucos.

Era o unicórnio, sim, e estava morto. Harry nunca vira nada tão bonito nem tão triste. As pernas longas e finas estavam esticadas em ângulos estranhos onde ele caíra e sua crina espalhava-se nacarada sobre as folhas escuras. Harry dera um passo à frente, mas um som de algo que deslizava o fez congelar onde estava. Uma moita na orla da clareira estremeceu... Então, do meio das sombras saiu um vulto encapuzado que se arrastava de gatas pelo chão como uma fera à caça. Harry, Malfoy e Canino ficaram paralisados. O vulto encapuzado aproximou-se do unicórnio, abaixou a cabeça sobre ferimento no flanco do animal e começou a beber o seu sangue. (ROWLING, 2000, p. 220)

Evidentemente, se ainda estivéssemos sob a égide iconológica, tal cena não seria possível, pois quem se aproximou, feriu e bebeu o sangue do animal fantástico foi Quirrel/Voldemort, homem, por sinal, nada *puro*:



Figura 7 – Hades e Cérbero, Museu de Arqueologia de Creta

— Está vendo no que me transformei? — disse o rosto. — Apenas uma sombra vaporosa. Só tenho forma quando posso compartilhar o corpo de alguém... Mas sempre houve gente disposta a me deixar entrar no seu coração e na sua mente... O sangue do unicórnio me fortaleceu, nessas últimas semanas... Você viu o fiel Quirrell bebendo-o por mim na floresta... E uma vez que eu tenha o elixir da vida, poderei criar um corpo só meu... Agora... Por que você não me dá essa pedra no seu bolso? (*ibidem*, p. 250)

Duas outras criaturas merecem atenção: o cão Cérbero (Fofó, na obra em questão) e os Centauros ambos presentes na mitologia grega e que perpassam o maravilhoso medieval.

– Quem está aí? – chamou Hagrid. – Apareça. Estou armado! E na clareira apareceu um vulto – era um homem, ou um cavalo? Até a cintura, um homem, com cabelos e barba vermelhos, mas da cintura para baixo era um luzidio cavalo castanho com uma cauda longa e avermelhada. Os queixos de Harry e Hermione caíram.

– Ah! É você, Ronan – exclamou Hagrid aliviado. – Como vai?

Ele se adiantou e apertou a mão do centauro. (*ibidem*, p. 217)

Fofo, assim como seu congênere grego, que guardava as portas do Hades (local para onde iriam os mortos), era um ser monstruoso. Rowling assim o apresenta:

Não estavam numa sala, conforme ele supusera. Achavam-se num corredor. O corredor proibido do terceiro andar. E agora sabiam por que era proibido.

Estavam encarando os olhos de um cachorro monstruoso, um cachorro que ocupava todo o espaço entre o teto e o piso. Tinha três cabeças. Três pares de olhos que giravam enlouquecidos. Três narizes, que franziam e estremeciam farejando-os. Três bocas babosas, a saliva escorrendo em cordões viscosos das presas amarelas.

Estava muito firme, os olhos a observá-los, e Harry sabia que a única razão por que ainda estavam vivos era que o seu repentino aparecimento apanhara o cachorro de surpresa, mas ele já estava se recuperando e depressa, não havia dúvida quanto ao significado daqueles rosnados de ensurdecer.

Harry bateu a procura da maçaneta. Entre Filch e a morte, ficava com o Filch.

Retrocederam. Harry bateu a porta e eles correram, quase voaram pelo corredor, Filch devia ter tido pressa para procurá-los em outro lugar porque não o viram em parte alguma, mas nem se importaram. A única coisa que queriam era abrir a maior distância possível entre eles e o monstro. Não pararam de correr até chegarem ao retrato da Mulher Gorda no sétimo andar. (*ibidem*, p. 141)

Sua função era proteger o local onde se encontrava a mítica Pedra Filosofal:



Figura 8 – Exemplo dos seres que não têm nariz e vivem na direção do rio Ganges. *Crônicas de Nuremberg*, de Hartmann Schedel (1493), folium XII

– Viram? – disse Hermione, quando Harry e Rony terminaram. – O cachorro deve estar guardando a Pedra

Filosofal de Flamel! Aposto que ele pediu a Dumbledore que a guardasse em segurança, porque são amigos e ele sabia que alguém andava atrás dela, esse é o motivo por que Dumbledore quis transferir a pedra de *Gringotes*. (*ibidem*, p. 190)

Para encerrar a questão dos seres humanos fantásticos temos de falar daqueles que não possuíam nariz e viviam, segundo a obra de Hartmann Schedel (1493), *Crônicas de Nuremberg*, na Índia. Tais seres lembram, inclusive, a representação de Voldemort propiciada pelo cinema, não a do livro:

Harry poderia ter gritado, mas não conseguiu produzir nem um som. Onde deveria estar a parte de trás da cabeça de Quirrell, havia um rosto, o rosto mais horrível que Harry já vira. Era branco-giz com intensos olhos vermelhos e fendas no lugar das narinas, como uma cobra.

Como o próprio título da obra diz, o enredo vai girar em torno da pedra filosofal, um dos principais objetivos da alquimia medieval, pois mais do que a transmutação de metais em ouro, com ela seria possível obter-se o elixir da longa vida, tão pretendido pelo antagonista em *Harry Potter*.

Diz a lenda que Nicolau Flamel (1340/1418) havia conseguido produzir a pedra ao realizar várias experimentações alquímicas, fato também abordado por Rowling (2000):

O antigo estudo da alquimia preocupava-se com a produção da Pedra Filosofal, uma substância lendária

com poderes fantásticos. A pedra pode transformar qualquer metal em ouro puro. Produz também o Elixir da Vida, que torna quem o bebe imortal. Falou-se muito da Pedra Filosofal durante séculos, mas a única Pedra que existe presentemente pertence ao Sr. Nicolau Flamel o famoso alquimista e amante da ópera. O Sr. Flamel que comemorou o seu sexcentésimo sexagésimo quinto aniversário no ano passado, leva uma vida tranquila em Devon, com sua mulher, Perenelle [...]. (pp. 189-190)

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vítor M. *Teoria da Literatura*. Coimbra, Almedina, 2011.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas* (Trad. Arlene Caetano). São Paulo, Paz e Terra, 1980.

BLOOM, Harold. “Elas não são idiotas”, entrevista a por Luís Antônio Giron, *in Revista Época*, ed. 248, São Paulo, 2003.

BRANDÃO, Antônio Jackson S. “Rompimento do modelo epistemológico mimético”, *in Crítica Cultural*. Unisul, Palhoça, 2011.

BUCCI, Eugênio. *in* Folha de S. Paulo, 28/04/2002

BYATT, Antonia S. “Harry Potter and the Childish Adult”, *in The New York Times*, New York, 2003.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo, Cia. das Letras, 1994.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. 7^a ed. São Paulo, Ática, 2000.

- DALCIN, Andréia. *Um olhar sobre o paradidático de matemática*. Campinas: UNICAMP, 2002. (Dissertação de mestrado)
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas, Papyrus, 2006.
- HENDERSON, Georde. *Arte medieval*. São Paulo, Cultrix, 1978.
- HOUAISS, Antônio. VILLAR, Mauro S. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- KRAUSS, Rolf. H. *Photographie & Literatur*. Zur photographischen Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2000.
- LANCIANI, Giulia. "O maravilhoso como critério de diferenciação entre sistemas culturais", *in Revista Brasileira de História*, Vol. 11, São Paulo, 1991.
- LE GOFF, Jacques. *O maravilhoso e o cotidiano na Idade Média*. Lisboa, Edições 70, 1985.
- LIMA, Jorge de. "Ensaio". In: *Poesias completas* – v. 4. Rio de Janeiro: José Aguilar/MEC, 1974.
- LOBATO, Monteiro. *Ideias de Jeca Tatu*. São Paulo, Globo, 2008.
- MARÇAL, Márcia Romero. "A tensão entre o fantástico e o maravilhoso", *in Fronteiras*, Vol. 3, São Paulo, PUC/SP, 2009.
- MENDONÇA, Ana T. P. *Por mares nunca dantes cartografados: a permanência...* Rio de Janeiro, PUC, 2007 (Tese de doutoramento).
- MUNAKATA, Kazumi. *Produzindo livros didáticos e paradidáticos*. São Paulo: PUC, 1997. (Tese de doutorado)

PAPE, Wilhelm. *Altgriechisches Wörterbuch*. Berlin, Directmedia, 2005.

RIPA, Cesare. *Iconología*. Tomo II. Madrid, Akal, 1987.

ROWLING, J. K. *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (tradução de Lia Wylér). Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

SCHEDDEL, Hartmann. *Liber Chronicarum: cum figuris et ymagibus ab inicio mundi*. Nürnberg, (s.e), 1493 (fac-símile).

SIMÓN PÉREZ, José Rafael. "Harry Potter: una comprensión desde lo simbólico" in *Letras*, vol.51, Caracas, 2009.

TIBA, Içami. "Pais reclamam que filhos não fazem seus deveres, mas são os primeiros a exigir seus direitos" in *Revista Viva São Paulo*, 1º/11/2007.

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

IMAGINÁRIO E LEITURAS TRANSVERSAIS EM MURILO RUBIÃO

Maria Auxiliadora Fontana Baseio

INTRODUÇÃO

No entrecruzamento de várias áreas do conhecimento, o imaginário torna-se tema profícuo para a compreensão de questões no âmbito das Ciências Humanas. Para iniciar, tendo em vista essa natureza interdisciplinar do conceito, bem como suas variadas interpretações, convém elucidar a forma de seu tratamento no contexto deste ensaio. Imaginário é aqui compreendido como um sistema organizador de imagens reveladoras de percepções, desejos, valores e sentidos que permitem aos humanos estruturarem suas experiências. A vida das imagens mostra-se carregada de intimidade e afetividade e se nutre da relação do homem com o mundo exterior. Esse mundo de representações, de conteúdo simbólico e metafórico, é o substrato das artes e da literatura como forma artística da palavra.

No texto literário, há traços do mundo íntimo de um autor, plasmados a partir de sua história (temperamento, fantasias, paixões, cosmovisão) em estreita relação com o meio social.

O imaginário de cada indivíduo está assim enraizado numa bio-história pessoal (temperamento, carácter, estrutura pulsional, fantasias arcaicas) que lhe proporciona a sua idiossincrasia, e é igualmente levado a expandir-se, a renovar-se por meio de processos de simbolização que o fazem participar da totalidade do mundo (natureza e cultura). (ARAUJO; BAPTISTA, 2003, p. 39).

A matéria-prima da experiência da vida traduzida em “dispositivos criadores” (metáforas, símbolos, operadores linguísticos etc.), acionados a partir de um poder onírico e de uma razão sensível, torna possível a construção de mundos imaginários. O imaginário individual do autor está em permanente diálogo com o imaginário coletivo, sendo por ele alimentado e alimentando-o. Nesse sentido, a obra literária consiste em um corpo significativo vivo, no qual transitam imagens de natureza pessoal e coletiva.

Rememorando Bachelard (1978), o imaginário opera com representações dotadas de poder de significação e de transformação. Essa complexa textura de aguda sensibilidade constitui-se como diagrama norteador dos sentidos do texto e reclama ser analisada em suas diversas camadas semânticas. Cassirer (apud WUNENBURGER, 2007, p. 40) afirma que “a riqueza de um texto imaginário vem, por conseguinte, da

virtualidade das significações, de sua potencialidade de surgimento de sentidos novos, da infinidade de ressonâncias por ele desencadeadas”.

A fantasia, elemento substancial da literatura e atividade permanente do imaginário, é matéria-prima com a qual se produz o fantástico, elemento fundamental para se trabalhar com a literatura de Murilo Rubião, recurso estético representativo de sua obra.

David Roas (2014, p. 21) revela que um dos objetivos do fantástico é “oferecer ao leitor histórias que o façam experimentar uma indescritível inquietação ante a falta de sentido revelada e percebida no seu contexto real e cotidiano”. O uso do fantástico nos contos murilianos faz reverberar o tom irônico e ao mesmo tempo reflexivo que o autor deseja imprimir à narrativa. As situações insólitas que anunciam a presença do fantástico – ora na construção do enredo, ora na marcação do tempo ou na composição das personagens – servem de recurso para provocar estranhamento no leitor sobre algumas condições do humano que merecem ser analisadas.

Imagens do universo individual e coletivo são organizadas em uma rede de intensa plasticidade no conto “A casa do girassol vermelho”, oferecendo-se como matéria-prima para leituras plurais. Nesse sentido, afirmamos nosso intuito de analisar o jogo de imagens que o texto deixa em relevo, observando as figurações do imaginário em sequências dramáticas que se revelam passíveis de indagação e de interpretação.

Para fins de análise, dividiremos a narrativa em 3 cenas.

Cena 1: o presente

A narrativa inicia *in media res*, com as personagens em estado de “entusiasmo febril”, uma alegria física que dialoga em consonância com a marcação do tempo, “em uma manhã quente de sol violento”.

São apresentados, pelo narrador-personagem Surubi, os outros seis companheiros com os quais a trama se desenvolverá: Xixiu, que grita desvairadamente para o universo em uma alegria alucinada, em companhia de Belsie, irmã do narrador; Nanico, tratado como um animal de rabo, segura os seios de Belinha; Belinha, irmã de Xixiu, irrita-se com o grito e propõe troca de casais para Surubi, que beija Marialice. Estão todos em um imenso jardim, longe da cidade e do mundo, descrição que faz rememorar a pintura de Bosch *O jardim das Delícias*, tríptico que narra a história do mundo a partir da criação, em cujo centro se vê a celebração dos prazeres da carne sem sentimento de culpa, uma imagem etérea do gozo. Especula-se que essa obra tenha sido uma das fontes do movimento surrealista do século XX, forma de arte fantástica do século passado, o que imprime à cena descrita forte caráter insólito, intensificado com o aviso do narrador de que o que fora vivido antes ou depois não interessaria para o momento, mas seria trazido subsequentemente – induzindo o leitor a viver, junto com o narrador em primeira pessoa, o presente da narrativa.



Fig. 1 Bosch. O Jardim das Delícias Terrenas.

Cena 2: O passado

As personagens dirigem-se a uma represa, nadam, descansam na relva, continuam a fazer as diabruras, agora na água.

Xixiu rememora o passado, lembrando sempre de Simeão (“Ah! Se o velho Simeão fosse vivo”), o monstro enterrado, carrasco, porco imundo, puritano hipócrita, e afirma que foram “tocados por uma centelha diabólica que os levou a buscar o prazer para esquecer os dias de desespero do passado”. Nessa cena, busca-se contextualizar o que levou os companheiros a agir daquela maneira.

Xixiu mergulha na represa e desaparece. O narrador avisa: “ele voltaria em seguida, já esquecido das torturas sofridas com o pai adotivo”.

Narra-se a história que traz explicações ao leitor sobre esse pai adotivo. D. Belisária, esposa de Simeão, não tinha filhos e os adotara, tirando-os da miséria, protegendo-os, inclusive do próprio Simeão, que era um fazendeiro forte e rude. Com a morte de D. Belisária, o velho Simeão exerce todo seu autoritarismo, impedindo a comunicação dos irmãos e amigos, faz Xixiu casar com Belsie porque foi visitá-la para uma simples conversa em certa noite. Xixiu, que era o mais rebelde, enfrenta verbal e fisicamente o velho, junto com o narrador. Simeão fica aborrecido e passa a persegui-los, colocando empregados para fazer vigilância armada. Essa “guerra surda” dura três anos até a morte do velho – quando começa a festa.

Nesta cena, o leitor é conduzido ao passado – o velho Simeão era tratado como o “maldito Satanás” –, recuperando um imaginário que corresponderia ao mundo diabólico e infernal representado pela imagem direita do tríptico de Bosch.

Cena 3: O futuro

O clima festivo e orgiaco no “jardim das delícias” aos poucos se modifica. Belinha cobre a nudez. Belsie tem um mau pressentimento e todos chegam à conclusão de que Xixiu morrerá: “com a deserção do companheiro, vão-se os anos de luta contra Simeão”. “A casa do Girassol Vermelho se dobraria sobre suas próprias ruínas”. Quem convocaria à luta? Ninguém. Era Xixiu que sempre fazia isso.

De súbito, passa um trem – metaforizando a perspectiva transformadora no tempo – e desperta o impulso de reação no

narrador contra a sombra de Simeão. Ele olha para Belinha e vê nascer de seu ventre “as primeiras pétalas de um minúsculo girassol vermelho”. Esta cena desloca o olhar do narrador e do leitor para o futuro. Algo novo será criado, o que remete ao imaginário retratado do lado esquerdo do tríptico de Bosch – a criação do mundo.

A despeito das equivalências de interpretações simbólicas entre o texto literário e o pictórico, resguardadas as singularidades de cada arte e de cada autor, nosso intuito, neste ensaio, é analisar a matéria literária ao traduzir a experiência da vida na construção de mundos imaginários. Cabe aqui fazer reflexões sobre o imaginário individual de Murilo Rubião em diálogo com o imaginário coletivo de sua época de expressão e de outras épocas, à medida em que são representadas passagens significativas do processo de humanização e do próprio processo criativo. Assim, o conto “A casa do girassol vermelho” é visto como corpo discursivo no qual transitam imagens de natureza pessoal e coletiva.

Para Bachelard (1978), o imaginário opera com representações dotadas de poder de significação e de transformação. Essa complexa textura de aguda sensibilidade constitui-se como diagrama norteador dos sentidos do texto e reclama ser analisada em suas diversas camadas semânticas.

Por meio de uma leitura atenta, constatamos que o eixo temático estruturador do conto é a complexa e antitética relação entre as ideias de aprisionamento e de libertação, problemática que perpassa a história humana em variados âmbitos e, também, serve de força de reflexão em vários dos contos de

Murilo Rubião. Aqui, trataremos dessa temática a partir de três perspectivas de diálogo: da literatura com a história, engendrando o imaginário político; da literatura com a antropologia e a sociologia, tratando da organização da sociedade e da cultura, envolvendo o imaginário sociocultural; da literatura com o processo de sua própria produção, traduzindo o imaginário pessoal do autor e um metaimaginário da construção estética.

O DIÁLOGO DA LITERATURA COM A HISTÓRIA E A CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO POLÍTICO

Sabemos que a literatura, como construção simbólica, estabelece múltiplos diálogos com a realidade social e é alimentada pela história, possibilitando, por meio da expressão do imaginário, a compreensão dos acontecimentos vividos por um grupo social. Antonio Candido ensina-nos que “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, assim, interno” (CANDIDO, 2006, p. 14). Cumpre assinalar que o contexto de produção do conto é 1978, momento de repressão política no Brasil em razão da ditadura militar. Gilbert Durand (2000, p. 232) afirma que as artes e as letras são refúgios tolerados do imaginário. Revela, também, que essa complexa rede de imagens e relações de imagens que compõem o “capital pensado do homo sapiens” articula-se entre as pulsões subjetivas e as motivações objetivas em permanente diálogo com o meio social.

Ao atentarmos para esses aspectos significativos da

construção estética, definimos um dos elementos imaginários capazes de nortear algumas interpretações para o texto. Elegemos como um dos elementos simbólicos a casa, que apresenta sua relevância a partir do título.

Para Bachelard, em *Poética do espaço* (1996, p. 24), a casa representa o ser interior. Trata-se de imagem que estrutura o ser humano. Ela é “*um verdadeiro cosmos*”. Segundo Mircea Eliade (1975, p. 35), “*a casa não é um objeto*”, “*uma máquina dentro da qual se vive*”; é *um universo que o homem constrói para si mesmo, imitando a criação paradigmática dos deuses. Ora, com base nessas anotações, pode-se depreender que, em um plano coletivo, a casa pode ser compreendida como símbolo da nação, berço que acolhe seu povo, dando-lhe sustentação e com o qual se pode ter um sentimento de proteção e de pertença.*

Nesse sentido, ao tecer os fios desse imaginário, o autor dá voz a seu inconsciente político (JAMESON, 1992), valendo-se do insólito para apresentar as personagens em plena libertinagem, uma casa que mostra seus moradores em alegria febril e orgiástica após a morte do pai adotivo, controlador autoritário e repressor, símbolo do ditador. O jardim da casa é tomado pela manifestação desse sentimento de libertação, em resistência à condição repressiva que a ditadura vigente no meio social e político veio impor, vislumbrando, assim, para o futuro, uma nova forma de convivência social, o que pode ser depreendido a partir da imagem do girassol, que nasce do ventre de Belinha, metaforizando o novo, uma nova orientação sintonizada com aspectos mais

racionais e advindos da própria consciência política, já que a planta configura-se como um elemento solar. A cor vermelha que a caracteriza sinaliza, possivelmente, a libertação advinda com o comunismo, utopia de viés marxista que fertilizou o imaginário coletivo do contexto de produção de Murilo e se projeta também em seu imaginário individual.

O DIÁLOGO DA LITERATURA COM OS PROCESSOS DE HOMINIZAÇÃO E DE HUMANIZAÇÃO NA CONSTRUÇÃO DE UM IMAGINÁRIO SOCIOCULTURAL

Antonio Cândido (2006) assinala ser a arte literária uma prática simbólica, engendrando um imaginário cultural e social, que faz interagir o estético e o sócio-histórico. Em *Literatura e Sociedade*, o referido autor define literatura como

[...] comunicação inter-humana, [...], que aparece sob esse ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade. (CÂNDIDO, 2006, p. 31).

A forma como o texto entrama os elementos do imaginário e insere o insólito em seu tecido acena para algumas reflexões acerca do processo civilizatório. A princípio, sabemos que esse movimento de passagem do estado de natureza para a cultura implica repressão da energia pulsional, da liberdade de manifestação dos instintos, das paixões, tolhidas por uma

instância proibidora, pelas leis estabelecidas pela censura cultural, o que ocasiona mal-estar. Na teoria freudiana, a civilização é fundada na repressão das pulsões, “tem de ser defendida contra o indivíduo, e seus regulamentos, instituições e ordens dirigem-se a essa tarefa” (FREUD, 1987, p. 16). Para Freud, é a contradição entre o princípio de prazer e o princípio de realidade que organiza a vida em sociedade. No conto, a cena do Jardim das Delícias representa esse princípio do prazer e Simeão metaforiza a castração dessa livre satisfação das pulsões a partir da instauração de regras, normas, leis e tabus, ou seja, o princípio de realidade.

É possível inferir, no texto, imagens do mito freudiano de passagem da humanidade, em seus primórdios, de um estado de barbárie a um estado de civilização, em que o convívio entre os membros da horda passa a ser regido pelo pacto instituído entre os irmãos. A casa, como representação do ser interior, metaforiza o ser humano coletivamente em seu processo de humanização e o girassol vermelho que nasce do ventre de Belinha sinaliza esse pacto que se faz à luz da consciência humanizadora, a lei pactuada: a produção de um ideal coletivo.

Enquanto Freud reconhece uma repressão atuante na passagem da barbárie à civilização, Marcuse destaca a existência da mais-repressão, acrescentada ao processo de desenvolvimento da civilização pelos interesses de dominação. Em seu livro *Eros e Civilização* (1999), o autor afirma que o progresso acrescentou mais repressão ao princípio de realidade, realizada através de agentes sociais específicos e valores inculcados

e reproduzidos em cada sociedade. O mal-estar na civilização continua sendo um dos maiores sintomas contemporâneos e desperta preocupações em relação ao futuro do homem – temática que subjaz a vários contos de Murilo Rubião, como “A Fila”, “O Edifício” etc.

Para desenvolver a ideia, as limitações pulsionais são agora impostas a uma determinada classe social por outra classe que a explora – o que ocasiona mal-estar. As promessas de um progresso que traria bem-estar e satisfação das necessidades humanas transformaram-se na irracionalidade de uma engrenagem que opera mercadorias e aliena o homem de seu trabalho, de si mesmo e dos outros homens. Nesse sistema, o indivíduo experimenta a repressão acreditando ser livre e feliz. Essas mazelas do capitalismo, entre as quais o individualismo e sua atuação como figura dominante – denunciadas por Murilo Rubião, neste conto, por meio da figura de Simeão – provocam o recalque do caráter coletivo das ações humanas, justamente o que precisa ser superado para restaurar a confiança dos sujeitos no laço social. Simeão, nesse contexto, metaforiza o sistema, enquanto o girassol vermelho agrega a promessa de uma saída inovadora para essa condição moderna em que se aprisionam os moradores da casa. Um ato subversivo ao estabelecimento da cultura pode ser considerado ato criativo, revolucionário ou contestador, se o sujeito age com o grupo, ou apoiado nele, como Surubi. Observamos a projeção de um imaginário coletivo – atrelado aos processos de hominização e aos processos de inserção do indivíduo na engrenagem do capital – e de um imaginário

individual do autor que lê nas entrelinhas deste conto e revela sua cosmovisão. Nesse sentido, a rede de imagens do conto permite diálogos transversais com a antropologia a partir dos processos de hominização, e com a sociologia a partir das reflexões sobre as sociedades do capital.

O DIÁLOGO DA LITERATURA COM O PROCESSO DE CRIAÇÃO ESTÉTICA: TRADUÇÃO DO IMAGINÁRIO PESSOAL E CONSTRUÇÃO DE UM METAIMAGINÁRIO LITERÁRIO

Cabe lembrar mais uma vez Antonio Cândido (1997, p. 34) com a ideia de que a obra é “uma realidade própria” e, sendo assim, é eloquente em exprimir uma cosmovisão, uma posição diante de certos temas por meio dos quais se entrevê “o espírito e a sociedade”. Essa compreensão ilumina caminhos para entender problemáticas que se compõem como realidade existencial em qualquer tempo. Vale destacar o valor da palavra estética como vetor de linguagem para a validação dessa vontade expressiva.

Uma obra é uma realidade autônoma, cujo valor está na fórmula que obteve para plasmar elementos não-literários: impressões, paixões, ideias, fatos, acontecimentos, que são a matéria-prima do criador. A sua importância quase nunca é devida à circunstância de exprimir um aspecto da realidade, social ou individual, mas a maneira por que o faz. No limite, o elemento decisivo é o que permite compreendê-la e apreciá-la, mesmo que

não soubéssemos onde, quando, por quem foi escrita. Esta autonomia depende, antes de tudo, da eloquência do sentimento, penetração analítica, força de observação, disposição das palavras, seleção e invenção das imagens; do jogo e elementos expressivos, cuja síntese constitui a sua fisionomia, deixando longe os pontos de partida não-literários. (CANDIDO, 1997, p. 33)

Candido ensina-nos a dirigir o olhar para a obra literária em si como construção estética, fenômeno de linguagem ou jogo inventivo de imagens.

Percebe-se que o texto em análise se revela uma reflexão metalinguística e, ao mesmo tempo, uma autorreflexão do autor sobre sua dinâmica criativa. O texto literário discute problemáticas de seu próprio processo criativo, ao mesmo tempo em que o autor deixa fortes sinais de seu mecanismo de escrita, profundamente marcado pela autocrítica.

Alfredo Bosi (1986, p. 37) mostra que a *Arte*, derivada do latim *Ars*, designa a ação de fazer junturas entre as partes de um todo. Tão antiga quanto o homem, revela-se como um fazer, pressupondo transformação da “matéria em forma”. A criação artística “arranca o ser do não ser, a forma do amorfo, o ato da potência, o cosmos do caos” (BOSI, 1986, p. 13).

Ao criar o texto artístico, organiza-se o caos interior, ordenam-se ideias, palavras, frases, que, antes, acasalavam-se em total liberdade, ocupando um espaço imaginativo sem forma, como pura vontade e pulsão, como paixão e devir, fecunda fruição. A súbita aparição do cosmo a partir do caos, a irrupção do ser para fora do nada é o movimento de toda

cosmogonia, o nascimento do mundo. Esse gesto de força e criatividade que ordena o caos, segundo Mircea Eliade (apud CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996, p. 295), “é o modelo exemplar de toda espécie de fazer”. Dar vida a algo, construir, estruturar, fazer algo existir equivale a repetir o gesto primordial dos deuses, no movimento da criação do mundo. Baudelaire (apud BOSI, 1986, p. 13) declara: “Um bom quadro, fiel e igual ao sonho que o gerou, deve ser produzido como um mundo”. Fayga Ostrower, em *Universos da Arte*, valida esse pensamento em relação à ciência e à arte:

Embora as linguagens sejam outras e os problemas também, sempre específicos de acordo com a matéria examinada e suas próprias vias de desdobramento, as ciências e as artes se unem, pois os caminhos de descoberta e criação – intuitivos sempre – são essencialmente caminhos de ordenação de formas. (Ostrower, 1991, p. 59).

Ao traduzir suas percepções e sentimentos por meio de cores e formas, um pintor cria um mundo, assim como o músico o faz por meio das cifras sonoras; e igualmente o escritor, que fixa em palavras suas desvairadas imagens internas, atualizando o ato cosmogônico primeiro.

Retoma-se, aqui, o tríptico de Bosch, antes mesmo de sua abertura para o leitor, metaforizando a criação do mundo:

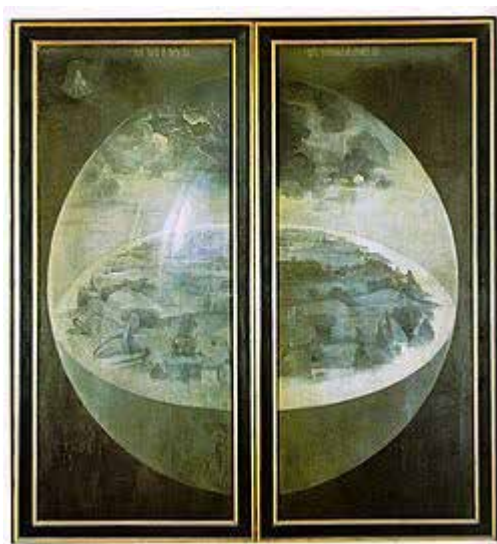


Fig. 2 O trítico fechado: A Criação do mundo.

Ao ordenar esteticamente as formas nesse corpo de significação vivo e autônomo que é a literatura, o escritor cria mundos por meio da linguagem, vai pincelando imagens e acordando as palavras de seu estado amorfo de dicionário, de sua condição natural para revesti-las de um novo estado em que, insólita, a significação ganha o mais alto gradiente de estranhamento.

Retomando a imagem simbólica da casa como um cosmos, podemos interpretar essa representação da organização do caos – caracterizado por pensamentos soltos, sentimentos ocultos, pulsões inexoráveis movimentando-se à semelhança de um “jardim das delícias”, manifestação pura da alegria das descobertas – como o próprio texto literário como fruição. Simeão simbolizaria a força necessária para dar forma,

o esforço de transformação dos sentimentos em palavras e das palavras em estado de natureza para estados de cultura e abstração, além das leis demarcadoras da técnica.

Como o jogo, a obra de arte conhece um momento de invenção que libera as potencialidades da memória, da percepção, da fantasia: é a alegria pura da descoberta, que pode suceder a buscas intensas ou sobrevir num repente de inspiração: heureka! E como jogo, a invenção de novos conjuntos requer uma atenção rigorosa às leis particulares da sintaxe que correspondem ao novo esquema imaginário a ser realizado. (BOSI, 1986, p. 16)

A obra de arte se reconhece nesse jogo sensual entre a liberdade das formas e a força de lei da sintaxe e das técnicas retóricas. Nessa intermitência entre a ordem dizível e a liberdade das delícias inauditas é que reside a energia de Eros, a vocação fruidora do texto.

Em se tratando de Murilo Rubião, a força castradora do impulso expressivo revela-se clara no imaginário individual do autor, muito bem representada pela figura de Simeão, o monstro, o carrasco, o torturador. Conforme ele mesmo declara:

[...] escrever é para mim a pior das torturas. [...] Arranco, de dentro de mim, as palavras a poder de força e alicates. Por outro lado, a minha imaginação é fácil, estranhamente fácil. Construo meus "casos" em poucos segundos. E levo meses para transformá-los em obras literárias. (RUBIÃO apud MORAES, 1995, p.40).

A escrita, para Murilo Rubião, é uma espécie de parto a fórceps, que “arranca” de suas vísceras a matéria-prima literária e as trabalha infinitamente até a exaustão. O movimento imaginativo é marcado pela alegria febril e efêmera do jardim das delícias, mas a força de estruturação da forma é tão cautelosa e iniciatória quanto uma gestação. Assim nasce o texto literário muriliano, o conto aqui intertextualizado, à semelhança de um girassol nascido do ventre daquele que não desistiu da luta. Vermelho é sua cor, a cor do sangue, da coragem, da resistência, do fogo da palavra, princípio da vida, do suposto perigo advindo da consciência – que a própria palavra literária é capaz de despertar. E nesse sentido se explica a epígrafe que abre o conto, em um exercício menos religioso e mais de antecipação alegórica da matéria narrativa:

*Vós sois o sal da terra.
E se o sal perder a sua força,
com que outra coisa se há de salgar?*
(Mateus, v, 13)

Estamos diante de uma metáfora. O sal é tempero imprescindível no preparo de alimentos. Sem esse imprescindível ingrediente, a comida torna-se insípida, à semelhança da presença do homem que, se não for atuante no mundo, transforma-se em ser inexpressivo e insignificante, retirando o sabor de suas ações. Da mesma forma é a palavra: se não marcada expressivamente pela sensibilidade, torna-se vã.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreendido como um sistema de representações, de conteúdo simbólico e organizador das experiências humanas, o imaginário revela-se como uma camada semântica essencial das artes, entre as quais a literatura. Essa arte carrega, em seus veios, traços do imaginário do autor em sua íntima relação com os elementos simbólicos que nutrem o coletivo. As reflexões sobre o imaginário de Murilo Rubião trazem à compreensão passagens significativas do processo de humanização, bem como revelam cosmovisões do autor quanto a aspectos da história, da sociedade e de seu próprio processo criativo. Em suas várias camadas de significação, o texto muriliano em análise permite-nos interpretações não apenas sobre seu contexto de produção, em que se mostram as pulsões de um inconsciente político, mas se alargam para reflexões acerca do próprio processo de humanização e de metacriação.

A obra literária de Murilo Rubião inscreve a experiência de processos históricos e sociais, de processos culturais guardados nos porões da inconsciência humana, de processos criativos e individuais do autor, enfim, ela reinventa a condição humana a partir do imaginário – esse tecido inesgotável de imagens que se compõe como fonte criadora e recriadora de sentidos e como um sistema aberto a infinitas sensibilidades e possibilidades de reinvenção.

Considerarmos a literatura, não diferente de outras artes, como “casa” que faz sonhar, repleta de portas abertas para leituras cruzadas e plurais por operar no sentido da expressão

e da expansão da subjetividade humana a partir das interações que estabelece com as experiências de vida e com a condição do homem em qualquer tempo ou espaço.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. A poética do espaço. In: Coleção *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BARTHES, R. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BASEIO, M. A. F; PAZ, R. O Movimento Peronista como “lugar de memória” da América Latina: um olhar da história e da literatura. *Revista Memória em Rede*, Pelotas, v.7, n. 13, 2015. Disponível em: <[https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Memoria/search/authors/view?firstName=Maria%2Auxiliadora&middleName=Fontana&lastName=Baseio&affiliation=Universidade%20de%20Santo%20Amaro%20\(UNISA\)&country=BR.>](https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Memoria/search/authors/view?firstName=Maria%2Auxiliadora&middleName=Fontana&lastName=Baseio&affiliation=Universidade%20de%20Santo%20Amaro%20(UNISA)&country=BR.>)> Acesso em: 19 jul. 2015.

BOSCH, H. O Jardim das Delícias Terrenas. 1504. Óleo sobre madeira, 220 cm X 389 cm. Museu do Prado, Madri.

_____. A Criação do mundo. 1504. Óleo sobre madeira, 220 cm X 195 cm. Museu do Prado, Madri.

BOSI, A. *Reflexões sobre a Arte*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1986.

CANDIDO, A. *Formação da Literatura Brasileira v.1*. 8.ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itaitaia, 1997.

_____. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul, 2006.

COELHO, N. N. *Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil*. São Paulo: Quíron, 1985.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 10.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

DURAND, G. *Campos do Imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 2000.

_____. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Campos do Imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 2000.

ELIADE, M. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1975.

FREUD, S. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

JAMESON, F. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Rio de Janeiro: Vertice, 1990.

LE GOFF, J. *História e Memória*. São Paulo: Unicamp, 2003.

MARCUSE, H. *Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. São Paulo: LTC, 1999.

MORAES, M. A. *Mário e o pirotécnico aprendiz: Cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: IESB-USP/Giordano, 1995.

NORA, P. *Entre Memória e História: A problemática dos lugares*. Tradução de Yara Aun Khoury. *Projeto História*, São Paulo, v. 10, jul/dez 1993.

OSTROWER, F. *Universos da Arte*. 9.ed. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

ROAS, D. *A ameaça do fantástico*. São Paulo: Unesp, 2014.

RUBIÃO, M. *Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WUNENBURGER, J.-J. *O imaginário*. São Paulo: Loyola, 2007.

LIGÉIA, DE E. ALLAN POE: O FANTÁSTICO E O FANTASMÁTICO NA LITERATURA

Oscar Nestarez

O estudo do fantástico é permeado por impasses. A começar pela própria designação: trata-se de um gênero – como sempre quiseram a crítica e o mercado editorial – ou de um modo operatório do literário, com seus efeitos estéticos correspondentes, que não se reduzem a generalidades? Esta é apenas uma dentre outras incontáveis questões relacionadas ao tema.

São questionamentos que surgiram a partir do momento em que as narrativas fantásticas passaram a se destacar – tanto nas listas de *bestsellers* quanto naquelas elaboradas por críticos e instituições de ensino. Hoje, um número bastante significativo de obras contém elementos considerados fantásticos, atraindo cada vez mais leitores, e, por conseguinte, despertando crescente interesse de pesquisadores pelo entendimento desse fenômeno.

É precisamente em meio a tal cenário que se situa este trabalho, cujo objetivo é o de responder a uma indagação

essencialmente teórica: é possível apontar relações entre o fantástico e uma operação basilar de cognição – concebida há centenas e centenas de anos por Platão e Aristóteles –, a produção de fantasmas pela imaginação? Como se manifestam estas relações na linguagem dos textos literários?

A busca por tais aproximações se deu por meio da análise de “Ligéia” (1838). O conto de Edgar Allan Poe (1809-1849) acumula vasta fortuna crítica; no entanto, acredita-se ser possível interpretá-lo à luz das combinações entre fantástico e fantasmático, o que daria um caráter inédito à leitura. Afinal, “Ligéia” fornece inúmeras evidências de que a produção de fantasmas pela imaginação é a raiz para que se manifestem os efeitos estéticos do fantástico.

Aqui, é indispensável salientar que o fantástico, por se desvincular da classificação limitadora de “gênero”, será compreendido como modo literário. Ou seja: entendido como efeito estético do fantasmático, pode se manifestar tanto na poesia quanto no romance, no conto, ou mesmo na dramaturgia. Tal concepção é embasada pelo pensamento do crítico italiano Remo Ceserani, encontrado em “O Fantástico”(1996). A obra fornece uma espécie de inventário de elementos constitutivos do objeto em questão. São procedimentos formais e esquemas temáticos que Ceserani considera distintivos de narrativas fantásticas; “*estratégias não apenas representativas, mas cognitivas*” (CESERANI, 2006, p. 68), frequentes nesse universo literário, e fundamentais para este ensaio por permitirem aproximações com o fantasmático, como por exemplo o destaque dos procedimentos

narrativos no próprio corpo da narração. Sendo assim, há, nas narrações fantásticas, “o destaque, a manipulação consciente e paródica dos procedimentos narrativos, o gosto por colocar em relevo e explicitar todos os mecanismos da ficção” (p. 69).

A teórica francesa Irène Bessière corrobora essa denúncia da ficção e do apelo imaginativo. No segundo capítulo de “*Le récit fantastique – la poétique de l’incertain*”, afirma que:

Por utilizar essencialmente a *espetacularidade* e a ilusão, o texto fantástico configura um discurso privilegiado por sua aptidão a se dirigir ao *homem imaginário* e pelo perfeito exemplo que fornece do jogo da representação e da falsidade que existe em qualquer relato literário. Nele, o problema da relação do leitor com o livro e do livro com o real se apresenta expandido, amplificado. Ele (o texto fantástico) revela o núcleo de toda mecânica narrativa e restitui a verdadeira função do imaginário: aquela de induzir a prática e o gosto pela estranheza, de restabelecer a produção do insólito e de a assumir como uma atividade normal. (1974, p. 29; destaques da autora)¹

O objetivo de Bessière também é o de detectar a denúncia

.....
 1 “Parce qu’il use essentiellement de la spectacularité et de l’illusion, le texte fantastique semble un discours privilégié tout à la fois par son aptitude à toucher l’homme imaginaire et par le parfait exemple qu’il donne du jeu de la représentation et de la fausseté à l’oeuvre dans tout récit littéraire. En lui, le problème du rapport du lecteur au livre et du livre au réel se lit comme agrandi et comme magnifié. Il révèle le fond de toute mécanique narrative et restitue la véritable fonction de l’imaginaire: celle d’induire la pratique et le goût de l’étrangeté, de rétablir la production de l’insolite et de la tenir pour une activité normale”.

ficcional da narrativa fantástica, apelando para o imaginário como outra dimensão de realidade possível.

Ceserani destaca, ainda, outros componentes fundamentais do modo do fantástico como:

___ *Interesse agudo pela capacidade projetiva e criativa da linguagem*: Ceserani afirma que “o modo fantástico se coloca, diante da linguagem, frente a uma concepção que é oposta àquela, bastante comum em todo o século XVIII, de sua ‘transparência’ e ‘transitividade’” (2006, p. 70). Postula ele que:

Entre a concepção tradicional da “transitividade” da linguagem (as palavras são instrumentos neutros que devem nos enviar o mais fielmente à realidade) e aquela, que será difundida por algumas correntes extremas do simbolismo, da “intransitividade” da linguagem (as palavras não devem nos enviar a nada mais do que a elas próprias), o modo fantástico escolhe um terceiro caminho, aquele das potencialidades criativas da linguagem (as palavras podem criar uma nova e diversa “realidade”). (p. 70)

As reflexões de Bessière também apontam para uma terceira via. Nela, porém, avultam o paradoxo e aquilo que constitui o cerne de sua reflexão sobre o modo do fantástico: o fato de se constituir por uma investigação sobre os *limites da razão*. Portanto, nem imaginação pura, nem racionalidade como antípodas; mas lugar de passagem entre razão e *desrazão* e desmesura (ou loucura); realidade e irrealidade.

O fantástico não resulta de uma simples divisão psíquica entre razão e imaginação, liberação de uma e

restrição da outra, mas da polivalência de signos intelectuais e culturais que se incumbem precisamente de figurar [...] o fantástico dramatiza a distância contínua entre o sujeito e o real, isto porque está sempre vinculado às teorias sobre o conhecimento e às crenças de uma determinada época [...]. O fantástico marca a medida do real por meio da desmedida. O ceticismo que traça a intimidade entre a razão e a desrazão é o ingrediente obrigatório do inimaginável. (1974, p. 60)²

___ *Figuratividade e teatralidade*: o crítico italiano afirma que a figuratividade se relaciona com “*experimentações comuns ao final do século XVIII de espetáculos com efeitos óticos, como a fantasmagoria*” (2006, p. 76). Esses procedimentos tiveram origem sobretudo no teatro, como recursos de cenografia e jogos de luzes que induzem a ilusões visuais e que, de acordo com Ceserani, forneceram à narração fantástica modos de “representar passagens inquietantes de limite” (2006, p. 76).

A esses operadores, pode-se acrescentar outro, apontado por Bessièrre, que também se torna bastante significativo para esta pesquisa: o *duplo estatuto de contingência* dos relatos fantásticos. Tendo em vista a condição do narrador-protagonista, a teórica francesa afirma que:

.....
 2 “*Le fantastique ne résulte pas d’un partage simple de la psyché entre raison et imagination, libération de l’une et contrainte de l’autre, mais de la polyvalence des signes intellectuels et culturels, qui s’attache précisément à figurer (...) le fantastique dramatise la constante distance du sujet au réel, c’est pourquoi, il est toujours lié aux théories sur la connaissance, et aux croyances d’une époque (...) Le fantastique marque la mesure du réel à travers la démesure. Le scepticisme qui seul trace l’intimité de la raison et de la déraison est l’ingrédient obligé de l’inimaginable*” (traduções do autor).

O parentesco entre o herói e o narrador parece ao mesmo tempo necessário e paradoxal. Necessário para que a irrealidade constitutiva se torne verossímil e porque a diferenciação entre personagem e narrador criaria uma distância crítica: a história é dada como verdadeira por um homem de boa-fé que retira sua certeza de sua experiência. Mas, paradoxalmente, o herói como narrador se torna o fiador daquilo que suscita a dúvida e a incredulidade. (1974, p. 169)³

Relevantes são também alguns temas que, segundo Remo Ceserani, configuram operadores distintivos do modo em questão. Refere-se ele à *noite e escuridão*: “a contraposição entre claro e escuro, sol e escuridão noturna é bastante utilizada no fantástico” (2006, p. 78); ao *ressurgimento dos mortos*: tema que no fantástico “interioriza-se. Liga-se a novas explorações filosóficas e experimentações pseudocientíficas” (2006, p. 80), em uma operação cujo resultado é “uma temática do imaginário que é feita de projeções fantasmáticas, sublimações extremas, sublimações do eros” (2006, p. 80); ao *duplo*: que no fantástico é levado a regiões antes inexploradas, e que, segundo Bessière, implica também “o discurso descentrado do sujeito [...] a recusa antecedente de se decidir pela primazia do imaginário ou do real” (1974, p.

3 “L'apparement du héros et du narrateur semble à la fois nécessaire et paradoxal. Nécessaire pour que l'irréalité constitutive soit rendue vraisemblable et parce que la différenciation acteur-narrateur créerait une distance critique: l'histoire est donnée pour vraie par un homme de bonne foi qui tire sa certitude de son expérience. Mais, paradoxalement, le héros comme narrateur devient le garant de ce qui suscite le doute et l'incredulité”.

103)⁴; e, enfim, à *aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível*: que, no fantástico, observa-se como “*inversão da situação narrativa típica do romance picaresco ou dos romances de aventura: o evento se move ‘de fora para dentro’*” (CESERANI, 2006, p. 84). É, novamente, um movimento de interiorização, em que o “eu profundo é agredido por uma súbita irrupção” (2006, p. 84), de modo que a concepção de estranho se amplifica e se torna mais complexa.

“*Irrupção*”, “*projeções*”, “*vazios*”, “*insuficientes*”, “*ausentes*”, “*incertos*”: são emblemáticos os termos com os quais Ceserani e Bessièrese referem às operações do fantástico. Tal terminologia delimita o espaço desta investigação, de forma que a pergunta que a ela deu início se torna cada vez mais sonante: é possível identificar os fantasmas produzidos pela imaginação como agentes dessas operações? Pode-se afirmar que esses fantasmas contribuem para que a narrativa fantástica vá da “*dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para a do inexplicável e do perturbador*”, como quer Ceserani?

Uma pergunta, entretanto, antecede a estas: qual fantasma? É importante salientar que não se trata da assombração, do espectro translúcido e esvoaçante surgido em narrativas góticas; a natureza deste fantasma é mais remota.

Para dele se acerrar, deve-se retroceder mais de vinte séculos, até a Grécia de Platão. O pensamento do filósofo a

.....
 4 “*le récit descentré du sujet [...] le refus antécédent de se décider pour la primauté de l’imaginaire ou duréel*” (traduções do autor).

respeito dos fantasmas é recuperado por Giorgio Agamben em sua obra *Estâncias – A palavra e o fantasma na cultura ocidental* (2007). A conceituação se inicia com uma passagem de *Filebo*, em que Platão articula um diálogo entre Sócrates e Protarco:

SÓCRATES: A memória, unida às sensações, e as paixões que dela dependem, parecem-me quase estar escrevendo palavras nas nossas almas; e quando esta paixão escreve verazmente, se produzem dentro de nós opiniões e discursos verdadeiros; mas quando o escriba interior escreve o falso, o resultado é contrário ao verdadeiro.

PROTARCO: Sou inteiramente da tua opinião, e aceito o que acabas de dizer.

SÓCRATES: Então aceita também a presença, ao mesmo tempo, em nossa alma, de um outro artista.

PROTARCO: Quem?

SÓCRATES: *Um pintor que, depois do escriba, desenha na alma as imagens das coisas ditas.*

PROTARCO: Mas, como e quando?

SÓCRATES: *Quando um homem, após ter recebido da visão ou de qualquer outro sentido os objetos da opinião e dos discursos, vê de algum modo dentro de si as imagens destes objetos.* Não é assim que acontece? (PLATÃO, 39a, *apud* AGAMBEN, 2007, p. 131; destaques nossos)

De acordo com Agamben, “o artista que desenha na alma as imagens das coisas é (...) a fantasia, e tais ‘ícones’ são definidos depois como ‘fantasmas’” (2007, p. 133). Ora, a fantasia

equivale, neste caso, à “*pintura na alma*”, gerada pela memória da sensação e das paixões; daí, para Agamben, é importante perceber que “o fantasma situa-se sob o signo do desejo [...]” (2007, p.133).

Logo a seguir, o filósofo italiano apresenta outra metáfora de Platão:

Suponha que há na nossa alma uma cera impressionável, em alguns mais abundante, em outros menos, mais pura em alguns, mais impura noutros; e em alguns mais dura, e noutros mais mole, e noutras ainda de um jeito intermediário... É um dom, digamos, da mãe das musas, Mnemósine: tudo o que desejamos conservar na memória daquilo que vimos ou ouvimos ou concebemos imprime-se nessa cera que apresentamos às sensações ou às concepções. E do que se imprime em nós, conservamos memória e ciência enquanto durar sua imagem. (PLATÃO, 191d-e, apud AGAMBEN, 2007, p. 134)

Essas metáforas da “*pintura na alma*” e da “*cera*” na qual a memória imprime as imagens vistas e ouvidas (fantasia, fantasmas) reaparecem no “*De Anima*”, de Aristóteles, onde se lê que

[...] no geral e em relação a toda percepção sensível, é preciso compreender que o sentido é o receptivo das formas sensíveis sem a matéria, assim como a cera recebe o sinal do sinete sem o ferro ou o ouro (2006, 424 a 16)

Assim sendo, a produção de fantasmas pela imaginação se distingue da sensação, uma vez que os primeiros continuam presentes mesmo na ausência da segunda e se manifestam pela impressão na “*cera*” da alma, por meio da memória e do sonho. O fantasma se inscreve no significado impresso na palavra, mas não é visível a olho nu.

Para Aristóteles, a função do fantasma é, portanto, determinante no processo cognoscitivo, participando de todas as operações do intelecto – desde a memória e o sonho até a própria linguagem, na qual o fantasma cumpre a função de imprimir significado a sons que, sem ele, não teriam sentido algum.

Dessa forma, no pensamento platônico-aristotélico, os fantasmas criados pela imaginação estão no centro de um processo psíquico-cognoscitivo. A teoria fantasmática exprime o processo que se deflagra no momento em que um objeto se nos imprime na alma por meio da relação sensorial que estabelecemos com o mundo – neste caso, da visão, o sentido por excelência. Os fantasmas, como impressões que são, permanecem como sombras carregadas pelos sentidos – *ausências que se mantêm presentes como tais*.

Em sua obra, Agamben investiga relações entre poesia e filosofia, e aponta o fantasma da mulher amada como o núcleo (estância) da poesia provençal do século XIII. Para ele, a tentativa (ou o desejo), por parte dos poetas, de se apropriar desta imagem como algo real constitui “a grande novidade da psicologia na Idade Média tardia” (2007, p. 150).

O filósofo italiano percebe o fazer poético como o “*“lugar mediador’ que era próprio do espírito”* (AGAMBEN, 2007, p.

209). Por meio da linguagem, os poetas provençais procuram, assim, sobrepor-se à fratura metafísica entre visível e invisível, ligar a matéria à alma e, em último caso, realizar o amor. É o desejo por um objeto inapreensível que anima o amor pela imagem deste objeto (ou por seu fantasma), ao qual o poeta se remete nas inesgotáveis e sempre vãs tentativas de retê-lo. Diz Agamben:

A palavra poética viria assim a estabelecer-se como o lugar no qual a fratura entre o desejo e o seu inapreensível objeto – que a psicologia medieval, com profunda intuição, havia expressado identificando Eros com o jovem que “tanto amou sua sombra, que morreu” – encontra sua conciliação, enquanto a mortal doença “heroica”, na qual o amor assumia a máscara saturnina do delírio melancólico, celebra seu resgate e o seu enobrecimento. (2007, p. 212; destaque nosso)

É precisamente nas regiões da palavra, pois, que aqui se investigam as manifestações desses fantasmas. No entanto, seu eixo temático será ampliado, de forma a incluir não apenas o *inapreensível*, mas também o *implausível*, o *inexplicável*. Observar-se-á, por meio da leitura analítica de “Ligéia”, de que forma a irrupção dessas “*impressões na cera*” da alma contribuem para a constituição de uma “realidade outra”, como conceitua Irène Bessièrè.

O conto de Poe foi publicado pela primeira vez em 1838 no periódico literário *American Museum of Science, Literature and the Arts*, de Baltimore. Na ocasião, o autor já vivia às

voltas com as perigosas condições que marcaram quase toda a sua existência: inconstância profissional, saúde combalida (provavelmente devido ao uso de álcool e estupefacientes) e irascibilidade de gênio. A fama que conquistara ainda era pouca; só se tornaria mais conhecido a partir da publicação de “O Corvo”, em 1845.

Entretanto, por calamitosas que fossem as circunstâncias em que se encontrava, Poe jamais deixou de escrever. Baudelaire, na introdução para a tradução que realizou das *Histórias Extraordinárias*, assegura que, tanto em textos críticos como ficcionais, o autor estadunidense sempre “*fez guerra infatigável aos falsos raciocínios, às imitações bobas, aos barbarismos e a todos os delitos literários*” (1986, p. 49) que se cometiam diariamente em jornais e livros. Fosse qual fosse a forma de expressão literária, nunca se esquivou de narrar

[...]as exceções da vida humana e da natureza; os ardores de curiosidade da convalescença; o morrer das estações sobrecarregadas de esplendores enervantes [...]; a alucinação deixando, a princípio, lugar à dúvida, para em breve se tornar convencida e razoadora como um livro; o absurdo se instalando na inteligência e governando-a com uma lógica espantosa” (BAUDELAIRE, 1986, p. 50).

Na época em que escreveu “Ligéia”, não era diferente. Correspondendo-se com proeminentes figuras literárias, Poe continuou produzindo e manifestando, com a firmeza de um

espírito convicto e lúcido, o repúdio àquilo que não dissesse respeito ao seu próprio projeto poético.

Foi assim com a obra em questão: da mesma forma que “O Corvo”, “Ligéia” representa esse projeto à perfeição. De modo que muitos dos apontamentos encontrados em “A filosofia da composição” – o ensaio de Poe sobre a criação de seu mais famoso poema – podem se endereçar ao conto. Referimo-nos às reflexões sobre o matiz melancólico, por exemplo, como sendo “*o mais legítimo de todos os tons poéticos*” (POE, 1986, p. 920), e à melancolia causada pela morte de uma bela mulher, o que configura, “*inquestionavelmente, o tema mais poético do mundo*” (POE, 1986, p. 920).

Outro comentário significativo de “A filosofia da composição” diz respeito a “*certa subcorrente*” (POE, 1986, p. 920) de sentido. Que, no caso de “Ligéia”, expressa-se logo na epígrafe, composta por um excerto atribuído ao filósofo inglês do século XVII Joseph Glanvill:

E ali dentro está a vontade que não morre. Quem conhece os mistérios da vontade, bem como seu vigor? Porque Deus é apenas uma grande vontade, penetrando todas as coisas pela qualidade de sua aplicação. O homem não se submete aos anjos nem se rende inteiramente à morte, a não ser pela fraqueza de sua débil vontade. (POE, 1986, p. 230)

As tensões entre “*vontade*” e “*morte*” parecem ser, de fato, os condutores subterrâneos de sentido, a catalisarem o movimento da narrativa em primeira pessoa por um personagem

despojado de seu objeto de amor. Neste lugar de ausência, projeta-se, então, o *desejo fantasmático*, tal qual Agamben aponta na poesia lírica provençal como “origem e objeto de amor” (2007, p. 146), correspondendo à imagem idolatrada e jamais alcançada da mulher amada.

No entanto, em “Ligéia”, ainda que este caráter se relacione ao amor, é a imagem fantasmal da amada morta que o narrador tenta reter por meio das palavras. Aqui se faz necessário um comentário sobre a figura do narrador recorrente em Poe. Em “Ligéia”, assim como em grande parte dos textos do autor, este narrador é também o herói, em uma condição dupla que corresponde ao “*parentesco*” a que se refere Bessièrre, e que “*parece ao mesmo tempo necessário e paradoxal*” (1974, p. 169) ao relato fantástico.

Além dessa duplicidade, há ainda outra: aquela que cria fissuras entre o narrador e a função autoral. Conforme indícios encontrados em vários momentos da narrativa, ele é também *aquela que escreve*, estabelecendo um espaço de limiar que coloca em dúvida a cisão entre o ficcional e o próprio autor real.

Tendo por enigma, assim, o sentido subentendido entre vontade e morte, adentra-se a narrativa de “Ligéia”. O texto pode ser dividido em três movimentos: o primeiro apresenta o narrador-personagem a relembrar sua relação com Lady Ligéia, após a morte desta; no segundo, mais breve, conhecemos seu isolamento auto infligido, seguido por um novo casamento, com Lady Rowena; e, no terceiro movimento, temos a súbita doença e o falecimento desta, em uma sequência de acontecimentos extraordinários.

Como narrar tais acontecimentos, cuja dimensão as palavras *não são capazes de traduzir*? Esta é a questão do narrador que, aqui, se posiciona como o autor de um texto fantástico. Ou, melhor ainda, como aquele que deseja atingir um objeto ausente e fantasmal, entre a existência e a não-existência – que constitui, aliás, a angústia de todo escritor.

Encontramos um exemplo deste procedimento no início do relato, quando o narrador conjura a assombrosa figura de Ligéia:

[...] na *imaginação* evoco, diante de meus olhos, a *imagem daquela que não mais existe*. [...] *Tentaria em vão* retratar a majestade, o tranquilo desembaraço de seu porte, ou a incompreensível ligeireza e elasticidade de seu passo. Ela entrava e saía como uma sombra. Jamais me apercebia de sua entrada no meu gabinete de trabalho, exceto quando ouvia a música de sua doce e profunda voz, quando punha sua mão de mármore sobre o meu ombro. Em beleza de rosto, nenhuma mulher jamais a igualou. Era o esplendor de um *sonho de ópio*, uma *visão aérea e encantadora, mais estranhamente divina que as fantasias que flutuam nas almas dormentes das filhas de Delos*. (POE, 1986, p. 231; destaques nossos)

São diversos os indícios da insuficiência da escrita – “*tentaria em vão*”; “*incompreensível*”; “*sombra*”; “*visão aérea*”, “*estranhamente divina*”; “*fantasias*” – neste lugar em que a única presença é a ausência fantasmal preenchida por quase-palavras. E é na descrição dos olhos de Ligéia que este procedimento ocorre com intensidade ainda maior:

Para os olhos, não encontramos modelos na remota antiguidade. [...] Eram, devo crer, bem maiores que os olhos habituais de nossa raça. Eram mesmo mais rasgados do que os mais belos olhos das gazelas das tribos do vale de Nourjahad. No entanto, era somente a intervalos, *em momentos de intensa excitação*, que essa peculiaridade se tornava mais vivamente perceptível em Ligéia. E, em tais momentos, era a sua beleza – pelo menos assim surgia diante de minha *fantasia exaltada* – a beleza de criaturas que se acham acima ou fora da terra, a beleza da fabulosa huri dos turcos. [...] Todavia, a “estranheza” que eu descobria nos olhos era de natureza distinta da forma, da cor ou do brilho deles e devia ser, decididamente, atribuída à sua expressão. *Ah! palavra sem significação, simples som, por trás de cuja vasta latitude entrincheiramos nossa ignorância de tanta coisa espiritual.* A expressão dos olhos de Ligéia... Quantas e quantas horas refleti sobre ela! Quanto tempo *esforcei-me por sondá-la*, durante uma noite inteira de verão! *Que era então aquilo – aquela alguma coisa mais profunda que o poço de Demócrito – que jazia bem no fundo das pupilas de minha bem-amada?* (POE, 1986, p. 232; destaques nossos)

A pergunta ecoa, sem resposta. O narrador, agora desdobrado também em autor ao refletir sobre a impotência da palavra, não retrocede: assume o limite posto pela impossibilidade de encontrar a palavra justa para designar, nesse caso, a expressão dos olhos de Ligéia.

Temos então, por meio dessa operação, o vínculo com os fantasmas manifesto na própria escritura – na palavra fugidia,

que escorre à busca dos termos capazes de apreender um sentido inapreensível. Trata-se do fantasmático no discurso, conforme postula Agamben, que atinge o signo e o revela no lugar da potência de não dizer/dizer.

Porém, esse procedimento de recuperação de reminiscências, apenas, não é suficiente para que o relato seja categorizado como fantástico. De acordo com as teorias acima dispostas, necessário é apontar operadores que contribuam para os efeitos estéticos propiciados por esse modo. Um deles, bastante presente no texto, é a intenção de atrair por meio da surpresa, do terror. É notável o esforço de construção cognitiva do relato para estabelecer uma nova percepção, uma interpretação que resulte em experiências de passagem entre a possibilidade e a impossibilidade.

Em “Ligéia”, tal operação é recorrente. A narrativa apresenta um conjunto de indícios que conduzem o leitor, gradativamente, a um mundo que se situa entre o familiar e o não familiar/incognoscível, por conta do teor sempre agourento e sombrio dos espaços criados. É uma ameaça velada de ruptura que, em dado momento, acabará por se cumprir. Constatase esse procedimento em diversos trechos – como este, ainda sobre os olhos de Ligéia: “*E só podia eu formar uma estimativa daquela paixão pela miraculosa dilatação daqueles olhos que, ao mesmo tempo, me encantavam e atemorizavam*”; ou “*Vi que ela ia morrer e, desesperadamente, travei combate em espírito com o horrendo Azrael*” (p. 235).

Outro aspecto a ser observado, nesse primeiro movimento do relato, é a já referida incapacidade de dizer. A memória é

fugidia, e cada traço de Ligéia – que tem nos olhos a expressão máxima de intensidade – é envolto por uma estranheza que o narrador-autor não consegue traduzir. Entretanto, mesmo que saiba que o objeto é inexprimível, ele jamais deixa de tentar: talvez impelido pela “*vontade que não morre*” a que se refere a epígrafe, busca apreender a expressão dos olhos de sua amada. Busca se aproximar desse mistério. E encontra, finalmente, um sentido possível: a subcorrente composta pela força da volição. O trecho abaixo dá indícios disso:

[...] eu afinal reconheci o princípio de sua saudade, com um desejo tão avidamente selvagem, da vida que agora lhe fugia com tanta rapidez. *E essa violenta aspiração, essa ávida veemência do desejo da vida, apenas da vida, que não tenho poder para retratar, nem palavras capazes de exprimir.* (1986, p. 236; destaque nosso)

Temos, então, aquele que escreve no limiar do desejo de comunicar o incomunicável, de apreender o inapreensível. Este embate com a expressão revela a consciência autoral sobre a crise de representação, tão recorrente na obra de Poe. Dessa maneira, o modo do fantástico adquire, na narrativa, um evidente caráter metatextual – reforçado pela reflexão inscrita na epígrafe, que perpassa o discurso narrativo e se condensa no saber profundo e metafísico de Ligéia. A mesma força vital com que ela enfrenta a morte é a do narrador e de seu duplo autoral, realizada pela escrita.

De volta às ocorrências da narrativa, tem-se o malfadado homem em um dos aposentos da abadia para onde se muda

após a morte de sua amada. Lá, “num momento de alienação mental” (p. 238), casa-se com a loura Lady Rowena Trevanion, de Tremaine. O local é uma câmara maldita, cujo detalhamento intensifica o suspense e a sensação de ruína iminente:

O aposento achava-se numa alta torre da abadia acastelada, tinha a forma pentagonal e era bastante espaçoso [...]. As paredes elevadas a gigantesca altura – acima mesmo de qualquer proporção – estavam cobertas, de alto a baixo, de vastos panejamentos duma pesada e maciça tapeçaria, que tinha seu similar no material empregado no tapete do soalho, [...] todo salpicado de figuras arabescas com cerca de trinta centímetros de diâmetro. (p. p. 238-239)

Esse panejamento ocupa posição de relevo na narrativa. É por meio das figuras presentes no tecido que se dão as primeiras ocorrências de fato sobrenaturais, inverossímeis, ainda que atribuídas a efeitos de ilusão de óptica:

Para quem entrasse no quarto, tinham a aparência de simples monstruosidades, mas à medida que se avançava desaparecia gradualmente esse aspecto e, passo a passo, à proporção que o visitante mudasse de posição no quarto, via-se cercado por uma infindável sucessão de formas espectrais pertencentes às superstições dos normandos ou que surgem nos sonhos pecaminosos dos monges. *O efeito fantasmagórico era vastamente realçado pela introdução artificial duma forte corrente contínua de vento por trás das cortinas, dando horrenda e inquietante animação ao todo.* (POE, 1986, p. 239; destaques nossos)

Nota-se, nesses trechos e ao longo de todo o relato, a marca do gótico, cuja obra inaugural pode ser considerada “O Castelo de Otranto”. Escrita em 1764 pelo nobre britânico Horace Walpole, a narrativa é uma espécie de inventário da narrativa gótica, e influenciou profundamente autores de gerações seguintes – Poe entre eles. A opção pelo universo noturno como recurso de ambientação, conforme demonstra Ceserani, é resultado desta influência – o que se observa em “Ligéia”.

É noite, por exemplo, quando Lady Ligéia morre. É noite quando o amante afirma passar as “*horas não sagradas do primeiro mês*” de seu casamento com Lady Rowena, e quando confessa se render às memórias da falecida, entregando-se a “*orgias de recordações de sua pureza, de sua sabedoria, de sua nobre, sua etérea natureza*” (p. 239). São noites, sempre noites desoladas que o narrador atravessa a velar sua segunda esposa, subitamente adoecida, ora sonhando, ora em devaneios do ópio.

Outro tema presente em Ligéia, e indicado por Ceserani como próprio ao universo fantástico do gótico, é o “*ressurgimento dos mortos*”. Neste território, encontramos as ocorrências que reúnem, em sua natureza, não apenas as evidências que fazem deste um relato fantástico, mas também de que os fantasmas (sejam os espectros de mortos-vivos ou aqueles produzidos pela imaginação) participam intensamente desta “*fantasticidade*”.

Tais ocorrências ocupam o terceiro movimento da narrativa. Nele, o melancólico homem se coloca à cabeceira de sua segunda esposa – ainda que, na verdade, esteja longe dali.

Na maior parte do tempo, apresenta-se indiferente ao mal que devora Lady Rowena, a quem “*detestava com um ódio que tinha mais de diabólico do que de humano*” (p. 239). E se faz acompanhar pelas reminiscências de Ligéia – pelos fantasmas apreendidos por sua percepção, que preenchem todos os seus pensamentos:

Minha memória retornava (oh, com que intensa saudade!) a Ligéia, *a bem-amada, a augusta, a bela, a morta* [...] Na excitação de meus sonhos de ópio, gritava seu nome em voz alta, durante o silêncio da noite, ou de dia, entre os recantos protetores dos vales, como se, pela *ânsia selvagem*, pela paixão solene, pelo *ardor devorante de meu desejo pela morta*, eu pudesse ressuscitá-la. (p. 239; destaques nossos)

O trecho fornece indícios não apenas de que a vontade, na construção fictícia do relato, pode sobrepujar a morte – deflagrando assim uma ameaça à razão ao apontar seus limites, como pretende Bessièrè; mas também demonstra que isso pode ocorrer por meio do retorno do duplo fantasmático. Afinal, é com devoção tal que o narrador evoca as impressões de Ligéia, que parece ser a energia liberada por esses movimentos que coloca em marcha os acontecimentos fantásticos, manifestos assim que Lady Rowena é atacada pela súbita doença:

A febre que a consumia tornava suas noites penosas e no seu agitado estado de semi-sonolência referia-se ela a sons e movimentos dentro e em redor do quarto

da torre, e que eu não podia deixar de atribuir senão ao desarranjo de sua imaginação ou talvez às *fantasmáticas influências do próprio quarto*. (p. 239-240; destaque nosso)

A partir desse momento, é como se Lady Rowena, em estado febril, pressentisse o inexplicável retorno; de forma que passa a se referir, com frequência cada vez maior, “aos mais leves sons e insólitos movimentos das tapeçarias” (p. 240).

À medida que a doença se intensifica, parecem se intensificar também as investidas daquilo que Ceserani definiu como “*súbita irrupção*” (2006, p. 84), provocada pelos processos cognitivo-imaginativos que colocam a razão em crise. Uma evidência disso pode ser apontada no que ocorre no momento em que o narrador, ao se deparar com o desfalecimento de Lady Rowena, sai em busca de um frasco de vinho para reanimá-la:

[...] ao passar por sob a luz do turíbulo, duas circunstâncias de natureza impressionante me atraíram a atenção. Senti que *alguma coisa palpável, embora invisível*, passara de leve junto de mim, e vi que jazia ali, sobre o tapete dourado, bem no meio do forte clarão lançado pelo turíbulo, *uma sombra, uma sombra fraca, indecisa, de aspecto angélico, tal como o que se poderia imaginar ser a sombra de uma sombra*. (p. 240; destaques nossos)

Ainda que atribua indecisamente essa ocorrência à “*excitação de uma dose imoderada de ópio*”, um outro evento, logo a seguir, é mais contundente:

Sucedeu então que percebi distintamente um leve rumor de passos sobre o tapete e perto do leito, e um segundo depois, quando Rowena estava a erguer o vinho aos lábios, *vi, ou posso ter sonhado que vi*, caírem dentro da taça, como vindos de *fonte invisível* na atmosfera do quarto, três ou quatro grandes gotas de um líquido brilhante, cor de rubi. (p. 240-241; destaques do autor)

Há o “*posso ter sonhado que vi*”, é fato; mas a construção clara praticamente interdita a possibilidade de sonho. Por meio desses acontecimentos, a narrativa enfim entra na seara do fantástico, conforme aqui foi estabelecido – tendo o fantasma de Ligéia, produzido pela imaginação do narrador, como agente.

Afinal, trata-se não apenas de um lento regresso – testemunhado inicialmente pelos sentidos adoecidos de Lady Rowena –, mas da subsequente transformação desta naquela que já não mais vivia. É não apenas o regresso da morta, mas de tudo aquilo que a figura da morta havia inscrito na alma de seu amante – e que ali permaneceu até se reerguer por meio da vontade que, ao longo de todo o relato, soa como um clamor contra o absolutismo do fim.

Lady Rowena, por sua vez, ainda agoniza. E após novos esforços para ressuscitá-la, seu companheiro fracassa. Prostrado, acompanha o desaparecimento da coloração, o cessar da pulsação, os lábios que reassumem a expressão cadavérica; enfim, testemunha o corpo readquirir todas as “*particularidades repulsivas de quem tinha sido, durante muitos dias, um habitante do sepulcro*” (p. 242).

Procede-se, então, ao terrificante ato final. Pouco depois de desabar mais uma vez na otomana, e de se prostrar, rendido, em meio ao turbilhão de imagens-fantasmas de Ligéia, o pobre homem ouve nova resposta na forma de um tênue soluço:

[...] aquela que morrera, de novo, outra vez, se movera, e agora mais vigorosamente do que até então, embora erguendo-se de um aniquilamento mais apavorante, em seu extremo desamparo, do que qualquer outro (p. 243).

É oportuno notar que, desta vez, o narrador-autor deixa de lutar e permanece sentado, consumido pelo turbilhão de emoções e reminiscências. Não parece desatino afirmar que esta rendição está intimamente relacionada à sequência dos acontecimentos; pois, ao permanecer como presa das lembranças e se limitar à contemplação, o pavoroso espetáculo se desenvolve. É como se sua vontade, sem dispersões, triunfasse enfim:

[...] erguendo-se do leito, vacilando, com passos trôpegos, com os olhos fechados com as maneiras de alguém perdido num sonho, a coisa amortalhada avançou, ousada e perceptivelmente, para o meio do aposento. (p. 243)

As incertezas a respeito do aspecto, da estatura e da maneira do vulto acabam por enregelá-lo. Ele passa a se perguntar, silenciosamente, sobre a identidade real daquela criatura que

marcha lentamente pelo quarto. Até que a dúvida se converte, então, em macabra certeza:

Estremecendo ao meu contato, deixou cair da cabeça, desprendidos, os fúnebres enfaixamentos que a circundavam, e dali se espalharam, na atmosfera agitada pelo vento do quarto, compactas massas de longos e revoltosos cabelos. *E eram mais negros do que as asas de corvo da meia-noite!* E então se abriram vagarosamente os olhos do vulto que estava à minha frente.

– Aqui estão, afinal – clamei em voz alta –, nunca poderei... nunca poderei enganar-me... Estes são os olhos grandes, negros e selvagens de meu perdido amor... de Lady... de Lady Ligéia! (p. 243; destaques do autor)

Encerra-se então o relato, com um desfecho em que a figuratividade também se mostra acentuada. A descrição dramática das faixas da mortalha que volitam, dos cabelos ao vento, dos enormes olhos que enfim se abrem; há muito de teatralidade no retorno triunfal.

E esses olhos não são outros senão aqueles que o narrador descreveu no início do relato. O porte longilíneo da figura que caminha não é outro senão aquele da mulher amada – ou melhor, do fantasma de Ligéia inscrito na imaginação daquele que a perdeu; uma figura cujo ressurgimento acentua os efeitos estéticos do fantástico sobre o leitor, também ele preso aos “panejamentos multicoloridos” de um texto espectral.

A leitura de “Ligéia” permite, assim, afirmar que o modo literário do fantástico se relaciona com os fantasmas imaginativos em dois níveis: de enredo e enunciação. Quanto ao

enredo, o fantástico se mostra mais evidente, na medida em que a narrativa reúne inúmeros operadores considerados característicos do modo literário em questão: a ambientação noturna, o retorno dos mortos (fantasma gótico), o duplo, a teatralidade e o horror.

No entanto, os fantasmas produzidos pela imaginação emanam dessa construção. Circundam-na como uma aura, espalham-se e perpassam toda a narrativa. O caráter fantasmático da enunciação se realiza por meio das dobras de “*eus*” refratados em jogos de luz e sombra, bem como por meio da busca fracassada pela *descrição exata*.

Uma busca que a corrente subterrânea de sentido, composta por tensões entre “Vontade” e “Morte”, só faz intensificar. Pois, para além do desejo de retorno da amada morta, tais tensões se referem também ao discurso do narrador-autor—que parece empreender, por sua vez, uma impossível batalha contra a representação de um referente sempre ausente.

Trata-se, assim, da irrealidade como uma nova possibilidade de real, que se inscreve a partir da “narrativa como acontecimento”, como define Maurice Blanchot⁵. E se trata, por fim, do estremecimento provocado pela operação cognitivo-imaginária a denunciar a relação inquietante entre os fantasmas e a

5 A reflexão de Maurice Blanchot é encontrada no segundo capítulo de “O livro porvir”: [...] “Entretanto, o caráter da narrativa não é percebido quando nele se vê o relato verdadeiro de um acontecimento excepcional, que ocorreu e que alguém tenta contar. A narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar aonde ele é chamado para acontecer, acontecimento por vir e cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar, também ela, realizar-se” (2005, p. 08)

criação literária, na singular experiência do fantástico proporcionada por “Ligéia”.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *De Anima*. Apresentação, tradução e notas de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Ed. 34, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias – A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. *Correspondence*. Paris: Pléiade/Gallimard, 1973.

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

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

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

POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. In: Edgar. A. Poe: Ficção completa, poesia e ensaios. Tradução e organização de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1986.

POE, Edgar Allan. *Edgar A. Poe: Ficção completa, poesia e ensaios*. Tradução e organização de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1986.

MISTÉRIO E ENIGMA EM TORNO DO GATO PRETO DE E. ALLAN POE

235

Selma Simões Scuro

INTRODUÇÃO

Edgard Allan Poe nasceu na cidade de Boston no dia 19 de janeiro de 1809, ficou órfão de mãe que morreu logo depois que seu pai a abandonou. Poe foi então acolhido por Francis Allan e seu marido John Allan, um rico casal. Poe estudou em Londres por um tempo e depois continuou seus estudos na Universidade da Virgínia, passando a maior parte do tempo entre bebidas e mulheres. Ele fugiu da casa dos pais depois de uma discussão com seu pai adotivo, alistou-se nas forças armadas e falhou como cadete. Poe começa a sua carreira com a publicação de poemas, depois prosa e passa a trabalhar para revistas e jornais como crítico literário. As suas obras influenciaram a literatura ao redor do mundo, e ele passa a ser considerado pela crítica como um dos escritores significativos do século XIX. Influenciou não só a literatura, mas também

outros campos como o cinema, televisão, criptografia e cosmologia. Poe atua no cenário da literatura como uma personalidade polêmica, e as causas de sua morte não são conhecidas, especulam-se sobre drogas, álcool, suicídio, entre outras

Na obra “O Gato Preto”, de Poe, o animal “Pluto” é um gato enigmático. Seria uma característica somente da personagem ou um traço do animal gato? O animal gato sempre foi uma personagem que carrega uma simbologia expressiva na história da humanidade, destacando-se pelos mistérios que o acompanham. Os gatos eram muito respeitados no século XI, e quem os tratassem mal recebiam severa punição. Historicamente, os gatos ocupam uma função ambivalente na civilização e em certas culturas, como no Egito, eles eram venerados como deuses e no Ocidente eram associados ao demônio.

No conto “O Gato Preto”, de Edgard Allan Poe, o narrador, que não é nomeado, confessa o seu amor pelos animais, e sempre tinha um animal doméstico em casa dentre eles um gato preto chamado Pluto. Apesar de toda a simpatia que nutria pelo seu gato, o narrador, devido ao consumo de álcool, começa a sofrer mudanças de humor, tornando-se uma pessoa violenta e começa a maltratar Pluto; em um gesto cruel arranca um dos olhos do felino. Apesar da aparência assustadora, o gato recupera-se lentamente, mas o ódio e a irritação que o dono sentia por seu animal só crescia, chegando ao ponto de enforcar Pluto no galho de uma árvore.

Por meses o protagonista não conseguiu se libertar da imagem fantasmagórica do gato. Certa noite, um gato parecido com o Pluto, mas com uma mancha branca cobrindo toda

a região do peito, atraiu a sua atenção. Ele percebe que, assim como Pluto, o animal fora privado de um olho, mas seu pavor aumentou quando notou que a mancha de pelo branco que cobria a região do peito do animal se assemelhava à forma de uma forca.

No dia seguinte, enfurecido e perturbado com a lembrança do ocorrido, pega um machado, sua esposa aparece e tenta impedi-lo ele então dirige um golpe no animal, mas acaba acertando sua esposa que acaba sendo atingida. Ele não sabia como fazer depois para ocultar o corpo, pensou em várias possibilidades como cortar o cadáver em pequenos pedaços e depois destruí-lo no fogo, jogá-lo no poço do quintal, mas finalmente lhe ocorreu a ideia de emparedá-la no porão como ouvira dizer que os Monges da Idade Média faziam com suas vítimas. Contudo, quando foi procurar pelo causador da desgraça, o gato tinha sido afugentado com sua raiva. Após o assassinato, os vizinhos começam a desconfiar da ausência da esposa e decidem chamar a polícia, que chega a sua casa e inicia uma investigação. Nesse momento, ele demonstra muita calma e apresenta toda a casa para os policiais, mas no momento da investigação eles escutam um gemido proveniente da parede na qual a esposa tinha sido emparedada. A polícia derruba a parede descobrindo o cadáver da esposa e em cima do cadáver estava o gato desaparecido.

A partir dessas características do Pluto, teria o gato uma ligação com bruxaria? Verifiquemos um breve panorama sobre a trajetória do gato enquanto uma criatura sobrenatural.

A RELAÇÃO DO GATO COM A FEITIÇARIA

Existiu um período na história em que os gatos eram muito respeitados, eles eram os responsáveis por controlar a peste bubônica transmitida pela pulga dos ratos que havia dizimado um terço da população europeia em meados do século XIV. A cultura egípcia foi a primeira a usar os gatos no combate aos ratos que costumavam a atacar seus armazéns.

O povo egípcio respeitava muito os gatos, para eles esses animais eram considerados como uma divindade, e eram venerados como o “ animal sagrado da deusa Basket que era protetora da casa, das mães e das crianças” (BECKER,2007,p.139).A cultura egípcia tinha uma grande adoração pelos gatos e havia até punição com a pena de morte para quem matasse ou ferisse esse felino. Quando o gato de uma família morria, ele era embalsamado e a família guardava luto por um bom tempo. Também era comum no Egito embalsamarem ratos junto do corpo do gato morto com o intuito de providenciar uma boa vida para ele no outro mundo. Na cultura egípcia, se uma casa fosse incendiada, os gatos eram os primeiros a serem salvos.

Já os romanos e os gauleses demonstravam afeto e respeito enterrando os gatos com seus respectivos donos. Na Inglaterra, por volta do século IX os gatos eram vistos como ótimos caçadores, e a lei vigente estabelecia penas rigorosas para quem matasse esses animais.

Contudo, na Idade Média, a figura do gato passa a conviver com um cenário desfavorável, e tem sua imagem associada

à bruxaria. Durante o culto à deusa Freya, considerado um ritual da fertilidade, os gatos eram usados para puxar a carruagem. Esse e outros cultos pagãos foram vinculados à feitiçaria e, em 1484, o papa Inocêncio VIII propaga a crença de que as feiticeiras cultuavam Satanás corporificado em gato. Imediatamente, a Igreja Católica se sentiu ameaçada com esse ritual associando o gato ao poder perturbador do diabo, e decide iniciar a tarefa de acabar com as bruxas e com os gatos, sobretudo os gatos pretos que eram animais das bruxas e, particularmente, o gato preto macho considerado como a representação do diabo.

Em 15 de janeiro de 1559, na coroação da rainha Elizabeth I, *“gatos vivos foram aprisionados e levados em procissão representando o demônio sob o controle da Igreja no final da procissão eles foram queimados vivos”* (ROCCA,2007,p.41). Na França, milhares de gatos eram atirados das torres, e nos rituais da Páscoa eram sacrificados publicamente.

Mas com a terrível matança e perseguição aos gatos, ficou difícil combater os ratos que eram dos principais transmissores da peste negra, epidemia que assolou a Europa durante a Idade Média, resultando numa enorme mortalidade. A partir de então, percebeu-se a importância do gato na civilização. Os gatos começam então a reaparecer e a serem importados para controlar as pragas dos roedores. E voltam a ser apreciados pela sociedade, tanto que foi nesse período que inventaram a portinha abaixo da porta para que os gatos pudessem entrar e sair de casa.

O gato sempre possuiu uma espantosa capacidade de

sobrevivência, e devido à sua independência, sua vida misteriosa, sobretudo à noite, eles sempre foram alvos de várias crenças e superstições. Para tanto, observemos alguns mitos e superstições a fim de entendermos o percurso sofrido vivido pelos gatos na história da humanidade.

MITOS E SUPERSTIÇÕES VINCULADOS AO GATO PRETO

Vários mitos e superstições estão vinculados ao gato, sobretudo o gato preto, a começar com o mito das “nove vidas e não sete” (ROCCA,2007,p.56). Esse mito teve início no Egito devido ao fato de que esse povo considerava o número nove como aquele que representa a plenitude espiritual, o final de um ciclo e o começo de outro, ou seja, a continuidade da vida. Para eles a morte não é o fim de uma existência, existe a continuidade da vida. A crença de que o gato tem nove vidas, assim como a de que o gato tem sete vidas, surgiu devido ao fato de que os gatos conseguem resistir a todo tipo de acidente, enfermidade e moléstia.

Contudo, mesmo nas culturas em que os gatos eram venerados como divindades, não conseguiram se livrar dos sofrimentos e das mortes terríveis devido a sua associação ao Satanás. Em algumas culturas, o gato era espancado até a morte e depois era enterrado em baixo da plantaçao para que a colheita fosse abundante. Esta crendice ocorria pelo fato do gato ser considerado o animal sagrado da deusa Bastet, a deusa da fertilidade.

Becker (2007) nos explica que para a cultura japonesa,

avistar um gato preto é sinal de mau presságio. Por outro lado, no Camboja, o gato é um animal que traz chuva e existe um ritual em que eles levam o felino de aldeia em aldeia encharcado de água com o intuito dele auxiliar na chuva. Na Tailândia, eles acreditavam que as pessoas que faleciam e que eram evoluídas, migravam para o corpo dos gatos e depois subiam ao céu. Sendo assim, quando uma pessoa falecia, eles enterravam um gato junto do corpo do morto. Ao lado faziam um buraco e passavam a observar quando o gato saísse de lá, pois acreditavam que a alma do morto adentrava no corpo do animal.

Conforme Rocca (2007), na Idade Média, era comum queimarem os gatos vivos acusados de feitiçaria, assim como eles eram emparedados vivos para que ajudassem a evitar os ratos e também para espantar os maus espíritos. Os gatos e sobretudo os gatos pretos eram associados ao Satanás e por essa razão na Inglaterra quando alguém via um gato atravessando o caminho era sinal de boa sorte pelo fato de que a maldição havia se retirado. Contudo na América do Sul, o fato de ver um gato preto é considerado como um mal presságio, é a representação do perigo.

O gato preto está ligado ao mistério, ao encantamento, à magia, ao terror. A cor negra que simboliza as forças negativas, a malevolência e o nada é o que analisaremos a seguir.

O SÍMBOLO DAS CORES PRETA E BRANCA

Conforme Ronnenberg (2012) cores propagam valores simbólicos, elas podem nos informar sobre o clima e outros eventos:

de acordo com a coloração, se a vegetação encontra-se comestível; determinadas cores das flores atraem insetos específicos convidando-os a polinização, também alguns animais possuem uma coloração protetora que os torna invisíveis.

A cor também está relacionada às complexidades de determinadas culturas e também são usadas de maneira simbólica. Nos rituais pré-históricos, por exemplo, a cor ocre (argila colorida de cor castanha) anunciava a perspectiva de vida após a morte. Por outro lado, a cor preta simboliza a morte e o negativo. Para os ocidentais, o preto representa o perigo, a malignidade, o luto, e a magia negra. Por essa razão que o gato preto é relacionado à “bruxas malignas e à má sorte” (FONTANA, 2012,p.115). Na obra “O gato preto” , de Poe, *“Pluto era um gato grande e belo, todo negro e esperto Em um grau espantoso. Minha esposa fazia frequente alusão à antiga crença popular que via em todos os gatos pretos bruxas disfarçadas”* (POE,2012, p.82).

No Cristianismo, o preto também está relacionado à sexta-feira santa e à crucificação de Cristo. Entretanto, para os egípcios, a cor preta representa o renascimento de Osiris, senhor da fertilidade e do mundo inferior. O preto está também associado à Anúbis no momento em que ele leva os mortos para o julgamento, além da deusa Bastet que é representada pela figura de um gato.

Em relação ao branco, essa cor simboliza a pureza, a luz e, como cor da lua representa a feminilidade. As noivas, por exemplo, vestem-se de branco como um sinal de pureza e os anjos como elevação espiritual. No Cristianismo, o branco

sinaliza o nascimento e a ressurreição de Jesus e no batismo a ingenuidade. Contudo, o branco também é uma cor relacionada aos fantasmas e à morte.

A partir destes apontamentos, observa-se que a cor preta para algumas culturas associa-se à morte e para outras está relacionada ao renascimento. O mesmo ocorre com a cor branca que apesar de representar o brilho da vida, também está relacionada à morte. Assim, podemos entender a razão pela qual persiste a lenda de que gatos pretos estão associados ao azar e à má sorte, pois o preto relaciona-se ao negativo. No caso do Pluto, da história de Poe, a cor branca ao redor do seu pescoço no desenho de uma forca opera como uma representação da morte, pois o branco também relaciona-se à cor dos fantasmas e da morte. Mas, e o nome Pluto, seria também uma representação da morte? Façamos então uma breve avaliação do nome Pluto para podermos entender melhor o seu significado.

O SIGNIFICADO DO NOME PLUTO

Pluto é filho de Deméter e de Iásion e natural de Creta, na Grécia. Sempre aparece no cortejo de Deméter, carregando nas mãos uma “cornucópia” (vaso com formato de chifre, levando frutas e flores, e também simbolizando a abundância). Com o advento da riqueza imobiliária, Pluto separa-se do cortejo de Deméter e começou a ser a expressão da fartura.

Pluto era considerado como um deus da riqueza. Bondoso viajava sobre a terra e o mar e todo aquele que o encontrasse

tornava-se rico. Contudo, Pluto fora cegado por Zeus, considerado o deus da Luz e que “ (...) preside não só as manifestações celestes como provoca a chuva , lança o raio e os relâmpagos (...) é também o distribuidor dos bens e dos males(...)” (GRIMAL,2014,p.469). Zeus cega Pluto por ele querer oferecer riquezas somente às pessoas boas.Com isso, Zeus tenta impedi-lo de recompensar somente os homens de bem e forçá-lo a beneficiar também os maus.

Esta breve explanação procura esclarecer a escolha de Poe pelo o gato preto. Pluto, como pode-se observar, depois de ficar cego torna-se um homem que tanto pode favorecer bons como maus, ele tanto pode ser uma pessoa do bem como uma pessoa maligna. Por isso o nome Pluto, sobretudo na história de Poe, evoca um ser maligno corporificado no gato, um gato com a capacidade de surgir e conseguir desestabilizar o narrador, que o enforca. Um gato que reaparece para o narrador com uma mancha branca ao redor do pescoço e por fim é encontrado sobre o corpo assassinado da esposa.

CONCLUSÃO

No percurso desta pesquisa, observamos que o animal gato, em particular o gato preto, traz consigo uma história ambivalente. Enquanto que para algumas culturas era considerado como um ser divino, para outras passou por severas punições devido ao fato de ‘estar ligado ao Satanás’, sobretudo na Idade Média. A partir desse período da História os gatos de

cor preta são considerados como elementos negativos portadores de azar e má sorte.

Essa marca que o gato preto carrega desde a Idade Média reaparece na obra “O gato Preto”, de Poe, dando indícios dessa vinculação com a bruxaria, e isso acontece a partir do momento em que o gato morre enforcado e depois reaparece com uma mancha branca ao redor do pescoço no formato de uma forca. Outro indicio dessa vinculação acontece no momento em que o gato, que havia desaparecido, ressurgiu sobre o cadáver da esposa que estava emparedada.

Em relação à crença de que o gato tem nove, assim como a de que o gato tem sete vidas, também está relacionada ao gato preto da obra de Poe, pois o narrador arranca-lhe os olhos e ele, apesar de estar mutilado, ainda resiste e consegue sobreviver a ponto de irritar o seu dono.

Quanto à cor preta, ela está relacionada ao mistério e as forças negativas, e isto está conectado com o gato de Poe, pois ele sempre se apresenta como uma figura enigmática e diabólica. No conto, assim que o narrador enforcou o gato e foi dormir, ele é despertado com a casa em chamas e foi com grande dificuldade que ele e sua esposa conseguiram escapar da casa, que ficou totalmente destruída.

Finalmente, o nome Pluto, que evoca tanto o bem quanto o mal, também se vincula ao gato de Poe já que ele, a princípio, se mostra como um animal doce. E, tão logo adentrou a casa, conquistou de imediato a predileção da esposa, fato que também provocou a ira do narrador que, sem explicação começa a sentir aversão pelo gato.. Pluto, portanto, provoca alterações

de comportamento no narrador, o qual se apresenta como um ser que adora animais, mas que inexplicavelmente começa a sentir o oposto em relação ao gato. Essa circunstância aponta também para um outro indicador: a suposta corporificação do Satanás no gato, provocando a ira do narrador. Todos esses elementos configurados na obra de Poe enfatizam o mistério e o enigma em torno do gato preto.

REFERÊNCIAS

BECKER, Udo. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Paulus, 2007.

FONTANA, David. *A linguagem dos símbolos*. São Paulo: Publifolha, 2010.

GADALLA, Moustafa. *Mística Egípcia: Buscadores do Caminho*: São Paulo Madras, 2004.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*: Rio de Janeiro: Bertrand, 2014.

POE, Edgar Allan. *Contos de Imaginação e Mistério*. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

ROCCA, Yara. *Deixe um Gato surpreender você*. São Paulo: Instituto Editorial, 2007.

RONNBERG, Ami. *O livro dos símbolos: reflexões sobre imagens arquetípicas*. Colônia, Alemanha: Taschen do Brasil, 2012.

O FANTÁSTICO COMO CAMINHO PARA A
HUMANIZAÇÃO NO CONTO A MENINA SEM
PALAVRA, DE MIA COUTO

247

Eliane de Alcântara Teixeira

A humanização é uma das questões mais importantes do mundo contemporâneo, pois há muitos excluídos vivendo à margem do sistema social. Escritores de várias nacionalidades têm se debruçado sobre esse tema, entre eles o moçambicano Mia Couto, cuja obra é notável pelo tratamento dado aos “humilhados e ofendidos”, na conhecida expressão de Dostoiévski. Personagens que sofreram durante o passado de domínio português e nos mais recentes períodos políticos conturbados após a independência, jovens desamparados e pessoas místicas em busca de sua verdade, compõem um vasto painel de Moçambique.

Pretendemos abordar a presença do fantástico no texto “A menina sem palavra”, desse escritor. Esse conto faz parte do livro *Conto do nascer da Terra*, publicação da Companhia das Letras de 2014. A narrativa apresenta uma menina que não consegue formular discurso, ou formula um discurso próprio

em que não há relação entre o pensamento e a palavra. O pai, tentando solucionar o problema, num dia, quando ela fala uma única palavra – “mar” –, resolve levá-la para conhecer o mar. Ao chegar à praia e ao vislumbrar as águas, ela senta-se na areia e encolhe-se em posição fetal. O pai resolve contar uma história em que aparece uma menina que pede ao pai que lhe traga a lua. O pai da narrativa pega um barco e rema no mar em direção ao horizonte a fim de alcançar a lua. Ao pegá-la, a lua se estilhaça em estrelas. As ondas engolem o barco e, nesse ponto da narrativa, o pai para de contar a história, incerto de qual seria o final. A menina na praia, então, se levanta, aponta para o mar onde surge uma fenda profunda. Nesse momento, fundem-se as duas histórias – a da menina sem palavra e a da narrativa do pai. A menina sem palavra adentra o mar, passa a mão na água e a fenda se fecha; ao mesmo tempo, a lua se recompõe. Pai e filha voltam para casa de mãos dadas e o sonho se realiza. A menina começa a falar.

O fantástico, nessa narrativa, manifesta-se na questão da ambiguidade entre o real e o imaginário. Um escritor pós-moderno como Mia Couto não se preocupa em realizar uma mimese do mundo, o que faz com que sua obra se aproxime da arte pictórica surrealista que privilegiava contextos insólitos, “para apresentar a imagem onírica de um mundo dissociado e absurdo” (ROSENFELD, 1973:73). O autor de “A menina sem palavra” preocupa-se em criar um mundo concebível apenas no nível da imaginação, mas impossível de existir empiricamente de acordo com nosso conhecimento de mundo. Isto porque o escritor da pós-modernidade prefere “a imaginação

à experiência, o texto verbal ao contexto empírico (FOKKEMA, s.d.; 83), em vez de criar uma literatura limitada geográfica e socialmente. Se em “A menina sem palavra”, notamos que de fato há uma “ênfase antiempírica na imaginação” que caracteriza a literatura contemporânea, por outro lado, não pode ser considerada limitada nem geográfica, nem socialmente, porquanto pode ser interpretada genericamente como uma metáfora do mundo atual.

Essas reflexões nos remetem ao conceito de fantástico. Segundo Todorov, o fantástico manifesta-se quando se produz “um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar” (TODOROV, 1991: 30) e é parte integrante de uma realidade regida por leis desconhecidas para nós. Contudo, a teoria do estudioso búlgaro-francês torna-se demasiado restritiva, pois, de acordo com José Paulo Paes, é “extrínseca: recorre às categorias de natural e sobrenatural tal como se manifestam à nossa experiência e senso (ou consenso) comum” (PAES, 1985: 9). Por isso, buscaremos um conceito de fantástico que trabalha a intromissão do insólito, do estranho, no âmbito do literário propriamente dito, ou seja, um conceito em que “os fatos narrados são concebíveis somente na e pela narrativa” (BESSIÈRE, 1974: 13).

As narrativas fantásticas geralmente se iniciam com a descrição da vida cotidiana, com uma situação de total banalidade que é, de repente, rompida por um fato insólito, o responsável pela quebra da aparente harmonia, causando uma sensação de estranhamento no leitor. A esse propósito, Emilio Carilla observa o seguinte: “em outras palavras, ao mundo fantástico

pertence o que escapa, ou está nos limites, da explicação ‘científica’ e realista; o que está fora do mundo circundante e demonstrável” (CARILLA, 1968:20). No conto, a situação de normalidade é representada pelo cotidiano de uma família em que há uma situação no mínimo estranha: a filha que não fala. A mudez, que poderia ser explicada por fatores clínicos, ultrapassa essa esfera e se oferece como um enigma. Tomando por base o texto de Mia Couto, acreditamos que o fantástico estabelece um contraste entre leis familiares de um mundo e um acontecimento anormal. Segundo Bessièrè,

A fada, o elfo, o duende do conto feérico evoluem num mundo diferente do nosso, paralelo ao nosso: toda contaminação é excluída. Pelo contrário, o fantasma, a “coisa inominável”, o morto-vivo, o acontecimento anormal, insólito, o impossível, o incerto enfim, irrompem no universo familiar, estruturado, ordenado, hierarquizado, onde, até a crise fantástica, toda falha, todo “escorregão”, pareciam impossíveis e inadmissíveis (1974: 32).

Eric S. Rabkin, por sua vez, dá a entender que o fantástico subentende “uma súbita inversão de 180 graus”, sendo assim, sua teoria se encaixa bem na completa subversão do real empreendida por Mia Couto, ou seja,

é no mundo da realidade e da normalidade que vai ocorrer de repente um fato inteiramente oposto às leis do real e às convenções do normal. Esse fato absurdo, que põe o mundo de cabeça para baixo, numa “súbita inversão de 180 graus”, é o fantástico, fonte de

O fantástico, portanto, implica uma profunda subversão do mundo ordenado, equilibrado, estruturado e, por isso mesmo, tem a função de crítica a um contexto em que se mostra uma falta de humanidade, em que as pessoas estão surdas e cegas para a beleza. Eric S. Rabkin observa a esse respeito que este gênero de narrativa “se instaura, ao fim e ao cabo não apenas como um ‘jogo com o medo’, mas, sobretudo, como um jogo com a verdade” (IBIDEM, 192).

Essa intromissão do estranho, do inominado no mundo familiar, ordenado e estruturado pode acontecer de dois modos:

- de um modo em que se instaure a dúvida na mente do leitor, quanto à veracidade dos eventos;
- ou de um modo em que o leitor não hesite em nenhum instante quanto à veracidade dos fatos.

O primeiro tipo de fantástico acontece geralmente na narrativa tradicional, na ficção de terror do século XIX, como no conto de Guy de Maupassant, “O Horla”, narrado em primeira pessoa, o que propicia criar um clima de hesitação: afinal, o ente sobrenatural existe ou é invenção de um louco? Observemos o seguinte fragmento extraído da narrativa:

Tomado de doido assombro, atirei sobre ela para pegá-la. Não achei coisa alguma. Ela tinha desaparecido.

Fui tomado então de uma cólera furiosa contra mim mesmo. A um homem sensato e sério não é permitido ter semelhantes alucinações. Mas seria mesmo uma alucinação? (MAUPASSANT in PAES, 1985: 127).

Há hesitação por parte da personagem, na medida em que ela não sabe se realmente o fato insólito aconteceu ou se foi possuída por uma alucinação. Esse efeito da dúvida é conseguido graças ao foco narrativo em primeira pessoa, visto que o leitor só toma contato com o que a personagem-narrador lhe revela. Mas, no conto de Mia Couto, esse tipo de hesitação não existe, pois o conto é narrado em terceira pessoa.

O princípio da hesitação levou Todorov a restringir demasiadamente o gênero do fantástico, ao afirmar que “a hesitação do leitor é, pois, a primeira condição do fantástico” (TODOROV, 1992: 37). O crítico afinal acabou por ignorar que autores como Kafka, Saramago e Mia Couto, entre outros, utilizam-se do absurdo em suas obras, sem recorrer ao princípio da hesitação. Em *A Metamorfose*, Gregor Samsa é *realmente* transformado num inseto. O fato de a menina fechar a fenda do mar é uma realidade incontestável, sem sombra de dúvida. Desse modo, o inexplicável, o insólito passa a fazer parte do mundo normal, estruturado, ordenado, o que é um elemento recorrente na prosa de Mia Couto. Na realidade, para que o fantástico consiga o efeito desejado é necessário que o autor tenha a capacidade, a competência de convencer o leitor: Todo tema de uma narrativa fantástica deve se harmonizar com o desígnio de apresentar o ilusório de maneira

convincente sem que ele seja confundido com alguma verdade recebida, nem denunciada como ilusão. Ele contribui a dar a aparência de existente ao que jamais existiu (BESSIÈRE, 1974: 33).

Ao dar foros de verdade ao insólito, ao estranho, o autor do fantástico subverte as leis naturais de seu contexto narrativo e, como muitas vezes os fatos não podem ser explicados, cria-se um clima de incerteza, sobretudo, quando personagens são chamadas para explicar a causalidade dos fenômenos. A esse respeito, Bessièrre afirma:

A narrativa fantástica presume a realidade do que representa (...). Mas como esta realidade é uma hipótese falsa, ela não pode ter existência aparente a não ser pela afirmação de uma testemunha que declara ter visto os acontecimentos estranhos e que, ao querer confirmar sua veracidade, se fecha na incerteza porque não encontra nenhuma causalidade satisfatória (BESSIÈRE, 1974: 36).

É o que acontece em *Mia Couto*: o insólito, testemunhado sintomaticamente pelo pai da menina, se estabelece, e o homem tenta encontrar uma resposta na sua experiência de vida, uma “causalidade satisfatória” para o enigma. O conto ilustra a base da literatura fantástica, que, segundo José Paulo Paes, “sempre se preocupou mais em pôr em xeque o racional do que o real propriamente dito” (1985: 189).

O insólito se instaura na narrativa pela história que o pai conta, que se inicia à moda tradicional dos contos de fadas:

“era uma vez uma menina que pediu ao pai que fosse apanhar a lua para ela” (COUTO, 2014: 93). Por meio dessa estratégia, temos a impressão de que é apenas um fato corriqueiro entre pai e filha e, ao mesmo tempo, somos levados ao mundo da imaginação, propício a esse tipo de conto. Mas é justamente da história que nasce o insólito que penetra na realidade e que ao final se desmancha na última frase do texto: “E os dois, iluminados, se extinguiram no quarto de onde nunca haviam saído” (COUTO, 2014; 94).

Por outro lado, retomando Rabkin, sabemos que o fantástico, na realidade, implica não apenas um jogo com o medo, mas, sobretudo, “um jogo com a verdade”. Ou seja, ao subverter a ordem do mundo natural, submisso às leis da lógica, do racional, procura revelar a “verdade”, oculta ao olhar desarmado. A esse respeito, Mia Couto, em seu conto, ao se utilizar do insólito, deseja criar um momento de transição, representando a falta de comunicação, a falta de humanidade e aponta para a chegada de um novo mundo, simbolizado pela ordem restabelecida no fim da narrativa. A situação caótica, absurda, serve para revelar a autêntica alienação das personagens da família, incapazes de compreender a mudez da menina. Dessa maneira, o caos instalado é instrumento de revelação e de depuração. Segundo o *Dicionário de Símbolos*, o “caos simboliza, originariamente, uma situação absolutamente anárquica, que precede a manifestação das formas e, no final, a decomposição de toda forma: uma regressão no caminho da individualização” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1988: 193). No conto, o caos representa o fim de uma idade sombria que será

substituída por uma nova era luminosa e regenerada. Mas, para que o novo mundo seja possível, é preciso que aconteçam coisas inusitadas que alterem a visão da realidade por parte dos homens e que levem a um “eterno retorno”:

Ao invés de recuar a menina se adentrou mais no mar. Depois, parou e passou a mão pela água. A ferida líquida se fechou, instantânea. E o mar se refez, um. A menina voltou atrás, pegou na mão do pai e o conduziu de rumo a casa. (COUTO, 2014; 94)

Apesar das restrições que temos a Todorov, concordamos com este teórico quando ele diz que “o sobrenatural nasce frequentemente do fato de se tomar o sentido figurado ao pé da letra” (TODOROV: 1992: 85), pois é o exagero que leva ao sobrenatural. A narrativa fantástica toma ao pé da letra as expressões figuradas e correntes da linguagem comum, mas que, desse modo, passam a designar um acontecimento sobrenatural, porque o sobrenatural nasce da linguagem.

Percebemos que não há nenhuma lógica nos acontecimentos e ficamos mais preocupados com a estranheza do que está sendo narrado do que com o seu significado. Instaura-se um jogo entre o autor, o narrador e o leitor, que contribui para a dinamização do texto. Ainda conforme Todorov, experimentamos essa sensação porque “a percepção do sobrenatural lança uma sombra espessa sobre o próprio sobrenatural e nos dificulta o acesso a ele” (1992: 86), ou seja, a percepção encobre mais do que revela.

No conto de Mia Couto, o estranhamento nos lança num

mundo insólito, no qual as fronteiras entre sonho e realidade não estão muito nítidas; pelo contrário, fundem-se, criando uma situação em que ambos nos remetem a um novo conceito de real: aquele mediado pela poesia, pela imaginação, pela beleza, que transfiguram a banalidade alienante do cotidiano.

REFERÊNCIAS

BESSIÈRE, Irene. *Le Récit Fantastique*. Paris: Larousse, 1974.

CARILLA, Emilio. *El Cuento Fantástico*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1968.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. trad. bras. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

COUTO, Mia. *Contos do nascer da Terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

FOKKEMA, Douwe W. *Modernismo e Pós-Modernismo*. trad. port. Lisboa: Vega, s. d.

MAUPASSANT, Guy de. "O Horla" In VÁRIOS AUTORES. *Os Buracos da Máscara*. trad. e org. de José Paulo Paes. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PAES, José Paulo. "As Dimensões do Fantástico", *Gregos & Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

TODOROV, Tzvetan. "A Narrativa Fantástica" *As Estruturas Narrativas*, trad. bras. 2a ed. São Paulo: Perspectiva, 1970

_____. *Introdução à Literatura Fantástica*, trad. bras. 2a ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

O FANTÁSTICO E O DESEJO NA *MENININHA DOS FÓSFOROS*, DE H. C. ANDERSEN

257

Klaus Eggensperger

1.

A breve narrativa *Den lille Pige med Svovlstikkerne*, de Hans Christian Andersen, *A menina dos fósforos* é um dos mais conhecidos e divulgados contos do autor dinamarquês. É considerada “conto de fadas”, embora uma primeira leitura rápida e superficial do texto já possa indicar que de encantamentos e fatos maravilhosos com a interferência de seres fantásticos, bons ou maus, quase nada tem. Tal classificação deve-se à avaliação geral de seu autor: mal compreendido principalmente fora da Dinamarca, Andersen continua conhecido exclusivamente como autor de histórias infantis. A avaliação inadequada baseia-se no fato de que Andersen foi um dos primeiros escritores que produziu *também* para crianças; entretanto, seguindo a tradição cultural, ele não separava estritamente o público adulto do infante-juvenil, e os leitores contemporâneos a ele não o fizeram. Ainda durante a vida do autor desenvolveu-se o costume de os

mais famosos atores dinamarqueses declamarem seus contos de fadas no palco do teatro real em Copenhague. Como muitos contos andersenianos dirigem-se ao mesmo tempo a crianças e a adultos, a pesquisa dinamarquesa lança mão do termo “articulação dupla”¹. Referente à nossa ficção atual, usa-se hoje em dia termos como *crosswriting* ou *crossover fiction*, mas, como se vê, o fenômeno é antigo. Além disso, não devemos nos esquecer de que existe uma vasta produção anderseniana de romances, poemas, relatos de viagens entre outros gêneros, dirigida exclusivamente a adultos.

Para o pensamento estético romântico no início do século XIX, o artista e a criança são ligados por meio da capacidade de fantasiar. O artista romântico considera-se um adulto que conseguiu conservar certas características próprias da infância, principalmente a facilidade de acesso ao mundo mítico-fantástico. Apesar de toda a acomodação social, preservou seu olhar infantil. Este pode ser fantástico-maravilhoso ou também assumir uma perspectiva ingênuo-realista, como no caso da história anderseniana *O traje novo do imperador*, quando a criancinha não tem medo de falar que o imperador está nu. Para os românticos, o olhar da criança é um olhar inocente, livre ainda das convenções sociais, ou dos limites empíricos da realidade adulta, onde magia e fantasia são excluídos.

Assim sendo, leitores adultos de Andersen devem estar preparados para uma escrita complexa e sentidos divergentes

1 MYLIUS, Johan de. “Der Preis der Verwandlung: Hans Christian Andersen und seine Märchen“. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010, p. 24.

que podem se opor mutuamente. Quanto ao conto em questão, podemos identificar fortes ambivalências em vários níveis do texto. A mais óbvia está presente no enredo: este culmina com a morte miserável da menina abandonada na noite de *réveillon* gelada, o que resulta simultaneamente na sua maior alegria, na união espiritual com a amada avó e, em última instância, com Deus. A partir desse núcleo narrativo e sua elaboração textual levantam-se diversas dúvidas, relacionadas ao texto em si, à cultura letrada do século XIX, às preferências e fantasias de seus leitores – tanto do século de Andersen como os de hoje – e às fantasias do próprio autor que em numerosos contos e poesias criou as mais variadas encenações da morte como transição. Evidentemente, as ambivalências que percebemos na *Menininha dos fósforos* também têm a ver com a diferença histórica que separa o texto dos leitores atuais. Trata-se de efeitos da disparidade entre o horizonte do texto e o horizonte do seu receptor, para lembrar uma ideia central de Hans Robert Jauss.

Essas questões já indicam o rumo de nossa leitura. Negligenciados por uma crítica literária moderna focalizada no texto, o fantasiar como faculdade imaginativa humana, e seu resultado, a fantasia, são conceitos relevantes para o pensamento estético desde a antiguidade grega até seu auge no romantismo europeu. Para os românticos, a imaginação como capacidade de evocar imagens – originais ou de objetos anteriormente percebidos – não é passiva, mas criadora. Eles valorizam a faculdade humana de imaginar porque essa não consegue ser domesticada completamente pela razão. Neste

sentido, Schulte-Sasse cita Friedrich Schlegel: “A humanidade estará concluída quando a fantasia conseguir vencer a reflexão humana.”²

Sigmund Freud não concordaria com essa ideia romântica, no entanto é bem conhecido o papel central da fantasia para a psicanálise. Na perspectiva freudiana, a função básica do fantasiar consiste em realizar mentalmente um desejo. Laplanche e Pontalis, no seu bem freudiano *Vocabulário da psicanálise*, definem a fantasia como “roteiro imaginário em que o sujeito está presente e que representa, de modo mais ou menos deformado pelos processos defensivos, a realização de um desejo e, em última análise, de um desejo inconsciente”.³ Freud mesmo anota em seu ensaio de 1911, *Formulações sobre os dois princípios do funcionamento psíquico*, onde apresenta o conceito do princípio de realidade:

Com a introdução do princípio da realidade, dissociou-se um tipo de atividade de pensamento que permaneceu livre do teste da realidade e submetida somente ao princípio do prazer. É a atividade da fantasia, que tem início já na brincadeira das crianças e que depois, prosseguindo como devaneio, deixa de lado a sustentação em objetos reais.⁴

2 SCHULTE-SASSE, Jochen. “Phantasie”. In: Barck, Karlheinz et. alii. “Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden” vol. 4. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2010, p. 787.

3 “Vocabulário da Psicanálise / Laplanche e Pontalis”. Dir. Daniel Lagarde, trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 169.

4 FREUD, Sigmund. “Obras completas vol. 10 (1911-1913)”. Trad. Paulo César de

Na mente humana, o princípio da realidade consegue prevalecer apenas parcialmente; a fantasia, uma outra parte da atividade psíquica, não aceita seu domínio e fica atrelada ao princípio do prazer. Ou, na feliz formulação do casal Corso: “Na prática, somos casados com a realidade, mas só pensamos em nossa amante: a fantasia”.⁵

Algumas linhas antes do trecho citado acima, Freud define o pensar como “uma ação experimental em que são deslocadas quantidades menores de investimentos, com menor dispêndio (descarga) delas”.⁶ Por analogia, entendemos a literatura ficcional também como um agir experimental: durante sua criação, ela mobiliza as forças imaginativas do seu criador e depois a fantasia dos seus leitores, possibilitando assim a experiência das mais diversas tramas e mundos ficcionais. No entanto, esses processos criativos e receptivos não acontecem no vazio, mas são determinados pelo contexto histórico e sociocultural.

2.

As circunstâncias da gênese do conto “A menininha dos fósforos” são bem conhecidas. Em novembro de 1845, Andersen ficou hospedado no castelo Gråsten Slot, sul da Dinamarca,

Souza. São Paulo: Companhias das Letras, 2010, p. 114-115.

5 CORSO, Diana Lichtenstein; Corso, Mário. “A psicanálise na Terra do Nunca: ensaios sobre a fantasia”. Porto Alegre: Penso, 2011, p. 19.

6 FREUD vol. 10, p. 114.

onde elaborou a história da menina vendedora em poucos dias.⁷ Trata-se de um trabalho para o almanaque dinamarquês *Dansk Folkekalender for 1846* (*The Danish Folk Calendar*), uma publicação anual de cunho familiar-popular.

Ponto de partida para a história da pequena vendedora foi uma xilogravura daquela época mostrando uma menina descalça oferecendo fósforos.



figura 01: a xilogravura original

É interessante observar que a mesma gravura já tinha sido publicada no almanaque de 1843 com um comentário moralista

.....
7 BINDING, Paul. "Hans Christian Andersen: European Witness". New Haven; London: Yale UP, 2014, p. 264; cf. <http://andersen.sdu.dk>, página do *H.C. Andersen Centret*, Hans Christian Andersen Center, da Syddansk Universitet em Odense, Dinamarca, com informações valiosas sobre vida e obra do autor.

que advertia seus leitores contra os mendigos infantis tão numerosos nas ruas das cidades.⁸ Vindo de uma família muito pobre e conhecendo o frio, a fome e o trabalho infantil vivenciado na sua própria infância, Andersen, por sua vez, decidiu escrever uma história com a qual se solidarizava com sua protagonista miserável. Seu narrador não faz nenhuma acusação direta, mas aponta nitidamente para a exclusão total da menina, enfatizando o contraste espacial “rua x casa” e oposições como “frio x quente”, “sombra x luz”, “fome x cheiro de comida”. No entanto, a denúncia social é matizada pelo forte tom sentimental. A menina é uma “pobrezinha” infeliz, com fome e frio, e o narrador realça a beleza da miséria: “Flocos de neve caíam-lhe sobre os longos cabelos loiros que se encaracolavam graciosamente em volta do pescoço”, para acrescentar: “mas a pobrezinha não pensava nisso”.⁹ A protagonista torna-se objeto de um prazer estético até *post mortem*: na madrugada do primeiro dia do ano novo, o “pequeno cadáver” da menininha mostra “faces vermelhas e um sorriso nos lábios”.¹⁰ Uma morte por hipotermia tão sentimental quanto essa seria encenada somente um século e meio mais tarde, desta vez nas telas do cinema, quando o jovem romântico de *Titanic* vivido por Leonardo di Caprio, morre nas águas geladas do

8 Uma tradução inglesa daquele texto encontra-se em LASSEN, Henrik. “*The Little Match Girl in America and the Topos of the Dying Child*”. 2005. Disponível em: <http://web.mit.edu/comm-forum/mit4/papers/Lassen.pdf>

9 ANDERSEN, Hans Christian. “Contos de Hans Christian Andersen”. Trad. Silva Duarte. São Paulo: Paulinas, 2011, p. 276.

10 *Ibidem*, p. 278.

Atlântico Norte depois do naufrágio do Titanic, garantindo assim a sobrevivência de sua amada.

A correspondência aqui estabelecida entre Andersen e o diretor de cinema David Cameron não é por acaso. Ambas obras lançam mão de seus bem diferentes artifícios para fazer o público de todas as idades se emocionar. A fantasia sentimental como atividade imaginativa cultural tem uma tradição antiga; o entretenimento sentimental desenvolveu-se junto com o iluminismo europeu, em oposição à razão. Em uma parte da *Dialética do Esclarecimento* que não foi publicada na época, Adorno refere-se ao sentimentalismo como utopia impotente, mas comovente, que por um momento consegue amolecer os endurecidos e assim tirá-los do domínio dos seus comandantes.¹¹

Amolecer os endurecidos certamente foi a intenção de Andersen. Ele criou a cena da menina padecendo na rua recorrendo a um *topos* culturalmente estabelecido e bem conhecido nos séculos XVIII e XIX: a morte de uma criança. “*The ‘child deathbed topos’ or ‘dying child topos’ was a favorite in the Victorian world, occurring again and again particularly in (often extremely) popular fiction in the nineteenth century*”.¹² Henrik Lassen lembra que na literatura oitocentista britânica o lugar preferido da morte infantil era a cama, como acontece por exemplo em vários romances de Dickens – aliás, o autor

11 ADORNO, Theodor W. “Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente“. *Gesammelte Schriften*. vol. 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, p. 306.

12 LASSEN 2005, p. 6.

de David Copperfield e Andersen conheciam-se bem e eram amigos. De qualquer modo, as representações populares eram marcadas tanto por sua dimensão religiosa quanto pelo forte sentimentalismo, visto que,

*according to the sentimentalist Victorian conventions which form an indispensable part of this particular topos, the moment of a child's death is not just a deeply tragic moment at a personal level, but may also trigger a deliciously tearful clash of emotions in which the sense of loss and bereavement is balanced by a conviction that the child's death is also an occasion for celebration and joy because now the little one will be forever with the beloved dead, will remain an eternal promise, always beautiful and happy, complete and radiant in Heaven.*¹³

3.

Apesar de um certo mal-estar que o tom sentimentalista pode causar hoje em dia, nota-se que o talento artístico de Andersen vai muito além do “açucaramento” tão habitual da época vitoriana. Um traço característico da sua escrita é a forte presença de elementos pictóricos ou picturais. Na literatura, “a fim de ser chamada de ‘pictural’, uma descrição ou uma imagem deve ser, essencialmente, suscetível de ser *traduzida* em pintura ou em uma outra arte visual”.¹⁴ Muitos contos de

.....
13 Ibidem, p. 6.

14 Jean Hagstrum apud LOUVEL, Liliane. “Nuanças do pictural”. Em: DINIZ, Thaís

Andersen aplicam técnicas para apoiar a formação de imagens visuais mentais nos seus leitores, o que ajuda também na já mencionada dupla articulação da sua linguagem literária. Contudo, a escrita pictural anderseniana pode se dirigir exclusivamente ao público adulto, como é o caso da pequena coletânea – cuja primeira publicação data de 1847 – com o título programático *Billedbog uder Billeder*, o que pode ser traduzido com *Livro ilustrado sem ilustrações*. Para o romântico dinamarquês, o modelo de identificação a ser seguido pelo escritor-poeta é o pintor. A pintura deveria ser a finalidade central e elemento estruturante para narrativa e lírica – essa é a estética que Andersen seguia nos primeiros anos de escritor e levava adiante além de 1835,¹⁵ ano de sucesso manifesto, quando publicou pela primeira vez as *Eventyr, Fortalte for Børn*, os *Contos de fadas narrados para crianças*. Andersen teria assinado as observações do iluminista alemão Lessing, que duas gerações literárias anteriores anotara no seu ensaio *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*:

O poeta não quer ser apenas compreendido, as suas representações não devem ser meramente claras e distintas; o prosador contenta-se com isso. Antes, ele quer tomar tão vivazes as ideias que ele desperta em nós, de modo que, na velocidade, nós acreditemos sentir as impressões sensíveis dos seus objetos e deixemos de

Flores Nogueira (ed.). Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012, p. 48.

15 Assim MYLIUS 2010, p.189.

ter consciência, nesse momento de ilusão, do meio que ele utilizou para isso, ou seja, das suas palavras.¹⁶

No século XVIII, Lessing tinha desenvolvido um conceito de ilusão literária específico, no sentido de uma plasticidade poético-ficcional. A instância que cria a ilusão do recipiente é a fantasia, a capacidade da imaginação que se alimenta de uma obra literária específica – por isso a linguagem da poesia deveria ser a linguagem imagética, a da imaginação. Assim, o contista romântico do século XIX encontra-se diante de um dilema: a ideia da narração imagética, que enfatiza a elaboração e aplicação dos mais variados tipos de imagens verbais, corre risco de quebrar a linearidade da trama convencional. O que é característico para a imagem ou para a pintura difere bastante do épico, ameaçando a narrativa clássica como conto ou conto de fadas.¹⁷ Podemos concluir que, por consequência, prejudicaria também a ilusão estética, especificamente a participação imaginativa de leitores acostumados com a linearidade tradicional da forma épica, que se preocupa em levar adiante o conflito narrativo.

Um dos méritos do contista Andersen consiste em ter colocado e resolvido essa questão. *A Menininha dos fósforos* é um bom exemplo de um conto conciso, que mesmo assim apresenta alto nível de plasticidade pictural. No centro da

16 LESSING, G(otthold) E(phraim). “Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia”. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 203.

17 Assim MYLIUS 2010, p.189, referente a obra de Andersen.

narrativa encontra-se uma sucessão de imagens formando o devaneio noturno derradeiro da pequena vendedora moribunda. Trata-se de uma sequência de cenas picturais curtas que captam os momentos passageiros da agonia da menina. São pinturas poéticas no sentido de Lessing, que declarou: “O que nós denominamos pinturas poéticas, os antigos denominavam fantasias. [...] as fantasias poéticas são, pela sua clareza [enérgeia], sonhos dos acordados [sonhos diurnos]”.¹⁸

A sequência começa quando a protagonista, sofrendo demais com o frio, resolve acender seu primeiro fósforo, e com isso acende também sua fantasia:

Era uma luz maravilhosa! Pareceu à menininha que estava sentada diante de um grande fogão de ferro com esferas brilhantes de bronze e com rolos também de bronze. O fogo ardia tão maravilhosamente, aquecia tão bem! Oh! Que foi aquilo? A pequena já estendia os pés para também os aquecer.¹⁹

Riscando o segundo fósforo contra a parede da casa onde está encostada, essa fica transparente e deixa aparecer uma sala com mesa de comida farta. Agora a imagem imóvel ganha uma certa animação. Em uma cena que parece antecipar os filmes de animação da primeira fase da companhia Disney, um ganso assado salta da travessa em cima da mesa posta e com garfo e faca no lombo vai direto em direção da protagonista

.....
18 LESSING 1998, p. 188.

19 ANDERSEN 2011, p. 277.

delirante de fome. Infelizmente, já que não existe nada mais efêmero do que a chama de um fósforo, nem na fantasia a menina consegue satisfazer seus desejos tão elementares por calor e comida.

A terceira chama torna visível uma árvore de natal enorme:

Milhares de velas brilhavam nos ramos verdes e figuras variadas, como aquelas que decoravam as vitrines das lojas olhavam para baixo, para ela. A pequena estendeu ambas as mãos no ar... logo o fósforo apagou.

As muitas luzes de Natal subiram mais e mais alto. Viu, então, que eram as estrelas brilhantes. Uma delas caiu e fez um longo risco de fogo no céu.²⁰

Com a transformação de uma vela da árvore natalina imaginária em meteoro na noite de réveillon, a realidade própria da narrativa, a realidade material no nível da diegese, e a fantasia, a realidade psíquica da pequena protagonista, se entrelaçam. Diz a crença popular que uma pessoa observando uma estrela cadente deve fazer um desejo, pois este teria grande chance de ser realizado. A menina acende mais um fósforo, quando aparece sua avó, “a única pessoa que tinha sido boa para ela, mas que agora estava morta”. Mesmo sabendo que tudo não passa de uma fantasia alimentada pelas chamas dos fósforos (“sei que te irás quando se apagar o fósforo”), a menina pede que sua avó a leve embora e acende o molho de fósforos inteiro, iluminando assim a cena curta do seu momento derradeiro e da redenção simultânea.

.....
20 Ibidem.



figura 2: ilustração de Appleton 1920

Toda a sequência revela o que o tradutor de Andersen para o português, Silva Duarte, denomina como “desenvolvimento próprio do sobrenatural e do fantástico na aproximação dum realismo psicológico, a tensão ficando sempre a subsistir entre o natural e o sobrenatural”.²¹ Sabemos que os chamados contos de fadas são o gênero literário por excelência que trata do desejo e da sua encenação fantástica. Muitas vezes uma situação de grande carência e/ou perigo resolve-se com um final feliz. Aqui é o fantasiar da pequena protagonista moribunda que transcende a realidade cruel e leva à salvação da sua alma, enquanto os restos mortais ficam para trás. A narração pictural que divide o fantasiar da menina em cenas curtas

.....
21 Ibidem, p. 32.

serve tanto para estetizar a realidade na diegese quanto para agravar a acusação social ao deixá-la mais plástica, concreta.

4.

Por meio da compaixão experimentamos nossa sensibilidade durante o processo da leitura ou da recepção audiovisual; praticamos, por exemplo, o abalo emocional, o sentimento piedoso de simpatia com a tragédia pessoal de outrem. Ademais, a participação psíquica na infelicidade alheia não está livre de trechos sádicos. Em “Personagens psicopáticos no palco”, Freud nos lembra que o gozo do espectador no teatro

tem como pressuposto a ilusão, ou seja, a mitigação do sofrimento por meio da certeza de que, em primeiro lugar, é outro que age e sofre no palco, e em segundo lugar, que se trata apenas de uma brincadeira [melhor: de um jogo teatral, K.E.], que não pode trazer nenhum prejuízo à sua segurança pessoal.²²

A observação de Freud vale também para o público infantil que assiste a um filme na TV, escuta a narração de um conto ou decide entrar no mundo da fantasia através da própria atividade lúdica. Mesmo com o lado imaginativo mais forte do que os maiores e uma capacidade análitico-conceitual menos expandida, crianças que desenvolveram nos primeiros anos de

.....
22 FREUD, Sigmund. “Personagens psicopáticos no palco”. Em: Arte, literatura e os artistas. Trad. Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 46.

vida seu potencial de simbolizar sabem diferenciar bem entre “faz de conta” e “realidade”.²³ No caso da leitura ou narração oral de um conto como esse de Andersen, os leitores de todas as idades aguentam seguir a trama até o final porque têm certeza de que versa sobre uma ficção. Tanto para as crianças quanto para os adultos oferece-se um jogo que permite o convívio com um mundo diferente, o encontro com o outro e, ao mesmo tempo, o contato controlado com o próprio inconsciente. Nesse sentido, a literatura ficcional garante a segurança necessária para poder diminuir sem perigo o controle da fronteira sistêmica entre o consciente e o inconsciente.

Como julgar de maneira generalizada as experiências tão individuais do impacto da leitura em cada um? Partindo do texto em questão, vimos que o autor elaborou uma fantasia de abandono, exclusão e morte. No nível da diegese, os leitores ou ouvintes são confrontados com uma menina expulsa da casa pelo próprio pai para ganhar dinheiro. O pai – que não tem um papel ativo no enredo, ele é somente mencionado pelo narrador – parece ser de extrema dureza, enquanto a mãe da criança é inexistente. O narrador faz somente uma referência de passagem a ela no início do conto, quando a pequena vendedora usa os chinelos maternos. Estes são grandes demais e não servem para proteger os pés da menina, que logo os perde. O estado de abandono completo é um motivo central em contos de fadas clássicos como *João e Maria*, no qual a imagem da criança perdida no bosque pode despertar fantasias

23 SEGAL, Hanna. “Sonho, Fantasia e Arte”. Rio de Janeiro: Imago, 1993, passim.

de separação inconscientes. Sabemos que todo indivíduo deve passar por processos de afastamento e separação da mãe, o que já começa com o desmame nos primeiros meses da existência. É normal crianças lidarem com isso por mediação de encenações fantasmáticas, desenvolvendo fantasias de impotência, de repúdio, de serem abandonadas. Para jovens ou adultos, esses cenários psicodinâmicos envolvem a regressão e podem remeter a traumatismos narcísicos que de costume são reprimidos. Experimenta-se a partir da obra ficcional aquilo que normalmente fica no inconsciente.

Desse modo pode-se dizer que os “contos, como os mitos, são estruturas geradoras de sentidos, eles não têm um sentido em si”.²⁴ Carl Pietzcker, que nas últimas quatro décadas tem contribuído muito para o desenvolvimento de uma crítica literária psicanalítica de língua alemã, fala em interação entre a cena literária manifesta e as fantasias latentes de seus leitores.²⁵ Laplanche e Pontalis advertem que, a respeito da interpretação dos sonhos, para Freud “o conteúdo manifesto é o produto do trabalho do sonho e o conteúdo latente o do trabalho inverso, o da interpretação”.²⁶ Assim, sempre convém lembrar: não é a obra literária que contém um sentido latente por descobrir; o inconsciente não está

24 CORSO, Diana Lichtenstein; Corso, Mário. “Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis”. Porto Alegre: Artmed, 2006, p. 166.

25 PIETZCKER, Carl. “Psychoanalytische Studien zur Literatur”. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011, p. 16.

26 Vocabulário 2001, p. 100.

no texto, mas nos seus leitores como indivíduos e também no contexto sociocultural que envolve autor, texto e leitores. A dicotomia *consciente* - *inconsciente* vale somente para indivíduos e suas relações sociais.

No contexto acadêmico contemporâneo, em que se enfatiza a ideia da leitura como encontro com o outro, essa leitura é também meu encontro – como leitor adulto – com a criança em mim.²⁷ A literatura apocalíptica e pós-apocalíptica tão popular hoje em dia em jovens e adultos se especializou em elaborar cenários de abandono e morte fascinantes que mexem com medos elementares.

O que acontece nesses ambientes com o desejo? Toda leitura nos liga novamente com a vida da infância na qual histórias como as de Andersen eram tão presentes. No conto em questão, a sucessão de acontecimentos que costuma constituir o trecho de uma narrativa é formada pelas alucinações da pequena vendedora. Ao tratar do fantasiar, o conto desemboca numa fantasia infantil bastante simples e mesmo assim complexa. Finalmente, a menina consegue anular todas as aflições e maldades que marcaram sua vida e compensar principalmente a falta de uma família que deveria protegê-la. No céu realiza seu maior desejo ao encontrar a figura materna amada, sua avó, e o pai de todos, Deus, formando agora uma família ideal e restaurando desse modo sua família interna, para usar uma expressão kleiniana. Ao conduzir para uma solução imaginária do conflito, o conto reestabelece a ordem do mundo

27 Assim JOUVE, Vincent. "A leitura". São Paulo: Editora UNESP, 2002.

e consegue aliviar a angústia do leitor infantil.²⁸ Procurar uma saída para os sofrimentos é próprio do ser humano; a saída manifesta que Andersen oferece no conto da pequena vendedora é o imaginário da religião.

Ao modo da representação compassiva e sentimentalista corresponde a práxis do desfrute sentimental. No entanto, note-se que não existe prazer estético sem certas dimensões cognitivas e comunicativas. Além da primeira identificação sentimental através da compaixão, o conto leva crianças maiores e adultos à reflexão exatamente por causa das suas ambivalências inerentes: será que uma única menina deveria morrer para poder satisfazer pelo menos no além necessidades tão básicas como comida, calor e família protetora? A justiça só pode ser poética? O que Noël Carroll consta para a ficção de massas do século XX, já podemos observar em Andersen: “*the fictioneers depend on the audience’s filling in the text with moral judgement and moral emotion*”.²⁹ Moralizar, quer dizer: discorrer sobre a trama literária a partir de certos valores morais, faz parte do processo de recepção e está previsto pelo texto literário anderseniano.

5.

A fantasia de imortalidade da alma está fortemente institucionalizada na cultura ocidental há milênios: quando morre um

28 CORSO 2006, p. 174, parafraseando Bettelheim.

29 CARROLL, Noël. “A Philosophy of Mass Art”. Oxford, New York: Oxford University Press, 1998, p. 323.

ser humano, seu espírito motor separa-se do cadáver e vai para uma esfera imaterial. A representação literária clássica disso acha-se na segunda parte do Fausto goethiano,³⁰ quinto ato, penúltima e última cenas, onde os Anjos do Bem ganham a batalha pela alma de Fausto e a levam, num movimento para cima, para as esferas celestes. Essa oposição vertical entre materialidade e transcendentalidade imaterial constitui uma figura de pensamento ocidental que data da antiguidade grega. Entre os dois extremos da escala ontológica situa-se tradicionalmente a capacidade de fantasiar exercendo uma função mediadora entre corpo e mente, materialidade e imaterialidade.³¹ Na história cultural ocidental valeu por mais do que dois milênios: “*If humans had no immaterial substance, they had no identities at all*”.³² Podemos dizer que o centro do ser humano foi imaginado fora dele, na transcendência.

No caso da pequena vendedora de fósforos, o agente do processo transcendental é a figura da sua última alucinação, a falecida avó: “A avó nunca tinha sido tão bela, tão grande! Levantou a menininha nos braços e ambas voaram em esplendor e júbilo, tão alto, tão alto! Lá não havia frio algum, fome alguma, medo nenhum. Estavam com Deus!”.³³ O último movimento do fantasiar da menina acontece no momento da sua

30 Recontado pela protagonista Esther no romance de Andersen *At være eller ikke være*, Ser ou não ser, de 1857.

31 SCHULTE-SASSE 2010, p. 785.

32 Dennis Todd apud SCHULTE-SASSE, *ibidem*.

33 ANDERSEN 2011, p. 278.

morte como intensificação da vida, como seu apogeu. Contra a realidade dura prevalece aqui a imaginação humana tão passageira quanto uma chama de fósforo.

Na literatura europeia de massa do século XIX, a ideia da imortalidade da alma ainda segue os padrões estabelecidos, mas a visão anderseniana de plenitude e alegria na morte, retomada na última frase do conto, não é convencional. Dois anos antes do conto em questão, Karl Marx elaborou sua *Introdução à Crítica da Filosofia de Direito de Hegel*, onde cunhou a famosa expressão “a religião é o ópio do povo”, analisando o sentimentalismo religioso dos seus contemporâneos da seguinte forma: “A miséria religiosa é, de um lado, a expressão da miséria real e, de outro, o protesto contra ela. A religião é o soluço da criatura oprimida, o coração de um mundo sem coração, o espírito de uma situação carente de espírito”.³⁴ Na sua crítica, Marx baseava-se em Feuerbach, para quem teologia era antropologia. Pode-se ler o conto em questão como afirmação literária dessa análise dos dois filósofos contemporâneos de Andersen. Este, porém, era ferrenho defensor da ideia da vida após a morte: “*In Andersen’s view, belief in immortality was essential not only to a more complete and satisfactory individual life but to moral health*”.³⁵ O autor dinamarquês trabalhou a temática da morte como rito de passagem durante todo seu percurso de escritor, muitas vezes

34 MARX, Karl. “Introdução à Crítica da Filosofia do Direito de Hegel”. 1844. Disponível em: www.histedbr.fe.unicamp.br/acer_fontes/acer_marx/tme_11.pdf

35 BINDING 2014, p. 133.

sem incluir a questão social na temática: em poemas como *Det døende Barn* (*A criança morrendo*, 1826 ou 1827), contos como *O último sonho do velho carvalho* (1858) ou *Uma história das dunas* (1860), e também em romances como *Lykke-Peer* (1870). Em 1847, o autor escreveu um de seus contos mais comoventes sobre a morte, enfatizando não a crítica social, mas a condição humana em geral. *Historien om en moder* (*História de uma mãe*), começa com a seguinte frase: “Uma mãe se encontrava sentada junto do filhinho, muito aflita e receosa de que ele morresse”. Nas poucas páginas do conto desenvolve-se agora uma luta fantástica da mãe pela vida do seu filho. A mãe tenta de tudo para resgatá-lo, todavia, na discussão final deve ceder ao seu antagonista, a morte, que leva a criança consigo ao chamado “país desconhecido”.³⁶

A morte dos seres que amamos faz parte das piores experiências às quais estamos expostos durante a vida. Ademais, na perspectiva freudiana, o fim da vida também é a maior mágoa da autoconfiança humana, visto que

lembra ao homem que também ele é um pedaço da natureza e, por isso, sujeito à inalterável lei da morte. Algo no homem tinha de se rebelar contra esta sujeição, pois apenas muito a contragosto ele renuncia à sua posição privilegiada”.³⁷

Quando não se consegue alterar a realidade dolorosa, tenta-se

.....
36 ANDERSEN 2011, p. 301-305.

37 FREUD vol.10, p. 313; “O tema da escolha do cofrinho”.

pelo menos dar sentido consolador a ela. No entanto, o sentido religioso não está mais garantido socialmente como ainda estava no século de Andersen. A ideia de um deus-pai justo que ama os humanos e garante a felicidade eterna dos bons depois da sua passagem pela miséria profana, essa cosmovisão arcaico-mítica na sua versão cristã é questionada nas sociedades ocidentais contemporâneas, onde muitos concordariam com o que Norbert Elias formulou no final da sua vida: “A morte não tem segredos. Não abre portas. É o fim de uma pessoa. O que sobrevive é o que ela ou ele deram às outras pessoas, o que permanece na memória alheia”.³⁸

Essa também parece a ideia do mencionado *blockbuster Titanic* de James Cameron. Clímax do melodrama cinematográfico extremamente popular até hoje é o fim da vida do protagonista Jack Dawson no mar gelado do Atlântico Norte. Contudo, na última sequência do filme, a narradora idosa transforma-se novamente na jovem Rose. Na grande escadaria do Titanic, ela é recebida pelos passageiros, vítimas do desastre de 1912, entre eles seu namorado Jack, com quem está reunida agora. Com esse ambivalente momento de transcendência fecha-se o filme. Fica aberta a questão do estatuto diegético da cena. Trata-se de um sonho da velha Rose ou da reunião da protagonista morta com Jack no além? Cada um dos espectadores pode responder essa pergunta para si mesmo. Mas todos entendemos que o personagem Jack deve sua

38 ELIAS, Norbert. “A solidão dos moribundos, seguido de Envelhecer e morrer”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 77.

presença no filme à narrativa da velha Rose, que se lembra do namorado jovem e conta sua história junto à história do navio. Sobrevivemos na memória dos nossos próximos. No nível coletivo não partilhamos mais as mesmas crenças dos tempos de Andersen e dos séculos anteriores, enquanto nossas fantasias e nossas angústias atuais ganham vida nas imagens produzidas e organizadas pela indústria cultural.

Para uma edição recente dos contos de Andersen, o ilustrador Nikolaus Heidelbach tirou suas conclusões. Em vez de seguir a tradição pictural e desenhar mais uma vez o anjo-avó levando a menina para o além, o artista rejeitou representar o ato fantástico-transcendental. Ele decidiu – para usar aqui uma expressão de Luiz Costa Lima –, contribuir para o pensamento sobre a relação entre o pensável e o figurável. Colocou no final do conto o desenho do pedaço da rua onde a pequena vendedora morreu. Dela não restou um belo cadáver, como em Andersen; agora somente alguns fósforos queimados manifestam na neve a presença passada da menina protagonista.³⁹

.....
39 Cf. ANDERSEN, Hans Christian. "Märchen". Weinheim, Basel: Beltz&Gelberg, 2004, p. 275.



figura 03: ilustração de Heidelberg, 2004

Caso um pequeno ouvinte ou leitor atual da história perguntasse onde estaria a pequena vendedora agora, os adultos teriam toda liberdade de escolha para responder: “Ela está com Deus” ou “Ela mora agora com sua avó no céu” ou “Está nos nossos corações”. O que importa não é tanto a resposta em si, mas a experiência de arcar conjuntamente com essa fantasia anderseniana sobre abandono, exclusão social e redenção imaginária, compartilhar também a escrita pictural com sua dramaturgia tão bem construída e contribuir assim para fortalecer a capacidade infantil de simbolizar.

* Texto publicado também na revista *Literatura e Sociedade*, no.23 (2017)

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Gesammelte Schriften. vol. 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.

ANDERSEN, Hans Christian. Märchen. Weinheim, Basel: Beltz&Gelberg, 2004

ANDERSEN, Hans Christian. Contos de Hans Christian Andersen. Trad. Silva Duarte. São Paulo: Paulinas, 2011.

BINDING, Paul. Hans Christian Andersen: European Witness. New Haven; London: Yale UP, 2014.

CARROLL, Noël. A Philosophy of Mass Art. Oxford, New York: Oxford University Press, 1998.

CORSO, Diana Lichtenstein; Corso, Mário. Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis. Porto Alegre: Artmed, 2006.

CORSO, Diana Lichtenstein; Corso, Mário. A psicanálise na Terra do Nunca: ensaios sobre a fantasia. Porto Alegre: Penso, 2011.

ELIAS, Norbert. A solidão dos moribundos, seguido de Envelhecer e morrer. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FREUD, Sigmund. Obras completas vol. 10 (1911-1913). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. Personagens psicopáticos no palco. Em: Arte, literatura e os artistas. Trad. Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

JOUBE, Vincent. A leitura. São Paulo: Editora UNESP, 2002

LASSEN, Henrik. "The Little Match Girl" in America and the

Topos of the Dying Child. 2005. Disponível em: <http://web.mit.edu/comm-forum/mit4/papers/Lassen.pdf>

LESSING, G(otthold) E(phraim). Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. Em: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (ed.). Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

MARX, Karl: Introdução à Crítica da Filosofia do Direito de Hegel. 1844. Disponível em: www.histedbr.fe.unicamp.br/acer_fontes/acer_marx/tme_11.pdf

MYLIUS, Johan de. Der Preis der Verwandlung: Hans Christian Andersen und seine Märchen. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010.

PIETZCKER, Carl. Psychoanalytische Studien zur Literatur. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.

O HOMEM DO BONÉ CINZENTO, DE MURILO
RUBIÃO, E HOME DI TCAHPEU DI PANAMÁ,
NARRATIVA ORAL CABO-VERDIANA

Avani Souza Silva

“A oralidade” é uma abstração; somente a voz é concreta, apenas sua escuta nos faz tocar as coisas.

(Paul Zumthor, *A letra e a voz*)

Preliminarmente, situamos tanto o conto literário de Rubião quanto a narrativa oral cabo-verdiana no contexto do imaginário, porque é dele que imagens insólitas são apropriadas ou inspiram outras para as diversas criações humanas. O imaginário, na definição de Gilbert Durand, contempla “o conjunto de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens*, [aparecendo-lhe] como o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano” (DURAND, 2001, p. 18). Essas imagens, todavia, não são estáticas, estão em constante movimento, como o pensamento é movimento, como o corpo físico é pulsante, ou como a própria cultura se movimenta, recebendo influxos internos e externos.

Associar o imaginário à cultura nos parece muito produtivo quando pensamos que o imaginário se modifica, se transforma e é dinamizado pelos movimentos contínuos e ininterruptos da própria cultura da qual ele se alimenta e pela qual é retroalimentado. Isso nos faz entender porque em culturas díspares, mas que têm pontos de contato ou denominadores comuns, encontram-se imaginários parecidos que dialogam entre si por intermédio de realizações humanas como os contos populares e a Literatura.

Michel Maffesoli, teórico em que nos apoiamos, discípulo de Durand, define o imaginário de forma mais abrangente do que seu mestre, relacionando-o com a cultura. Partindo da constatação de que a cultura não se reduz ao imaginário, nem este àquela, lembra o teórico francês que a cultura é um conjunto de elementos e de fenômenos passíveis de descrição, podendo ser considerada como o estado de espírito que caracteriza um povo (MAFFESOLI, 2001, p. 75). Se podemos descrever elementos e fenômenos que compõem a cultura, podemos também detectar nesses elementos e fenômenos diálogos com outras culturas.

Ao tempo em que o teórico define o imaginário como sendo a cultura de um grupo, essa noção ultrapassa a da própria cultura, abrangendo também a noção de aura que a alimenta. Aqui o autor se refere à aura no sentido que lhe dá Walter Benjamin. Dessa forma, para ele, enquanto a cultura pode ser identificada nas artes e no sentido antropológico dos fatos do cotidiano, na forma de organização social, nos costumes etc., o imaginário permanece uma atmosfera, ou seja, uma espécie

de aura. O imaginário é ainda “uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável” (MAFFESOLI, 2001, p. 75). Em vista disso, em uma obra (literária, visual, arquitetônica etc.) podemos visualizar sua materialidade e sentir sua aura. Para Maffesoli, o imaginário é esta aura.

Se para Durand o imaginário é o próprio estoque de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens*, para Maffesoli, ampliando esse conceito, o imaginário é que produz as imagens. Sendo assim, a existência de um imaginário por si só determina a existência de um conjunto de imagens: pictóricas, esculturais, tecnológicas, cinematográficas, visuais etc.

Com essas considerações, conclui Maffesoli (2001, p. 77):

O imaginário apresenta um elemento racional, ou razoável, mas também outros parâmetros, como o onírico, o lúdico, a fantasia, o imaginativo, o afetivo, o não-racional, o irracional, os sonhos, enfim, as construções mentais potencializadoras das chamadas práticas.

Adotando esses conceitos de imaginário, que se complementam e se ampliam, assinalamos que fazem parte dele as muitas narrativas orais em que participam seres e objetos da vida real como também do mundo sobrenatural ou transcendente, constituindo os casos, os contos populares, as adivinhas, as lendas, os mitos, as fábulas e os gêneros híbridos, como os contos com substratos de fábulas ou de lendas, dos quais destacamos os ciclos de narrativas do Boi Blimundo e do Nhu Lobu (Senhor Lobo), exemplos paradigmáticos no contexto

cabo-verdiano. Uma narrativa do imaginário crioulo de Cabo Verde, “A lenda do homem do chapéu de Panamá”, reescrita literariamente por Manuel Bonaparte Figueira, é comparada neste artigo ao conto “O homem do boné cinzento”, de Murilo Rubião.

Focamos inicialmente a narrativa oral “Home di tchapeu di Panama”, que serviu de base para a escritura, pelo etnógrafo cabo-verdiano Manuel Bonaparte Figueira, do conto “A lenda do homem de chapéu de panamá”, objeto deste trabalho.

Para efeitos metodológicos, utilizamos a nomenclatura genérica de narrativas orais para nos referirmos especificamente às produções narrativas da oralidade crioula, considerando-as fontes fecundas e inesgotáveis de recolha e de reescritura. Por isso usamos com parcimônia o conceito de conto popular e rejeitamos o de literatura oral: aquele, ao ser reescrito, adquire autoria explícita, o que difere do anonimato característico do original; quanto à literatura oral, não pode ser confundir com a literatura como um produto da civilização, no dizer de Antonio Candido (1975), para o qual concorre o trinômio escritor-linguagem simbólica-público leitor dentro de uma tradição literária que, num continuum de obras, constituirá o sistema. Para Walter Ong (1998), a noção de literatura oral é equivocada, pois sendo um fenômeno primário, anterior à escrita e à impressão, não pode se confundir com esse último sem causar uma distorção de conceitos:

Pensar na tradição oral ou numa herança de apresentações, gêneros e estilos orais como “literatura oral” é

pensar em cavalos como automóveis sem roda. [...] O mesmo vale para aqueles que falam em termos de “literatura oral”, isto é, “escrita oral” [Sendo assim] “não é possível, sem causar uma distorção (...) descrever um fenômeno primário começando por um fenômeno subsequente secundário e comparando as diferenças (ONG, 1998, p. 21).

Assim, a narrativa crioula “Home di tchapeu di Panama”, ao ser pinçada da oralidade e fixada na escrita, passa a ser um conto ou uma narrativa artística verbal, na denominação de Walter Ong (1998). Enfatizamos que as narrativas orais são consideradas por Walter Ong e por nós como construções artísticas. Explicamos.

Walter Ong denomina narrativas artísticas orais aquelas que pertencem ao mundo da oralidade e ainda não foram apropriadas pela escrita e impressão e que, após esse processo, tornam-se narrativas artísticas verbais. No entanto, ele reconhece nas sociedades orais secundárias a persistência da cultura oral. O autor atribui valores artísticos às narrativas orais, já que elas se constituem com engenhosidade, complexidade e criatividade, características que são perceptíveis na construção narrativa, nos recursos mnemônicos, nos rítmicos, assonâncias, inclusão de cantigas etc. Segundo Ong, são denominados de maneira geral como contos populares, de substratos da fábula ou da lenda. Naturalmente, conferimos um status ao conto de autoria, reescrito e apropriado das tradições orais cabo-verdianas, como a maioria dos contos, aliás, quando recolhidos no

grande manancial que constitui as tradições orais, patrimônio humano imaterial.

A lenda é uma narrativa baseada em fatos ocorridos ou contados como se tivessem ocorrido em algum lugar não identificado, ou muitas vezes especificados claramente, e que caem no domínio popular e se perpetuam como verdades ou supostas verdades. Mistérios, fatos inexplicáveis, enigmas, aventuras, lembranças difusas, dramas amorosos ou familiares, visões etc. podem constituir lendas. Também fatos históricos, acontecimentos trágicos e até humorísticos podem entrar na composição das lendas. A elaboração desse conteúdo oral pode ser identificada na narrativa cabo-verdiana em questão. Há autores cabo-verdianos que mencionam em suas produções literárias o homem do chapéu de Panamá e outros seres transcendentes que atemorizam, imobilizam e às vezes endoidecem as pessoas, sendo considerados seres maravilhosos que habitam o imaginário crioulo e, portanto, a cultura. Casos há que constituem lendas, baseadas em casos ditos reais, com pessoas ditas reais, que interferem na realidade extratextual, porém a veracidade dos fatos reveste-se da ambiguidade própria das narrativas orais.

Como dissemos anteriormente, as narrativas orais apresentam complexidade em sua elaboração técnica e artística, o que para nós justifica o seu confronto com uma narrativa essencialmente literária, como a de Rubião. O boné ou chapéu, dentre outros itens de vestuário que singularizam personagens da Literatura, da música, do cinema, das artes em geral e do imaginário religioso, também estão presentes nas narrativas

orais. Esse acessório marca indelevelmente as personagens, eternizando-as, seja no contexto sociocultural ou ficcional em que foram criadas (ou recolhidas), seja em espaços globalizados, graças aos intercâmbios culturais e à mobilidade própria das narrativas orais. Podemos citar, como exemplos, “Chapeuzinho vermelho” ou o “O homem do chapéu de ferro”.

O objetivo deste trabalho é confrontar duas narrativas, enfatizando suas personagens, construídas com base em irrealidades, e como ambas interferem na percepção do leitor ou ouvinte: um homem de boné cinzento, do universo ficcional, e outro de chapéu de Panamá, do imaginário crioulo, porém aqui alçado ao universo literário.

“O homem de chapéu de Panamá” integra um conjunto de narrativas orais cabo-verdianas, designadas “cosa runhe”, contadas em todas as ilhas, especialmente em São Vicente, considerada a capital cultural do Arquipélago de Cabo Verde. Coisa ruim (*cosa runhe*, em crioulo ou língua cabo-verdiana) é como são conhecidos determinados seres maravilhosos do contexto narrativo cabo-verdiano que assombram, dão lições, fazem ruindades, vingam-se de desfeitas ou simplesmente pregam sustos ou suscitam desconfianças, tais como bruxas, feiticeiras e seres monstruosos que carregam o nome de suas particularidades físicas: canelinha, capotona, catchorrora, gongon, luzona, sirena etc. Às vezes, se respeitados, tornam-se bonzinhos e acompanham caravanas, como é o caso da catchorrora. Utilizamos como instrumental teórico as concepções de David Roas (2014), em complementação às de Todorov (1975), sobre o fantástico e o maravilhoso, e a

formulação de Walter Ong (1998) sobre as narrativas artísticas orais e escritas.

Para entendermos sua reescritura, falemos inicialmente sobre a narrativa oral que deu origem à “Lenda do homem do chapéu de Panamá”, recolhida e apropriada literariamente pelo etnógrafo cabo-verdiano Manuel Bonaparte Figueira. Essa narrativa faz parte do universo oral de Cabo Verde e é contada em praticamente todas as ilhas, embora seja mais conhecida na Ilha de São Vicente, capital cultural do arquipélago. Dos tempos do antigo Porto Grande até sua decadência, acentuada a partir dos anos de 1920, substituído que foi pelo Porto de Dakar, no Senegal, São Vicente conheceu um intenso trânsito de embarcações da rota Europa-África-América. Lá aportavam navios para abastecimento de combustível e víveres, o que contribuiu para o seu desenvolvimento sociocultural e intenso intercâmbio e cosmopolitismo.

Essas características talvez estejam relacionadas ao enredo, que traz espaço de lazer e convívio comunitário crioulos, os bailes embalados por músicas identitárias, dos quais participavam jovens e instrumentistas, justificando, no limite, o porquê dessa narrativa ter maior ressonância naquele espaço social. Inspirada nessa história, foi composta uma morna, ritmo musical cabo-verdiano considerado identitário, cuja principal intérprete foi Cesária Évora, também conhecida como a Dama dos Pés Descalços por se apresentar desse modo nos palcos. Vê-se, pois, um resgate da cultura crioula, espelhada em uma possível realidade e perpetuada na oralidade e fixada nas artes: aqui, em especial, na literatura e na música.

Confrontamos “O Homem do Boné Cinzento”, de Rubião, com o conto “A lenda do homem de chapéu e panamá”, de Bonaparte Figueira, pelo que há de insólito ou de sobrenatural em ambos, lembrando que o chapéu é uma marca do vestuário das personagens que as singulariza, em detrimento de outras características. No conto cabo-verdiano, o enorme chapéu de panamá não permite divisar o semblante do homem de estatura diminuta. Em Rubião, o homem sofre um processo de metamorfose crescente em que vai se tornando cada vez mais magro, atingindo a transparência, até desaparecer por autocombustão ao soltar um jato de fogo como um dragão e incendiar-se pela baba incandescente escorrendo-lhe do tórax para baixo. Sobra apenas a cabeça diminuta e o boné. O homem do chapéu de Panamá desaparece num rodopio: “O diabo na rua no meio do redemunho”.

A obra *Contos e lendas de Cabo Verde*, em que se encontra a narrativa analisada, traz uma introdução em que o autor apresenta a Ilha de São Vicente, seu povo e seus costumes, com uma breve descrição geográfica e econômica, e hipoteca seu amor à grande pátria portuguesa da qual Cabo Verde fazia parte em 1963, antes de sua independência. Essa introdução, intitulada “São Vicente”, deve-se ao fato de que as narrativas recontadas, em número de cinco, seriam, segundo o autor, originárias dessa sua ilha natal.

Contrastando com a vizinha ilha de Santo Antão, onde os ribeiros correm alegremente pelos vales verdejantes, onde os inhames, a batata doce, os citrinos, a mandioca

e até as árvores de fruto trazidas da Mãe-Pátria [o império português] se reproduzem maravilhosamente, a ilha de São Vicente, na sua nudez confrangedora, impressionante, deixa no viajante, que dela se aproxima pela primeira vez, uma nota de tristeza e de desolação que jamais esquecerá (FIGUEIRA, 1963, p. 3).

Já no corpo do conto sob análise, o narrador realiza uma pequena apresentação relacionada à efabulação a seguir, em que esclarece o contexto sociocultural do narrado. Utilizando estratégias textuais de convencimento, com a intenção de conferir verossimilhança e autenticidade à narrativa para obter o efeito de manter o leitor na indecisão e dúvida quanto à existência do sobrenatural que se apresentará na narrativa, principia o narrador:

Esta lenda, que faz parte da tradição das gentes de São Vicente, de Cabo Verde, foi das que mais me impressionaram, quando criança. Foi minha mãe que me contou, afirmando-me, ela, que se trata dum facto verídico passado no tempo de sua avó" (FIGUEIRA, 1963, p. 5).

E o narrador insiste no convencimento do leitor, preparando-o para o confronto dos mundos intratextual e extratextual:

Aliás, a confirmar sempre um facto importante, o cabo-verdeano – dum maneira geral amante da música e sentimental – tira uma morna, ou seja, compõe uma morna. No caso da lenda presente existe a morna a confirmar o facto: *A Morna do Homem de Chapéu de Panamá* (FIGUEIRA, 1963, p. 5).

Essa estratégia de convencimento é um recurso do narrador para que o leitor fique em dúvida se o agente sobrenatural da narrativa existe no mundo real. A dúvida gerada por esse confronto e sua permanência configura o fantástico de acordo com Todorov (1975, p. 31): “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural”. No entanto, veremos, com a análise, que a personagem não terá dúvidas sobre os fatos, e que inclusive sofre os seus impactos, havendo, portanto, a aceitação do sobrenatural, o que indica que o conto sai do âmbito do fantástico e se reconcilia com o maravilhoso da narrativa oral que lhe serviu de inspiração. Veremos adiante.

David Roas (2014) classifica o fantástico como uma categoria estética presente não apenas na Literatura, mas também em outras expressões artísticas como o cinema e a história em quadrinhos. Assim, o sobrenatural é condição imprescindível para que ocorra o fantástico, que provoca inquietude no leitor e seria tudo aquilo que transcende a realidade humana, que transgride as leis dessa mesma realidade e não pode ser explicado por elas. Roas lembra que a maioria dos autores que estudam o fantástico associam ao sobrenatural, embora nem toda narrativa em que figura o sobrenatural seja fantástica, caso das epopeias, por exemplo, citado por ele.

Aliás, não apenas as epopeias, mas também romances de cavalaria, narrativas utópicas e até as de ficção científica onde ocorrem fenômenos e seres que se distanciam do mundo real. Naturalmente, nesses subgêneros, pode haver

elementos sobrenaturais, mas isso não significa que é preciso que haja o sobrenatural para que eles existam. Com relação ao sobrenatural das epopeias, podemos apontar o Ciclope de um olho só, vencido pela astúcia e coragem de Ulisses, bem como outros seres extraordinários que ele enfrentou em sua viagem de volta a Ítaca e que em nada interferem no gênero para incluí-lo no fantástico.

Dessa forma, podemos entender o fantástico como uma construção narrativa própria, específica para obter determinados efeitos estéticos, utilizando ações, objetos, tempo, espaço, pessoas ou elementos sobrenaturais, extraordinários ou insólitos que participam da sua tessitura para construir verossimilhança interna, ao mesmo tempo em que transgridem a nossa realidade tangível, o mundo como nós o conhecemos. Essa arquitetura textual tem por finalidade provocar um efeito estético, ou vários efeitos, dentre os quais o estranhamento, a dúvida, o medo e até a perplexidade em personagens ou leitores. No fantástico, o leitor é chamado a participar: confrontando o mundo textual com o mundo extratextual em que ele está inserido.

Assim, apoiando-nos nas concepções teóricas de Roas, também consideramos o sobrenatural de forma mais ampla, abarcando tudo aquilo que é insólito, extraordinário, inexistente, e que afronta o nosso mundo real, contrapondo-se a ele. O termo, portanto, designa tudo aquilo que transcende a realidade humana, distanciando-se de sua acepção etimológica, em que está ligado a um sentido religioso. O sobrenatural como o concebemos liga-se ao maravilhoso, e não ao maravilhoso

cristão, segundo a própria concepção de Roas (2014, p. 37), e da qual nos distanciamos, haja vista que o confronto do mundo cultural com o mundo cristão, no conto cabo-verdiano, não consolida o maravilhoso cristão em que, segundo Roas, há intervenção divina. Aqui, consideramos o homem do chapéu de panamá como um ser maravilhoso como os demais que povoam o imaginário das ilhas.

“O homem do boné cinzento” insere-se no fantástico, pelos acontecimentos insólitos, que não têm explicação neste mundo material, tangível que conhecemos, e que provocam inquietude, desconforto e ambiguidade. Segundo Roas (2014), condições para o fantástico são a transgressão e ruptura dos esquemas da realidade. E há uma ruptura em sequência dos esquemas da realidade, provocando uma ascensão nas ações das personagens e acontecimentos até culminar com o desaparecimento da personagem Artur, que observa, e da personagem Anatólio, que é observada. Ambas sofrem metamorfoses contínuas de diminuição, levando o leitor à perplexidade. É preciso, pois, contrastar os fenômenos insólitos com nossa concepção do real para poder qualificá-los de fantástico. Esse confronto nos leva necessariamente a essa conclusão devido à intenção do autor e o contexto sociocultural.

No fantástico, o leitor tem que se reconhecer no espaço ficcional, o que o leva à inquietude que essa categoria estética promove. Nesse sentido, a participação ativa do leitor é fundamental para o fantástico, uma vez que ele precisa contrastar a história que está sendo narrada com sua realidade extratextual. O sobrenatural, sem o que não há o fantástico, coloca o

leitor em sua situação de interrogação sobre a existência do que se relata. Ou de estranhamento, ou de inquietação, ou ainda de perplexidade.

No maravilhoso, entretanto, a sobrenaturalidade explica os fatos, que são aceitos pelas personagens e pelo leitor, num pacto narrativo que não pressupõe o questionamento e o confronto com o mundo extratextual. Roas cita o maravilhoso cristão, uma espécie de maravilhoso religioso, uma variante do realismo maravilhoso, em que a ambientação é rural e há distância temporal dos fatos narrados e isso naturaliza o sobrenatural já que distante do mundo real e urbano dos leitores.

O estudioso lembra ainda que o maravilhoso é inventado e acontece em espaço e tempo indeterminados, características nem sempre presentes nos contos populares de Cabo Verde, em que o espaço geográfico das ilhas, em algumas narrativas, é sugerido ou percebido pelo ouvinte ou leitor, embora exista a atemporalidade própria das narrativas orais.

No conto cabo-verdiano, apenas para fazer um rápido resumo, já que ele não está disponível para o leitor brasileiro, a personagem Manê de Nho Padre, chamada assim porque foi criada por um padre, é um jovem que gostava muito de festas e bailes, dançando e compondo mornas para deleite das moças. Jovem muito educado, de bom comportamento, era admirado por isso. Até que numa noite, precedida por outras, já que as festas cabo-verdianas se prolongavam por dias e dias em que as pessoas faziam seus afazeres e trabalhos durante o dia e retornavam à noite para a festa, Mané de Nhô Padre começou a dedilhar a composição de uma morna,

entusiasmando a plateia e os músicos. Mas como já era tarde, a personagem resolveu suspender a composição, para suspiro das moças, e retomá-la na noite seguinte, despedindo-se e indo embora.

Andando nas ruas desertas a altas horas da noite, em lua cheia tropical, ele se deparou repentinamente com um homem pequeno como um anão, com um enorme chapéu de Panamá que lhe encobria o rosto. Ele logo reconheceu que aquele homem não era gente. O homem o interpelou dizendo que a festa para ambos ainda não acabara, e começou a dançar, rodopiando com Manê de Nho Padre numa dança frenética, exaustiva e macabra. De nada valera pegar o rosário do bolso e começar a rezar, porque mal começava a rezar já se esquecia da reza. No fim, de tanto rodopiar ininterruptamente a dança endemoniada, esgotado, ele desmaiou. Quando foi encontrado pela manhã em estado de choque, confuso, falava coisas incompreensíveis. As pessoas conhecidas e familiares que o viram, imediatamente reconheceram do que se tratava: cosa runhe. Depois de uma semana ele se recuperou, contou tudo para a família e parentes, pedindo discricção, mas como história coça na língua, a sua também foi contada aqui e ali, e se espalhou pela ilha, e depois para as demais, e até fizeram uma morna, porque a essência da expressão cabo-verdiana é musical. A cantiga resgatava exatamente as mesmas palavras que Manê de Nho Padre balbuciava em seu delírio. Começava assim:

Ô lá quêlehôme. Ô lá!

Ô lá quêlehôme. Ô lá!

A morna é a expressão genuína do cabo-verdiano, que não perde oportunidade em compor, como o comprovam diversas mornas sobre assuntos do cotidiano, casos extraordinários, dificuldades e felicidades individuais ou coletivas do povo. Essas expressões se manifestam em diversos ritmos e festas populares em que a população dança, canta e festeja: Colá-San-João, batuque, morna, coladeira, funaná.

Os dois contos sob análise apresentam características comuns e díspares. Ambos são narrados em primeira pessoa, mas, no brasileiro, esse recurso dá credibilidade aos fatos de que o narrador-personagem, Rodorico, participa, enquanto no cabo-verdiano o narrador não participa dos fatos, é testemunha e opina sobre eles para dinamizar a narrativa: “Ainda me lembro de alguns casamentos em que a festa se prolongava até cerca de um mês” (FIGUEIRA, 1963, p. 5); “Pois é numa dessas festas de casamento que vamos encontrar o Manê de Nho Padre (...)” (FIGUEIRA, 1963, p. 6).

No conto de Rubião, há a metamorfose, a transfiguração das personagens centrais: Artur e Anatólio. A mulher é uma personagem que misteriosamente surge como misteriosamente desaparece, sem uma função específica a não ser acrescentar mais mistérios à observação das personagens. No conto cabo-verdiano, por sua vez, o sobrenatural já se apresenta como tal e já é identificado pela personagem como coisa fora deste mundo. Em Rubião, tanto Artur quanto Anatólio

desaparecem; o homem do boné cinzento, por um processo gradativo de magreza, transparência e depois autocombustão, sobrando apenas a cabeça e o boné largo para ela; Artur diminui até se transformar numa bolinha preta na palma da mão do narrador. Quanto ao homem do chapéu de Panamá, também desapareceu, mas ninguém sabe, ninguém viu, sumiu num rodopio. Próprio dos seres extraordinários, excepcionais, transcendentais ou sobrenaturais. Próprio do maravilhoso das narrativas orais.

Como diz Roas, gigantes, monstros e seres extraordinários dos contos populares não podem ser classificados de fantásticos, mas de maravilhosos. Manuel Bonaparte Figueira resgata uma narrativa oral e a reescreve literariamente optando por uma categoria estética que o aproximaria do fantástico, sem, entretanto, consolidá-lo, resvalando no maravilhoso que explica os seres sobrenaturais, aceitos tanto pela personagem como pelo leitor.

O conto cabo-verdiano apresenta um viés pedagógico, próprio de determinadas narrativas orais em que as regras do bom viver, ensinamentos morais e comportamentos sociais são enfatizados, como nas fábulas, por exemplo. Nem sempre, porém, o ensinamento é explícito, mas sabemos que a Literatura, mesmo não tendo essa finalidade, nos ensina sempre alguma coisa. Aqui, o ensinamento do narrador é expresso. A princípio como um alerta: “Môce d’xá de farra, quê cosa que Deus ca ata gosta! (Rapaz, deixa a pândega, que é coisa que não agrada a Deus). Isto era dito, continuamente, pela mãe de Manê de Nho Padre a seu filho, que sempre fazia ouvidos

de mercador” (FIGUEIRA, 1963, p. 6). E depois, o ápice da lição, como um castigo: “Escusado será dizer-se que, para o Manê de Nho Padre, desde essa madrugada inesquecível, se acabaram para sempre as farras. Quem o quisesse ver era na igreja, com o seu rosário na mão, pedindo a Deus a salvação da sua alma” (FIGUEIRA, 1963, p. 9).

Ao final do conto, o narrador retoma o início, o que dá circularidade à narrativa, reafirmando sua gênese na tradição oral e na memória: “O tempo passa; os homens desaparecem. A tradição fica expressa em lendas ou cantares, que se transmitem de geração em geração” (FIGUEIRA, 1963, p. 9).

Os elementos de cena e o espaço de ambos os contos são construídos para indiciar o mistério e preparar o surgimento dos fatos insólitos. No conto de Rubião, o velho hotel, deteriorado, “caindo aos pedaços”. E a percepção, por parte da personagem Artur, de que as casas tremiam, e bem assim quadradinhos brancos e cinzentos tremelicavam no céu, indiciando o boné cinzento da personagem Anatólio, que surgiria mais adiante. O tempo é cronológico, sendo que os acontecimentos se iniciam na madrugada em que os vizinhos são acordados com os caminhões fazendo mudanças, algo inusitado para o horário. Também no conto cabo-verdiano os acontecimentos ocorrem de madrugada, acrescidos de ingredientes que adicionam inquietude e temor: lua cheia, com o vento leste “fazendo vergar os coqueiros e os tarafes numa verdadeira dança macabra” (FIGUEIRA, 1963, p. 7).

No conto “O homem do boné cinzento” há precisão dos fatos e horários: “às cinco horas”, “no início da noite”, “no

inverno em que as crianças brincavam na rua”, mostrando o paraíso que era aquele lugar de tranquilidade e segurança, até que o homem do boné cinzento surgiu para provocar desestabilização, seja nas personagens seja no leitor. O lugar, portanto, era determinado: a rua onde moravam. Pressupõe-se, portanto, um ambiente urbano. Já no conto de Ferreira o ambiente é rural, deserto, de madrugada, um lugar perto do Lombo, região afastada do Mindelo, capital da Ilha de São Vicente.

Há na narrativa brasileira uma definição do tempo de forma repetitiva, justamente para mostrar a habitualidade da personagem e causar inquietação no leitor e nas personagens Artur e Rodorico: “[o homem do boné cinzento] Nunca era visto saindo de casa e, diariamexnte, às cinco horas da tarde, com absoluta pontualidade, aparecia no alpendre, acompanhado pelo cachorro” (RUBIÃO, 2007, p. 12). E é nesse mesmo horário que, dias depois, o homem do boné cinzento vai desaparecer. A construção do tempo vai consolidando o fantástico e preparando o leitor para o insólito do desfecho. A solução final para o relato é odesaparecimento de ambos: a personagem-observador e a personagem-observado, Artur e Anatólio. Enquanto no conto cabo-verdiano o início é retomado no final, em Rubião, o início do conto antecipa o final ao introduzir a personagem: “O culpado foi o homem do boné cinzento” (RUBIÃO, 2007, p. 11).

Ambas as personagens desaparecem, mas Artur, no conto de Rubião, de forma gradativa e detalhada, enquanto o homem do chapéu de Panamá some sem ninguém ver ou saber,

artifício típico das narrativas orais maravilhosas. Além disso, a dança e o rodopio em que a personagem é envolvida, a princípio lentamente, depois cada vez mais depressa, levando-a à exaustão e ao desmaio, remete aos imaginários sobrenaturais crioulo e brasileiro. O redemoinho significa perigo, perdição, imponderável, afundamento, onde habita o demo, as coisas ruins, o sobrenatural e o maravilhoso. E se não habitam, é por onde se apresentam ou por onde fogem.

No imaginário brasileiro, influenciado posteriormente pelas culturas europeia e africana, o Saci Pererê aparece e desaparece em redemoinhos de vento. No entanto, o Saci Pererê é um ser do âmbito do maravilhoso, que brinca, faz molecagens e se diverte, pregando peças, escondendo objetos, enroscando as crinas dos cavalos, jogando os dedais das costureiras em buracos etc. Tem, portanto, uma função lúdica, de travessuras. Diferentemente do homem do chapéu de Panamá, que surge para a personagem como coisa ruim, mas que no fundo quer continuar a festa: “De repente, o homem de chapéu de panamá, dando uma estridente gargalhada, falou-lhe. Então, Manê? O baile para nós dois, não terminou ainda! E logo começou numa dança endemoniada em volta do pobre rapaz (...)” (FIGUEIRA, 1963, p. 8).

Aparentemente, o ser sobrenatural queria dar uma lição e um castigo ao jovem. Poderíamos aventar que os fatos insólitos relacionados à dança do homem e aos efeitos nefastos na saúde psíquica da personagem estivessem direcionados para alertas e lições de ordem moral, porém contra a própria cultura crioula, uma vez que o jovem era tido como boa pessoa,

exemplar, trabalhador, exímio tocador de violão e “tinha aquele conjunto de predicados (...) que as raparigas consideravam o essencial para ser um bom marido” (FIGUEIRA, 1963, p. 7).

Mas então por que Manê de Nho Padre teria sido vítima de encontro aziago? O rodopio infernal a que a personagem foi submetida, sacado do imaginário, remete à epígrafe do romance *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa: “O diabo na rua no meio do redemunho”. Porém, é preciso ponderar que a espécie de lição, ensinamento ou castigo que poderia advir da narrativa remete adicionalmente à principal função do conto popular que é a diversão, o riso e a descontração. Para Michèle Simonsen (1987), o conto, dentre os diversos gêneros populares (mito, gesta, lenda, anedota), é o único que se configura como um relato ficcional com finalidade de divertimento. Os demais gêneros, segundo ela, apresentam “uma verdade” subjacente, como se tivessem ocorrido em algum lugar ou tempo (SIMONSEN, 1987, p. 6). Podemos, nessa senda, constatar que o conto popular abre o universo da fantasia e da imaginação, permitindo que o receptor usufrua do prazer que a ficção promove.

A narrativa oral “O homem do chapéu de Panamá” presta-se à desconstrução do sobrenatural como coisa ruim e enfatiza a cultura crioula e as festas comunitárias como algo que sequer as coisas ruins conseguem destruir ou afastar dos jovens, não obstante o caso de Manê de Nho Padre. Além do mais, a cultura crioula não faz muita fé nos padres, os quais desde a colonização também tinham filhos com as escravas ou mulheres livres, razão por que também há na narrativa uma

tentativa de desmoralização do cristianismo com que foi educado a personagem, pois sequer o rosário o defendeu de situação vexatória. Podemos, pois, concluir que os seres maravilhosos na narrativa reforçam a resistência cultural e, portanto, a identidade crioula. Esta nossa percepção fica mais clara com a composição da morna baseada em fato tão insólito que foi a dança com “esse homem [que] não era gente” (FIGUEIRA, 1963, p. 7).

A narrativa oral e o conto escrito também cumprem a finalidade de distrair e divertir, provocando o riso. Aliás, dentre os seres maravilhosos cabo-verdianos que provocam risos, destacamos o Canelinha, o mais querido deles: é um esqueleto humano muito alto, não chega a ser um gigante, mas tem o dobro da altura de um homem adulto. Ele surge repentinamente em lugares desertos e passa a correr atrás dos passantes. Para se livrar deles, a estratégia é correr em ziguezague ou virar repentinamente uma esquina. É quando o esqueleto se desconjunta, dando oportunidade de fuga.

No conto de Murilo Rubião, há o insólito sem solução pelas leis desse mundo real. Permanece, pois, o inexplicável, a dúvida se de fato aquilo tinha mesmo acontecido ou não. O leitor confronta a realidade intratextual com a sua realidade extratextual e conclui que os fatos insólitos relatados não são permitidos com as leis que regem este mundo em que vivemos, sendo, portanto, do âmbito do fantástico como categoria estética utilizada pelo narrador, de acordo com Roas. Já no conto cabo-verdiano o sobrenatural é naturalizado, não provoca rompimento ou transgressão da realidade extratextual

porque a personagem e o leitor estão diante do sobrenatural e o aceitam como tal, configurando o maravilhoso que está na gênese da narrativa oral que o inspirou.

Para Roas, quando o sobrenatural se converte em natural, o fantástico dá lugar ao maravilhoso, que acontece num espaço diferente do lugar em que vive o leitor (ROAS, 2014, p. 33), um mundo totalmente inventado em que aceitamos tudo aquilo que acontece ali sem confrontar com nossa realidade e experiência de mundo. Podemos acreditar que os contos populares são totalmente inventados devido justamente às suas características de anonimato, persistência, mobilidade, generalidade e oralidade. Mas, como diz Michelle Simonsen, se o conto popular é um gênero ficcional que tem a finalidade de divertir, pode ter também algo de verdade. Como a lenda.

O fantástico, sendo uma categoria estética, de acordo com Roas, tem sua forma de construção engenhosa. Nele há conflito entre o real e o impossível: há anormalidade dentro do real; a narrativa é engenhosa e insólita, com a presença do sobrenatural e do extraordinário provocando inquietude no leitor e incerteza da realidade. Há, pois, rupturas e transgressões e ameaça à realidade. Como, por exemplo, um homem vai ficando cada vez mais magro e transparente a ponto de visualizarmos por entre seus órgãos as coisas tangíveis da realidade, como um jarro de flores? Como esse homem desaparece, sobrando apenas a cabeça, e aquele que o observava também sofre o mesmo efeito, sobrando de si uma pequena bolinha negra. Como isso pode acontecer? Com uma arquitetura do

fantástico, uma construção textual que procura um efeito estético de estranhamento e de inquietude.

E quanto ao homem do chapéu de panamá dançando uma dança macabra, sinistra e rápida, rodopiando diabolicamente até levar seu par à exaustão, ao desmaio e à inconsciência por vários dias? E que desaparece num rodopio, sem vestígios, nem nada? O maravilhoso aceita a explicação do sobrenatural sem que ele interfira nesse mundo real do leitor, no contexto extratextual. Tudo se dá dentro do texto, e lá fica. Até retornar novamente, quando alguém conta de novo o que aconteceu ou como ficou sabendo, do seu modo e do seu jeito. Ou quando alguém, imprimindo seu próprio estilo, o reconta escrevendo e adicionando novos elementos à narrativa. O conto popular, assim, emerge do espaço da oralidade e conquista o espaço da escrita, ganhando status de autoria e rompendo com suas características de antiguidade, anonimato, divulgação e persistência (CASCUDO, 1986, p. 16) e mobilidade, generalidade e pluralidade (JOLLES, 1996, p. 195).

Todavia, tanto uma expressão quanto a outra apresentam complexidade, engenhosidade e criatividade na sua elaboração técnica, e aqui especialmente no trato do sobrenatural e do seu entorno, utilizando estratégias da voz e do gesto, quando pensamos na narrativa oral; ou da palavra que o fixa na escrita em linguagem simbólica, quando pensamos no conto cabo-verdiano e especialmente na construção literária meticulosa de um conto fantástico como é o de Murilo Rubião. Além disso, pensando no conto cabo-verdiano, os suportes oral e escrito convivem e mesmo o texto escrito pode ser oralizado.

Walter Ong, reportando-se a Barthes, lembra que qualquer interpretação de um texto deve mover-se para fora do texto, a fim de remetê-lo ao leitor, de tal sorte que o texto não possui significado até que alguém o leia e, para ter sentido, deve ser interpretado (ONG, 1996, p. 182). Para ele, a narrativa, em toda parte, constitui um gênero capital da arte verbal sempre presente, desde as culturas orais primárias (aquelas que não conheciam a escrita) até a alta cultura escrita e o processamento eletrônico de informação (ONG, 1996, p. 158). Assim, finalizamos com uma citação de Ong que dimensiona o poder da oralidade e no limite a sua indissolúvel ligação com a escrita e com o duplo: “Até mesmo para falar consigo próprio é preciso fingir que se é duas pessoas” (ONG, 1996, p. 197).

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO, Theodor et al. *Teoria da cultura de massa*. Trad. De Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 221-54.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte, São Paulo: Itatiaia, Edusp, 1975, v. 1.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro, São Paulo: Itatiaia, Edusp, 1986.
- DURAND, Gilbert. Prefácio à terceira edição. In: _____. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FIGUEIRA, Manuel Bonaparte. *Contos e lendas de Cabo Verde*. Lisboa: Ed. do Autor, 1963.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. Entrevista realizada por Juremir Machado da Silva, Paris, 20.03.2001. Revista FAMECOS, Porto Alegre, nº 15, agosto de 2001, p. 74-82. Disponível em:

<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/3123/2395>

(Acesso em 10 de junho de 2016.)

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita* – a tecnologização da palavra. Trad. Enid Abreu Doibranszky. Campinas: Papirus, 1998.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico* – aproximações teóricas. Trad. Julián Fuks. São Paulo: UNESP, 2014.

RUBIÃO, Murilo. *O homem do boné cinzento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 11-15.

SILVA, Avani Souza. *Narrativas orais, literatura infantil e juvenil e identidade cultural em Cabo Verde*. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015. Disponível em:

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-05082015-145237/pt-br.php>

(Acesso em 10 de junho de 2016.)

SIMONSEN, Michèle. *O conto popular*. Trad. Luis Claudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

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

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Trad. A. Pinheiro e J. P. Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

O LIVRO-JOGO COMO ATRATIVO À LITERATURA FANTÁSTICA

Pedro Panhoca da Silva

Orientador: Prof. Dr. João Luís Cardoso Tápias Ceccantini

INTRODUÇÃO

O ensino de Língua Portuguesa passa por uma dura situação hoje: mudanças insignificantes para com o ensino, belas teorias que não são aplicadas, professores desrespeitados por seus discentes, além de a prática da escrita e da leitura estar cada vez menos presente na vida do aluno. O estudante precisa ser motivado, mas não o aceita da forma como o corpo docente sabe e pratica.

Com a expansão da tecnologia, a humanidade obteve conforto e rapidez em algumas tarefas, e com a perda da 'patente' de 'detentor do saber', o docente encontra-se em xeque atualmente quando o assunto é o seu respeito e sua função diante de um dos problemas escolares como a falta de interesse dos alunos pelo aprendizado. Porém, seria cômodo transferir a culpa para a falta de apoio governamental e sua política de

progressão continuada e dos pais aos alunos, crentes de que a tarefa da educação de seus filhos na sociedade seja atividade exclusiva do professor.

Deve-se mostrar ao aluno, quando não se interessar por determinado tema, o fator de economia do seu aprendizado, pois o que lhe seria ensinado poderia ter uma aplicação concreta e útil em sua vida, em vez de criticá-lo. Algumas vezes, consegue-se isso somente através de pressão, ameaça ou castigo. O aluno também interpreta mal esse fator de economia, no sentido de que acaba por estudar visando apenas a uma boa nota no boletim ou sua libertação da punição, nada acrescentando à sua bagagem cognitiva.

Parte da falta de interesse na leitura provém, também, de má seleção de textos, desmotivando-o e criando-lhe um bloqueio de prazer. Com isso, ele acreditará toda a leitura ser mera obrigação escolar, já que não representa nada de útil ou deleitoso em sua vida. Dessa forma, uma grande dificuldade em abstrair os conteúdos da leitura e acrescentá-los à bagagem cognitiva é por ele sentida.

Atrativos precisam ser criados e tais ferramentas existem, podendo ser os livros-jogos¹ uma delas. Parecem ser algo “inédito”, mas esses livros interativos são comumente ligados ao

1 Tratam-se de livros de leitura não-linear os quais utilizam a linguagem apelativa para dialogar com o leitor, que é, ao mesmo tempo, leitor e personagem principal da narrativa. Um catálogo de títulos nacionais e estrangeiros pode ser encontrado em <http://gamebooks.org/>. Mais informações em <http://jamboeditora.com.br/485/os-livros-jogos-fighting-fantasy/>

RPG² e existem no Brasil desde o final da década de 1970. Normalmente estão associados a temas que envolvem desde Literatura Maravilhosa e Fantástica à Ficção Científica e Ciência Investigativa. Por meio da mediação, que se caracteriza pela relação do homem com o mundo e com os outros homens por meio de signos e instrumentos, acontecem, segundo o Sociointeracionismo³, a construção e a reconstrução de significados e representações. O RPG e a leitura são alguns exemplos de mediações entre homem-mundo-outro social.

BREVE HISTÓRIA SOBRE OS JOGOS

Desde o Renascimento, os jogos são vistos como importantes ferramentas para o desenvolvimento da inteligência. O homem sempre sentiu a necessidade de contar e ouvir histórias e recriar a vida por meio da ficção. Desse modo, por exemplo, gregos e romanos usavam as *fabulae* para expressar suas morais

2 Abreviação de *Role-Playing Game*, algo como “jogo de interpretação de personagens”. Nele, os jogadores escolhem e interpretam seus personagens em busca de cumprir uma missão em comum por meio de um enredo, agindo com estratégias individuais ou conjuntas, podendo determinado sempre que desejarem. O grupo segue regras pré-estabelecidas por um sistema de regras pré-estabelecido pelo jogo escolhido (cada sistema de RPG possui um conjunto de regras próprio) e dados (de seis ou mais lados) são amplamente usados para determinar o (in)sucesso das ações dos jogadores. Mais informações em <http://brasilescola.uol.com.br/curiosidades/rpg.htm>,

3 Teoria criada por Lev Vygotsky na qual o foco da aprendizagem está na interação. Segundo esta teoria, a aprendizagem acontece por contextos históricos, sociais e culturais e a formação de conceitos científicos dá-se a partir de conceitos quotidianos. Mais informações em <http://knoow.net/ciencsocioishuman/sociologia/socio-interacionismo/>

filosóficas, Jesus Cristo usava as parábolas para atrair e ensinar a seus discípulos. Outras formas foram surgindo ao longo do tempo, e incluíam lendas, mitos, anedotas. Com a literatura impressa, surgiram contos, novelas, romances e histórias em quadrinhos. Na época na qual nos encontramos, com a valorização exacerbada da rapidez de troca de informações, a oralidade parece ter ficado em segundo plano e a necessidade de se criar outras modalidades atrativas surgiu.

Os textos interativos de narrativas não-lineares das mais variadas estruturas datam desde a década de 1940, mas é mais precisamente em 1982 que um tipo de estrutura específica – a aventura-solo⁴ – populariza-se, quando os autores Steve Jackson e Ian Livingstone decidem criar o mundo fantástico de Allansia⁵, um clássico cenário de fantasia medieval onde se ambientariam a maioria dos enredos dos livros-jogos da série *Aventuras Fantásticas*⁶, chegando ao Brasil mais precisamente em 1986 com a publicação do livro-jogo “A cidadela do caos”⁷. Da série *Aventuras Fantásticas*, para o

4 Outro nome pelo qual a narrativa encontrada nos livros-jogos é conhecida.

5 Mais informações sobre esse cenário do jogo em [http://fightingfantasy.wikia.com/wiki/Allansia_\(continent\)](http://fightingfantasy.wikia.com/wiki/Allansia_(continent)). Informações detalhadas podem ser encontradas em [http://fightingfantasy.wikia.com/wiki/Allansia_\(book\)](http://fightingfantasy.wikia.com/wiki/Allansia_(book)).

6 Traduzida da série original *Advanced Fighting & Fantasy* (Puffin Books), essa coleção de livros-jogos foi a mais famosa, vendida e querida por públicos de diversas partes do mundo, inclusive no Brasil. Mais informações em <https://aventurasfantasticas.wordpress.com/>.

7 Traduzido do livro original inglês *The Citadel of Chaos* (Puffin Books) e lançado pela extinta editora Marques Saraiva no Brasil. Mais informações em <https://aventurasfantasticas.wordpress.com/books/livros/1-a-cidadela-do-caos/>

português foram traduzidos apenas 28 dos 59 originais em inglês, pela editora Marques Saraiva⁸. Séries paralelas e suplementos dos livros-jogos passaram pela mesma incompletude: somente 15 dos 25 lançados no exterior. Em abril de 2009 a Editora Jambô⁹ prometeu relançar e traduzir os títulos da série *Aventuras Fantásticas* para o idioma nacional¹⁰ enquanto fãs dessa literatura aguardam o lançamentos dos demais títulos para completar sua coleção ou manter esse “legado” vivo.

Nem só de traduções estrangeiras o Brasil dependeu: outras séries de livros-jogos como *Aventuras na Terra-Média*¹¹, *Coleção Você Manda*¹², *E agora você decide*¹³, *Coleção Você*

8 Extinta editora responsável pela publicação da série *Aventuras Fantásticas*.

9 <http://jamboeditora.com.br/>

10 Até o presente momento, a editora já contava com 21 títulos de livros-jogos em seu catálogo, sendo 15 novas edições de obras já conhecidas da série original em inglês pelo público brasileiro, 2 traduções inéditas de obras da série original em inglês, 3 lançamentos de obras nacionais (abrangendo dois livros-jogos e uma história em quadrinhos-jogo) e 1 nova edição de obra já conhecida pelo público brasileiro.

11 Publicada pela editora Ediouro, a série foi composta por quatro volumes (os quais correspondem aos números 5, 6, 7 e 8 da série original em inglês *Middle-earth Quest*, composta por 13 volumes [editoras Berkley e Iron Crown Enterprises]) e escrita por vários autores, tendo como enredo a narrativa de *O Senhor dos Anéis*. Mais informações em <http://masmorradesaia.blogspot.com.br/2012/06/sozinho-na-terra-media-livros-jogos-no.html>.

12 Publicada pela editora Record, a série foi composta por 7 volumes (dos 24 da original em inglês *Which Way Books* [Pocket Books] de enredos variados e mais voltados para o público infantil). Mais informações sobre a lista completa dos originais em inglês em http://www.gamebooks.org/show_series.php?id=29 e em português em http://gamebooks.org/show_series.php?id=523

13 Publicada pela editora Ediouro, assim como a *Coleção Você Manda* é voltada ao público infantil e infanto-juvenil, a série brasileira foi dividida em três categorias, sendo elas *E Agora Você Decide* (da original em inglês *Twistaplot* [editora

.....
Scholastic], contendo todos os 18 títulos da coleção original), *E Agora Você Decide: Infantil* (da original em inglês *Pick-a-Path* [editora Scholastic], contendo somente 10 dos 18 originais em inglês) e *E Agora Você Decide: Série Brasileira* (7 títulos somente lançados no Brasil, nos mesmos moldes da série *E Agora Você Decide*). Mais informações sobre as listas completas das três “sub-séries” em português podem ser acessadas em http://gamebooks.org/show_series.php?id=465, http://gamebooks.org/show_series.php?id=527 e http://gamebooks.org/show_series.php?id=522, respectivamente.

14 Publicada pela editora Abril Jovem, esses livros, de diferentes autores, usavam as aventuras passadas nos diversos cenários de AD&D (um dos muitos sistemas de RPG existentes nos anos 90 cujos enredos variam da fantasia à ficção científica. Foi um dos primeiros e mais populares sistemas de RPG da época), mas sem precisar conhecer suas regras ou contextos narrativos. A série foi composta por 4 volumes (49 da original em inglês *Endless Quest* [editora TSR]). Mais informações sobre a lista completa das obras em português pode ser encontrada em http://gamebooks.org/show_series.php?id=1365 e da série original em http://gamebooks.org/show_series.php?id=79. Mais informações sobre o RPG AD&D em <http://www.rederpg.com.br/2014/02/12/dd-40-anos-a-historia-do-add/>.

15 Publicada pela Bertrand Brasil e Marques Saraiva, esta série escrita por diferentes autores (sendo Joe Dever o idealizador e criador da série) é composta por aventuras similares aos romances de cavalaria misturados à fantasia medieval. A série foi composta por 4 volumes (29 da original em inglês *Lone Wolf* [editoras Beaver Books, Hutchinson, Red Fox, Sparrow, Berkley e Project Aon, sendo a última uma editora virtual, a penúltima norte-americana e as demais, britânicas]). Mais informações sobre a lista completa das obras em português pode ser encontrada em http://gamebooks.org/show_series.php?id=518 e da série original em http://gamebooks.org/show_series.php?id=228. Outras informações sobre a série podem ser encontradas em <https://tionitroblog.wordpress.com/2013/05/22/a-fantastica-serie-de-livros-jogos-lone-wolf-oficial-e-gratuita-pdownload-pkindle-no-site-project-aon-nitroblog/>

16 Publicado pela editora Akritó e de autoria de Flávio Andrade, o livro proporciona ao leitor uma aventura vivida numa favela/periferia do Rio de Janeiro na qual o leitor assume o papel de um jovem morto por uma bala perdida, retornado ao mundo em forma de espectro, o qual decide se vingar dos seus criminosos.

*Renascido*¹⁷ e as obras de Athos Beuren¹⁸.

Segundo Alvarez (2013), essas décadas de 1980, 1990 e 2000 favoreceram o surgimento, na Espanha, de escritores usufruidores do fantástico, o que pareceu ocorrer também no Brasil. De acordo com o referido autor,

[...] a opção de escritores consagrados e o surgimento de novos autores que têm em comum a escolha do fantástico para sua expressão literária nesse período, constitui o que para Roas e Casas são os “anos de normatização”, descritos como os anos de reconhecimento do fantástico tanto por parte dos escritores e leitores quanto de boa prática da crítica e das editoras. É notável a quantidade de obras que começam a ser publicadas com sucesso a partir da referida década de 1980 até o ano 2000. São livros de contos que incluem relatos fantásticos, livros de micro contos e alguns poucos romances (ALVAREZ, 2013, p. 15-16)

Existiram, ainda, títulos que foram lançados em Portugal, mas que foram importados por lojas especializadas em RPG

17 Também publicado pela editora Akritó e de autoria de Carlos Klimick – um dos principais nomes na construção de RPG nacionais e educativos- , o livro traz uma aventura passada no cenário carioca no qual o leitor representa um jovem que foi morto, assim como sua irmã, e volta ao mundo dos vivos em forma humana provido de truques sobrenaturais e habilidades felinas em busca de vingança. Mais informações sobre o autor em http://historias.interativas.nom.br/designdidatico/?page_id=63

18 Escritor gaúcho considerado o primeiro e mais ativo autor nacional de livros-jogos. Mais informações do autor em <http://blogueirossaocarlos.blogspot.com.br/2013/06/entrevista-com-athos-beurem.html>

e circularam entre os jogadores, como a série *Aventura Sem Fim*¹⁹ e alguns volumes da própria coleção *Aventuras Fantásticas* que a Editora Verbo (Portugal) aceitou traduzir, mas que, infelizmente, não chegaram ao Brasil²⁰.

O LIVRO-JOGO OU AVENTURA-SOLO: VIELA PARA O CONTATO COM A LITERATURA FANTÁSTICA

Segundo Todorov, “no fantástico o acontecimento estranho ou sobrenatural era percebido sobre o fundo daquilo que é julgado normal e natural; a transgressão das leis da natureza faz com que tomemos consciência disso ainda mais fortemente.” (TODOROV, 1975).

Todo livro-jogo possui uma estrutura semelhante, apesar de seus enredos variarem muito. Primeiro explica-se sobre onde se passará a história, quem o leitor-protagonista é e qual é a sua missão. Em seguida ditam-se as regras para a parte que envolve o jogo, ou seja, como proceder quanto ao rolamento de dados quando se está em combates ou testes envolvendo sorte ou aleatoriedade²¹. Então, após as regras

19 Publicada pela editora Europa-América, de vários autores e diversos temas, funcionou como a série brasileira *Coleção você é o herói* na qual aventuras eram focadas nos variados enredos de AD&D sem conhecimentos prévios do sistema completo, mas só uma parcela dos 49 da original em inglês *Endless Quest* [editora TSR] foi publicada.

20 Mais informações sobre a lista completa das obras em http://gamebooks.org/show_series.php?id=517

21 Normalmente são sistemas simples que envolvem o lançamento de dados de 6 lados, papel e caneta para anotar informações importantes que surgirão durante

serem absorvidas pelo leitor, uma introdução à aventura é feita e, logo após, inicia-se a leitura-jogo, composta de bifurcações nas quais o leitor escolhe o caminho que crê ser o melhor a ser seguido. Essas escolhas podem resultar em sucesso ou fracasso, assim como os diversos finais com que ele poderá se deparar: perder (morte), fracassar (insucesso), escapar de seu objetivo (sobrevivência) ou vencer (triunfo).

Seus temas são baseados nos mais diversos gêneros literários: ficção científica, como *A máquina do tempo*, *O homem invisível* (H.G. Wells), *Duna* (Frank Hebert), 2001 (Arthur C. Clarke), todas as obras de Isaac Asimov, Ray Bradbury; literatura fantástica, como *Frankenstein* (Mary Shelley), *O médico e o monstro* (Robert Louis Stevenson), *O castelo de Otranto* (Horace Walpole), *Drácula* (Bram Stoker), *A metamorfose* (Franz Kafka), *A história sem fim* (Michael Ende), *Entrevista com o Vampiro* (Anne Rice); literatura maravilhosa como *Contos* (Charles Perrault), *Contos* (Monteiro Lobato), *As crônicas de Nárnia* (C.S. Lewis), *Contos* (Hans Christian Andersen), *O chamado de Ctulhu* (H.P. Lovecraft), todas as obras de J.R.R.Tolkien; epopeia como *Tom Sawyer* (Mark

a narrativa ou até mesmo fazer um mapa já pensando nas próximas leituras caso o protagonista fracasse e a aventura reinicie-se. Alguns títulos de coleções como *Coleção Você é o Herói*, *E agora você decide* e *Aventuras Sem Fim*, são desprovidos de sistema de jogo, bastando seguir as referências narrativas e usar papel e caneta como recursos externos do jogo. Alguns livros-jogos mais recentes, como as novas edições da série *Aventuras Fantásticas*, possuem, nas próprias páginas, imagens de dados com numeração já pré-estabelecida, a fim de facilitar a dinâmica de jogo: o leitor marca a página em que se encontra, fecha o livro, abre-o em uma página aleatória e verificar que número foi obtido em seu "lançamento de dados". Mais informações em <http://www.casalaficcionado.com.br/livro-jogo-o-rpg-solo/>

Twain), *A volta ao mundo em 80 dias* (Júlio Verne), *Viagens de Gulliver* (Jonathan Swift), *Dom Quixote* (Miguel de Cervantes), *Sofrimentos do jovem Werther* (Goethe), *As aventuras do Sr. Pickwick* (Charles Dickens), *Ivanhoé* (Walter Scott); romances policiais como todas as obras de Conan Doyle, *Os crimes da Rua Morgue* (Edgar Allan Poe), entre outras, as quais proporcionam ao leitor seus primeiros contatos com literaturas clássicas e fundamentais para seu crescimento cognitivo.

Essa divisão entre gêneros literários não é tão importante segundo Maurice Blanchot (apud TODOROV, 1975, p. 12), pois

só importa o livro, tal como é, longe dos gêneros, fora das rubricas, prosa, poesia, romance, testemunho, sob os quais ele se recusa a se alinhar e aos quais nega o poder de lhe fixar o lugar e determinar a forma. Um livro não pertence mais a um gênero, todo livro depende da literatura, como se esta detivesse por antecipação, da sua generalidade, os segredos e as fórmulas, as únicas coisas que permitem dar ao que se escreve realidade de livro. (BLANCHOT apud TODOROV, 1975, p. 12)

Exemplo disso é a própria ficção científica ser considerada como fantástica, pois segundo Todorov,

é preciso fazer observar aqui que os melhores textos de Science-fiction se organizam de maneira análoga. Os dados iniciais são sobrenaturais: os robôs, os extraterrestres, o cenário interplanetário. O movimento da narrativa consiste em nos obrigar a ver quão próximos

realmente estão de nós esses elementos aparentemente maravilhosos, até que ponto estão presentes em nossa vida. (TODOROV, 1974, p. 180)

Podendo ser correta ou não essa divisão entre gêneros, um dos preferidos dos jovens leitores é a literatura fantástica, a qual segundo Todorov (1975, p. 179), “[...] partia de uma situação perfeitamente natural para alcançar o sobrenatural”. Quando os jovens entram em contato com tal leitura, há grande curiosidade por se depararem com um enredo diferente dos demais. Aliado, também, ao formato de livro-jogo, ao ler-jogar pela primeira vez, dificilmente o leitor triunfará e, não satisfeito com isso, jogará (e lerá) diversas vezes até ser o grande vencedor. Ou seja, na pior das hipóteses, ele estaria fazendo várias leituras sobre o mesmo texto, obtendo inúmeras combinações de enredo.

Quanto a autores fantásticos e até mesmo escritores que ousaram em suas épocas com narrativas não-lineares e lúdicas, precursoras dos livros-jogos, Alvarez destaca

[...] a influência dos escritores argentinos Jorge Luis Borges (1899-1986) e Julio Cortázar (1914-1984), reconhecidos mestres do conto fantástico, além de outros importantes autores hispano-americanos como Horacio Quiroga e Adolfo Bioy Casares, só para citar alguns. (ALVAREZ, 2013, p. 15-16)

Pode haver, também, o contato com o maravilhoso, muitas vezes confundido com o fantástico, tendo J.R.R. Tolkien como

a principal referência inspiradora desses livros interativos. De acordo com Todorov,

o maravilhoso implica que estejamos mergulhados num mundo de leis totalmente diferentes das que existem no nosso; por este fato, os acontecimentos sobrenaturais que se produzem não são absolutamente inquietantes. [...] O sobrenatural se dá, e no entanto não deixa nunca de nos parecer inadmissível. (TODOROV, 1975, p. 179-180)

No melhor dos acontecimentos, outros inúmeros benefícios seriam absorvidos pelo leitor, como o incentivo de criar ficção ligada diretamente à produção textual e a proveitosa interação com o livro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Primeiramente, o livro-jogo não tem nada a ver com violência²² e prática nerd²³. É a própria transposição da vida, uma forma alternativa, uma realidade paralela paradoxalmente distante

22 Às vezes, surgem casos na grande mídia que nada relacionam os livros-jogos a atos violentos, mas sua “evolução” - o RPG - como um condutor de seus apreciadores à insanidade mental ou perturbações, como se proporcionasse um espaço para seus desejos mais obscuros. Pelo fato de o livro-jogo ser considerado um “RPG individual”, acaba por levar a fama indiretamente. Um exemplo pode ser visto em <http://g1.globo.com/Noticias/Brasil/0,,MUL1219032-5598,00-JURI+ABSOLVE+ACUSADOS+DE+MATAR+JOVEM+EM+OURO+PRETO.html>.

23 Termo usado de forma pejorativa a fim de se referir a uma pessoa que passa tempo demais focada em estudar e sem vida social. Mais informações em <http://www.infoescola.com/sociologia/nerds/>.

(nada nele contido faz parte do cotidiano) e próxima (devido a tudo que se pode relacionar à própria realidade).

Como já dito, os temas dos livros-jogos oscilam entre fantasia medieval e futurista, então poderá se observar o contato com o RPG, como se o livro-jogo fosse um ritual de passagem do jogador, que ou passa a utilizar o RPG por meio de fóruns de internet, jogos eletrônicos, ou em grupos de pessoas afins.

É percebido, também, que a contribuição para a leitura, principalmente das obras consideradas clássicas, é pesquisada e feita por meio de interações entre os leitores e os jogadores. Se o jogador não leu, poderá aprender por meio de uma boa releitura feita pelo autor, e rápido e espontâneo ocorrerá o contato com o original.

O valor de custo dos livros-jogos não é um problema ao leitor por não ser tão caro, já que estão, aos poucos, sendo reeditados pela Jambô editora, baixando o preço do que estava fora de catálogo há anos e tirando a raridade de alguns títulos procurados no mercado editorial. Por usarem um sistema mais simples e imediato de se jogar, a quantidade de folhas e tamanho das páginas são bem menores do que os complexos sistemas de RPG (o que de forma alguma retira a diversão e o prazer de sua leitura).

Quanto às práticas de escrita proporcionadas pelos livros-jogos, poder-se-ia dizer que elas não possuem um papel tão central quanto a leitura como atributo necessário para o leitor desempenhar suas funções em jogo. A formação de escritores, dessa forma, deve-se mais à família de cada um que valoriza tal prática. Porém, muitos dos entrevistados por Pavão (2000),

jogadores de RPG ou leitores de livros-jogos, têm mais de um livro publicado na área e quase todos revelaram ter projetos em andamento: livros, suplementos, contos. Editam *fanzines*²⁴ e escrevem histórias em quadrinhos. Há também algumas páginas na internet com *links* para *sites* construídos por leitores brasileiros de livros-jogos com material sobre suas criações²⁵.

Porém, não é só proveniente da vontade própria que se chega ao gosto pela leitura. Um enorme facilitador é a própria família do leitor, juntamente a seus professores. Segundo Pavão,

o material das entrevistas aponta para a importância do ambiente familiar na formação de jovens leitores. Interessante que, muitas vezes, essas famílias não dispõem de capital cultural nem do hábito da leitura, no entanto, reconhecem a competência desta prática como um valor simbólico necessário para o desenvolvimento de seus filhos em nossa sociedade, fazendo grandes investimentos, apesar das adversidades que se impõem. A escola pública, apesar de todas as suas limitações, parece ter um papel muito importante na formação de jovens leitores e escritores, especialmente para aqueles oriundos das camadas populares. Destacam-se nas histórias de vida destes mestres pequenos encontros com professores especiais que

24 Publicações digitais ou impressas feitas por e voltadas para fãs sobre determinado tema, podendo ser feitas de forma amadora ou profissional. Mais informações em <https://fanzineexpo.wordpress.com/o-que-e-fanzine/>

25 Alguns exemplos de livros-jogos digitais nacionais podem ser encontrados em <http://www.novojogador.com.br/> e <http://www.leaed.ufpr.br>

souberam dar o estímulo no momento adequado. As bibliotecas escolares e as públicas mostraram-se espaços importantes para a aproximação com a leitura. (PAVÃO, 2000, p. 188)

Pode-se acrescentar que os livros-jogos também servem como meios de transmissão de conceitos, pois constituem a oportunidade de se aprendê-los na prática.

O estudo da língua inglesa, ou de outra língua estrangeira, é muito bem-vindo para a leitura, pois a maioria dos livros-jogos é lançada em língua estrangeira e só depois traduzida para a língua portuguesa. O leitor que desejar um material momentaneamente (às vezes permanentemente) inédito será estimulado a aprender o idioma de publicação original do livro para consegui-lo. Sabemos que, por ainda se tratar de um tema não muito conhecido no mercado editorial, o livro-jogo deixa muitas vezes de ser traduzido por não ser economicamente viável aos consumidores²⁶. Além disso, o leitor sentirá a independência e a autonomia de não depender da boa vontade e da necessidade de tradutores realizarem seus trabalhos para fornecer-nos títulos inéditos, podendo até traduzir tais livros para outros leitores de forma amadora ou profissional, e

26 Alguns lançamentos só se tornaram possíveis graças ao financiamento coletivo (*crowd funding*), como por exemplo, a HQ-jogo *Last RPG Fantasy* (publicada pela editora Lobo Limão) ou plataformas online como a série *Lobo Solitário* (Project Aon). Mais informações em <https://www.catarse.me/pt/last-rpg-fantasy-livro-jogo> e <https://newtonrocha.wordpress.com/2013/05/23/a-fantastica-serie-de-livros-jogos-lone-wolf-oficial-e-gratuita-pdownload-pkindle-no-site-project-aon-nitrodungeon/>, respectivamente.

disponibilizar o material por ele traduzido em fóruns eletrônicos e comunidades da internet²⁷.

Segundo Silveira (2004), além do que foi dito, a relação leitor-língua estrangeira favorece, de forma lúdica, o

[...] contato com a cultura dos países que falam a língua alvo. Como os jogos requerem sempre uma ambientação, o Mestre/Professor poderia ambientar os jogos em países de língua estrangeira, inserindo elementos culturais conforme o andamento do jogo, através de descrições de paisagens, hábitos, etc. (SILVEIRA, 2004, p. 5-6)

Mesmo o livro-jogo sendo uma versão simplificada do RPG (quando é considerado), proporciona o que Cabalero e Matta (2006) afirmam sobre o tema: a sociabilidade e as características afins são capazes de constituir uma comunidade de aprendizagem, já que os leitores comumente trocam seus livros e debatem sobre seus assuntos:

Uma característica considerável que estamos observando no RPG é a sua capacidade de se constituir em uma comunidade de aprendizagem. Neste tipo de jogo não há vencedores entre os jogadores, uma vez que a competição é um aspecto inexistente no jogo. Os sujeitos envolvidos interagem entre si com o objetivo comum de resolver desafios que se apresentam durante o processo de criação coletiva das aventuras. (CABALERO; MATTA, 2006, p.7-8).

.....
27 Recomenda-se tomar as devidas precauções para com os direitos autorais da(s) obra(s).

As mesmas autoras afirmam que isso

[...] pode contribuir de forma significativa para o trabalho na modalidade de educação a distância, numa abordagem de comunidade de aprendizagem, uma vez que apresenta em sua estrutura os ambientes essenciais para que um sistema EAD funcione efetivamente. (CABALERO; MATTA, 2006, p.8)

O mesmo pode-se abstrair da teoria de Riyis (2004) sobre como os RPGs auxiliam os leitores a lidarem melhor com a situação-problema, já que esta ocorre o tempo todo, pois, durante toda a narrativa-jogo, os personagens dos leitores se deparam com situações que precisam ser resolvidas para continuar jogando (vivendo).

O mesmo autor destaca a interdisciplinaridade como contribuinte importante para o leitor, pois “as aventuras são interdisciplinares por excelência, pois, como são uma simulação da vida e a vida é interdisciplinar, a aventura também o é. O jogo, então, estimula essa relação de conteúdos normalmente separados artificialmente” (RIYIS, 2004).

Todos produzimos ficção diariamente, sendo oral ou escrita. Não é estranho aceitar tal ideia ao nos depararmos com isto. Ninguém vive seus dias só com fatos reais. A ficção nos leva a nos (re)conhecermos. O ser humano precisa imaginar e tem necessidade de extrapolar a realidade por meio do fantástico. Os livros-jogos podem nos ajudar a desenvolver a criatividade, a imaginação e a necessidade do fantástico, prática cada vez mais esquecida pela sociedade. Pelo contato com o

fantástico, o leitor passa a se conhecer melhor e reflete sobre sua identidade própria. Com a prática da ficção, passa aos poucos a decodificar os elementos das narrativas e percebe a infinita gama de possibilidades de se contar a mesma história e de como o fantástico choca o leitor com suas surpresas. O leitor, relacionando os (inter)textos entre si, também assimila a lição de que a narrativa não tem dono.

REFERÊNCIAS

ALVAREZ, R. G. H. "Apresentação do autor". In: ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Unesp, 2013, p. 11-28

CABALERO, S. S. X.;MATTA, A. E. R."O jogo *RPG* visto como uma Comunidade de Aprendizagem". In: *II Seminário Jogos Eletrônicos, Educação e Comunicação – construindo novas trilhas*. Salvador, 2006. Disponível em <http://www.comunidadesvirtuais.pro.br/seminario2/trabalhos/suelixavier_alfredoeric.pdf> Acesso em: 12 de Set. 2016

PAVÃO, A. *A Aventura da Leitura e da Escrita entre Mestres de Role playing Games (RPG)*. São Paulo: Devir, 2000.

RIYIS, M. T. *Simples – Manual para o uso do RPG da Educação*. São Paulo: Edição do autor, 2004.

SILVEIRA, F. S.; COSTA, A. J. H."RPG na sala de aula: criando um ambiente lúdico para o ensino da Língua Inglesa". In: *Anais do Fórum Internacional de Ensino de Línguas Estrangeiras*. Pelotas, RS, 2004. Disponível em <<http://docplayer.com.br/5840261-Rpg-na-sala-de-aula-criando-um-ambiente-ludico>>

-para-o-ensino-da-lingua-inglesa.html> Acesso em: 12 de Set. 2016

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

Patricio Dugnani

Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário.

(Ricardo Píglia)

INTRODUÇÃO

Este texto tem o objetivo de apresentar o processo de criação do conto “O Último Mistério de Poe”, retirado de *O Livro dos Labirintos*, de Patricio Dugnani. A escrita desse autor busca criar enigmas através de narrativas que se desenrolam em efeitos ilusórios para confundir o leitor. As histórias costumam misturar ficção e realidade, as quais vão se confundindo para que o leitor se perca, e fique questionando onde começa a história e onde termina a verdade. Além disso, efeitos como o *mise en abyme* (em que as narrativas vão se interpenetrando e criando miasmas, como corredores que se entrecruzam e dificultam a leitura), o uso de citações, intertextualidades, e o

uso do discurso científico, entre outras estratégias narrativas, são comuns nos contos desse autor que, inspirado principalmente em autores como Jorge Luis Borges, Franz Kafka, Ítalo Calvino e Edgar Allan Poe, cria estruturas enigmáticas, por isso o título: *O Livro dos Labirintos*. Nesses debates, a visão das análises de Ricardo Piglia, em torno da duplicidade da escrita do conto, comparadas às estruturas labirínticas de Borges, possibilitam exemplificar e desvendar as estratégias de Dugnani, das quais pode-se destacar a intertextualidade, baseada na visão de Roland Barthes e Leda Tenório da Motta, a qual o teórico francês define como o cruzamento de culturas e referências. Além da intertextualidade, é comum na obra do autor o uso de referências de notícias de jornais e revistas para dar uma impressão de realidade à ficção, além de utilizar elementos do discurso tipicamente científico como, por exemplo, citações e normas científicas.

Pretende-se com este texto apresentar as técnicas da criação do autor, bem como entender as estratégias típicas da produção do conto fantástico de autores como Poe, Calvino, Kafka, Borges, Cortazar, Murilo Rubião. A metodologia deste trabalho é teórica e exploratória, pois busca fazer o levantamento da bibliografia relativa ao conto, e analisar as estratégias utilizadas pelo autor d'*O Livro dos Labirintos*.

DA ESTRUTURA DO CONTO

Uma primeira dificuldade em se desenvolver esse tema, esbarra, segundo Nádia Gotlieb (2006), em como se definir o

conto, pois trata-se de uma forma narrativa muito antiga, que vai desde sua forma mais literária pura da contemporaneidade, até se cruzar em um tempo mítico com as narrativas fundadoras das sociedades humanas, um tempo que pertence ao estudo da Antropologia. Por isso, apresenta os formatos mais diversos em suas diferentes construções, conforme os autores, conforme a cronologia, e a cultura da produção.

Vários atentam para a dificuldade também de se explicar o conto. Julio Cortázar, em “Alguns aspectos do conto”, refere-se a “esse gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos”. Porque se, de um lado, “é preciso chegarmos a ter uma idéia viva do que é o conto”, isto torna-se difícil “na medida em que as idéias tendem para o abstracto, para a desvitalização do conteúdo” (GOTLIB, 2006, p. 10).

Nesse embate, apoiando-se em Júlio Casares e Júlio Cortázar, Gotlib nos apresenta o conto a partir de três possibilidades. Na primeira, o conto é apresentado como um “relato de um acontecimento” (GOTLIB, 2006, p. 11), ou seja, o contar de um fato que aconteceu, a princípio, no campo mais próximo da realidade. Já na segunda concepção, o conto é apresentado não como um recorte da realidade, mas, sim, um “acontecimento falso” (GOTLIB, 2006, p. 11) ou seja, uma ficção. Enquanto na terceira, apresenta o conto como se fosse apenas uma fábula. De qualquer forma, ela conclui, que o conto tem em comum o ato de contar, narrar. Dessa forma é que se pretende entender o conceito de conto. Para esta análise um conto é uma narrativa.

Para Julio Casares há três acepções da palavra *conto*, que Julio Cortázar utiliza no seu estudo sobre Poe: 1. relato de um acontecimento; 2. narração oral ou escrita de um acontecimento falso; 3. fábula que se conta às crianças para diverti-las. Todas apresentam um ponto comum: são modos de se *contar* alguma coisa e, enquanto tal, são todas *narrativas* (GOTLIB, 2006, p. 11).

Sendo uma narrativa, espera-se do conto, no mínimo, ainda nos baseando em Gotlib, que apresente as três estruturas básicas: uma ação, que se desenrole durante um tempo como uma “sucessão de acontecimentos”, que não necessariamente tenha que obedecer às leis da física em relação ao seu espaço e tempo.

De fato, toda narrativa apresenta: 1. uma sucessão de acontecimentos: há sempre algo a narrar; 2. de interesse humano: pois é material de interesse humano, de nós, para nós, acerca de nós: “e é em relação com um projeto humano que os acontecimentos tomam significação e se organizam em uma série temporal estruturada”; 3. e tudo “na unidade de uma mesma ação” (GOTLIB, 2006, p. 11).

Ricardo Piglia, em seu livro *Formas Breves* (2004), discute no texto “Teses sobre o Conto”, em sua primeira tese, que o conto sempre apresenta duas histórias. “Primeira tese: um conto sempre conta duas histórias.” (PÍGLIA, 2004, p. 89).

Uma história estaria na superfície, à mostra, evidente, e

se apresenta facilmente, porém, a outra se apresenta mais na profundidade, surgindo devagar, no decorrer do texto, e muitas vezes nas entrelinhas. As histórias são apresentadas de maneira independente, mas apresentam pontos de intersecção.

Cada uma das duas histórias é contada de modo distinto. Trabalhar com duas histórias quer dizer trabalhar com dois sistemas diferentes de causalidade. Os mesmos acontecimentos entram simultaneamente em duas lógicas narrativas antagônicas. Os elementos essenciais de um conto têm dupla função e são empregados de maneira diferente em cada uma das duas histórias. Os pontos de intersecção são o fundamento da construção (PÍGLIA, 2004, p. 90).

Esse é o ponto que interessa para esta análise, essa duplicidade do conto. Assim é o conto, segundo Píglia: “O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície” (2004, p. 90). Nesse sentido, é que nos contos do *Livro dos Labirintos*, o autor constrói mais do que histórias, pretende, como T’sui Pen, do conto de Borges (1999), “O Jardim dos Caminhos que se Bifurcam”, construir labirintos.

ESTRATÉGIAS LABIRÍNTICAS: INTERTEXTUALIDADE E CITAÇÃO; LINGUAGEM CIENTÍFICA E REPORTAGEM E REFERÊNCIAS

A qualidade máxima do **Livro dos Labirintos** é essa habilidade do autor em desconstruir todas as representações (orgia) para reconstruir a simulação dessas

representações (pós-orgia), mas de modo não a esvaziar o texto de sentido, mas de alçá-lo ao plano do fantástico, no qual esse sentido vem imaginariamente redobrado, multiplicado, pluralizado. Os caminhos do labirinto (ALMEIDA, 2009, 19).

Uma das estratégias principais usadas pelo autor se relaciona ao conceito de intertextualidade de Roland Barthes e deverá nos guiar neste percurso em busca de estratégias recorrentes. De acordo com a teoria da intertextualidade, um texto não necessariamente verbal é “(...) feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação” (BARTHES, 2004, p. 64). Este texto existe não somente em função do autor, ou seja, da origem, mas, principalmente, em função do leitor, o qual, em seu ato de recepção, propicia a formação de uma rede de relações múltiplas com todos os textos que já teve contato, criando teias, entrelaçamentos de discursos, produzidos a partir de diversas referências, citações, ecos culturais, enfim, desenvolvendo processos intertextuais.

As referências, que podem ser anteriores ou contemporâneas, cruzam-se no texto, criando uma estereofonia, ou seja, um conjunto de diversos signos que constituem a formação dos significados do texto, significados estes que são conotados a partir das relações denotadas do campo dos significantes, de forma que seus signos retoricamente se rearranjam na atividade praticada pelo leitor, encaminhando-o para a constituição de vários significados.

[...] um texto é feito de múltiplas escrituras, elaboradas a partir de diversas culturas e ingressante em uma relação mútua de diálogo, paródia, contestação; mas há um lugar em que esta multiplicidade é percebida, e este lugar [...] é o leitor: o leitor é o espaço em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações que constituem a escritura: a unidade do texto não reside em sua origem, mas em seu destino, e este destino não pode ser pessoal: o leitor é alguém sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é, simplesmente, um qualquer que articula, em um único campo, todos os traços a partir dos quais se constitui a escritura (BARTHES, 2004, p. 64).

Em nosso caso, observamos o texto como um tecido formado por intertextualidades, citações diversas que compõem o contexto cultural do leitor, pertencentes a um processo sógnico geral. Para a noção de intertextualidade, os textos anteriores propiciam a possibilidade de constituírem diversas leituras na formação do processo de significação. A intertextualidade amplia a leitura do campo figurativo dos signos, desenvolvendo novas possibilidades de associações por similaridade, formulando novas analogias, potencializando as relações metafóricas dos signos em suas dimensões conotativas, fazendo com que um texto possa articular, de maneira mais intrincada, a dinâmica dos espaços discursivos da cultura.

O texto é um campo metodológico, para Barthes, mais do que um espaço cristalizado de articulações de significados. O texto é um processo que põe em movimento uma

multiplicidade de sistemas de significação, articulando a diversidade de representações que compõem a linguagem e a cultura, entendendo-as como sistemas organizados de signos, ou seja, o texto, frente ao ato de leitura, multiplica-se em diversos significados, através de suas relações intertextuais. Leda Tenório da Motta apresenta essa teoria da intertextualidade como uma relação entre autores da seguinte forma:

[...] a teoria da intertextualidade supõe uma apropriação mútua dos autores e dos textos que é feita para abarcar aquela apropriação que o barroco ibérico sofre aqui, fazendo-se barroco brasileiro, a exemplo do que acontece com a escultórica barroca mineira, não obstante dar-se em ouro local, madeiras locais e pedra - sabão (MOTTA, 2011, p. 241).

No *Livro dos Labirintos*, o autor utiliza diversas vezes o recurso do cruzamento de referências e culturas, ou seja, a intertextualidade. Temas modernos como o metrô, no livro, se misturam a debates científicos como no texto “A Partícula de Deus”. Referências medievais, modernas, contemporâneas vão se misturando a situações irreais, tempos e espaços fictícios, produzindo o efeito labiríntico desejado.

Outra estratégia que se pode destacar é o uso de referências científicas e normas de publicação, como a citação, para criar uma aparência de verdade em um fato totalmente ficcional. Veja-se por exemplo, no conto em questão, “O Último Mistério de Poe”, o autor cria uma trama, onde ele insere um dos pilares das teorias da comunicação e da informação

– Claude Elwood Shanon - em uma história de mistério em torno da possibilidade de decifrar uma mensagem de Edgar Allan Poe, que fora deixada pelo criador das histórias de detetive.

Claude Elwood Shanon (1916-), matemático e pesquisador da Bell's System – filial da AT&T, desvendou o último texto criptografado pelo escritor Edgar Allan Poe (1809 – 1849). [...]

E pensando positivamente, é que Shanon, [...] (DUGNANI, 2004, 113)

Essa estratégia dá credibilidade ao texto, pois ao se envolver referências reais de figuras importantes da área científica, obtém-se um poder de convencimento maior à argumentação.

Finalmente, muitos dos contos do *Livro dos Labirintos* são baseados em casos reais ou notícias tiradas de jornais ou revistas. Essa estratégia alimenta também o efeito de verossimilhança dos textos, pois o leitor a qualquer momento pode ir em busca das referências, e verificar que aquela questão é real, ou pelo menos, que o fenômeno realmente ocorreu, ou pode vir a ocorrer. No conto analisado, buscou-se, por exemplo, algumas referências históricas que comprovassem o uso da criptografia por personalidades famosas:

A criptografia é a arte antiga de criar mensagens criptadas, para se proteger de seus inimigos. Nessa atividade é indispensável a criatividade e uma noção muito grande de matemática. Júlio César (101 a. C. – 44 a.

C) usava a cifra de César, para enviar mensagens aos seus generais, esta cifra poderia ser desvendada, se ao ler a mensagem, o receptor trocasse as letras da cifra pela terceira letra seguinte. A rainha Mary Stuart (1542 – 1587) acabou sendo degolada, pois as suas mensagens foram decifradas pela rainha Elisabeth. E finalmente na segunda guerra mundial, se a equipe de Allan Turing (1912 – 1954), [...] (DUGNANI, 2004, 113-114).

Dessa maneira, pode-se criar o efeito labiríntico, em que alguma resistência quanto à verdade dos fatos seja vencida pela documentação ou pela lógica científica, criando-se assim um ambiente em que a dúvida predomina, e as certezas são diluídas. Ou seja: Labirintos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para fechar este debate, talvez a frase mais significativa quanto ao ato de escrever é a que citou-se acima, quando Barthes nos orienta em como é possível libertar-se da língua, ou seja, libertar-se das convenções culturais e sociais que toda linguagem insiste em se instaurar: a trapaça.

Só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua [...] não pode haver liberdade, senão fora da linguagem. Infelizmente a linguagem humana é sem exterior é um lugar fechado. Só se pode sair dela pelo preço do impossível (BARTHES, 1979, p.15).

Lembrando-se que a língua se organiza a partir de uma coletividade, é no ato individual que o uso dessa língua, desse código convencional, pode ganhar a liberdade, pois, muitas vezes na escrita experimental, nos impossíveis da língua, é que se encontra a criatividade, e a beleza poética e versátil do uso da língua.

Por isso, para o autor do *Livro dos Labirintos* trapacear a língua, e não só à língua, mas também a diagramação e todas as convenções que envolvem o texto escrito, é uma espécie de liberdade possível, também uma maneira de criar outras formas de utilização e manipulação de informações. Em *O livro dos Labirintos* percebem-se três trapaças, nos termos definidos por Barthes.

Primeiramente, uma ideia desenvolvida por Rogério de Almeida (2009), editor do livro, que é uma grande e divertida trapaça: as páginas e a ordem dos contos, não condiz com a ordem do sumário. Ou seja, quem adquiriu o livro, pode achar que ele seja defeituoso, pois fora encadernado na ordem errada. Mas não, Almeida organizou o sumário propositadamente em ordem diferente da ordem dos textos. Os textos no livro foram organizados por uma relação literária de temas, formatos e ideias, enquanto o sumário é mais cronológico. Esse efeito causa uma confusão no leitor, pois para ler um texto, ele deverá procurá-lo como se tivesse que caminhar sem referência em um labirinto.

A segunda trapaça vem com o texto “Entropia (ou A Máxima Liberdade de Interpretação)”. Esse texto nunca foi escrito, e não foi inserido no livro. Essa trapaça não é apenas

uma anedota, embora funcione como uma. Na verdade, levando-se em consideração o conceito de entropia para a teoria da informação, que nos afirma que, a entropia, [está sobrando] é a medida do grau de desordem de uma mensagem, pode-se pensar que quanto maior o grau de originalidade de um texto, maior a possibilidade de aumento de entropia. Por isso um texto não escrito, que pode ser interpretado de diversas maneiras, seria um texto extremamente original, com um grau tendendo ao infinito de entropia, a máxima liberdade de interpretação, leva a um grande grau de incompreensão, e na liberdade do autor, de sequer escreve-lo.

Finalmente, a última trapaça que se pretende destacar é a do conto em questão: “O Último Mistério de Poe”, que também se utiliza de uma trapaça, ou seja, de uma estratégia que se forma como uma anedota. Muitas piadas criam expectativas, pois demoram para serem contadas, e no final, de maneira extremamente desonesta, o contador esconde a resposta final, em uma artimanha inusitada, criando o riso, e mantendo o mistério intocável. Essa é a estratégia que termina por manter o mistério vivo no conto “O Último Mistério de Poe”:

Claude Elwood Shanon, cientista da comunicação, segundo o narrador, teria decifrado a mensagem criptografada de Edgar Allan Poe, e quando estava pronto para revelar a informação, surge a trapaça. O narrador nos informa da morte do cientista, antes que ele pudesse revelar o enigma. Mantendo-se assim o mistério intocado, e provocando o leitor:

Bem meus caros ouvintes, antes de morrer Shanon me confiou a única cópia da mensagem de Edgar Allan Poe, para que eu lesse para os senhores, espero que não quebre a sua expectativa, o conteúdo que vou revelar e que nem mesmo eu sei. Shanon me entregou essa carta lacrada antes de morrer e me fez jurar que apresentaria ao público, e preso a essa promessa, não posso fugir, não que eu não quisesse que esse enigma continuasse indecifrável, em nome de toda a graça e beleza que a vida perdeu. Agora escutem... .

Existem mistérios que merecem serem deixados obscuros, apenas pelo simples prazer da existência (DUGNANI, 2004, 118).

No final das contas, talvez a função da literatura seja incomodar. Pelo menos é o que acredita o autor de *O Livro dos Labirintos*, para quem o incômodo é mais significativo que a verdade, o conhecimento, o mistério, o enigma, as situações que causam reflexão. A verdade é uma questão de ponto de vista, mas o mistério e o enigma são pontos de partida para outras leituras, para construção de outros significados. Ou seja, perder-se no labirinto por vezes pode ser mais proveitoso do que acreditar em uma única verdade.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, R. *Os Labirintos da Representação na Obra de Patricio Dugnani*. Lorena: Fatea, Ângulo 119, out./dez., 2009, p. 17-19.

BARTHES, R. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, R. *Aula*. Cultrix: São Paulo, 1979.

BORGES, J. L. *Ficções*. São Paulo: Globo, 1999.

DUGNANI, P. *O Livro dos Labirintos*. São Paulo: Zouk, 2004.

GOTLIB, N. B. *Teoria do Conto*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

MOTTA, L. T. *Roland Barthes: Uma Biografia Intelectual*. São Paulo: Iluminuras/ Fapesp, 2011.

PÍGLIA, R. *Formas Breves*. São Paulo: Companhia da Letras, 2004.

Após anos debruçado sobre um mistério, que perdura a quase dez décadas, a equipe do matemático Claude Elwood Shannon (1916-), matemático e pesquisador da Bell's System – filial da AT&T, desvendou o último texto criptografado pelo escritor Edgar Allan Poe (1809 – 1849). O escritor que praticamente criou a estrutura do romance policial moderno, era apaixonado por mensagens enigmáticas e deixou para posteridade um texto tão enigmático, que muitos tentaram decifrar, sem, com isso, conseguir.

A criptografia é a arte antiga de criar mensagens cifradas, para se proteger de seu inimigo. Nessa atividade é indispensável a criatividade e uma noção muito grande de matemática. Júlio César (101 a. c. – 44 a. C) usava a cifra de César, para enviar mensagens aos seus generais, esta cifra poderia ser desvendada, se ao ler a mensagem, o receptor trocasse as letras da cifra pela terceira letra seguinte. A rainha Mary Stuart (1542 – 1587) acabou sendo degolada, pois as suas

mensagens foram decifradas pela rainha Elisabeth. E finalmente na segunda guerra mundial, se a equipe de Allan Turing (1912 – 1954), não tivesse decifrado o código secreto que envolvia a máquina de cifra alemã, denominada enigma, talvez a guerra tivesse tomado um outro rumo.

Edgar Allan Poe pertence a essa longa lista de pessoas, que se apaixonaram pelas mensagens cifradas. Por isso nos deixa um desafio tão difícil de realizar. O texto que fora deixado é composto por duas partes. A primeira parte e a menor, foi decifrada pelo professor de Literatura, Terence Whalen, e foi constatado que o texto pertence a uma peça escrita por Joseph Addison.

“A alma, segura em sua existência, sorri do punhal...”

Agora, com a segunda e maior parte do texto decifrada, cai por terra um dos últimos enigmas da terra. Por vezes eu até rezei em silêncio, para que nunca, ninguém decifrasse esse enigma, agora até mesmo lamento o ato de Shanon. Um ato extremamente egoísta, que parece desesperar o próprio decifrador. Mas...?

E mesmo Poe, acredito que teria gostado de saber que seu criptograma fora decifrado, pois como podemos ver nos contos do próprio autor, ele acredita que todo enigma nasce para um dia ser decifrado:

“As circunstâncias e uma certa inclinação do espírito levaram-me a me interessar por essas espécies de enigmas, e é realmente duvidoso que o engenho humano possa criar um enigma desse gênero que a mente humana não chegue a resolver à força de persistência.”

E pensando positivamente, é que Shanon, perseverantemente conseguiu decifrar o enigma.

A primeira pista para decifrar o enigma, disse Shanon, surgiu dentro da própria obra de Poe, no conto **O Escaravelho Dourado**. Na obra Willian Legrand, filho de uma família rica, que perdera tudo em *“uma série de desgraças”* (Poe, p.335), encontra um mapa do Capitão Kidd e acompanhado por seu servo Júpiter e o narrador, empreendem uma busca ao tesouro do pirata, que estava escondido. Porém antes de encontrá-lo, Legrand precisaria decifrar a mensagem criptografada pelo temível bucaneiro.

Dentro do próprio conto, Poe nos mostra um método, através de Legrand, para decifrar a mensagem:

“A primeira questão a resolver é a língua da cifra, ... pois depende da genialidade de cada idioma” para iniciar a decifração de um enigma.

Porém, Poe, não facilitou a decifração do enigma, pois assim como no conto, não havia espaço entre as palavras, o que dificultaria a decifração de seu criptograma, no enigma real, também não facilitou, as palavras não tem espaço entre si. *“Se houvesse espaços entre as palavras seria muito mais fácil”*.

Contudo o decifrador não pode desistir, então após terminar a primeira etapa, seria necessário, como o próprio escritor nos conta:

“Detectar as letras predominantes, assim com as que se encontravam mais raramente”.

No texto enigmático, Poe nos mostra como esse trabalho envolve uma análise numérica e estatística das quantidades

de caracteres, pois assim é possível decifrar o texto. Vejamos as proporções de seu texto:

“A letra que mais se encontra em inglês é o e. As outras letras que se sucedem-se por essa ordem: a o i d h n r s t u y o f g l m w b k p q x z.”

Ao perceber essa relação entre as repetições e as quantidades de letras, podemos tirar nossas conclusões. Veja uma das conclusões que Poe chega, para compreender como deve seguir o raciocínio de um decifrador de mensagens criptografadas:

“Sendo que na mensagem o caracter que mais apareceu é o 8, então o tomaremos como sendo a letra e”.

E para confirmar nossa hipótese, nada melhor que aplicá-la ao texto, iniciando assim a decifração do enigma. Como a língua da mensagem é a inglesa, veja como Poe compreende a lógica existente na escrita de sua língua:

“Para verificar essa suposição, vejamos se o 8 se encontra dobrado muitas vezes, porque o e aparece muitas vezes dobrado em inglês... no criptograma presente, vemos que é dobrado, nada menos que cinco vezes, embora o criptograma seja muito curto. Portanto o 8 representará o e. Se encontrarmos repetições, podemos encontrar a palavra the (artigo)..”

Então em posse dessas informações, o especialista em criptografia, poderia iniciar, pacientemente a decifração de sua mensagem. No caso do conto O Escaravelho Dourado, a mensagem final é a seguinte:

“A good glass in the bishop's hostel in the devil's seat forty-one degrees and thirteen minutes northeast and by north

main branch seventh limb east side shoot from the left eye of the death's head a bee-line from the tree through the shot fifty feet out".

(Um bom vidro no hotel do bispo na cadeira do diabo quarenta e um graus e treze minutos nordeste quarto de norte principal tronco sétimo ramo lado leste larguem do olho esquerdo da caveira uma linha de abelha da árvore através da bala cinquenta pés ao largo).

Embora pareça à primeira vista estranha e enigmática, Legrand consegue retirar desse texto, as coordenadas necessárias para localizar o tesouro. Mais uma das maravilhas da criatividade e habilidade de Edgar Allan Poe, ao invés de deixar a solução do caso para o final da história, não, inverte a ordem dos acontecimentos, mostrando no meio do texto, que Legrand localizaria o tesouro. E você deve me perguntar então, para que ler o resto do conto? Eu respondo: para saber como o personagem principal conseguiu decifrar o enigma. Poe valorizava mais o modo como os seus personagens desvendam uma situação duvidosa, do que o final propriamente dito, com beijo na mocinha e morte do vilão.

Bem, mas é chegada a hora de decifrar o enigma, acabar com a graça que o segredo tem. É bem provável que o que está escrito nessa mensagem, seja muito menos interessante que a expectativa que criamos em torno dela. É bem provável que essa mensagem nos pareça tola, e que tudo nos pareça mais vazio do que parecia antes. Talvez nos pareça que as nossas atitudes de nada valham, perante a única verdade inquestionável. Mas precisamos decifrar o enigma, é chegada a hora.

Bem meus caros ouvintes, antes de morrer Shanon me confiou a única cópia da mensagem de Edgar Allan Poe, para que eu lesse para os senhores, espero que não quebre a sua expectativa, o conteúdo que vou revelar e que nem mesmo eu sei. Shanon me entregou essa carta lacrada antes de morrer e me fez jurar que apresentaria ao público, e preso a essa promessa, não posso fugir, não que eu não quisesse que esse enigma continuasse indecifrável, em nome de toda a graça e beleza que a vida perdeu. Agora escutem... .

“Existem mistérios que merecem serem deixados obscuros, apenas pelo simples prazer da existência”.

OS SENTIDOS DAS INOVAÇÕES TRADUTÓRIAS
NUMA SEQUÊNCIA DA *ODISSEIA DE HOMERO*
EM QUADRINHOS

349

Erich Lie Ginach

INTRODUÇÃO

Referindo-se a certos tipos de discurso, entre eles o literário, Foucault observa que “[...] não há sociedade onde não existam narrativas maiores que se contam, se repetem e se fazem variar [...] coisas ditas uma vez e que se conservam, porque nelas se imagina haver algo como um segredo ou uma riqueza [...]” (FOUCAULT, 2005, 21-2). O texto segundo, que repete e varia, é um comentário inserido na longa história de retomadas de um discurso, que se dá sob diferentes formas: “[...] uma mesma e única obra literária pode dar lugar, simultaneamente, a tipos de discurso bem distintos: a *Odisséia* como texto primeiro é repetida, na mesma época, na tradução de Bérard, em infindáveis explicações de texto, no *Ulysses* de Joyce.” (FOUCAULT, 2005, 24).

O fato de haver infinitas repetições ou versões de discursos

não é um problema, mas um aspecto constitutivo do homem como ser simbólico. A versão, longe de ser passiva, pode reinventar o texto primeiro, “[...] redescobrimo-o, dando-lhe outros significados, resultando no trabalho de construção poética de absorção e transformação.” (CUNHA e BASEIO, 2015, 152). Ou como diz Plaza, “A tradução, ao recortar o passado para extrair dele um original, é influenciada por esse passado ao mesmo tempo em que ela também como presente influencia esse passado. A poética sincrônica age criativamente sobre o tempo [...]” (Plaza, 2003, 6). Mas é preciso observar que, nessas releituras, os autores assumem posições ideológicas que dizem respeito a sua posição político-estética (CUNHA e BASEIO, 2015), produzindo certos discursos e não outros (ORLANDI, 1999).

Com base nesses pressupostos da Semiótica e da Análise do Discurso, abordamos uma versão contemporânea da *Odisseia: a Odisseia de Homero em Quadrinhos* (2013), tradução do original em grego antigo pela professora da UFMG Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa e transposta para os quadrinhos por Piero Bagnariol. Essa obra apresenta algumas inovações tradutórias, cujos sentidos pretendemos compreender. Para isso, selecionamos um dos episódios, a adaptação do Canto XI, da qual são analisados signos verbais e visuais.

O presente trabalho considera o texto em perspectiva, em sua relação com os discursos que o precederam e constituem:

[...] os sentidos resultam de relações: um discurso aponta para outros que o sustentam, assim como para

dizeres futuros. Todo discurso é visto como um estado de um processo discursivo mais amplo, contínuo. (ORLANDI, 1999, 39).

A ODISSEIA E A ODISSEIA DE HOMERO EM QUADRINHOS

A *Odisseia*, ao lado da *Ilíada*, é um dos textos fundadores e seminais da literatura ocidental. Esse aspecto fundador e as qualidades literárias a eles atribuídas são as razões pelas quais têm sido retomados ao longo do tempo: constituem um discurso especial infinitamente retomável (FOUCAULT, 2005).

Cada um dos poemas homéricos tem mais de 10.000 versos do metro hexâmetro dactílico (típico da poesia épica dos gregos e dos romanos), e distribuem suas matérias ao longo de 24 cantos. A *Odisseia* conta as peripécias do astuto Odisseu, um dos chefes gregos em Troia que, finda a guerra, ficou perdido no mar por dez anos até conseguir voltar a sua pátria, Ítaca, onde o filho e a esposa (Telêmaco e Penélope) o aguardavam para matar os desagradáveis pretendentes ao trono.

A *Odisseia de Homero em quadrinhos*, publicada em 2013 pela Editora Peirópolis, é uma parceria entre Tereza Barbosa, professora e tradutora de grego antigo, e Piero Bagnariol, quadrinista (Anexo I). Os 12.107 versos do original são adaptados para 75 páginas de quadrinhos.

O estilo dos desenhos remete ao de pinturas de vasos e afrescos da Grécia arcaica e clássica. Essa escolha demonstra cuidado com a cultura visual do contexto de origem, que

foi marcada pelo texto homérico e pode ter sido ela própria uma referência para o poema¹. Contudo, não chega a ser uma inovação, pois pelo menos uma adaptação anterior do mesmo texto, a de Ruth Rocha, já apresenta ilustrações baseadas na antiga pintura grega (ROCHA, 2000).

O livro contém um posfácio onde os autores expõem seus princípios, texto interessante para se observar os discursos teóricos em que se apoiam e como veem seu trabalho e esperam que seja visto pelo público:

“[...] talvez pudéssemos chamar a transferência que aqui se faz de *tradução intersemiótica*. Não desejamos tal denominação; basta-nos *tradução*, visto que nos utilizamos da tradução linguística literal, palavra por palavra, e daquela em imagens, cores e movimentos, acrescida ainda da cultural.

Repensamos a tradução como um processo complexo no qual se procura revelar o conteúdo e a forma de determinado texto, com seus traços interdependentes e simultâneos, em outro texto. Apoiamo-nos nas reflexões de Haroldo de Campos, André Lefevere, Jose Lambert, Boris Schnaiderman e Itamar Even-Zohar.” (BARBOSA e BAGNARIOL, 2013, 81).

É no mínimo curioso que rejeitem o termo tradução intersemiótica, pois é o que fazem ao transpor o poema para os

.....
 1 Haroldo de Campos observa que os símiles homéricos são “[...] ‘comparações enfaticamente desenvolvidas’, eventualmente interpretáveis como um ‘empréstimo visual das abundantes representações que, desde o séc. VII, se encontram na cerâmica’ (J. G. Blanco e L. M. Aparicio, com remissão a T. J. Dunbalin)” (CAMPOS, 1999, 114).

signos verbais e visuais dos quadrinhos. A definição de tradução que apoia seu trabalho, “processo complexo no qual se procura revelar o conteúdo e a forma de determinado texto, com seus traços interdependentes e simultâneos, em outro texto” corresponde ao conceito de transcrição de Haroldo de Campos. De acordo com este tradutor-poeta,

O que eu chamo de transcrição não é uma tradução despreocupada com o original, uma livre criação paralela ao original. Eu considero a transcrição hiperfiel ao original, porque não é fiel apenas ao conteúdo do original, mas ao travamento formal microestrutural desse conteúdo, a tudo o que está semantizado. (FERREIRA e PINTO, 1998, 25).

Porém, a versão de Barbosa e Bagnariol não pratica a transcrição ou hiperfidelidade a todo momento e muitas vezes recorre ao que Haroldo de Campos chama de “reimaginação”: “[...] modernização do poema original por meio de linguagem atual, enxertos de versos contemporâneos extraídos de outros poemas ou canções.” (NÓBREGA, 2006, 250). Entre diversas alterações significativas, Barbosa e Bagnariol eliminam as indicações de cantos, suprimem passagens e inserem versos de canções populares brasileiras em certas partes.

Em relação à língua, também apresenta inovações, como a mistura de palavras e construções solenes com populares, e palavras compostas que se assemelham a vocábulos gregos, processo já experimentado por outros tradutores, como Odorico Mendes e Haroldo de Campos (VIEIRA, 1999),

casos de verdadeira transcrição. Ousando mais ainda, a versão em quadrinhos transcreve palavras e versos inteiros em grego e com os caracteres originais (quem desconhece o alfabeto grego pode se guiar por um indicador com a correspondência entre caracteres latinos e gregos no início do livro).

Avaliando a estrutura e sua compreensibilidade pelo público, dizem os autores:

“(...) a abundância de recursos, vista em sua totalidade, configura um texto complexo e sofisticado, com histórias paralelas, convergentes e divergentes; múltiplos narradores; cruzamentos temporais, quiasmas, *tempos mortos*, superpostos, oníricos; prolepses, analepses. Não obstante, tudo isso é tão simples de ver, tão movimentado, que atende tanto o público juvenil quanto os adultos.” (BARBOSA e BAGNARIOL, 2013, 82).

Se o resultado é, de fato, “tão simples de ver” é uma questão importante, mas que não será examinada neste artigo.

ANÁLISE

O Canto XI, episódio focalizado, tem 640 versos. É a evocação dos mortos, também chamada de *Nékuia*, situada na longa analepse (*flashback*) em que Odisseu narra suas aventuras ao rei Alcínoo (cantos IX-XII). Obedecendo a instruções da feiticeira Circe, Odisseu viaja ao Hades, reino dos mortos, para saber o que o adivinho Tirésias tem a dizer sobre seu retorno ao lar. O herói sacrifica animais para que o famoso adivinho

beba o sangue das vítimas e o atenda. Odisseu fala então com a alma de Tírésias e de vários outros espíritos, como sua mãe Anticleia e o chefe grego Agamêmnon. Odisseu interrompe por um momento a narrativa para dizer que deseja partir. Porém, a pedido do rei, retoma a narração de sua experiência no Hades. Na versão de Barbosa e Bagnariol, o episódio é contado entre as páginas 49 e 51 (Anexos II, III e IV).

Para que possamos fazer a análise proposta, é preciso observar as regularidades discursivas (ORLANDI, 1999), os traços que indicam um modo específico, histórico e regular de expressão, ou seja, um discurso. A análise preliminar mostra que as inovações são recorrentes nessa releitura. Chamamos de inovações os traços únicos da tradução, tendo como referência duas versões anteriores: a tradução clássica de Carlos Alberto Nunes (HOMERO, s/d) e a adaptação de Rocha (2000). Indagamos como esses elementos são significados na releitura do Canto XI. Essa análise vai permitir situar o discurso em relação a outro(s) discursos, indo além da superfície do texto.

No plano verbal, o elemento inovador é a inserção de palavras e até frases inteiras em grego, como:

- Nomes dos rios infernais: ΣΤΥΓΙΟΣ (Stúgios), AXEPONTA (Acheronta) etc.

- Nomes de personagens femininas: ANTIKΛEIA (Antikleia) (Fig. 1), TIPO (Tiro) e várias outras (Fig. 2).

- Parte do lamento de Agamêmnon: “ΟΙ ΜΟΙ! ΦΕΥ! ΦΕΥ! [Oi moi! Feü! Feü!] Não se pode confiar nas mulheres!” (Fig. 2).

- Verso com parte da fala de Anticleia a Odisseu, transcrito

no original e traduzido, que serve de legenda ao mundo dos mortos: “NÃO MAIS OS TENDÕES RETÊM AS CARNES E OS OSSOS...ΟΥ ΕΤΙ ΣΑΡΚΑΣ ΤΕ ΚΑΙ ΟΣΤΕΑ ΙΝΕΣ ΕΧΟΥΣΙΝ... [Oü eti sarkas te kai ostea ines echoüsin]...OD. XI, 219.” (Fig. 2).

- A narração de Odisseu no palácio de Alcínoo: “POIS BEM, QUE SEJA! ΩΣ ΦΑΤΟ! [Os Fato!] VEIO A ΟΥΧΕ ΑΓΑΜΕΝΟΝΟΝ [oüche Agamenonon] morto pela mulher [...]”.



Fig 1. O espírito de Anticleia e seu nome escrito em grego.

A introdução considerável da língua estrangeira e em parte não traduzida produz o efeito de presença do outro, com perda parcial ou total do significado. Trata-se de uma escolha ousada, semelhante ao discurso tradutório de Haroldo de Campos, que chega a transliterar algumas palavras gregas em sua *Ilíada* (VIEIRA, 1999). Note-se, porém, que nem o

poeta-tradutor, foi tão longe e não transcreveu palavras ou frases inteiras em caracteres gregos.



Fig. 2. Odisseu cercado pelas almas. Na parte superior do quadro, o verso 219 do canto XI é transcrito no original e em tradução.

O plano visual também apresenta inovações. No poema, o sangue dos animais sacrificados é despejado num fosso; na versão, é recolhido num jarro. No original, as almas circulam livremente pelo Hades; na tradução, elas residem em vasos e enquanto bebem sangue é possível vê-lo escorrendo em seu interior (Fig. 3). Nessas imagens, o inovador corresponde à livre criação sobre o texto primeiro.



Fig. 3. Tirésias bebendo sangue.

Outro tipo de invenção visual comum na obra e que aparece nesse trecho é o uso de imagens de utensílios gregos, como vasos e jarros, na construção da narrativa. Geralmente a superfície desses objetos recebia pinturas cheias de ação e vários desenhos de Bagnariol remetem a esse aspecto. Quando Odisseu interrompe a narrativa ao rei Alcínoo, a cabeça do herói, em tamanho grande, é fundida a um tipo de jarro (Fig. 5). A ação é articulada a um objeto da cultura grega, inovando seu modo de apresentação.

Ocorrem também deslocamentos narrativos. No original,

as instruções de Circe sobre a viagem ao Hades são feitas no Canto X. Na versão, elas começam na passagem correspondente ao Canto X e continuam no espaço do Canto XI. Da fala de Circe “Filho de Zeus, tramposo Odisseus... Levanta o mastro, solta as velas brancas[...]” (do Canto X, na parte superior da página) se passa para o Hades logo abaixo, onde é posta a continuação da fala da feiticeira: “Mel, vinho e água derrama para os mortos! Por cima joga farinha... Depois mata um carneiro e uma nigérrima ovelha... As almas virão para o sangue beber...” (Fig. 4). No poema, entre as orientações de Circe e a chegada ao Hades, narra-se a viagem, aqui totalmente suprimida. Esse encavalamento, que também se observa no trecho correspondente à passagem do canto XI para o XII (p. 51), altera a estrutura narrativa.



Fig. 4. Fusão do fim do Canto X com o início do XI.

Outra mudança na narrativa, dessa vez menor, se vê no quadro da interrupção da analepse de Odisseu, em que se insere uma ação de outro espaço e tempo que não aparece no texto original: um plano intruso encaixado à direita do quadro mostra seu filho, Telêmaco, mão na orelha, ouvindo as notícias do pai e pensando “Uau, o pai desceu pro Hades!” (Fig. 5).



Fig. 5. Espaço-tempo intruso com Telêmaco à direita.

A análise do modo de significação do texto mostra que as chamadas inovações correspondem a duas formas contrárias de discurso tradutório entre as quais oscila a versão: o discurso da fidelidade radical, que chega a reescrever *ipsis litteris* fragmentos do texto primeiro, e o discurso do reimaginado (termo de Haroldo de Campos) – um afastamento do original por meio da livre criação sobre ele. Embora pensem e pratiquem a tradução como transcrição, os autores também praticam em larga medida a reimaginação ou mesmo a adaptação, que altera substancialmente o texto primeiro. Vê-se aí a distância

entre o imaginado – o trabalho que se imagina fazer – e o real, isto é, o real dos sentidos na obra efetivamente produzida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cada versão de um texto primeiro, seja comentário, tradução ou adaptação, representa sua retomada e releitura. A cada retomada os discursos adquirem sentidos específicos, que têm relação com as posições político-estéticas assumidas por seus autores em certo contexto. Nas versões se observa um movimento pendular entre passado, presente e futuro.

A análise semiótico-discursiva da *Odisseia de Homero em Quadrinhos* confirma esses aspectos e exhibe algumas peculiaridades. Mostra que inovar pode ser, de modo paradoxal, tornar o texto primeiro irreduzível, intraduzível, ao menos em certas passagens.

Por fim, as pretensões dos autores – o que está dito no posfácio em que apresentam suas ideias sobre a tradução – não necessariamente coincidem com a obra produzida. Há uma distância entre o desejo dos autores e a realização estética.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, T. V. R. (tradutora) e BAGNARIOL, P. (ilustrador). *Odisseia de Homero em quadrinhos*. São Paulo: Peirópolis, 2013.

CAMPOS, H. de. Transcriar Homero: desafio e programa. In: CAMPOS, H. de. e MENDES, O. *Os nomes e os navios: Homero, Ilíada, II*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999. p. 111-156.

CUNHA, M. Z. e BASEIO, M. A. F. Enredos plásticos em diálogo: Portinari devora Hans Staden. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Belém: Abralic, n. 27, p. 151-163, 2015. Disponível em: <<http://revista.abralic.org.br/edicoes/detalhe/?id=28>> Acesso em 27 out. 2016.

FERREIRA, J. G. R. e PINTO, M. da C. Epifanias poéticas (entrevista com Haroldo de Campos). *Cult*. São Paulo: Lemos, n. 13, p. 18-27, ago. 1998.

FOUCAULT, M. *A Ordem do Discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 12^a ed., 2005.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.

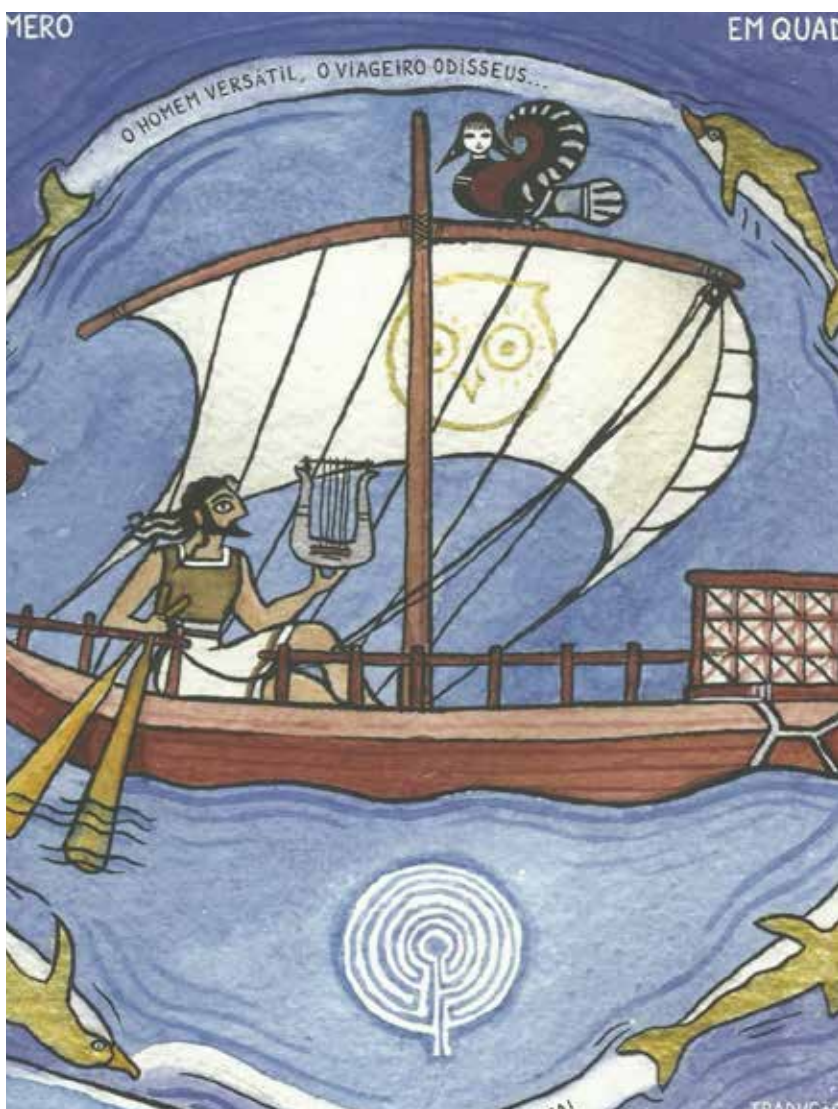
NÓBREGA, T. M. Transcrição e hiperfidelidade. *Cadernos de Literatura em Tradução*. São Paulo: Departamento de Letras Modernas; CITRAT/FFLCH-USP, n. 7, p. 249-255, 2006.

ORLANDI, E. P. *Análise de discurso*: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 1999.

PLAZA, J. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1ª ed., 2ª reimpressão, 2003.

ROCHA, R. *Ruth Rocha conta a Odisséia*. Ilustrações de Eduardo Rocha. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2000.

VIEIRA, T. Entre Joyce e Odorico: a Ilíada de Haroldo de Campos. In: CAMPOS, H. de. e MENDES, O. *Os nomes e os navios: Homero, Ilíada, II*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999. p. 7-13.





ANEXO III – Versão do Canto XI, p. 50





OLHARES SOBRE ALICE, DESVELANDO A VISUALIDADE

Priscilla Barranqueiros Ramos Nannini

INTRODUÇÃO

“E de que serve um livro sem figuras nem diálogos?”¹. A partir dessa declaração da personagem Alice, de Lewis Carroll, inicia-se meu questionamento sobre o papel da ilustração nos livros e como elas podem representar o fantástico, dialogando com o texto. Que graça teria um livro sem ilustrações? Logo elas que nos levam a mundos mágicos e inusitados; imagens que liberam nossa imaginação, nos permitindo voar, conhecer, se encantar.

Começo trazendo um olhar sobre ilustrações feitas para Alice em diferentes épocas, buscando desvendar como são essas representações, quais os diálogos com a escrita em cada imagem, quais técnicas trabalhadas e possíveis intertextualidades.

.....
1 CARROL, Lewis. *Aventuras de Alice no país das maravilhas & Alice através do espelho*, p. 9.

Carroll foca sua obra em um território encantado, imaginativo e lúdico das crianças, divertindo-se “ao satirizar o mundo dos adultos, suas maneiras pomposas, sua seriedade aborrecida, sua falta de espontaneidade, seus preconceitos, sua arrogância autoritária e intolerante” (SEVCENKO, 2009: 152). Ao passar um final de semana com um grupo de crianças, entre elas, Alice Liddell, criou uma história onde colocava a cultura vitoriana de cabeça para baixo, “expondo o mal-estar, a impostura e a esterilidade de uma sociedade fechada e repressiva” (SEVCENKO, 2009: 152). Nessa história, mundo real e fantasia dialogam se justapondo, a personagem percorre caminhos onde vivencia diferentes situações e formas. As regras do mundo real são constantemente quebradas, *nonsense* e paradoxos ocorrem o tempo todo.

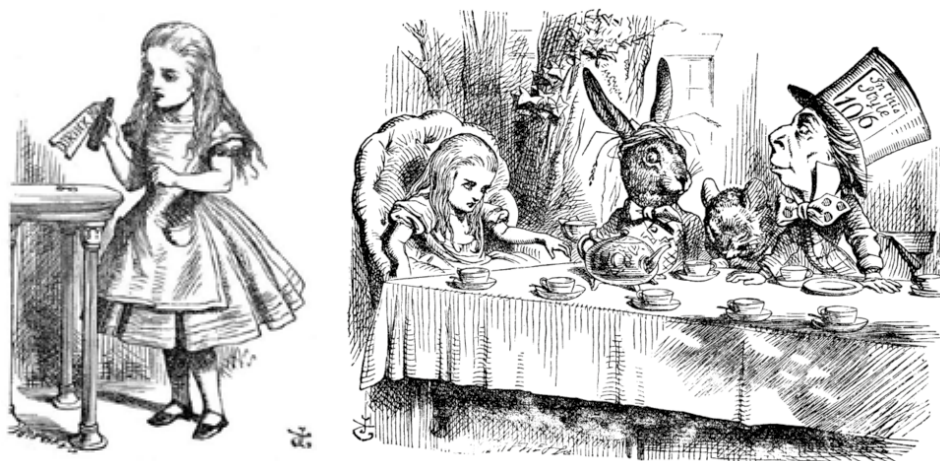
O autor cria um mundo onde tudo é possível, com criaturas fantásticas refletindo instituições e personagens de uma sociedade rígida e pouco flexível. Realiza transposições de espaços envolvendo o real e o imaginário. Tinha como proposta desafiar a capacidade imaginativa da criança, entrar em universos novos, onde o *nonsense* seria o norteador da sua escrita. A figura rebelde desse cenário é representada por Alice, uma menina que enfrenta com indignação o cinzento e inflexível Mundo das Maravilhas, povoado pelas personagens Rainha de Copas, Coelho Branco, Chapeleiro Maluco, Lagarta, entre outras.



Páginas do manuscrito Alice (1862), ilustrações e texto de Lewis Carroll. Fonte: <http://www.bl.uk/online-gallery/ttp/alice/accessible/introduction.html>

Seu olhar refinado permitiu a criação de um texto imagético de grande importância para o universo infantil. A primeira versão de Alice, um manuscrito de 1862 chamado *Alice's Adventures Under Ground* ("As aventuras de Alice debaixo da terra"), é feito com imagens de sua autoria, algumas com a função de ilustrar passagens escolhidas, como Alice com um imenso pescoço esticado, demonstrando como "sua cabeça bateu no teto do salão" (CARROLL, 2013: 16) ao crescer rapidamente após comer um pedaço de bolo; ou a imagem da menina espremida na página do livro, mal se contendo em seus limites: "[...] sentiu a cabeça forçando o teto e teve de se abaixar para não quebrar o pescoço [...] espero não crescer ainda mais... Do jeito que está, já não passo pela porta... Não devia

ter bebido tanto!” (CARROLL, 2013: 31). Transformações e metamorfoses fazem parte da trajetória de Alice e as ilustrações feitas a bico de pena refletem o choque e o espanto da personagem em imagens totalmente desproporcionais, com seu rosto refletindo o incômodo de tais mudanças repentinas.



Primeira edição impressa de Alice (1865), com ilustrações de John Tenniel. Fonte: <http://www.alice-in-wonderland.net/resources/pictures/alices-adventures-in-wonderland/>

Após ler o manuscrito de Carroll, John Tenniel concordou em realizar as ilustrações para o livro, versão que recebeu um novo título, *Alice no País das Maravilhas*. O artista era conhecido por suas charges políticas para a revista *Punch*. Foram desenvolvidas 42 ilustrações, quase metade das páginas do livro. Tenniel seguiu a mesma linha extravagante de Carroll, criando ilustrações com traços satíricos, em que também questionava e ironizava a cultura engessada da sociedade da Inglaterra vitoriana. O livro foi publicado em 1865, impresso

em xilogravuras (gravura em madeira) feitas a partir das criações de Tenniel.

A obra de Carroll tem centenas de versões ilustradas ao redor do mundo, mas uma representação visual muito interessante foi feita pelo surrealista Salvador Dali em 1969. O movimento surrealista, iniciado em 1924, destaca a importância do mundo onírico e do irracional em sua obra, e a criação ocorre sem o controle consciente. Os artistas surrealistas viam nos sonhos a “imaginação em seu estado primitivo e uma expressão pura do maravilhoso” (ADES, 2000: 111). Para eles, a arte deveria se libertar das exigências da lógica e da razão, indo além da consciência cotidiana, expressando o inconsciente e os sonhos. Carroll trabalha justamente com elementos do *nonsense* e do sonho em sua obra, desafiando a lógica cartesiana.

Dali realizou doze heliogravuras (processo fotomecânico de impressão de textos e ilustrações por meio de placas gravadas em baixo-relevo), representando um momento marcante de cada capítulo. “Relógio, cogumelo, lagarta, borboleta, cartas, as formas se diluem, se misturam e se transformam a todo o momento” (PELIANO, 2002). Alice foi retratada como uma criatura viajante do mundo dos sonhos, em paisagens que nos levam ao mundo maravilhoso, um ser que atravessa os territórios pulando corda em uma paisagem repleta de obsessões do artista, como os relógios moles da série *Persistência da memória* (o relógio foi convertido na mesa do chá do chapeleiro louco).



Salvador Dalí. *Alice* (1969). Fonte: <http://homoliteratus.com/de-chapeleiro-louco-todo-mundo-tem-um-pouco/>

“Alice cruza portais para o desconhecido, mergulhos no inconsciente, ritos de passagem, revelação de um feminino *síbilino* e arcaico e se mistura em paisagens de um mundo em ruínas [...]” (PELIANO, 2002).

LEITURAS CONTEMPORÂNEAS

Seja na literatura, cinema, poesia, fotografia, *performance* ou no mundo virtual, a obra de Carroll estabeleceu diálogos com diferentes formas de arte, num processo constante de atualização e revisitação. Segundo Cunha e Thomáz (2010),

[...] o hibridismo de gêneros e códigos, as referências e as contínuas operações intersemióticas, que permeiam a própria composição da obra, revelam uma mirada metalinguística, uma intensa consciência de linguagem,

mesmo no interior do ato criativo. Esse processo ininterrupto de diálogo e de criação de signos – a que chamamos semiose – instalou-se na obra e faz de Alice no País das Maravilhas uns dos constructos ficcionais do século XIX com as mais fortes feições estéticas do século XXI.

O artista e designer Salmo Dansa pensa a ilustração como a combinação do pensamento conceitual, imaginação narrativa e recursos técnicos, mas cada ilustração vai focar em uma diferente prioridade, o que acaba exercendo grande influência no resultado final de cada imagem. As ilustrações devem criar novas possibilidades de leitura e interpretação, gerando surpresa e ampliando significados.



Salmo Dansa. *Alice através do espelho* (2008).

Fonte: <http://alicenagens.blogspot.com.br/2009/09/ilustracoes-de-salmo-dansa.html>

Ao criar sua versão para *Alice através do espelho*, trabalhou a ideia de oposição e complementaridade da imagem do

espelho. Podemos notar que suas criações têm forte influência da obra de Tenniel. O artista reelaborou essas primeiras ilustrações, trazendo seu olhar contemporâneo, técnicas diferentes, seu contexto de leituras e bagagem visual para sua interpretação visual de Alice. Dansa primeiro realizou esculturas tridimensionais, usando o livro como suporte. Verdadeiros livros-objetos ou livros de artistas foram criados para estruturar suas colagens, que exploravam a ideia de espelhamento da imagem. Assim, o leitor poderia “entrar” no livro como se ele fosse o espelho de Alice. A página do livro tornou-se um espelho atravessado pela imagem e pelo olhar. Colagens figurativas foram feitas sobre as esculturas e camadas interpretativas, criadas, gerando novos olhares e leituras.

Em suas ilustrações para Alice, o artista plástico Luiz Zerbini trabalhou com o jogo de luz e sombra e efeitos ópticos. Verdadeiros cenários foram feitos a partir das cartas de baralho, das quais saltavam os personagens por meio de recortes fotografados com iluminação teatral. Os baralhos com figuras dos personagens do livro vieram do mundo todo e a construção de cada cena foi feita utilizando recorte, colagem e sobreposições de elementos, gerando uma poesia visual ao mesmo tempo delicada e onírica, cheia de sugestões lúdicas e estranhamente desconcertantes. Zerbini criou 31 ilustrações alucinantes para a história a partir do baralho, ilustrações que não são pictóricas, mas quase escultóricas. Mais uma vez percebo o olhar contemporâneo, que trabalha como camadas de construção, de olhar, de criação de significados.



Luiz Zerbini. *Alice* (2009). Fonte: livro *Aventuras de Alice no país das maravilhas* (2009).

De acordo com Doctors (1994: 4), todo livro é um objeto, mas quando rompem as fronteiras atribuídas aos livros de leitura e se assumem como objetos de arte, passam a representar uma nova linguagem, entre o linear e o visual, entre a literatura e as artes, extrapolam o conceito livro, pois a “narrativa literária é substituída por uma narrativa plástica”, os chamados livros de artista.

A designer Thais Vilanova realizou um projeto para adaptar a obra *Alice através do espelho* para um livro de artista. Para isso, usou fragmentos do texto original e desenvolveu suas próprias ilustrações. Branco e vermelho são as cores predominantes nessas imagens, referências às rainhas Branca e Vermelha da história. O jogo de xadrez, a coroa e uma menina de cabelos pretos também se fazem presentes, assim como o quebra-cabeça, onde podemos pensar na construção e desconstrução entre as passagens do mundo real e não real.



Thais Vilanova. Livro-objeto *Alice Através do Espelho* (2009).

Fonte: <http://alicensagens.blogspot.com.br/2009/09/alice-na-arte-por-thais-vilanova.html>

Foi usada a linguagem da fotografia para trabalhar essas imagens que, assim como o espelho, capta apenas um fragmento da realidade, oferecendo uma imagem bidimensional da realidade tridimensional da casa de Alice. Ao atravessar para o mundo do espelho, Alice passa a viver uma lógica invertida, buscando entender o Mundo do Espelho, assimilar suas normas, regras e costumes, como a criança tenta

entender o mundo. A fotografia e o espelho servem de elementos para discutir a realidade, o real, o que está na história e seu reflexo bidimensional, o outro mundo, criando uma ambiguidade visual.

Outro olhar instigante sobre Alice vem da artista japonesa Yayoi Kusama, cuja produção estabelece relação com movimentos como o minimalismo e a arte pop. Sua obra é marcada pelo uso compulsivo de motivos circulares, que remete às alucinações que vivencia desde a infância e que transpõe para pinturas, esculturas, instalações, filmes e tecidos. As visões distorcidas a fazem enxergar bolas e pontos em todos os lugares. Kusama nos traz uma versão psicodélica de Alice, ao mesmo tempo em que resgata o prazer do contato sensorial com o livro. A própria artista se descreve como uma Alice moderna, experimentando a vida real de modo surreal, enxergando bolinhas em todos os cantos e sempre se sentindo muito pequena em um mundo enorme. Suas ilustrações parecem verdadeiros “caleidoscópios feitos de padrões luminosos” e cores fortes, “incorporando uma visão quase alucinatória da realidade” (PELIANO, 2002), criando assim uma experiência sensorial e espiritual. O texto também foi usado como imagem, sendo ampliado ou reduzido, para enfatizar algum trecho, destacando o diálogo entre verbal e visual.



Kusama. *Alice no País das Maravilhas* (2014). Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/04/1436116-alice-no-pais-das-maravilhas-ganha-ilustracoes-da-japonesa-yayoi-kusama.shtml>

Com exceção de Alice, que aparece no final do livro com longos cabelos pretos, e do gato de Cheshire, representado apenas por uma enorme boca, a grande maioria dos personagens não é retratada por Kusama, todos foram reduzidos a pontinhos e bolas. A ilustração acima representa Alice ao comer cogumelos, momento em que passa por uma crise de identidade causada pelas constantes transformações em seu tamanho. A imagem mostra a personagem quase se misturando ao fundo, seu corpo se desfazendo em meio às bolinhas e cores.

Rosângela Rennó, artista intermídia e fotógrafa, nos trouxe uma visão renovada de *Alice através do espelho*, buscando referências do passado. Em seu processo criativo, compõe pela apropriação de imagens e textos de autores anônimos, um traço da contemporaneidade. A artista reuniu *frames* de diversos filmes que adaptaram a obra de Carroll, de 1915 até os dias de hoje, unindo-os com recortes de ilustrações clássicas,

os desenhos de Tenniel, gerando um efeito de colagem e distorção das imagens produzido pela interferência de uma lente de aumento ao fotografá-las novamente.

A partir de diferentes versões de Alice, pensou em “espelhar e atravessar essas diferentes Alices, explorando os desdobramentos possíveis ao vê-la através do espelho e das lentes” (RENNÓ, 2015). A artista realizou recortes e sobreposições, criando novas imagens através da fotografia da composição formada: ilustrações com predomínio cromático do vermelho e do cinza, que evocam visual e poeticamente os diferentes caminhos percorridos pela personagem.



Rosângela Rennó. *Alice através do espelho* (2015).

Fonte: <http://correioilustrado.blogspot.com.br/2015/06/alice-por-rosangela-renno.html>.

Adriana Peliano, artista e pesquisadora, tem em sua produção um constante olhar lúdico e de encantamento por Alice. De ilustrações a colagens, *assemblages* e *performances*, recria o mundo da personagem por diferentes caminhos e técnicas, gerando “metamorfoses mágicas e múltiplas, onde a lógica do

cotidiano é reinventada em novos sentidos e narrativas, criando jogos de linguagem e labirintos de sonhos” (PELIANO, 2012). Com uma grande produção sobre esse tema, foi realizado um recorte para a leitura de suas ilustrações. Peliano revisita Tenniel em colagens criadas digitalmente com base no trabalho do ilustrador, produzindo um jogo conceitual em que propõe novas lógicas e um convite ao sonho. Para a artista, tudo se transforma para contar novas estórias, abrindo assim portas para o maravilhoso. Assim como Kusama, Peliano apresenta um universo psicodélico, onde somos conduzidos a mergulhar com a personagem em seu mundo de sonhos, vivenciando sua viagem pelo fantástico.



Adriana Peliano. *Alice* (2015).

Fonte: <http://alicenaarte.blogspot.com.br/2015/11/depoimento-de-alice-adriana-peliano.html>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse artigo foi possível ver algumas transformações que Alice conheceu em sua representação visual, da ilustração vitoriana à arte contemporânea, em diversas mídias e linguagens. A cada olhar, novas articulações entre texto e imagem foram procuradas, enfatizando a multiplicidade de leituras da obra.

O século XX propiciou mudanças no conceito de ilustração, superando a ideia da cópia da realidade e seu papel como *mimesis* (descrição) do texto. As relações com as artes visuais forneceram um rico universo iconográfico, possibilitando novos olhares de artistas e ilustradores, enriquecendo suas referências visuais, proporcionando novos olhares e outras leituras das ilustrações, “leituras intertextuais, metalinguagem, montagens múltiplas, narrativas não lineares” (PELIANO, 2002).

Do papel ao virtual, da ilustração ao cinema, a games e performances, a viagem do olhar não se encerra. Cada vez mais esses artistas nos transportaram para mundos maravilhosos, sem censuras, caminhando junto com Alice em seus labirintos imaginários, onde nosso olhar vai sendo cada vez mais enriquecido com experiências e vivências transformadoras.

REFERÊNCIAS

ADES, Dawn. Dadá e Surrealismo. In: STANGOS, Nikos (org). *Conceitos da arte moderna*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

Alice por Rosângela Rennó. *Correio ilustrado*. 2 jun. 2015. Disponível em: <http://correioilustrado.blogspot.com.br/2015/06/alice-por-rosangela-renno.html>. Acesso em: 8 ago. 2016.

As ilustrações de Alice no país das maravilhas por Salvador Dalí. Disponível em: <http://www.updateordie.com/2015/04/15/as-ilustracoes-de-alice-no-pais-das-maravilhas-por-salvador-dali/>. Acesso em: 10 jun. 2016.

BRANDÃO, Ana Lúcia de Oliveira. *A trajetória da ilustração do livro infantil no Brasil à luz da semiótica discursiva*. 2002. 226 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

CARROLL, Lewis. *Alice: Aventuras de Alice no país das maravilhas*. Trad. Nicolau Sevcenko; ilustrações Luiz Zerbini. São Paulo: CosacNaif, 2009.

CARROLL, Lewis. *Alice: Aventuras de Alice no país das maravilhas & Alice através do espelho*; ilustrações originais de John Tenniel. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2ª ed., 2013.

CUNHA, Maria Zilda da e THOMÁZ, Nathália Xavier. Os diálogos de Alice. *Revista sete fios*. 15 abr. 2010. Disponível em: <http://alicensations.blogspot.com.br/2010/06/os-dialogos-de-alice.html>. Acesso em: 10 ago. 2016.

DOCTORS, Marcio. A fronteira dos vazios. In: *Livro-objeto, a fronteira dos vazios*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.

PELIANO, Adriana Medeiros. A caça à Alice em 7 crises. *Literartes*, nº 1, 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/47166/50891>. Acesso em: 17 set. 2016.

PELIANO, Adriana Medeiros. Alice na Arte por Thais Vilanova. 1 set. 2009. Disponível em: <http://alicenagens.blogspot.com.br/2009/09/alice-na-arte-por-thais-vilanova.html>. Acesso em: 5 jun. 2016.

PELIANO, Adriana Medeiros. Alice no País das Maravilhas: os (des)encontros com o séc. XXI e a Arte. 13 nov. 2015. Disponível em: <http://alicenaarte.blogspot.com.br/2015/11/depoimento-de-alice-adriana-peliano.html>. Acesso em: 2 nov. 2016.

PELIANO, Adriana Medeiros. Ilustrações de Salmo Dansa. 1 set. 2009. Disponível em: <http://alicenagens.blogspot.com.br/2009/09/ilustracoes-de-salmo-dansa.html>. Acesso em: 5 jun. 2016.

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

SEVCENKO, Nicolau. *O país das Maravilhas e o Reino das Marmotas* in: CARROLL, Lewis. *Alice: Aventuras de Alice no país das maravilhas*. Trad. Nicolau Sevcenko; ilustrações Luiz Zerbini. São Paulo: CosacNaif, 2009, p. 151-154.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Editora Moraes, 1977.

UNIVERSIA BRASIL. Navegue pelo manuscrito original do livro Alice no País das Maravilhas – 2012. Disponível em: <http://noticias.universia.com.br/destaque/noticia/2012/02/16/912526/navegue-pelo-manuscrito-original-do-livro-alice-no-pais-das-maravilhas.html#>. Acesso em: 10 jun. 2016.

ZERBINI, Luiz. Acredito nesse tempo que é fora. Entrevista de Luiz Zerbini para a *Revista Arte & Ensaios*, v. 1, nº 30, 13 nov. 2015.

Sandra Trabucco Valenzuela

1. INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é propor a análise e o debate sobre as possibilidades de releituras contemporâneas sobre os contos de Edgar Allan Poe. Inserido no contexto de minha prática docente, uma das propostas de trabalho da disciplina Estrutura de roteiros, ministrada para alunos do 1º semestre do Curso de Publicidade e Propaganda da Universidade Anhembi Morumbi – Campus Paulista, é a releitura audiovisual de contos de Poe. A transposição da linguagem literária requer a reflexão sobre a produção do roteiro literário, suas especificidades e adaptações necessárias à criação de uma nova narrativa, que permita o reconhecimento da fonte, mas também a composição de uma peça autônoma e particular. Para a discussão, serão abordados cinco curtas produzidos para a disciplina: *Essência rubra*, baseado no conto *A Máscara Da*

Morte Rubra (1842); *À Volta*, baseado em *Deus (Revelação Magnética)* (1844), *O Caso Rogêt*, a partir de *O Caso Marie Rogêt* (1842), e *O coração delator*, baseado em *O Coração Delator* (1843). As produções apresentam marcas que se ancoram na contemporaneidade e na vivência cotidiana destes jovens, como questões de gênero, a banalização da violência e a solidão. O fantástico, o estranho e o horror integram-se à essa recriação do ambiente cotidiano. Todorov, David Roas e Linda Hutcheon iluminam a discussão teórica.

A disciplina Estrutura de Roteiros, ministrada no curso de Publicidade e Propaganda da Universidade Anhembi Morumbi, propõe como trabalho final a releitura audiovisual de um conto de Edgar Allan Poe. O processo de confecção do roteiro é acompanhado pelo docente da disciplina, que promove a discussão com cada grupo de trabalho referente à escolha do texto, o tema e a abordagem do original, possibilidades de adaptação e opções para a concepção do roteiro literário. O intuito da atividade é desenvolver a capacidade de interpretação e criação de uma nova narrativa que tenha como fonte uma estrutura textual literária para a confecção de uma peça audiovisual, que se inicia pelo estudo do texto, elaboração do roteiro literário e, é concluída com a produção em vídeo, valendo-se de recursos de uma câmera não profissional ou mesmo com a câmera de um celular. A proposta da produção é realizar um vídeo sem o uso de equipamento profissional e editado com ferramentas não profissionais, como Moviemaker ou Imovie, por exemplo.

O que conta no resultado é o processo de construção do

roteiro, a criatividade e a releitura desenvolvida pelo grupo. Para a discussão, foram selecionados quatro curtas: *Essência Rubra*¹; *À Volta*², *O Coração Delator*³ e *O Caso Rogê*⁴.

2. O FANTÁSTICO E O ESTRANHO NAS NARRATIVAS DE EDGAR ALLAN POE

Criador do romance policial contemporâneo, o escritor norte-americano Edgar Allan Poe (1809-1849) trabalhou com elementos como mistério, situações inverossímeis, jogos em que a verdade inicialmente se esconde para depois revelar-se absurda e estranha dentro de um contexto racional. Tais elementos aproximam os contos de Poe à literatura fantástica, através dos mecanismos que causam efeitos inerentes ao estranho. Para a abordagem dos contos de Poe e suas releituras em vídeo, identificam-se elementos pertinentes ao estranho, no âmbito da literatura fantástica.

Tzvetan Todorov, em *Introdução à Literatura Fantástica* (2010), traz à luz a discussão do conceito de fantástico em suas diversas aproximações, definindo pressupostos essenciais:

1 Vídeio Essência Rubra, disponível em: <https://youtu.be/VHL61Q34EA4> Acesso 07 mai 2017.

2 Vídeio À volta, disponível em: <https://youtu.be/AyCGZjtpFYU> Acesso 28 fev. 2017.

3 Vídeio O Coração Delator, disponível em: <https://youtu.be/0yLHFU0zjMg> Acesso 28 fev. 2017.

4 Vídeio O Caso Rogê, disponível em: <https://youtu.be/ObKMuhor1BM> Acesso 07 mai 2017.

é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra (...). Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética” (Todorov, 2010, pp. 38-39).

Desse modo, o efeito do fantástico surge da vacilação, dessa hesitação que atingem de igual modo leitor e personagem, da dúvida entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos fatos narrados. Por sua vez, quando o leitor (e tão somente o leitor) opta por compreender os fatos com base na realidade natural, apresenta-se a condição para o estranho, no qual fatos sobrenaturais são explicados pela razão de forma verossímil. Todorov considera que as narrativas de Poe filiam-se “quase todas ao estranho, e algumas, ao maravilhoso” (Todorov, 2010, p. 55.), não só pelos temas, como pelas técnicas elaboradas, ele fica muito próximo dos autores do fantástico.

Ainda a respeito da narrativa fantástica, David Roas, em seu livro *Ameaça do fantástico* (2014), defende que:

(...) a literatura fantástica é o único gênero literário que não pode funcionar sem a presença do sobrenatural. E o sobrenatural é aquilo que transgride as leis que

organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com essas mesmas leis. Assim, para que a história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade. (...) A narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão, e sim, muito pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real (Roas, 2014, p.31).

Na narrativa fantástica, consagra-se a supressão de qualquer tentativa de compreensão racional da realidade, esvaecendo a percepção do “eu” com relação ao outro, das relações entre causa/consequência, estabelecendo-se uma quebra do que se entende por realidade: o outro não mais se encontra no mundo regido pelas leis naturais, ele cruzou as fronteiras do sobrenatural emergindo a figura da imortalidade.

O medo gera incerteza e inquietação, produzindo uma instabilidade na realidade vivida. Não se trata de terror, mas de uma sensação compartilhada entre personagens e receptor, a sensação de algo sinistro, suspeito, inquietante e inexplicável racionalmente.

No entanto, quando o sobrenatural não provoca rupturas ou estranhamento, entramos no âmbito do maravilhoso, com a criação de um mundo paralelo, onde tudo é possível, a exemplo dos contos de fada, onde o sobrenatural é incorporado à diegese ficcional como um elemento natural e possível.

Dentre os contos selecionados para adaptação, *Deus*

(*Revelação Magnética*) e *O Coração delator* apresentam características inerentes ao estranho, visto que a diegese dos contos obedece às regras do mundo real e os fatos, embora bizarros, possam ser compreendidos através da racionalização dos elementos que geram os episódios. O caso *Marie Rogêt* constitui o segundo conto de detetive publicado nos Estados Unidos, inspirado em fatos reais extraídos dos jornais da época: o assassinato da jovem Mary Cecilia Rogers na cidade de Nova York, permanece, ainda hoje, um mistério. Por fim, *A Máscara da morte rubra* configura um conto fantástico, com a presença do sobrenatural, sendo a morte uma alegoria fantasmagórica.

3. VIOLÊNCIA E A ADAPTAÇÃO DE O CASO ROGÊT

O termo “violência” deriva do Latim, “violentia”, e sua origem remonta ao verbo *volare*, cujo significado é violentar, transgredir. O termo refere-se também ao substantivo *vis* que significa força, intensidade, potência, vigor e existência⁵.

Em seu livro *A Violência* (1999), Yves Michaud conceitua “violência” de modo a abranger aspectos diversos:

Há violência quando, numa situação de interação, um ou vários atores agem de maneira, direta ou indireta, maciça ou esparsa, causando danos há uma ou várias pessoas em graus variáveis, seja em sua integridade

.....
 5 Dicionário Latim-Português on line. Disponível em: <https://pt.glosbe.com/la/pt/>
 vis Acesso em 25 fev. 2017.

física, seja em sua integridade moral, em suas poses, ou em suas participações simbólicas e culturais (Michauad, 1999, p. 11).

Em *O Caso Rogêt*, identifica-se a violência concebida por Michauad como aquela que causa danos à integridade física. Se pensarmos na releitura contemporânea em vídeo, a narrativa mostra o detetive Dupin do conto de Poe como uma mulher, a investigadora Elizabete, que tenta desvendar o assassinato de Mariana. O vídeo divide a narrativa em “Família”, “Brigas”, “Morte”, “Quem matou Mariana Rogêt?”. Narrado em primeira pessoa, Elizabete descreve o interrogatório feito com mãe da vítima. Catarina teria ido ao supermercado e, ao voltar, encontrara a filha morta no quarto. Muito abalada, ela chamara a polícia.

Na sequência, Elizabete traz a narrativa para a contemporaneidade, ao interrogar Susana, com quem Mariana teria um relacionamento homoafetivo. Elizabete afirma que o relacionamento entre as moças era “super saudável”, o que propõe um juízo de valor contemporâneo à narrativa, quebrando os moldes tradicionais da sociedade vigentes no século XIX. Mais interessante ainda é que o terceiro personagem entrevistado, Rafael, é apontado como “amante da vítima” e namorado de Catarina, a mãe da vítima, criando um triângulo amoroso entre Susana e Mariana e um conflito com a mãe. Porém, como no conto, a investigadora não chega a nenhuma conclusão sobre quem teria matado a jovem.

O elemento que chama a atenção nesta adaptação é a

perspectiva como a mulher é retratada: em Poe, a mulher é vítima de assassinato, num papel passivo. No entanto, no vídeo *O caso Rogêt*, as mulheres são as protagonistas, numa história que traz a questão da diversidade de gênero, além do intrincado relacionamento afetivo que envolve ciúme e traição.

O filósofo francês Michel Maffesoli (1987) considera que a violência está sempre presente e que, por esse motivo, é preciso “negociar com ela” ao invés de negar sua existência ou condená-la pura e simplesmente: “Consciente da onipresença da violência, da sua conformidade com o fato social, é preciso negociar, ser astuto, “amansá-la”, socializá-la” (Maffesoli, 1987, pp. 14-18).

Maffesoli prossegue dividindo a violência em modulações, sendo a primeira “a violência (...) dos poderes instituídos; a violência dos órgãos burocráticos, do Estado, do Serviço Público”; a segunda, a violência anômica (assaltos, agressões, homicídios), e a terceira modulação consiste na violência banal, “que está ativa na paixão social ou naquilo que chamo a resistência da massa (Maffesoli, 1987, p. 10).

Por sua vez, perpassa essas modulações o conceito “violência simbólica”, cunhado em conjunto pelo francês Pierre Bourdieu e por Jean-Claude Passeron, e que se define como “violência insensível, invisível às suas próprias vítimas, que se exerce pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento” (Bourdieu, 1975, pp. 7-8). Bourdieu e Passeron consideram a existência de certo desconhecimento ou aceitação da dessa violência por parte das vítimas, pois elas não se veem nem como vítimas, nem oprimidas por indivíduos ou

instituições. A violência simbólica ocorre através de um processo de submissão por parte dos dominados através do pensamento, das ideias e ideais impostos pelos dominantes. A violência simbólica não se dá por atos de coação ou violência concreta, mas sim, é exercida

sin coacción física a través de las diferentes formas simbólicas que configuran las mentes y dan sentido a la acción. La raíz de la violencia simbólica se halla en el hecho de que los dominados se piensen a sí mismos con las categorías de los dominantes" (Fernández, 2005, pp. 14-15).

No vídeo *O caso Rogét*, embora a ação decorra em função de uma violência física exercida pelo criminoso, é a violência simbólica que predomina e subjulga a personagem Mariana: o drama familiar no qual mãe e filha compartilham o amante; a traição de Mariana e as situações geradas pelo ciúme de Susana e, por fim, a tensão entre Rafael e Mariana. Aparentemente, como sugere a narrativa adaptada, Mariana passa de uma posição dominante para a de dominada, ao perder o controle da situação.

Como em Poe (e também na realidade dos fatos ocorridos no século XIX), o desfecho é incerto, deixando o espectador sem conhecer quem é o assassino.

4. A ALEGORIA NA ADAPTAÇÃO DE *A MÁSCARA DA MORTE RUBRA*

Como se afirmou anteriormente, a narrativa fantástica opera a partir da supressão de qualquer tentativa de compreensão racional da realidade. As percepções do “eu” com relação ao outro e das relações entre causa e consequência esmorecem, estabelecendo-se um corte do que se entende por realidade. Abrem-se então as fronteiras para o mundo do sobrenatural, distante das leis naturais que regem a realidade de mundo. Recordamos as palavras de Roas: “a literatura fantástica é o único gênero literário que não pode funcionar sem a presença do sobrenatural” (Roas, 2014, p.31).

Recorremos novamente a David Roas para abordar o conto de Poe, *A Máscara da Morte Rubra*:

o discurso do narrador de um texto fantástico, profundamente realista na evocação do mundo em que se desenvolve sua história, torna-se vago e impreciso quando enfrenta a descrição dos horrores que assaltam esse mundo, e não pode fazer outra coisa além de utilizar recursos que tornem tão sugestivas quanto possível suas palavras (comparações, metáforas, neologismos), tentando assemelhar tais horrores a algo real que o leitor possa imaginar (...) (Roas, 2014, p. 56).

A Máscara da Morte Rubra evidencia, aos personagens e ao leitor, o medo permanente do incerto, do desconhecido, de uma ameaça constante que gera uma instabilidade na vida

de todos os personagens imersos na diegese ficcional. Por sua vez, esse medo é compartilhado com o leitor, que percebe o inimigo desconhecido como algo sinistro, assustador e inexplicável. Nas palavras de Lovecraft: “A emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o mais antigo e mais forte de todos os medos é o medo do desconhecido” (Lovecraft, 2007, p. 13).

No conto de Poe, destacam-se o protagonista, o Príncipe Próspero, o antagonista, a Morte Rubra, e a multidão que compõe o baile de máscaras e atuam como personagens secundários. O protagonista e o antagonista são alegorias que animam caracteres em oposição: como o próprio nome aponta, o Príncipe Próspero é uma sequência metafórica do egocentrismo, da petulância, do desdém para com o outro, ou seja, a personificação de um ser que se sobrepõe aos interesses comuns, uma encarnação do autoritarismo. Já a máscara rubra representa o destino imutável, a força da determinação divina. Assim, é possível encarar a alegoria da perspectiva religiosa, entendendo o protagonista como aquele que se superpõe ao sagrado, à divindade, enquanto a máscara rubra representa o destino, a moira, ou os desígnios divinos.

Entende-se por alegoria o tropos de similaridade, isto é, uma “sequência de metáforas ou exposição do pensamento ou da emoção sob ampla forma tropológica e indireta, pela qual se representa um objeto para significar outro” (Tavares, 1969, p. 386). Segundo o orador e retórico romano Quintiliano (35 d.C. – 95 d.C.), há dois tipos de alegorias, a “pura”, próxima ao enigma, e a “mista”, que propicia indicações que possibilitem a

associação do que foi expresso com o que está subentendido. Segundo Quintiliano,

o que se diz enigma é a alegoria que é mais obscura, mas não explica sobre que incide a obscuridade de tal alegoria. O mais dos que arrolam o enigma entre as espécie de alegoria diz tão-só que o enigma é alegoria obscura ou difícil, de maneira que, como Quintiliano, também não explicam sobre que recai a dificuldade ou obscuridade de tal alegoria (Martinho, 2008, p. 263).

Príncipe Próspero, em sua extravagância e egoísmo, regozijava-se em seu castelo, certo de que a morte não o alcançaria, embora seu povo estivesse sendo exterminado. Para manter seu bem-estar, o Príncipe fecha a porta e joga fora a chave, certo de que sua posição o salvaria da morte. Por si só, Príncipe Próspero personifica os sete pecados capitais. No entanto, ao deparar com a Morte Rubra durante o baile, o narrador descreve que o Príncipe teria ficado “branco e amedrontado ao notar a figura viva da Morte Escarlata”.

A Morte Rubra é o elemento alegórico, mas, ao mesmo tempo, ganha a dimensão fantasmagórica ao surgir no baile usando uma máscara. Como alegoria, a Morte é uma ameaça permanente, que rodeia a todos e, não importa o que se faça, ela vencerá. Para incrementar o efeito de mistério, na forma de um fantasma, a Morte adentra o castelo e segue para o sétimo salão, que é negro, de janelas vermelhas, escondida sob uma Máscara Rubra: apresenta-se ao leitor um dos recursos básicos do fantástico, ou seja, o fantasma e o medo que ele inspira, pois, como

aparição incorpórea de um morto não é apenas aterrorizante como tal (o que tem a ver com o medo dos mortos que, definitivamente, representam o outro, o não humano), mas também supõe a transgressão das leis da física que ordenam nosso mundo, assim como a supressão do tempo e espaço (Roas, 2014, pp. 29-30).

No vídeo *Essência Rubra*, observa-se que o tropos utilizado para adaptação foi a alegoria da morte, desta vez ampliada para os sete pecados capitais. A narrativa adaptada ocorre no ambiente urbano de uma grande cidade e propõe conflitos paralelos que se entrecruzam em determinados momentos: luxúria, gula, avareza, ira, soberba, vaidade e preguiça.

Na releitura, optou-se por fragmentar o Príncipe Próspero, revelando os pecados como alegorias que, em conjunto, constroem o paradigma dos sete pecados. Não há falas no vídeo, apenas música; as ações são conduzidas por sete personagens, sendo que cada um representa um desses pecados.

A edição do vídeo trouxe a ideia de um mundo “preto e branco”, quebrado pelo vermelho da alegoria dos sete pecados capitais, evidenciando a tentativa de produzir a sensação de desconforto no espectador. Assim, cada personagem recebe a coloração vermelha, mostrando sua “essência rubra”, ou melhor, sua essência corrompida e que é determinante na sua relação com o outro.

A opção pela expressão alegórica deixou de lado a ideia do fantasma, extraindo da narrativa seu teor fantástico, para

aproximá-la ao campo do estranho, porém, imbuído na realidade cotidiana.

O personagem do marido infiel, uma releitura do Príncipe Próspero, é o fio condutor da narrativa fílmica, já que é com ele que o vídeo começa e termina. O marido beija a esposa e segue seu caminho, enquanto a mulher segue distraída com seu celular, mergulhada em sua própria vaidade. Em seguida, o marido é mostrado, através de flashes, tendo um caso com outra mulher, representando a luxúria. Na sequência, um jovem surge na imagem com uma bebida na mão e devorando um pacote de bolachas, como forma de representar a gula. A seguir, na mesma sequência, um rapaz segue pela rua, negando ajuda a um necessitado, inclusive destratando-o: as imagens trazem a representação da avareza e da soberba. Esse rapaz entra num prédio, sobe as escadas e mais uma vez maltrata um jovem. É a vez da jovem filha do personagem principal, mostrada como uma jovem preguiçosa e desocupada. Ela envia uma mensagem através do celular, exigindo do pai um aparelho eletrônico, caso contrário, ela ameaçou fazer da vida dele um “inferno”. O pai da moça nesse momento está dormindo, depois de manter um relacionamento sexual com sua jovem amante, e é ela quem lê a mensagem do celular: só então parece entender que fora enganada e que aquele homem era casado. A jovem vai até a cozinha, pega uma faca e segue até o quarto, deixando implícito que a jovem matou o amante infiel do início do vídeo, numa citação à ira e à luxúria.

Ao final do conto, a Morte Rubra faz-se presente, porém, surge mais como um castigo do que como um desígnio divino,

como no conto de Poe. A morte do protagonista é apenas insinuada, gerando suspense, visto que a imagem da tela é preenchida com uma cartela vermelha por 18 segundos, antes da rolagem de créditos. Embora a violência surja em vários momentos do vídeo (não há mortes, mas as transições são marcadas por empurrões), na cena final, não há apelo à violência concreta, visível na tela; a violência é apenas sugerida.

A aproximação da releitura em vídeo à narrativa fantástica, e mais especificamente ao estranho, decorre muito mais da concepção visual – preto e branco, com a coloração vermelha definindo os personagens e seus pecados – do que propriamente à linha narrativa.

5. O ESTRANHO NAS ADAPTAÇÕES DE *CORAÇÃO DELATOR* E *DEUS (REVELAÇÃO MAGNÉTICA)*

5.1 *O Coração Delator*: do conto ao vídeo

O conto *O Coração Delator* apresenta um narrador em primeira pessoa que relata sua própria história de como matou seu “amo”, o velho a quem servia. Trata-se de um narrador personagem sem nome, cuja preocupação é afirmar sua sanidade mental, embora reconheça que é um tanto “nervoso”. O personagem revela como assassinou o homem e o que o motivou a fazer aquilo: todos os conflitos seriam provocados pelo olho com catarata de seu amo, o qual é considerado como elemento perturbador. Para afirmar sua sanidade, o protagonista esclarece como planejara a morte do amo.

Depois de passar sete noites observando o velho dormir, o narrador premedita o crime. Na oitava noite, entra no quarto, mas o velho acorda e grita aterrorizado. Contudo, o barulho que o assassino começa a ouvir é interpretado por ele como as batidas aceleradas do coração do velho, que está ame-drontado. Para evitar que algum vizinho ouça também o ruído do coração batendo, ele ataca e mata o velho e, em seguida, o esquarteja, cuidando para que não restem sinais de sangue da vítima. Por fim, os pedaços do corpo são escondidos sob o assoalho do quarto. Ao concluir a tarefa que se impusera, o relógio bate quatro da manhã e, nesse momento, a polícia chega à sua porta, atendendo ao chamado de um vizinho que ouvira um grito. O protagonista mente aos policiais, dizendo que o velho está em viagem.

O narrador convida os policiais para entrar e sentar-se em cadeiras as quais posiciona justamente sobre o local onde se encontra o morto. Porém, novamente começa a ouvir o som do coração do velho batendo debaixo das tábuas do assoalho de madeira. O narrador entra em pânico, certo de que os policiais também ouvem o som do coração e que eles estão lá, na verdade, para debochar de seu sofrimento, pois já saberiam de tudo. É então que o assassino confessa o crime. Dentro da narrativa, o leitor é informado pelo narrador já no início sobre como tudo ocorreu:

É impossível dizer como a ideia surgiu primeiro no cérebro. Mas, uma vez concebida, assombrou-me dia e noite. Não havia motivo. Não havia paixão. Eu

amava o velho. Ele nunca me fizera mal. Nunca me insultara. Eu não desejava seu ouro. Será que foi seu olhar? Sim, era isso! Um de seus olhos parecia o de um abutre – um olho de cor azul pálida, com uma membrana de catarata. Meu sangue se enregelava sempre que ele caía sobre mim; e assim, pouco a pouco, bem lentamente, imaginei tirar a vida do velho e, assim, libertar-me daquele olho para sempre (Poe, 2014, p. 228).

O conto de Poe revela uma linha tênue que separa sanidade de loucura, ou seja, os argumentos do assassinato são apresentados de modo racional, no entanto, são os próprios motivos que revelam a insanidade do narrador e seu comportamento diante da morte. Trata-se de um narrador obcecado pelo olho com catarata da vítima.

O narrador considera que o olhar do velho é um “mau olhado”, ou seja, é o elemento que desencadeia a repulsa, o desconforto e a instabilidade emocional do protagonista. Para ele, o olho atua como uma presença demoníaca, alucinante e cruel. Com a vítima já esquartejada, é o coração que assume o papel de delator do crime.

O narrador mata e depois confessa o crime porque busca sua própria paz interior. Não há arrependimento e, segundo o assassino, não é loucura:

Sempre fui e sou nervoso, terrivelmente nervoso! Mas por que pretende o senhor que estou louco? A doença aguçou-me os sentidos, não os destruiu nem enfraqueceu. E, antes de tudo, o ouvido apurou-se. Ouço todas

Ao ler o texto, cabe refletir com quem o assassino está falando: será com o leitor ou um personagem inserido em sua diegese? Trata-se de um conto confessional, em que o narrador fala sobre si mesmo a outro que pode ou não estar em sua mesma diegese.

O olho com catarata funciona, na imaginação do narrador, como um símbolo do mal e, por isso, deve ser exterminado. Em tradições religiosas, o olho representa a iluminação, o saber, a visão interiorizada; enquanto que a cegueira simboliza, em alguns casos, a ignorância, e em outros, desempenha o papel da visão divina, descolada da realidade material. Assim, um olho com catarata atua simbolicamente como um olho cego, mais próximo ao olho da terceira Parca, chamada “Morta”, responsável por cortar o fio da vida.

A releitura do conto *O Coração Delator* em vídeo, em preto e branco, propõe um jovem conversando com sua psicóloga, tentando convencê-la de sua sanidade. No entanto, é apenas a voz interior do narrador-personagem que se ouve: nos trinta segundos iniciais do vídeo, o espectador compreende os fatos a partir de um monólogo interior do assassino, que questiona e pede para que o espectador se posicione diante dos fatos narrados: o narrador é ou não louco? O narrador não esconde que é assassino e, como no conto de Poe, sua preocupação é mostrar a sua sanidade.

Nenhum dos personagens é identificado pelo nome,

mantendo a universalidade da narrativa, isto é, a impessoalidade torna-se a tônica, permitindo que o receptor entenda que isto poderia estar acontecendo com ele próprio.

Há duas situações espaço-temporais no vídeo: a sala da psicóloga e a casa compartilhada pelo narrador e pelo amigo. O tom do fantástico, marcado pela realidade particular em que o narrador vive é definido pelo som, pela narrativa subjetiva e a narração, repleta de pausas, tomadas de fôlego e apelos ao espectador. Todo o vídeo é marcado pela subjetividade da instância narrativa, que conta sua história em primeira pessoa, enquanto as imagens do narrador e de sua vítima surgem num flashback, dentro da casa.

O assassinato é precedido por uma câmera subjetiva em plongée, que acompanha passo a passo a entrada do assassino no quarto onde ocorre o crime. A solução visual encontrada para o desaparecimento do cadáver foi escondê-lo dentro e um armário, que substitui o assoalho de madeira do conto de Poe. Embora o efeito do grotesco e da violência produzidas no conto pelo esquartejamento tenham sido deixados de lado, o efeito do estranho foi enriquecido pela interpretação da voz off da instância narrativa. A catarata – causa do assassinato no conto – foi substituída pelo movimento constante do olho na forma de um tique nervoso. Este recurso permitiu a criação de um personagem jovem, sem catarata.

O estranho tanto no conto como no vídeo residem na abordagem da loucura/sanidade e na visão de mundo que se forma a partir dessa perspectiva. Freud foi o primeiro a diferenciar a dicotomia fantástico/maravilhoso em seu artigo “O

estranho”, de 1919. “Para Freud, o estranho surge quando nos confrontamos com o impossível, criando-se o efeito sinistro da indefinição dos limites entre realidade e fantasia” (Roas, 2014, p. 34). É justamente nesse limite que se situa o protagonista do conto, tentando carregar consigo o leitor/espectador para a compreensão de seu mundo, de seus medos e fobias. Segundo Freud,

de início, abrem-se dois rumos. Podemos descobrir que significado veio ligar-se à palavra “estranho” no decorrer de sua história; ou podemos reunir todas aquelas propriedades de pessoas, coisas, impressões sensoriais, experiências e situações que despertam em nós o sentimento de estranheza, e inferir, então, a natureza desconhecida do estranho a partir de tudo o que esses exemplos têm em comum. Direi de imediato, que ambos os rumos conduzem ao mesmo resultado: o estranho é aquela categoria de assustador que remete ao que é conhecido, velho, e há muito familiar (Freud, 1976, p. 277).

As soluções encontradas para a adaptação em vídeo permitiram trazer o enredo para o mundo contemporâneo, sem perder-se o sentido do conto. Um detalhe importante foi a concepção de um desenho bastante elaborado para a abertura do vídeo, representando o coração evidenciado no título.

6. DO VÍDEO À VOLTA AO CONTO *DEUS (REVELAÇÃO MAGNÉTICA)*

O vídeo *À Volta* apresenta uma releitura em que a narrativa fílmica situa-se num momento que antecede os acontecimentos do conto “*Deus (Revelação Magnética)*”, isto é, não se trata exatamente de uma adaptação, mas de uma escrita que expande o conto, resgatando dele o personagem principal e a situação dramática. Apesar dessa distinção, o vídeo constitui uma adaptação, de acordo com Linda Hutcheon:

Quando dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s). [...] Interpretar uma adaptação como adaptação significa, de certo modo, tratá-la de acordo com o que Roland Barthes chamou, em sua formulação, não de “obra”, mas de “texto”, uma “estereofonia plural de ecos, citações e referências (Barthes, 1977, p. 160)” (Hutcheon, 2013, p. 27-28).

O vídeo compartilha o personagem do conto e suas ações rumam e justificam o que ocorrerá depois. Trata-se do exercício do leitor ativo, engajado na construção do significado textual (Hutcheon, 2013, p. 183), e que é hábil para tecer um texto audiovisual independente de sua fonte.

O vídeo revela o personagem principal sofrendo de um mal que o faz tossir sangue. Para descobrir o que o afeta, o protagonista procura na Internet e considera que é tuberculose. Solitário, ele sai de casa, caminha pelas ruas onde

encontra à sua volta uma série de pessoas que lhe prometem a salvação. Ele apanha uma revista religiosa e segue até o hospital, onde o médico confirma o diagnóstico de tuberculose. Sempre tossindo, o protagonista anda pela rua, chega em casa e começa a ter alucinações: vê a morte ameaçadora e imagens estranhas. Sai de casa e segue, à noite, pela rua. Ao retornar para casa, decide ligar para um dos telefones que está numa revista recebida durante o trajeto. Sua insanidade e desespero são marcados por sons perturbadores e descontraídos. A seguir, chega à sua casa um homem que lembra fisicamente a figura de Sigmund Freud. Este se senta na sala, enquanto o protagonista se deita no sofá, como se fosse um divã, encerrando assim a narrativa audiovisual e tem início o conto de Poe.

O interesse desta proposta é que ele não se propõe a recontar a história de Poe, mas situá-la num momento anterior, isto é, o vídeo mostra o que o protagonista do conto teria feito antes de ter a experiência narrada por Poe. Trata-se de uma ideia inovadora, no sentido de que tal fragmento da narrativa não existe, ele foi criado para compor um intróito contemporâneo para o conto de Poe.

No conto de Poe, um narrador personagem começa explicando como o magnetismo atua sobre as pessoas, deixando-as numa situação semelhante ao coma, com uma percepção diferente de si e do que ocorre ao redor. Trata-se de uma doutrina médica conhecida como “mesmerismo” ou magnetismo, desenvolvida pelo médico Franz Anton Mesmer (1734-1815) na Universidade de Viena e que hoje compõe a prática

da hipnose⁶. Mesmer considerava que o “magnetismo animal” poderia ser usado para curar doenças. Considerado em sua época como um pseudocientista, seu trabalho foi revisto pela psicologia com o intuito de auxiliar pessoas cujas doenças seriam de caráter psicossomático, tratando-as através da autossugestão.

Na narrativa, o narrador personagem intitula-se “P”, um médico que usa a técnica do magnetismo animal sobre o enfermo, já moribundo, sr. Vankirk:

Por muito tempo eu me acostumara a magnetizar a pessoa em apreço (o Sr. Vankirk) e sobrevieram a suscetibilidade aguda e a intensidade da percepção magnética, como de hábito. Durante numerosos meses viera sofrendo de tísica bem caracterizada, de cujos efeitos mais angustiantes fora aliviado graças a minhas manipulações; e, na noite de quarta-feira, quinze do corrente, fui chamado à sua cabeceira. O enfermo sofria aguda dor na região do coração e respirava com grande dificuldade, tendo todos os sintomas comuns da asma. Em espasmos semelhantes achara sempre alívio com a aplicação de mostarda nos centros nervosos, mas naquela noite isso tinha sido tentado em vão. Ao entrar em seu quarto o doente saudou-me com carinhoso sorriso e, embora evidentemente sofresse grandes dores corporais, parecia estar mentalmente sem qualquer perturbação. Poucos passes levaram o Sr. Vankirk ao sono mesmérico. Sua respiração tornou-se

6 RATHUS, Spencer A. *Psychology: concepts and connections*. Belmont, California: Cengage Learning, 2008. p. 163.

imediatamente mais fácil e ele pareceu não sofrer qualquer incômodo físico. Seguiu-se, então, a conversação. (Poe, 2003).

A partir do momento em que o enfermo recebe o magnetismo, sua dor cessa e sua consciência do mundo se amplia, entrando num estado hipnótico que afasta o sofrimento. Poe identifica no diálogo “V” como Vankirk e “P” como o próprio narrador personagem, o qual acaba por confundir-se com a inicial do próprio autor.

No vídeo, as imagens religiosas surgem como uma forma de escapar à dor provocada pela doença e também como imagens que causam pavor. Essas imagens justificam-se na narrativa de Poe, como se pode ler em alguns trechos do discurso de Vankirk:

Na vida inorgânica, bem como geralmente na matéria inorgânica, nada há que impeça a ação de uma lei simples e única: a Divina Vontade. Com o fim de criar um empecilho, a vida orgânica e a matéria (complexas, substanciais e oneradas por leis) foram criadas. [...] A dor da vida primitiva da terra é a única base da felicidade da derradeira vida no Céu. [...] Mas para os seres inorgânicos - para os anjos - o todo da matéria imparticulada é substância, isto é, o todo do que chamamos “espaço” é para eles a mais verdadeira substancialidade; os astros, entretanto, do ponto de vista de sua materialidade, escapam ao sentido angélico, justamente na mesma proporção em que a matéria imparticulada, do ponto de vista de sua imaterialidade, escapa ao sentido orgânico (Poe, 2003).

Todo o discurso de Vankirk é carregado de isotopias religiosas, numa fuga de seu grave estado de saúde para um estado de consciência alterada, que cria no leitor uma situação de angústia e dúvida, situação esta que também está presente no vídeo. Os recursos imagéticos do vídeo levam o espectador a sentir tanto a presença da doença no personagem como também a perceber delírios e a busca pela “salvação”, seja pela medicina, seja pela fé ou pela autossugestão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os vídeos produzidos pelos alunos da disciplina Estrutura de Roteiros, sob minha orientação, no curso Publicidade e Propaganda, na Universidade Anhembi Morumbi, e que foram selecionados para a presente discussão, revelam a inserção de elementos cotidianos na adaptação dos contos de Edgar Allan Poe, trazendo para a contemporaneidade os personagens e seus conflitos.

Segundo Hutcheon, define-se como “adaptação” uma obra que reveste de modo anunciado, extensivo e deliberado uma determinada obra de arte (Hutcheon, 2013, p. 225). Embora *Essência Rubra* aponte para uma adaptação mais livre do tema proposto por Poe no conto *A máscara da morte escarlata*, o vídeo propõe uma leitura atual sobre o significado da metáfora “máscara da morte escarlata”, mantendo assim a proposta semântica do original.

Os curtas *O Coração Delator* e *O Caso Rogêt* oferecem ao espectador uma intertextualidade que guarda analogia com

a obra original, porém sem a mera replicação. Ambas as narrativas foram trazidas para os dias atuais, com uma realocação cultural, mas sem a perda o núcleo temático desenvolvido por Allan Poe.

Por fim, *À Volta* permite refletir sobre o tema adaptação, visto que o mesmo não reproduz o texto de Poe, *Deus (Revelação Magnética)*. Este curta constitui uma expansão, nos termos de Rabinowitz (apud Hutcheon, 2013, p. 227), ou seja, o espaço das sequências e prequelas, numa obra que aporta elementos novos ao original, como a história do enfermo, sem perder de vista a recontextualização do original.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Image - Music - Text*. New York: Hill & Wang, 1977.

BORDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. *A reprodução*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

FERNÁNDEZ, Manuel J. La noción de violencia simbólica en la obra de Pierre Bourdieu: una aproximación crítica. In: *Cuadernos de Trabajo Social*. Madrid: v.18, p. 7-31, 2005.

FREUD, Sigmund. "O Estranho". In: *Coleção Standard das Obras Completas de Sigmund Freud*. vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: UFSC, 2013.

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

MAFFESOLI, Michel. *Dinâmica da violência*. São Paulo: Revista do Tribunais, Edições Vértice, 1987.

MARTINHO, Marcos. *A definição de alegoria segundo os gramáticos e rétores gregos e latinos*. In: *Classica* (Brasil), 21.2, 252-264, 2008. Disponível em: <https://revista.classica.org.br/classica/article/viewFile/194/183> Acesso 25 fev. 2017.

MICHAUD, Yves. *A Violência*. São Paulo: Ática, 1989.

POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias de Edgar Allan Poe*. Trad. Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

POE, Edgar Allan. *Mesmeric Revelation*. Disponível em: <http://noticias.universia.com.br/net/files/2017/2/2/mesmeric-revelation-edgar-allan-poe.pdf> Acesso em 20 mar. 2017.

QUADROS, Paulo da Silva. *Ciberespaço e violência simbólica. Comunicação e Educação*. São Paulo: n.21, p. 54-60, 2001.

RATHUS, Spencer A. *Psychology: concepts and connections*. Belmont, California: Cengage Learning, 2008. p. 163.

SODRÉ, Muniz. *Sociedade, Mídia e Violência*. Porto Alegre: Sulina/Edipucrs, 2002.

SODRÉ, Muniz. *Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede*. Petrópolis: Vozes, 2002.

TAVARES, Hênio. *Teoria Literária*. 4ed. Belo Horizonte: Bernardo Alves, 1969.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VILAÇO, Fabiana de Lacerda. "O Mistério de Marie Rogêt", de

Edgar Allan Poe: a linguagem e a representação da mulher. *Revista Letras Raras*, vol. 2, n. 2. Campina Grande, Paraíba: Universidade Federal de Campina Grande, 2013. ISSN: 2317-2347.

VÍDEOS

ESSÊNCIA RUBRA. Roteiro e direção: Luigi Dalmolin. Adaptado de *The Masque of the red dead*, de Edgar Allan Poe. Com Jader Torres, Larissa Cunha, Caroline Freitas, Luigi Dalmolin, Gabriel Predolim, Alberth Scrivani, Alexandre Nascimento, Beatriz Rodrigues. Fotografia: Alexandre do Nascimento, Jader Torres e Luigi Dalmolin. Edição, sonorização e pós-produção: Gabriel Predolim. Produção: Beatriz Rodrigues e Luigi Dalmolin. Orientação: Sandra Trabucco Valenzuela. São Paulo: Universidade Anhembi Morumbi, maio de 2016. Tempo: 4'52". Curta disponível em: <https://youtu.be/VHL61Q34EA4> Acesso em 07 mai 2017.

À VOLTA. Roteiro: Alberth Scrivani e Matheus Lazaro. Adaptado de *Deus (Revelação Magnética)*, de Edgar Allan Poe. Com João Viana, Felipe Miu, Luan Sobral, Gabriel Bussi, Alberth Scrivani, Matheus Lazaro. Direção: Felipe Miu. Fotografia, Efeitos especiais, Câmera, Edição e pós-produção: Felipe Miu. Sonorização: Gabriel Bussi e Felipe Miu. Música composta por Felipe Miu. Produção: João Viana, Luan Sobral, Gabriel Bussi, Alberth Scrivani, Matheus Lazaro. Orientação: Sandra Trabucco Valenzuela. São Paulo: Universidade Anhembi Morumbi, maio de 2016. Tempo: 7'49". Curta disponível em: <https://youtu.be/AyCGZjtpFYU> Acesso 28 fev. 2017.

O CORAÇÃO DELATOR. Roteiro: Lara Santana Ramos.

Adaptado de *Tell Tale Heart*, de Edgar Allan Poe. Com Karina Hashiya, Leonardo Vicente, Jackson Caetano. Narrador: Lara Santana Ramos. Edição e pós-produção: Alberto Nick, Karina Hashiya e Pedro Guilherme. Sonorização: Karina Hashiya, Pedro Guilherme e Lara Santana Ramos. Direção: Lara Santana Ramos e Pedro Guilherme. Câmera: Pedro Guilherme. Produção: Alberto Nick, Jackson Caetano, Karina Hashiya, Lara Santana Ramos, Leonardo Vicente e Pedro Guilherme. Orientação: Sandra Trabucco Valenzuela. São Paulo: Universidade Anhembi Morumbi, maio de 2016. Tempo: 5'21". Curta disponível em: <https://youtu.be/OyLHFU0zjMg> Acesso 28 fev. 2017.

O CASO ROGÊT. Roteiro: Victoria Caetano. Adaptado de *O Mistério de Marie Rogêt*, de Edgar Allan Poe. Com Maria Victória Rodrigues, Natalia Grotte, Samuel Dias, Vanessa Marianne Kura e Victoria Caetano. Locução: Vanessa Marianne Kura. Direção e câmera: Samuel Dias e Vanessa Marianne Kura. Edição, sonorização e pós-produção: Victoria Caetano. Orientação: Sandra Trabucco Valenzuela. São Paulo: Universidade Anhembi Morumbi, maio de 2016. Tempo: 7'49". Curta disponível em: <https://youtu.be/ObKMuhor1BM> Acesso 07 mai 2017.

(RE)LEITURAS DO MARAVILHOSO: A RAINHA
DA NEVE, DE HANS C. ANDERSEN E SEUS
MÚLTIPLOS DIÁLOGOS

Lígia Regina Máximo Cavalari Menna

INTRODUÇÃO

Apesar de suas antigas raízes, o maravilhoso insiste em se perpetuar, com presença constante nas mais diversas produções culturais, para públicos bem variados. É instigante constatar a luta entre o Bem e o Mal; a trajetória turbulenta do herói, entre obstáculos a transpor e objetivos a alcançar; assim como a força do destino, que encaminha o enredo, geralmente, a um final feliz, permanecem vibrantes no imaginário de uma sociedade pós-moderna, materialista, tecnológica e efêmera.

Produções cinematográficas como *Espelho, Espelho meu*¹, *Branca de Neve e o Caçador*² e a série *Once Upon*

.....
1 ESPELHO, espelho meu (*Mirror, mirror*). Dir. Tarsen Singh, 106 minutos, EUA, 2012

2 BRANCA de Neve e o Caçador (*Snow White and the Huntsman*).Dir. Rupert Sanders.126 minutos, EUA, 2012.

the time, são alguns dos exemplos que comprovam como há demanda constante por essas narrativas, que acabam tornando-se , em sua maioria, grande sucesso de público, sendo inevitável que os estúdios cinematográficos continuem investindo nesse apetitoso filão.

Dentre tantos contos de fadas e maravilhosos revisitados, um que nos chama a atenção, pela persistência e reiteração, é “A Rainha da Neve”(*Snedronningen*³ , *The Snow Queen*⁴), de Hans Christian Andersen, publicado inicialmente em 21 de dezembro de 1844 no primeiro volume dos *Novos Contos de Fadas*. Atualmente, o conto possui cerca de 224 edições em diversas línguas , como inglês, espanhol, alemão, russo, dinamarquês e português, em forma de *pocket book*, capa dura, versões para *kindle*, *e-books*, *pop-ups* e áudio-livro⁵

A heróica Gerda, o amaldiçoado Kay e a figura ambígua e misteriosa da bela rainha de cabelos platinados, que dá título ao conto, têm servido de inspiração para diversas adaptações e releituras tanto literárias, quanto cinematográficas e televisivas⁶, como, por exemplo, a animação soviética, *Snezhnaya*

3 Versão original em dinamarquês disponível em <http://www.vejenkunstmuseum.dk/Dansk/troldekort/snedronningen.htm>. Acessado em 10 JUN 2016.

4 Versão completa em inglês disponível em http://www.online-literature.com/hans_christian_andersen/972/ . Acessado 10 JUN 2016.

5 Fonte Good Reads. Disponível em <http://www.goodreads.com/work/editions/2535765-snedronningen?page=1>. Acessado em 11 JUN 2016.

6 No site da IMDB, ligado a Amazon, encontramos várias animações, episódios de séries para televisão e filmes intitulados *Snezhnaya korolev* , Snow Queen (Rainha da Neve): http://www.imdb.com/find?ref_=nv_sr_fn&q=snow+queen&s=all

korolev (URSS,1957)⁷, às mais recentes *Frozen:uma aventura congelante* (*Frozen*, Disney, EUA, 2013)⁸ e *O Reino Gelado* (*Snezhnaya korolev, Wizard animation* , Rússia, 2012)⁹. Mas as releituras vão além, já que podemos encontrar referências ao conto *A Rainha da Neve* em jogos virtuais, *fanfictions*, óperas, peças de teatro, espetáculos de dança, ensaios fotográficos¹⁰ e brinquedos¹¹.

Assim, devido a tal diversidade e abrangência, este artigo tem por objetivo analisar essa obra a partir de sua estrutura peculiar e das referências múltiplas que a compõem, como ponto de partida para uma pesquisa que ainda está em seus primeiros passos.

7 Fonte : IMDb http://www.imdb.com/title/tt0050987/?ref_=fn_al_tt_4; Acessado em 15 JUN 2016

8 Nos créditos há a menção de que a obra foi baseada no original Rainha da Neve, de HC Andersen.

9 Tradução literal: The Snow Queen, Rainha da neve

10 Em março de 2009, revista Vogue Inglesa lançou um ensaio fotográfico com a modelo brasileira Carol Trentini, usando a temática de “The Snow Queen” : Disponível em : http://www.polyvore.com/vogue_british_editorial_snow_queen/thing?id=58893890

11 No ano de 2008, a empresa Tonner Doll Company lançou a linha “ The Snow Queen”. Disponível em <http://www.tonnercollectibles.com/snowqueen.htm>

O ENREDO E A PECULIAR ESTRUTURA DE “A RAINHA DA NEVE”¹², DE HANS CHRISTIAN ANDERSEN

Apesar de H. C. Andersen incorporar vários elementos dos tradicionais contos de fadas ou maravilhosos em seus contos, a exemplo dos recolhidos pelos Irmãos Grimm, é fato que tenha um estilo próprio, marcado principalmente pela estética romântica e por preceitos cristãos. O conto *A Rainha da Neve* torna-se modelar nesse sentido, aliando a intenção lúdica à didática, além de incorporar outras referências importantes, provavelmente da cultura nórdica e pagã, conforme veremos ao longo de nossa análise. Segundo Nelly Novaes Coelho:

Este original conto de Andersen, analisado na íntegra, revela-se como exemplar da grande criatividade do autor. É um texto muito rico para se estudar a invenção literária que funde, de maneira essencial, a intencionalidade lúdica, ao mesmo tempo didática, que caracteriza a literatura infantil/juvenil criada pelo Romantismo (COELHO, 2006:102)

Segundo Coelho (1991), Andersen foi o primeiro romântico a criar e divulgar histórias para crianças com os valores do Romantismo, com a generosidade humanista e o espírito de caridade próprios do período, ressaltando a superioridade

12 Para este trabalho, utilizamos a versão em e-book : *A Rainha da Neve*, de H.C. Andersen. Trad. Emma Harwood, Armada Press,2014.

humana do explorado e a consciência de que todos devem ter direitos iguais.

Dentre os diversos valores ideológicos românticos presentes na obra de Andersen citados por Coelho (1991), podemos destacar a

Valorização da obediência, pureza, modéstia, paciência, recato, submissão, religiosidade... como virtudes da mulher[...] A mulher é um ser dual: "no plano do ideal, ela é o ser do qual depende a realização total do Homem; no plano da realidade social e humana, é o ser-objeto, totalmente submisso à vontade do homem a quem pertence ela é totalmente passiva e a tudo se curva docilmente (COELHO, 1991:151-2).

A religiosidade, a pureza e a inocência das crianças marcam significativamente o conto *A Rainha da Neve*, contudo, não há resignação, nem passividade da mulher. Gerda, e as diferentes personagens femininas na obra, retratadas no plano ideal, assumem um protagonismo impressionante. Em Kay, ao contrário, observamos a passividade, envolta por um feitiço. Sua condenação ou salvação dependem das personagens femininas: A Rainha da Neve e Gerda.

Como ocorre em vários contos de Andersen, o maravilhoso e o realismo se misturam nessa narrativa, cuja natureza é bastante variada, já que se nota, em primeiro momento, um caráter cotidiano, com a avó que conta histórias, as crianças brincando em um jardim ; um caráter social, exemplificado pela pobreza das crianças em oposição à riqueza da rainha

ou pelos ladrões que roubam e sequestram Gerda, em equilíbrio com uma narrativa insólita, com animais e plantas falantes, magias e feitiços.

Quanto à sua estrutura, o conto é um dos mais longos de Andersen, que o dividiu em sete partes devidamente intituladas, as quais correspondem a uma sucessão de aventuras da protagonista Gerda em meio a uma diversidade de personagens e diferentes locais. Assim, enquanto gênero, *A Rainha da Neve* pode ser considerada uma breve novela. Note-se a escolha pelo número sete, tão mágico e representativo nas narrativas da tradição oral.

A obra segue as invariantes básicas da estrutura de um conto de fadas, conforme apontado por Coelho (2006): desígnio, viagem, desafios ou obstáculos, mediação mágica ou natural e conquista do objetivo. Nesse sentido, Andersen segue o padrão tradicional dos contos maravilhosos ou de fadas, mas vai além, retratando sua época e a estética vigente, o Romantismo, como já vimos.

Na primeira história, “Que trata do espelho e dos cacos”, conhecemos um Duende (*Daeve*¹³) que zombava de Deus e dos anjos, brincando com um espelho maligno que acaba por se despedaçar, espalhando-se pelo mundo e levando maldade e frieza às pessoas. Parece-nos, claramente, uma referência ao espelho mágico da madrasta de Branca de Neve, cuja verdade humana, má em sua essência, evidencia-se. Vale observar

13 *Djaevel*, em dinamarquês, designa uma expressão infantil para se referir ao diabo.

que, apesar do mesmo “sobrenome” (Neve), em muito diferem essas personagens, Branca e a Rainha, já que podemos considerar a Rainha uma vilã por raptar Kay e enfeitiçá-lo.

Somente na segunda história, “Um menino e uma menina”, os amigos e vizinhos Gerda e Kay são apresentados, assim como a Rainha da Neve. Relata-se a rotina das crianças em várias estações do ano, suas brincadeiras, sua profunda amizade e seu amor pelas rosas que floresciam durante o verão. Assim, os jovens cantavam um hino:

“A rosa no vale está desabrochando lindamente e anjos descem lá para saudar as crianças”

As crianças se deram as mãos, beijaram as rosas e se alegraram com os brilhantes raios solares de Deus, falando como se realmente houvesse anjos lá. Que dias de verão agradáveis foram aqueles e que delícia era se sentar debaixo das roseiras, plantas que pareciam nunca se cansar de florescer. (ANDERSEN : Posição 91)¹⁴.

O verão é simboliza, na obra, a época do equilíbrio, da alegria e da harmonia que só serão maculados com a chegada do inverno, quando se estabelece o conflito principal: Kay é atingido por fragmentos do espelho mencionado na primeira história, tanto nos olhos como no coração, tornando-se , a cada dia, um mau menino, agressivo e sarcástico. Acaba se afastando de Gerda e é levado pela Rainha da Neve que o

.....
 14 Para nossas citações, estamos utilizando uma versão em e-book, por ser mais recente. Está dividida em posições e não páginas. São 621 posições, o que equivale a 45 páginas.

encanta de tal forma que ele se esquece de seu passado e passa a venerá-la:

Eles voaram por sobre matas e lagos, sobre oceanos e ilhas; o vento frio assoviando abaixo deles, os lobos uivando e os corvos grasnando sobre a neve cintilante, mas acima de tudo, a lua brilhando grande e radiante e Kay vivenciou isso tudo nas longas noites de inverno; dormindo durante o dia aos pés da Rainha da Neve. (ANDERSEN, posição 150)

Esse episódio lembra-nos como Edmundo deixou-se ludibriar e encantar pela Feiticeira Branca, figura que em muito se assemelha à Rainha da Neve, em *As crônicas de Nárnia: O leão, a feiticeira e o guarda roupa*, de C.S. Lewis. Seria Lúcia uma referência a Gerda e Edmundo a Kay ? Há de se refletir a respeito.

Nas próximas quatro histórias, toda a ação concentra-se na pequena Gerda, a verdadeira heroína, cujo desígnio é encontrar e salvar seu amigo Kay. Para isso, parte em viagem para diferentes lugares, nos quais enfrenta desafios e obtém diferentes mediações, tanto naturais quanto mágicas. Essas aventuras são denominadas: “O jardim da mulher que sabia feitiçaria”(terceira); “O Príncipe e a Princesa”(quarta), “A pequena ladra”(quinta) e “A mulher Lapoa e a mulher Finlandesa”(sexta).

Gerda tem por mediadores uma feiticeira boa, flores, gralhas e renas falantes, um príncipe, uma princesa, uma pequena ladra, as mulheres da Lapônia e da Finlândia, detentoras de poderes mágicos, e anjos. Contudo, observamos que a força

da menina vem de sua inocência de criança, conforme elucidado pela mulher finlandesa ao ser inquirida pela rena para ajudar Gerda a enfrentar a Rainha da Neve:

Eu não posso lhe dar mais poder do que ela já tem. Você não percebe como é forte o poder da menina? Não percebe como homens e animais são forçados a obedecê-la; como ela se dá bem pelo mundo afora, mesmo descalça? Não devemos lhe falar de seu poder. Ele brota de seu coração porque ela é uma doce e inocente criança. (ANDERSEN, posição 522)

Vale ressaltar que a inocência infantil não era um consenso antes do século XVIII, pois, somente a partir das ideias de Jean-Jacques Rousseau, que se opôs mais diretamente à tradição cristã do pecado original, a criança passou a ser considerada um ser inocente por natureza, mas que corria o risco de ser sufocada pelas instituições sociais: “Tudo está bem quando sai das mãos do autor das coisas, tudo degenera entre as mãos do homem”(ROUSSEAU, 2004:7). Assim, a associação direta entre a inocência e a infância ficou bastante marcada após o Romantismo, no século XIX, sendo a criança retratada como um ser puro e angelical, não só na literatura como em outras artes.

Apesar de o conto receber o nome da personagem Rainha da Neve, não podemos sequer considerá-la a protagonista, já que cabe a Gerda, como vimos, maior destaque no enredo. A menina é movida pela fé, pela inocência e pela coragem, atendendo preceitos cristãos e românticos, tão caros para a

época, com os quais ultrapassa seus obstáculos e alcança seu objetivo maior, resgatar seu amigo e, de certa forma, resuscitá-lo, trazê-lo à vida.

Na sétima e última história, “O que passou no palácio da Rainha da Neve e depois”, chegamos ao resgate de Kay e o desfecho do conto. Curioso notar que a Rainha da Neve parte em viagem, nem mesmo está presente quando Gerda entra em seu palácio. Para essa proeza, a menina teve que enfrentar gélidos soldados com a ajuda de um verdadeiro exército de anjos.

Seguindo a moral ingênua dos contos de fadas, a narrativa apresenta oposições marcantes entre o Bem e o Mal, para que o bem vença de forma triunfante. Como referências ao Mal, podemos citar o duende/diabo e a Rainha da Neve, sombria e misteriosa.

A Rainha aprisiona Kay em uma ambiência gélida e artificial, onde sempre é inverno: ele se torna uma pessoa *fria* pelo espelho, é enfeitiçado pelo beijo *frio* da rainha e permanece preso no *frio* castelo.

Contudo, em sua ambiguidade, a Rainha é responsável por gelar as montanhas e produzir a aurora boreal com seus clarões azuis. Como uma deusa, administra a neve e as gélidas paisagens.

Com relação ao Bem, observamos as constantes referências ao Menino Jesus, a anjos e a solar Gerda, cujas lágrimas e beijos mornos quebram o feitiço da Rainha. A ambiência para esses momentos é a do verão, quando há alegria, os campos estão abertos, as rosas florescem e as personagens encontram-se em harmonia, ainda crianças em seu coração,

como no desfecho, em um clássico final feliz, não tão comum a Andersen:

Kay e Gerda se entreolharam e entenderam o significado do velho hino: “A rosa no vale está desabrochando lindamente, e anjos descem lá para saudar as crianças”. E lá se encontravam sentados duas pessoas, crescidas, mas ainda crianças, crianças em seu coração; e então era verão, morno e maravilhoso verão. (ANDERSEN, posição 621)

O ESPIRITUALISMO CRISTÃO E O MARAVILHOSO PAGÃO

A partir do que apresentamos até o momento, pode-se notar a fusão entre o maravilhoso pagão e o espiritualismo cristão, sendo Andersen, segundo Coelho (2006), o principal autor a representar a visão cristã de mundo na literatura infantil, com toques de paganismo:

O autor mais importante dessa representação de mundo cristã na literatura infantil foi Hans Christian Andersen, legítimo representante do ideário romântico-cristão. [...] Em grande parte de suas narrativas aparece o sobrenatural. [...] Nota-se, no geral das narrativas de Andersen, a tendência para fundir o maravilhoso pagão com o espiritualismo cristão. (COELHO, 2006:95-6)

Dessa forma, práticas e elementos cristãos são referenciados constantemente, explícita ou simbolicamente, com destaque

para a personagem Gerda, que persiste em sua fé mesmo diante das dificuldades. Contudo, sua inocência não é sinônimo de resignação, nem mesmo de passividade.

Como exemplo dessas referências, como já visto, temos os anjos, citados diversas vezes: Na segunda história: “Os anjos descem lá para saudar as crianças....como se realmente houvesse anjos por lá”(posição 91) ; na quarta, “ desta vez eles pareciam com anjos e arrastavam o pequeno trenó”; “ Gerda andava sem medo e em segurança entre os anjos”.

Inclusive, para enfrentar a Rainha da Neve, Gerda reza e é auxiliada por um exército de anjos:

Então Gerda rezou um Pai Nosso. O frio era tanto que sua expiração congelava assim que saía de sua boca, formando uma nuvem de fumaça branca. A nuvem crescia e crescia a cada respirada até se transformar em pequenos anjinhos brilhantes, que aumentavam ao tocar o chão. Todos usavam capacetes e carregavam escudos. (ANDERSEN, posição 536)

Outro exemplo da cultura cristã pode ser encontrado no desfecho, quando a avó, feliz pelo retorno de Gerda e Kay, senta-se e lhes lê a Bíblia: “Sem que nos tornemos crianças, não podemos entrar no Reino do Céu.” (ANDERSEN, posição 621).

Há, contudo, algumas referências implícitas, simbólicas e não tão explícitas como as vistas até aqui. Vejamos somente alguns exemplos. Temos, inicialmente, os *cacos de vidro* do espelho, que podem ser uma analogia às “sementes do mal” lançadas pelo diabo, tal como é citado na Bíblia. Em seguida,

temos a metáfora das *abelhas brancas*, que a avó das crianças usa para descrever os flocos de neve. Segundo o dicionário de símbolos (BECKER, 1999: 7), dentre várias simbologias, a abelha, que parece morrer no inverno e renascer na primavera, é símbolo de ressurreição, assim como Jesus Cristo.

Há também referências às *lágrimas* de Gerda, fundamentais em dois momentos da história: quando a menina fertiliza o solo com elas, fazendo com que as rosas renascessem e, no desfecho, quando suas lágrimas quebram o feitiço de Kay:

Imediatamente Gerda começou a chorar. As lágrimas quentes caíram no peito de Kay e penetraram seu coração, degelando os blocos de gelo e derretendo os pequenos pedaços de vidro do espelho mágico..ele olhou para ela e cantou o hino [...]

As lágrimas, no Novo testamento, muitas vezes simbolizam a redenção e o perdão, como observado no episódio em que Madalena cobre os pés de Jesus de lágrimas e beijos e recebe seu perdão.

Outro exemplo pode ser encontrado também na última história, quando se revela que há um enigma imposto a Kay para obter sua liberdade. Ele precisa formar a palavra *eternidade* com um quebra-cabeça de blocos de gelo. Para muitas religiões, a eternidade ou a vida eterna se obtém somente após a morte. Vale dizer que o rapaz não consegue resolver o enigma e permanece estático até a chegada de Gerda, quando os blocos de gelo ganham vida e,sozinhos, desvendam o enigma.

Finalmente livres da Rainha da Neve, Kay e Gerda bebem

o *leite* da rena para adquirem forças para viagem de volta. Tanto na Antiguidade Clássica quanto no Antigo Testamento, segundo BECKER (1999:169), o leite é visto como essência da vida, na Terra Prometida aos judeus, por exemplo, corria leite e mel.

Quanto ao maravilhoso pagão, também são amplas as referências. Há, por exemplo, a presença benéfica de um corvo e sua mulher (corvo), que ajudam Gerda em sua busca por Kay. De acordo com o referido autor (1999:77), na Bíblia, o corvo seria um dos animais impuros e, para muitos povos, símbolo de mau presságio. No Japão e na China, entretanto, são aves divinas e virtuosas. Para os romanos, o grasnar dos corvos era símbolo de esperança. Na mitologia nórdica, dois corvos pertencem ao deus Odin (o deus principal): Hugin, o pensamento e Munin, a memória. Ou seja, a figura do corvo também remete a símbolos positivos.

Na terceira história, outro exemplo é a “a mulher que sabia feitiçaria”, uma anciã de caráter dúbio, pois salva a menina, que estava à deriva em um barco, mas a mantém prisioneira. Todos os tipos de flores brotam em seu jardim, simbolizando a fertilidade que ela mesma não possui. Gerda é presa para ser sua filha. Na mitologia bretã, lembra-nos de figuras como a fada Morgana, ambígua em sua essência.

A mulher da Finlândia também possuía poderes mágicos, uma fada pobre que auxilia a pequena Gerda:

“Você é tão poderosa”, disse a rena, “Sei que você pode entrelaçar todos os ventos do mundo em um laço. Se

um marinheiro desfaz um laço, ganha um bom vento; se desfaz dois, ganha um vento ainda mais forte; e se desfaz um terceiro e um quarto laço ele traz para si uma tempestade muito forte, capaz de derrubar as árvores da floresta. Você daria a essa garotinha uma poção para que ela tenha a força de doze homens para poder derrotar a Rainha da Neve?" "A força de doze homens!" disse a Finlandesa. (ANDERSEN, posição 508)

Julgamos interessante reforçar a forte presença feminina nessa curta novela de Andersen. Por vezes, observa-se a menina-mulher, pura, inocente, redentora, uma santa ou a própria imagem da Virgem Maria, em outras, observa-se a mulher guerreira, tão comum na mitologia nórdica. Segundo FRANCHINI e SEGANFREDO (2008), há nessa mitologia mulheres astutas, que fazem o trabalho intelectual enquanto o homem vai para a batalha armada, como, por exemplo, no conto "Sigmund e a espada enterrada", e mulheres que viajam sozinhas em um território desconhecido em busca de um objetivo, como em "O casamento de Niord e Skadi", assemelhando-se à pequena Gerda. Há também mulheres capazes de enganar os homens por meio de poderes mágicos ou sedução, como em "Sigurd e Brunhilde", semelhantes à Rainha da Neve.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos, no contexto do século XIX, entre o Realismo cotidiano e o Romantismo, a breve novela *Rainha da Neve* carrega fortes influências do maravilhoso pagão e do espiritualismo

cristão. Insolitamente paradoxal e harmoniosa, no estilo de Hans Christian Andersen, lúdico e didático.

Revisitada nos séculos XX e XXI, em diálogos intertextuais explícitos ou não, essa obra tornou-se referência para diferentes produções culturais, como, por exemplo, as recentes animações *Frozen: uma aventura congelante*, produção norte-americana de 2013, e *O Reino Gelado produção russa de 2012*, as quais merecem um estudo comparado atento e minucioso.

Além disso, como apresentado por Andersen, parece-nos que a personagem *Rainha da Neve* já fazia parte do imaginário das crianças daquela época, figurando em narrativas tradicionais da cultura nórdica, mais especificamente norueguesa. Contudo, essa é apenas uma suposição que necessita de uma pesquisa mais apurada.

Consideramos, portanto, que essa centenária narrativa continua viva no imaginário de gerações e apresenta tantas possibilidades de análise, tantos diálogos com o passado e com a atualidade, que nos instiga a prosseguir com a nossa pesquisa, sendo este artigo apenas uma pequena amostra do que já pudemos observar.

REFERÊNCIAS

ANDERSEN, Hans Christian. *A Rainha da Neve*. Tradução Emma Harwood. Armada Press. *E-book*. 2014.

BÍBLIA SAGRADA. Edição pastoral. São Paulo. Paulus, 1990.

COELHO, Nelly Novaes *Panorama Histórico da literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Ática, 1991.

_____. *Literatura infantil: teoria, análise e didática*. São Paulo: Moderna, 2006.

FRANCHINI, A. S.; SEGANFREDO, C. *As melhores histórias da mitologia nórdica*.

7.ed. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2008.

BECKER, Udo. *Dicionário de Símbolos*. Tradução Edwino Royer. São Paulo: Paulus, 1999.

HEYWOOD, Colin. *Uma história da infância. Da Idade Média à Época contemporânea no ocidente*. Trad. Roberto Cataldo Costa. São Paulo: Artmed, 2004.

LEWIS, C. S. *As crônicas de Nárnia: O leão, a feiticeira e o guarda-roupa*. Tradução Paulo Mendes Campos. 4 ed. São Paulo. Martim Fontes, 2010.

ROUSSEAU, JJ. *Emílio ou a educação*. Trad. Roberto Leal Ferreira. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

Webgrafia

IMDB: <http://www.imdb.com>

GOOD READS: <https://www.goodreads.com>

VEJEN KUNST MUSEUM (Museu de Arte) <http://www.vejenkunstmuseum.dk/> Versão em Inglês: <http://en.vejenkunstmuseum.dk/>

THE LITERATURE NETWORK: <http://www.online-literature.com/>

Hans Christian Andersen Center: <http://andersen.sdu.dk/centret/>

REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS DO FANTÁSTICO/
MARAVILHOSO EM FRONTEIRAS AMAZÔNICAS:
LOS PASOS PERDIDOS, DE ALEJO CARPENTIER,
E *A SELVA*, DE FERREIRA DE CASTRO

José Maria Rodrigues Filho

Autores como Alejo Carpentier e Ferreira de Castro, em suas obras, respectivamente *Los Pasos Perdidos* (LPP) e *A Selva* (AS), enfocam dramaticamente a região amazônica, tema de controvérsias nas diversas áreas do conhecimento humano. Num ambiente propício para a irrupção do insólito, os expedientes fantástico e maravilhoso se fundem na elaboração de uma desconcertante trama da vida cotidiana das personagens.

Na estruturação dessas personagens, são detectados uma rede de mitos, recursos simbólicos, rituais sagrados e profanos, culminando em idealizações extraordinárias, propostas dentro de uma lógica interna discursiva, em sintonia com parâmetros históricos-sociais tensos, os quais serão coadjuvantes na estruturação de ambos os livros.

A ideia de marginalidade social, delineada pela prospecção que estes autores fazem do universo humano desta parte de América do Sul, constitui, pela representação de situações

concretas e abstratas, uma forma de manifestação de objetivos socialmente idealizados.

Teorizador acerca de tal procedimento literário, Alejo Carpentier pondera que o resultado de um discurso que se envolve com o real maravilhoso, tal qual um compromisso estético-ideológico, pode ser considerado na mesma medida como o mito, quando este passa a ser visto como o próprio real, compreendido na simultaneidade de suas perspectivas prováveis. Assim posto, Carpentier afasta-se de um realismo fotográfico tradicional, mimesis da realidade, e propõe reformular o maravilhoso onírico ou poético dentro do contorno latino-americano. São suas estas palavras a esse respeito:

lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad, de una ampliación de las escalas e categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de estado límite.

Há um projeto literário e proselitista, em ambos os livros aqui abordados, que resulta na investigação da realidade exterior tal qual um “recuento de cosmogonias” com muito mais amplitude, segundo Carpentier.

Em conformidade com a doutrina do próprio Carpentier, em seu livro *Los Pasos Perdidos*, a utilização do processo diarístico diz respeito à mediação do procedimento cronológico a fim de pontuar um contexto histórico, dialeticamente fora do tempo, num interminável vaivém, em cujo centro de

gravidade se encontra um arquétipo de conotações múltiplas, visto tal qual nas vidas humanas, quando o autor avalia as contradições dos valores civilizacionais. Em seguida, em planos posteriores, essas contradições são convertidas em atitudes genéricas ao definir o embate entre a “cultura europeia *versus* cultura nativa”. Por esse expediente, o autor propicia, no nível da linguagem, um processo do envolvimento do leitor, de ordem epifânica, em função de um outro misticismo que é conduzido no livro pelo veículo do maravilhoso.

A presença do eterno no temporal, e do universal no particular, como elementos-chave do contexto hispano-americano, serve de base a *Los Pasos Perdidos*, publicado em 1953, terceiro romance de Carpentier. O tema é do mito do retorno, desenvolvido como a volta às origens de um expatriado convertido em estrangeiro, alheio a si mesmo, que perdeu a “llave de su existencia auténtica”. Esse enfoque diz respeito a um grupo de pessoas que fogem da vida moderna, a fim de fundar uma nova comunidade longe da civilização. O protagonista, um músico, ligado à carreira acadêmica, carrega o peso de toda a história da humanidade nos ombros. Tem saudades de “ciertos modos de vivir que el hombre había perdido para siempre”. É um artista imerso contextualmente no “perenne anonimato dentro de la multitud”, que compreende “lo difícil que es volver a ser hombre cuando se ha dejado de ser hombre”. Trata-se do grande desafio para salvar o ser humano de hoje, com a meta de fazê-lo reaprender as formas elementares de viver que lhe permitam começar de novo. Assim, o herói toma a grande decisão de não voltar para o mundo da cidade.

Tenta regressar, mas o excepcional não pode sê-lo duas vezes e, dessa maneira, descobre que não pode encontrar de novo o caminho do retorno, este está “perdido”.

Ideologicamente, a História do homem e das civilizações é concebida como a busca do essencial, uma superposição de planos, não somente pensados espacialmente, mas reconhecidos em função de um olhar de penetração vertical, temporalizado, na perspectiva de uma quarta dimensão. Os espaços superpostos são, na realidade, diferentes instâncias temporais cujo contexto gerador varia. São concebidos tal qual embricamentos de tempos diferentes, em lugares parecidos. No texto de Carpentier, o espaço é um *onde* modificado pelo tempo. O tempo, presentificado, modifica-se no mesmo lugar por meio de inúmeras transformações, em situações visíveis em termos existencialistas. Exemplo típico, o romance *Los Pasos Perdidos* é realizado dentro de um cenário único, mas delineado em tempos diferentes, pela técnica diarística, que cronometra momentos de um cotidiano brutal.

Tematizada no estado presente da efabulação, essa geografia intimista amplia a sua heterotopia, na tentativa de desvendar o significado da paisagem a partir da prática da emoção.

Há uma grande diversidade de acepções quanto ao fato de a personagem central conviver com o seu contexto interior por meio de um processo dinâmico cumulativo de vivências. Três momentos se avultam na avaliação do meio. No primeiro, a maneira de considerar as influências da paisagem em simetria com os vínculos dos seres com o plano exterior; no segundo, pela interpretação dada à importância de valores

diferenciados; e, terceiro, pela forma de ressaltar o relacionamento entre elementos do meio cultural e do geográfico. A significação retórica da paisagem, proposta no discurso, irrompe como forma de investigar o papel que o diário tem como textualização de episódios tensos, bem como o de registrar, pelas técnicas de intertextualidade, a intervenção associativa com obras das séries universais, citadas como forma de tornar o discurso um campo profícuo para a inteligência da paisagem como expressão do imaginário do *humanitas* e do *universalitas*.

Em *Los Pasos Perdidos*, o périplo da personagem-narradora assume seu contorno trágico e mágico ao buscar guiar-se por seu próprio caráter (*ethos*), ao mesmo tempo em que está subordinada à força do gênio maléfico do incontrolável (*daimón*). No campo da atuação desses seres ficcionais, a ambiguidade entre o intelecto e a irracionalidade transforma o texto dialogicamente insólito, demonstrativo das pegadas dos passos do incursionista, que se perde entre a lógica racionalista do mundo da pólis e a tragicidade do sujeito, frágil diante do poder da natureza no seio de sociedades isoladas. A paisagem se apresenta com marcas de denotação pela sua morfologia orográfica, ao mesmo tempo conotada em conteúdos expressos por um processo de captura e representações culturais dos elementos imaginários advindos da mente do próprio narrador-protagonista.

Na mesma direção, Ferreira de Castro em *A Selva* situa sua personagem Alberto num espaço onde o silêncio é uma massa envolvente, imprevista e apavorante. Um silêncio

designado surrealisticamente por “sinfônico”, referido por meio do “efeito de milhões de gorjeios longínquos”. Na imensidão da floresta, o peso da vegetação e do verde envolventes trazem ao mesmo tempo um alento, igual ao de um “murmúrio suavíssimo de folhagem”, e um sentimento de pavor que se alia ao sujeito na percepção do desconhecido. As impressões do incursionista são o resultado da interação com um ambiente provocador do êxtase profundo, na percepção das mais ínfimas restolhadas de folhas e do bater de asas de pássaros circunstanciais, como o de um “inhambu”, ou ao mesmo tempo em que se soma à surpresa da visão de um “lagarto, correndo repentinamente sobre a folhagem morta”.

Diante dessa paisagem galvanizada, os sujeitos incursos em ambos os livros se sentem envolvidos e contaminados por um silêncio vivo, estranho, processador de uma indecifrável expectativa. A presença humana se faz pelas marcas cognitivas do olhar e, este, pela interpretação dos objetos incognoscíveis num primeiro momento. Em seguida, em *A Selva*, vivificam-se “gritos de pavão em parque abandonado”, os sons surgem, quase que despencam do nada, revelando uma imposição de fatos expressos por formas codificáveis, que se condensam na plenitude das apreensões. O medo, que se apodera dos sentidos e da consciência em divagações excitativas, tange ao mesmo tempo a narrativa que se realiza em digressões amplas, provocadas pela incursão de Alberto nesse novo espaço. Tudo ao seu redor se impõe de pronto e com perplexidade nos meandros da efabulação. Os diálogos surgem entremeados de descrições exaltadas e de marcações imprecisas,

revelando uma complexidade de indagações psicológicas. A paisagem se apodera dos seres, embrutece-os; as vicissitudes correspondem à elaboração de um discurso que expressa a transmutação dos estímulos sensoriais e psicológicos em experiências vividas e imaginados pela *persona* do protagonista. A distância da urbanidade estabelece o contraste do homem com um outro ambiente, promovendo assim a deformação do cognitivo, expresso por uma adjetivação que se esforça em alcançar o realismo do referente e das sensações, mas que acaba sucumbindo nos labirintos do ininteligível, pela personificação da luta insana do homem contra os elementos da natureza.

Um quadro fantástico se delineia ao leitor ao serem apresentadas, pelos agentes discursivos, formas decodificáveis em enunciados descritivos, quando estes registram uma “alta gruta de raízes que uma só árvore lançava”, tal qual uma pintura sobrenatural de um “templo imaginário” construído pelas engenhosas operações de uma estranha estética arquitetônica, proveniente da interioridade, criada no momento de pasmo diante de uma surpreendente “sapopema”.

A adjetivação qualifica o processo de semantização do fantástico-maravilhoso, e o termo que melhor expõe essa avaliação incrusta-se à descrição na forma de um relato que nomeia de “bizarros monumentos orientais” um “raizado enorme”, retorcido, decorativamente plantado, que surge diante de retinas estupefatas.

Para a personagem Alberto, na obra de Ferreira de Castro, a selva, ao escurecer, dilui-se, perdida em novos contornos e

em volumes provocados pela negridão, entrançando-se às escondidas do espaço no qual novas formas animizam-se em “eternas sombras” que, ao se tornarem vivas, transmutam-se em “caules grossos e centenários”. A penumbra absorve as cores e pardeja as folhagens, inculcando um sentimento de morte e de fantasia. O narrador, nesse passo, convence-se do animismo dos objetos e deixa proliferar palavras carregadas de sentidos afeitos à contaminação de um discurso revelador de falas estranhas, provindas da selva, ouvidas na noite morna e baça. Dessa maneira, a narrativa, em ambos os livros, estende-se como um cobertor de vozes estranhas, imprecisas e melancólicas.

A aparência fortuita das coisas é um desafio à certeza. A presença dramática de Alberto, do músico e de sua esposa em *Los Pasos Perdidos*, perdidos neste ambiente estranho, mostra que a consciência se distancia do ser humano, ao mesmo tempo em que se une paradoxalmente a ele, como uma outra face do *cogito*. Por esse vértice, a linguagem reproduzida expressa a consciência epistemológica do mundo. As palavras não estão fundadas na consciência geral, mas na percepção de si mesmas que a força do eu narrativo resgata, em ambos os livros, como forma de não dissimular a propriedade máxima que é a do ser humano estar no mundo preso à fenomenologia da percepção das coisas. Nestas aventuras, os incursionistas de *Los Pasos Perdidos* e de *A Selva* vivem um não passar incólume pela realidade, resgatando, pela expressão conotada, momentos extraordinariamente graves, suspensos e sustentados no tempo da escrita. As instâncias textuais são

agora, iguais a passos perdidos nos caminhos da surpresa e suas pegadas discursivas estão contaminadas pela floresta tropical, nesta travessia de revelações, coberta por uma implacável vegetação cujas formas se mostram insubmissas à vontade da consciência narrativa. Esse novo mundo explode em vislumbres, confundindo-se com a “luxúria vegetal” (AS, p. 41), quando as personagens se veem diante de uma “ciclópica muralha de troncos, ramos e folhas” (AS, p. 41), qualificados de “abracadabrantes” em *A Selva* e de “catedral de las formas”, em *Los Pasos Perdidos*. Os rios em *A Selva* são: “monstruosos líquidos” (AS, p. 47), designados por “rios primordiais” (AS, p. 47), inscritos narratologicamente como uma “assombrosa trama fluvial”, situados naquele “princípio de mundo” (AS, p. 47), e que provocam um mesmo “assombro” na alma lusíada, de um lado, e na alma de um latino-americano, de outro.

Em ambos romances, as personagens se defrontam com a presença dos tentáculos de um “indivíduo vegetal”. “A selva domina tudo”, ajuíza o narrador da obra de Ferreira de Castro e também o diarista de *Los Pasos Perdidos*, e tudo ao redor não passa de um “reino, o primeiro em força e categoria”. O homem é um “simples transeunte no flanco deste enigma, e se vê obrigado a entregar o seu destino àquele despotismo” (AS, p. 88). O ser se esfrangalha naquele “império vegetal” sob o “sortilégio” da luz “sufocante”, do espanto da visão e das incongruências dos sentimentos. O sujeito incurso é tratado como prisioneiro deste “fúnebre silêncio”, de onde provém essa lenta e mórbida infusão em cores e em contornos

letais, sombras e miragens desta “fabulosa floresta” (AS, p. 110). Repentinamente ambas personagens se detêm ante um silêncio antropomorfizado que se apresenta com uma “boca enorme que se abria para soltar (um) grito pânico”, provocando nelas impressões de algo que estava mudo e estarecido para toda a eternidade. O drama de ambas as personagens, tanto em *A Selva* como em *Los Pasos Perdidos*, não é único, é compartilhado também pelos coadjuvantes, a flora, a fauna e os desgraçados habitantes do lugar. No entanto, a arquiaccidentalidade da floresta instiga os incursionistas a pensarem que a “metade da selva vivia da outra metade”, como se para o “império vegetal” fosse necessário “sugar” tudo ao seu redor, para a sua sobrevivência, como uma serpente emergindo de um “dilúvio” de luxurias. Tal acontece em *Los Pasos Perdidos*, cujo texto demonstra episódios desbaratados entre as relações conjugais dos protagonistas no seio da efabulação, assim como em *A Selva*, em cuja narrativa ficam totalizados momentos de “medo e de incompatibilidade existencial”, relativos aos relacionamentos violentos entre os seringueiros e os patrões (AS, pp. 158/175).

Assim o perceber é compreender profundamente este envolvimento do sujeito com as crenças e lendas deste Novo Mundo que se apresenta, e a linguagem é o meio de permitir a existência e a sobrevivência dessas realidades. O silêncio, exposto, concomitantemente, em ambos livros, é o espaço que antecede a inauguração das expressões das formas da consciência originária que vitaliza o núcleo da significação, organizado pela denominação e pela expressão literária. A

explicitação do saber primordial do real depreende-se nas descrições plenas de significantes referencializados como ideia de verdade, e a adjetivação contribui para enquadrar o qualificativo do indizível diante da facticidade de um mundo inteligível e espetaculoso.

As formas de expressão em ambos livros passam a ser o resultado de uma exigente consciência do instrumental retórico e de um apuramento estilístico que parte da linguagem artística e plástica, responsável por aquilo que se denomina discursivamente de realidade multiforme ou realidade integral. Na tentativa de captação desse real insólito, os narradores incursionistas se veem dominados pelo apetite de totalidade e de integralidade, ao se expressarem com palavras hiperbólicas, por meio das quais a experiência do concreto é tangível e por outro lado é alusiva ou sugestiva.

Os conteúdos hiperbólicos se apresentam nos dois discursos a partir dos conceitos em dimensões superiores, cujo relato tomado isoladamente se compraz em contradizer as leis da natureza por meio de acumulações de experiências que se remetem aos princípios da incoerência e que, no entendimento dos seres, se recusam a traduzir quaisquer especificidades. Ficam, dessa maneira, implicados na literariedade, os códigos de símbolos com correspondentes transcendentais.

REFERÊNCIAS

CARPENTIER, Alejo. *Los Pasos Perdidos*. 6ª ed., Madrid, Alianza, 1999.

CHIAMPI, Irlemar. *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo, Perspectiva, 1980.

EMERY, Bernard. *José Maria Ferreira de Castro et le Brésil – Étude de l'expression littéraire et idéologique l'un auteur luso-tropical*. Tomo I. Aix-em-Provence/Grenoble, Universidade de Provença, 1981. (Thèse em vue de l'obtention du titre du Ducteur d'Etat, préparée sour la direction de Monsieur le Prefesseur Claude Henri Freches).

FERREIRA DE CASTRO, José Maria. *A Selva*. 39ª ed., Lisboa, Guimarães, 2000.

GASS, Willian H. *A Ficção e as Imagens da Vida*. São Paulo, Cultrix, 1974.

JOZEF, Bella. *O Espaço Reconquistado, Linguagem e Criação do Romance Hispano-americano Contemporâneo*. Petrópolis, Vozes, 1974.

LOTMAN, Iouri. *La structure du texte artistique*. Paris, Gallimard, 1973.

MARCELINO, Alípio Rocha. *Ferreira de Castro e o Brasil*. São Paulo, Ipê, 1995.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo, Martins Fontes, 1994.

RIBEIRO, Darcy. *As Américas e a Civilização*. Petrópolis, Vozes, 1977.

SAMPAYO, Nuno. "O Realismo Integral de Branquinho da

Fonseca". *Colóquio Letras*, 28, p. 64, (Lisboa), 1964.

TELES, Gilberto Mendonça. *A Retórica do Silêncio – Teoria e Prática do Texto Literário*. São Paulo, Cultrix, 1979, pp. 8-9.

TODOROV, Tzevetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo, Perspectiva, 1975.

REVERBERAÇÕES RUBIANAS NO FANTÁSTICO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: UM OLHAR SOBRE A ESCRITA DE AMÍLCAR BETTEGA

Daniele Aparecida Pereira Zaratín

Rodrigo Faqueri

INTRODUÇÃO

Quando se comenta sobre a literatura fantástica dentro do território brasileiro, não se pode negar que um dos primeiros nomes a ser citados é o de Murilo Rubião. Mesmo assim, esse escritor, nascido em Minas Gerais em 1916, ainda é desconhecido por muitos brasileiros. Contista por natureza e dedicação e, embora tenha suas obras publicadas há mais de cinquenta anos, alguns estudiosos afirmam que seu trabalho não ganhou tanto destaque no cenário de estudos literários e no gosto da leitura popular porque suas narrativas apresentam contextos cotidianos povoados por temáticas que provocam a estranheza e o desconforto no leitor, que não estaria, muitas vezes, preparado para essas sensações que mesclam o real e o fantástico de maneira pouco usual dentro da literatura brasileira.

Junto a isso, seu meticuloso trabalho com a linguagem mais a sua busca incansável por uma construção sintática perfeita também podem ter contribuído para uma aparente “impopularidade” de seus escritos. Entretanto, a verdade é que esses elementos da obra rubiana são fundamentais para a compreensão de um universo literário que o autor constrói. O fantástico que é moldado em sua obra se apresenta diferente da proposta de Tzvetan Todorov sobre a literatura do século XIX. Em Rubião, diferentemente do apontado por Todorov como característica do fantástico, não há a figura que simbolizaria o insólito e, quando há, não existe o estranhamento-hesitação do narrador e personagens por sua presença. O fantástico de Rubião traz sim certa gradação na sua intensidade ao mostrar histórias da realidade empírica, mas que, quando são elevadas ao grau máximo de exagero, acabam causando o estranhamento, às vezes somente no leitor, e beirando o absurdo. É o caso de o conto “A fila”, publicado inicialmente em 1974.

Nesse conto, temos um protagonista que precisa falar com o chefe de uma empresa, mas nunca consegue, justamente porque tem que esperar por sua vez em uma longa e interminável fila, onde ele fica por semanas e meses e, ao final, não alcança o seu objetivo, pois a pessoa com quem precisava falar acaba morrendo. Dentro dessa estrutura, encontramos uma situação que poderia ser somente pertencente à situação burocrática em que o país está imerso, no entanto ganham dimensões gigantescas que não parecem ter fim dentro de uma moldura, ao mesmo tempo, natural e caótica.

Compondo uma relação dialógica de maneira comparativa e reflexiva, temos outro autor brasileiro. Amílcar Bettega, nascido no Rio Grande do Sul em 1964, é um escritor que tem em suas narrativas uma construção parecida com as estruturas encontradas nas obras rubianas. Possui uma preocupação com a forma, dentro de uma visão que abrange o exercício da escrita como parte fundamental em seu texto. Tenta trazer olhares para os questionamentos sociais a partir de uma ótica que pondera o real permeado pelo absurdo e o fantástico carregado do cotidiano factual. Assim, no conto “Exílio” (2002), temos um protagonista que, após muito refletir sobre a vida, resolve abandonar a sua loja e fugir da cidade de trem, porém, por mais que o trem se desloque por horas e horas, ele não sai da cidade, o que o leva a voltar, assim, para a sua loja na manhã seguinte.

Pensando nesses dois contos, este trabalho tem como objetivo fazer uma reflexão dialógica sobre os contos “A fila” (2010 [1974]), de Murilo Rubião e “Exílio” (2002), de Amílcar Bettega, destacando os pontos de convergência encontrados e mostrando as estruturas imagéticas que se aproximam em ambos os textos.

Para corroborar tais questionamentos, utilizamos como fundamentação teórica os autores Rosalba Campra (2008) e Jean P. Sartre (2006 [1947]) a fim de se trazer uma melhor panorâmica sobre a poética do fantástico contemporâneo apresentado pelos dois autores. A perspectiva fantástica apresentada nesta pesquisa se faz presente para proporcionar uma reflexão sobre a pluralidade de sentidos ocasionada pelas construções

imagéticas do insólito, não só com suas temáticas, mas também em suas estruturas narrativas complexas. Com o desenvolvimento das tramas, o real e o ficcional mesclam-se nas ações e indagações dos protagonistas, fazendo com que a aproximação com o real seja posta em xeque pelo absurdo que se pode encontrar no cotidiano descrito nos enredos.

O FANTÁSTICO CONTEMPORÂNEO SOB A ÓTICA DE SARTRE E CAMPRA

Durante o século XX, foram muitos os teóricos que se interessaram por investigar narrativas do insólito. Entre os nomes mais destacados estão Tzvetan Todorov com o seu importante “Introdução à literatura fantástica” (1970), Filipe Furtado com “A Construção do Fantástico na Narrativa” (1980), e David Roas com “Teorías de lo fantástico” (2001), para citar apenas alguns exemplos. Todos são estudos fundamentais que nos ajudam a pensar sobre o tipo de fantástico que vem sendo construído até aqui, bem como as suas transformações ao longo do tempo. Dos estudos realizados por esse seleto grupo, destacamos dois para nos servir como instrumental teórico: “Aminadab ou o fantástico considerado como uma linguagem”, de Jean Paul Sartre, e “Los desafíos del silencio”, Rosalba Campa, textos que tratam especialmente do fantástico mais contemporâneo, colaborando, assim, para que possamos pensar os textos de Murilo Rubião e Amílcar Bettega, uma vez que eles dialogam tanto temática como estruturalmente com esse tipo de fantástico tratado por Sartre e Campa.

Para Sartre, as narrativas de Maurice de Blanchot e Franz Kafka inauguraram uma maneira de retratar o fantástico. A partir da análise da obra desses dois escritores, Sartre sublinha semelhanças entre ambas e argumenta que as narrativas produzidas por eles indicam que houve uma mudança na construção de narrativas que privilegiam o insólito ficcional. Enquanto no século XIX, as narrativas fantásticas, chamadas de “tradicionais”, apresentavam como elemento insólito o vampiro, o lobisomem, um morto-vivo, por exemplo, a partir do século XX, especificamente a partir desses dois escritores, as narrativas fantásticas “contemporâneas” revelam o insólito não alheio ao homem, mas dentro dele, porque “[...] para encontrar lugar no humanismo contemporâneo o fantástico vai se domesticar tal como outros gêneros, renunciar à exploração das realidades transcendentais, resignar-se a transcrever a condição humana” (SARTRE, 2005, p. 138). Deixam-se os seres sobrenaturais de lado e opta-se por retratar o próprio homem e a sua realidade cotidiana, que se mostra sufocadora e angustiante, como explica o autor:

É um mundo completo, onde as coisas manifestam um pensamento cativo e atormentado, ao mesmo tempo caprichoso e acorrentado, que lhe corrói por baixo as malhas do mecanismo, sem jamais chegar a se exprimir. Nele a matéria nunca é totalmente matéria, já que oferece apenas um esboço perpetuamente contrariado do determinismo, e o espírito nunca é totalmente espírito, já que sucumbiu à escravidão e a matéria o impregna e o empasta. Tudo é desgraça: as coisas sofrem e

tendem à inércia sem jamais atingi-la, o espírito humilhado, em escravidão, se esforça para obter a consciência e a liberdade sem alcançá-las (SARTE, 2005, p. 136-137)

Por essa perspectiva, no fantástico contemporâneo o insólito faz parte da própria realidade, não sendo, portanto, algo alheio a ela. Ao vivenciar essa realidade, o homem se vê cativo justamente por estar inserido num mundo governado por leis que são reconhecíveis e concretas, mas que por oscilarem entre a regra e o capricho e não obedecerem a nenhuma lógica específica, não levam a lugar nenhum. Aprisionado nesse universo, o homem do fantástico contemporâneo se sente sendo ele próprio parte de todo esse universo fantástico, no qual ele atua apenas como “homem-instrumento” que está a serviço de um fim que ele nem ao menos sabe qual é. No entanto, diante das arbitrariedades e exageros desse universo extraordinário e desconhecendo as causas disso, o herói do fantástico contemporâneo não se espanta, apenas “escandaliza-se, como se a sucessão de acontecimentos aos quais assiste lhe parecesse perfeitamente natural, mas reprovável” (SARTRE, 2005, p. 143-144).

Pensando nisso, Rosalba Campra busca analisar como ocorreria a composição desse tipo de fantástico na ficção mais contemporânea. Privilegiando, sobretudo, a reflexão acerca das estruturas linguístico-temáticas que intensificam o insólito numa narrativa, é possível encontrar, muitas vezes, ecos dos argumentos desenvolvidos por Sartre sobre o fantástico

contemporâneo na obra de Campura, como nessa afirmação: “El mundo puede ser enteramente natural, inscribirse en un sistema de realidad identificable, y sin embargo escapar a la comprensión” (CAMPURA, 2008, p. 136). Essa falta de compreensão ou de causalidade aparente, segundo a autora, deve ser analisada, pois “[...] no sólo si el hecho que se cuenta es fantástico, sino por qué este hecho debe considerarse fantástico y, más aún, cuál sería ese hecho. La pregunta fundamental se desliza pues de ‘qué quiere decirlo dicho’ a ‘qué es lo que se dice a través de lo no dicho’”. Nesse sentido, é fundamental que, ao ler e/ou analisar um texto pertencente ao fantástico contemporâneo, se observe as marcas do silêncio presentes nessa narrativa, pois elas resignificam o dito e o não dito, configurando-se, além disso, também como transgressões, como marcas de um universo que silencia ou é silenciado: “Existe otro tipo de transgresiones [...] que juega con los desequilibrios entre lo dicho y el silencio [...]”, sendo que “[...] el silencio delimita espacios de zozobra: lo no dicho es precisamente lo indispensable para la reconstrucción de los acontecimientos” (CAMPURA, 2008, p. 111-113).

Ainda segundo a autora, colabora para essa atmosfera de limitação e inquietação das personagens o calar, o manipular e até mesmo omitir as informações, conforme explicita o trecho a seguir: “La ‘verdad’ de la historia depende de lo que su organizador – la voz narrante – ha querido, o podido, mostrar. El lector puede suponer la totalidad de la historia – del mundo representado – pero no la posee, y la parcialidad a la que accede está sometida a un orden que no ha sido elegido

por él” (CAMPRA, 2008, p. 112-113). Dessa forma, ainda que não surja no relato fantástico nenhum ser sobrenatural, o fato de se colocar em evidência o próprio homem imerso em um mundo que se configura como espaço de pesadelo sem fim, já causa certo estranhamento, porque esse não-saber e essa incerteza provocados pelos vazios (temáticos e/ou estruturais-linguísticos) textuais e acentuados pelos exageros das situações cotidianas auxiliam para sublinhar a própria limitação do leitor empírico, que experimenta a relativização de suas verdades e vê a sua percepção de mundo real e racionalista colocada em xeque por meio de um ardiloso jogo ficcional fantástico.

REVERBERAÇÕES DO FANTÁSTICO: MURILO RUBIÃO E AMÍLCAR BETTEGA

Os contos “A fila”, de Rubião, e “Exílio”, de Bettega, apresentam semelhanças quanto às suas construções narrativas e ao desenvolvimento das temáticas escolhidas. Destacaremos alguns pontos de convergência percebidos entre as duas obras brasileiras que nos fazem acreditar na influência da escrita rubiana dentro da literatura brasileira contemporânea voltada para a esfera do fantástico. O primeiro ponto a ser destacado é o aprisionamento ao cotidiano/à rotina.

Na primeira narrativa, encontramos Pererico, protagonista da trama, que vem do interior do país para falar com o gerente de uma fábrica sobre assuntos particulares. Ao chegar à cidade, com sua determinação, vai à fábrica e tenta adentrá-la.

No portão principal, porém, é barrado pelo negro chamado Damião, que deseja saber mais informações sobre o viajante. Resistente, Pererico se recusa a dar maiores informações a um “simples” porteiro que, por seu julgamento primário, não o poderia ajudar. Damião entrega então uma senha a Pererico para que ele entrasse na fila de espera para falar com o gerente, o que seria impossível naquele dia, já que a numeração da ficha era muito alta:

Ainda não seria naquela tarde que Perericoalaria ao gerente, pois somavam a centenas as pessoas que aguardavam a oportunidade de serem recebidas e as audiências terminavam impreterivelmente às dezoito horas. Nem assim se abandonou à impaciência, embora lhe fosse desagradável a perspectiva de uma estada demorada fora de casa. (RUBIÃO, 2010, p. 77)

Impossibilitado de falar ao gerente, a partir desse momento, vemos Pererico aprisionado em uma sequência de ações repetitivas desencadeadas pela tentativa constante de falar com o tão ocupado administrador. Todos os dias, ele retorna ao portão da fábrica para receber uma senha e ocupar o seu lugar na fila, sempre grande, para tentar passar o seu recado ao mandatário fabril. Entretanto, por não conseguir se comunicar com o gerente, Pererico fica preso à sua missão inicial e não consegue retornar nunca para sua cidade, no interior. Para isso, é preciso, antes, cumprir sua missão: falar com o tal gerente. Como isso não se concretiza, o protagonista prende-se a um processo cíclico que o leva ora à indignação e ora à

frustração, sentimentos que se somam ao desânimo, que acaba substituindo a sua determinação inicial. Curiosamente, ao mesmo tempo, Pererico não consegue se desvencilhar dessa rotina fatídica, como mostram os trechos abaixo:

Nesse dia a fila pouco progrediu e, bem antes de chegar a vez dele, encerrou-se o horário reservado ao atendimento público. [...] (RUBIÃO, 2010, p.79)

Corria o tempo e a probabilidade de chegar ao gerente continuava remota. [...] (RUBIÃO, 2010, p.82)

Eram dez horas de uma segunda-feira e dormira muito, razão pela qual caminhava indeciso, achando que perdia tempo indo à fábrica. [...] Amaldiçoava a sua vacilação, fraqueza que desconhecia antes de chegar àquela cidade. (RUBIÃO, 2010, pp. 86-87)

Esses trechos revelam o constante aprisionamento de Pererico à rotina que lhe foi convencionalizada. Como não consegue cumprir a sua missão, falar com o gerente, ele fica impossibilitado de retornar para sua casa. Acrescido a isso, ele também encontra entraves em sua jornada por conta de seu relacionamento ríspido com o porteiro Damião, com quem não se dá bem desde o início da trama. O que no começo da narrativa parece ser algo simples (entregar um recado a um gerente) torna-se algo quase impossível de ser concretizado por causa da enorme burocracia a ser cumprida e por causa do desinteresse de Damião em ajudar Pererico:

Aborrecido e desapontado, Pererico saiu à procura de Damião, relatando-lhe o ocorrido. O porteiro ficou

apreensivo com seu desalento. Temia que o desânimo o levasse a abandonar definitivamente a fila, coisa que não convinha aos interesses do negro. Precisava levantar-lhe o moral:

- Não se entregue ao desespero, nem deixe de vir todos os dias à fábrica. O acaso ou uma inspiração feliz poderão remover os obstáculos. Siga o exemplo dos que há anos esperam, confiantes, a vez de serem recebidos. [...] (RUBIÃO, 2010, p.84)

Nessa parte da narrativa, conseguimos perceber o aprisionamento ao qual Pererico está submetido desde o início do conto. Todas as suas perspectivas de executar o trabalho que lhe fora incumbido de maneira rápida e prática são desarticuladas pela insuperável burocracia vigente naquela fábrica e pelo interesse de Damião em querer que o protagonista permaneça na fila por muito tempo, como os demais que ali estavam. Nesse sentido, aqui notamos exatamente o que fala Sartre sobre a forte presença da lei que mescla regra e capricho:

O universo fantástico apresentará o aspecto de uma burocracia [...]. Os empregados fantásticos, minuciosos, escrupulosos, me parecerão a princípio exercer diligentemente sua função, mas logo descobrirei que esse zelo é desprovido de sentido ou mesmo culpável: é apenas um capricho [...]. A lei se desagrega em capricho e o capricho subitamente deixa entrever a lei (SARTRE, 2006, p. 142)

A rotina que lhe foi atribuída não permite que ele consiga se desvencilhar desse universo burocrático, que é cotidiano e comum, mas que, acentuada a sua atmosfera de formalidade, acaba se tornando inquietante e insuportável.

Quando observamos o conto de Bettega, também podemos perceber esse mesmo aprisionamento ao cotidiano em que se encontra o protagonista no conto de Rubião. Em “Exílio”, encontramos uma personagem que há tempos tenta fechar sua loja e fugir para outra cidade que lhe possa proporcionar mais clientes e uma vida melhor. Ele se vê cansado e entediado com a situação em que vive e, muitas vezes, se perde na noção do tempo em que os fatos acontecem, mesmo marcando em algumas ocasiões o tempo de maneira cronológica. Estranhamente, apesar desses pensamentos de desejo de mudança permeando suas ações, o protagonista sempre retorna no dia seguinte para abrir sua loja e ficar à espera de algum cliente:

Vou fechar a loja e ir embora da cidade. Quantas vezes esse pensamento já havia me rondado! Não que eu não gostasse da cidade, mas a loja ali não se sustentava.[...]
(BETTEGA, 2002, p.19)

Nunca houve uma grande freqüência à loja, o que eu encaro como uma coisa normal. As pessoas podem muito bem viver a normalidade de suas vidas sem precisar vir à loja. Até é bem possível que hoje essa freqüência seja a mesma de quando a abri, [...] (BETTEGA, 2002, p.19)

[...] Toda manhã, quando abro a loja, me ponho atrás do balcão à espera dos fregueses. [...] (p.20)

[...]Nos momentos em que me canso de esperar os

fregueses atrás do balcão, vou até a janela e fico horas ali, olhando o vazio. Horas e horas sem que passe ninguém na rua ou mesmo na praça em frente. [...] (p.22)

A verdade é que eu me sentia muito, mas muito cansado. Deixei tudo como estava e fechei a loja às seis em ponto. [...] (BETTEGA, 2002, p.24)

Como se pode notar nos trechos destacados acima, o protagonista parece enredado em uma teia que não o permite escapar dessa rotina que o obriga a executar todos os dias as mesmas tarefas que o incomodam tanto. Mais do que isso, esse emaranhado de tarefas cotidianas parece aprisioná-lo, fazendo com que ele não consiga encontrar outra opção que não seja retornar no dia seguinte para sua loja e reiniciar suas atividades diárias, igualzinho a todos os dias.

Para ambos os protagonistas dos contos parece não haver possibilidade de fuga, de mudanças desse cotidiano que transforma em algo inatingível simples tarefas, como entregar um recado e/ou fechar uma loja. Parece que nas narrativas existe a repetição mecânica de uma rotina que não encontra justificativa para a sua existência. Além disso, mais que um aprisionamento físico, temos, antes, uma espécie de encarceramento psicológico, que é conhecido e consentido pelas personagens, elas tentam escapar, mas não conseguem. Conciliam-se os elementos contraditórios, a partir dos quais podemos inferir que o homem imerso encontra-se em uma realidade configurada como um terrível pesadelo que não tem fim, ou melhor, “o fim existe, mas o meio vai corroê-lo pouco a pouco” (SARTRE, 2005, p. 140-141).

Esse exagero na construção das situações cotidianas acaba dando roupagem às narrativas dentro de uma esfera pertencente ao insólito. O exagero elevado ao último grau por meio da organização do que não tem um sentido ou explicação aparente torna o território narrativo ambiente propício para a poética do fantástico, como já bem notou Rosalba Campra:

[...] un hecho natural que, por dimensiones, duración, etc. Presente aspectos hiperbólicos, puede con llevar una tensión potencialmente fantástica. Creo que el detonante que actualiza la tensión fantástica consiste precisamente en ese tipo de elisión; es decir, en el silencio del texto sobre la causa, intención o finalidad que determinan el fenómeno (CAMPRA, 2008, p. 125)

Nesse sentido, outro aspecto a ser destacado nesta breve análise é o silêncio presente nas duas narrativas. Ora um silêncio perturbador, que incomoda o leitor, ora um silêncio temático, que também causa um estranhamento e um desconforto, ora um silêncio estrutural, a partir daquilo que não foi dito dentro da narrativa, mas que persegue as ações dos protagonistas e determina seus destinos.

Em “A Fila”, o protagonista se recusa a falar para Damião, desde o princípio, sobre qual seria o conteúdo de sua conversa com o gerente da fábrica, dizendo apenas se tratar de assuntos particulares de terceiros:

- Deseja falar com quem? - perguntou.
- Com o gerente.

- Emprego?
- Não.
- Seu nome.
- Pererico.
- De quê?
- Não interessa, ele não me conhece.
- Posso saber o assunto?
- É assunto de terceiros e devo guardar sigilo. Apenas posso assegurar-lhe que é coisa rápida, de minutos. Ademais, tenho urgência de regressar à minha terra. (RUBIÃO, 2010, p.76)

Esse é o primeiro diálogo que encontramos dentro da narrativa e ele pouco esclarece as informações que Damião quer saber e tampouco acrescenta dados precisos para o leitor formular uma ideia do que poderá vir adiante no enredo. A história desenrola-se a partir do silenciamento de Pererico assim como da omissão das informações que lhe cabem. Ele não revela a Damião o que precisa falar e, automaticamente, deixa o leitor aprisionado à falta de dados concretos para se basear. Constrói-se uma narrativa a partir do silêncio obtido da personagem principal e “[...] lo que sucede es confuso para el lector, pero no para el personaje narrador, que sabe y calla” (CAMPRA, 2008, p. 132).

Essa situação silenciadora se faz presente no transcorrer dos fatos narrados. Pererico isola-se dos outros componentes da fila e, durante o tempo que está ali, recusa-se a revelar o conteúdo confidencial da mensagem para qualquer um que não seja o seu real destinatário, o gerente da companhia:

[...] as fichas que lhe eram fornecidas obedeciam uma numeração cada vez mais alta e a fila caminhava com exasperante lentidão. [...] lhe vinha o mal-estar ao simples pensamento de permanecer indefinidamente naquele lugar.

Não conversava com ninguém, isolado no seu lugar. (RUBIÃO, 2010,p.80)

- [...] Estou há quase seis meses nesta cidade em missão confidencial e não consigo falar a uma porcaria de gerente! E será que tenho de revelar a todo mundo um segredo que não me pertence? [...] (RUBIÃO, 2010, p.83)

A omissão do conteúdo de sua mensagem acarreta um isolamento a Pererico dentro de uma situação totalmente contraditória, pois seu objetivo naquela cidade é exatamente falar com alguém, estabelecer um diálogo. A ausência desse diálogo ou o seu silenciar o aprisiona em uma rotina que ele tenta romper, mas não consegue, pois está imerso num universo que o aprisiona.

Em “Exílio”, temos um silêncio temático que sufoca o protagonista e junto com ele arrasta o leitor. O peso do silêncio acentua-se muito por conta da solidão da personagem central, que, na maior parte da história, está só na sua loja, a qual se caracteriza pela ausência notável de clientes:

[...] E o silêncio, de um peso que se reforça com o calor, aplasta-se sobre a cidade como uma grande massa sólida de nada – um silêncio sólido e branco, da cor do nada. Somente algumas fachadas sombrias e caladas,

que parecem me observar. Nos últimos tempos, o silêncio só é cortado quando o bando de cachorros desce a rua naquele alvoroço que nunca se sabe se é de briga ou de brincadeira. Eles passam enlouquecidos, sonoros, e logo somem no fim da rua — e cai outra vez o silêncio sobre a cidade. (BETTEGA, 2002, p.22)

As prateleiras que ocupam todas as paredes da loja estão cheias, e sei que meu produto é muito bom. Não nego que a absoluta ausência de freguesia às vezes enche a minha cabeça de dúvidas [...] Mas sei, sim, que meu produto é de qualidade. O problema é que não existem mais clientes nesta cidade. Às vezes até chego a desconfiar de que ela, a cidade, está desaparecendo. É como se uma grande borracha estivesse fazendo esse trabalho de apagar a cidade, principalmente as pessoas, os clientes, deixando-a cada vez mais parecida com uma cidade-fantasma. [...] (BETTEGA, 2002, p.22)

No texto de Bettega, o silêncio toma forma e cor e domina a cidade. Ele impera dentro de um território em que a voz, a palavra, o ruído e a agitação deveriam ser a movimentação maior e proporcionam um raio de vida. Entretanto, contrariamente a isso, quem se fortalece e se propaga, nesse conto, é o avassalador silêncio, que parece transformar a cidade em um lugar deserto, uma cidade-fantasma. É o silêncio que acentua a não existência de clientes e o quase desaparecimento da cidade.

No desfecho da narrativa, o vazio ocasionado pelo não-dito, como aponta Campra em suas análises linguístico-estruturais, faz com que o silêncio se torne indispensável para a reconstrução dos acontecimentos. Quando o protagonista

decide, enfim, fechar sua loja e fugir daquele lugar, ele vai até a estação de trem para sair daquela cidade. Entretanto, ao embarcar no trem e começar sua viagem, ele percebe que não poderá abandonar aquele lugar. Embora a personagem não explicita os motivos pelos quais não conseguiu deixar a cidade e muito menos o porquê dessa atitude ser contrária aos seus objetivos, ela deixa claro, por meio de suas ações, que não conseguirá se desvencilhar de seu aprisionamento cotidiano:

Dormi e acordei de novo, várias vezes, e o trem ainda atravessava a cidade. Só naquele momento pude perceber a extensão da cidade que eu deixava. Sempre vazia, escura, com suas luzes ralas se evaporando na esteira do trem, mas sempre à minha janela. A cidade não acabava. [...] E, após um tempo muito grande me segurando para não olhar pela janela, não agüentei e coleí o rosto no vidro outra vez. E, na visão embaçada pela minha respiração contra o vidro, lá estava ela, lá estava a cidade ainda, as fachadas secas das casas, as luzes frias da rua, passando, passando. [...]

Não foi uma desistência. Tampouco resignação. Apenas compreendi que a melhor coisa que tinha a fazer era descer na estação seguinte. Foi o que fiz. E atravessei os trilhos para o outro lado, ignorando a passarela que unia as duas plataformas. Subi no primeiro trem que passou no sentido oposto, de volta à cidade.

Não fazia a mínima idéia de que horas eram, mas a noite estava gorda e sem estrelas. Eu ainda tinha muita noite pela frente, numa longa viagem, mas era quase certo que estaria de volta a tempo de abrir a loja pela manhã. (BETTEGA, 2002, p.25)

O conformismo da personagem diante da situação em que se encontra nos mostra uma relação em que o insólito se faz presente na realidade, como aponta Sartre. O protagonista se percebe cativo justamente por se encontrar em um mundo governado por leis que são reconhecíveis e concretas, mas que, por oscilarem entre a regra e o capricho e não obedecerem a nenhuma lógica específica, não levam a lugar nenhum. Ele simplesmente aceita sua situação por não poder se desconectar de uma realidade palpável. Tal realidade é formulada a partir das lacunas estruturais presentes na narrativa e nas ações desencadeadas a partir desses vazios.

No desfecho da narrativa rubiana, também podemos notar que existe um silêncio estrutural ocasionado por aquilo que não foi dito pela personagem. Em “A Fila”, Pererico, depois de alguns dias sem comparecer à fila da fábrica, encontra o lugar vazio. Apressa-se para finalmente falar com Damião e lhe ordenar que o deixe ir até o gerente. No entanto, Pererico não poderá completar mais uma vez sua missão:

Ao atravessar o portão dos fundos da fábrica, admirou-se de encontrar o pátio vazio. [...] A presença de empregados eliminava a hipótese de feriado.

Penetrou na antessala da gerência algo emocionado. [...] Pererico recuperara a segurança e o poder decisão que exibia quando ali estivera pela primeira vez. [...]

- Hoje, miserável, ou falo com o seu chefe ou lhe quebro os dentes e espatifo os móveis do escritório.

- A violência é desnecessária: o gerente morreu.

Largou-o. O choque fora violento. Contrafeito, restava-lhe uma pergunta:

- Ficaram muitos sem falar com ele?

- Somente você. Nas duas últimas semanas, preven-
do a proximidade da morte, atendeu a todos os que
apareceram. (RUBIÃO, 2010, p.87)

[...]

Faltava meia hora para a partida do trem, mas
Pererico tinha pressa de embarcar, [...] Subiu a esca-
dinha do vagão segunda classe, escolhendo o último
banco para assentar-se. Nele colocou a maleta, indo
direto às instalações. [...]

Comia o frango. A espaços, olhava a paisagem atra-
vés da janela. E se alegrou quando viu surgir nas en-
costas das montanhas os primeiros rebanhos.

À medida que contemplava bois e vacas pastando,
retornavam-lhe antigas recordações, esmaeciam as do
passado recente. (RUBIÃO, 2010, p.89)

Dessa forma, assim como no texto de Bettega, a personagem de Murilo Rubião não consegue executar com êxito a tarefa a que se propôs. Há uma frustração deles, e do leitor, diante disso. Nesse sentido, ambas as narrativas apresentam mais do que uma solução, apresentam antes uma frustração, “[...] la frustración de las expectativas del lector. [...] El no saber [...] constituye en lo fantástico el peculiar horizonte de expectativas en el que se inscribe la actividad del lector” (CAMPRA, 2008, p. 111)

Pererico aprisiona-se, assim, a uma rotina pela ausência de um elemento essencial para que se tenha o desenrolar de outra ação. Ele fica cativo de cumprir a sua missão de falar com o gerente sobre um assunto confidencial (sobre o qual nada

diz) e, com a morte do chefe da companhia, permanecerá desconhecido para as outras personagens e para o leitor. E, assim como em “Exílio”, o protagonista não consegue sair do lugar em que está. A narrativa mostra Pererico tomando um trem apressado para retornar a sua cidade, porém não o mostra chegando lá. Ele fica preso no deslocamento do tempo e do lugar propostos pela narrativa, da mesma maneira que o dono da loja no conto de Bettega e da mesma forma que o leitor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos contos estudados, as situações vivenciadas pelos protagonistas propõem hipóteses que ultrapassam o sentido racional da realidade ao acentuar o estranhamento experimentado diante da percepção de um cotidiano levado ao extremo. A organização aparente dos fatos indica uma suposta realidade adequada aos padrões conhecidos, o que é rapidamente refutado com o desenvolvimento das narrativas.

Podemos afirmar também que os trechos destacados das duas obras revelam semelhanças estruturais e temáticas pertencentes à poética do fantástico contemporâneo. O texto de Bettega retoma em vários aspectos a estética rubiana, reforçando, assim, a importância do autor brasileiro no cenário literário contemporâneo.

Diferentemente de o que ocorria aos protagonistas das narrativas fantásticas tradicionais, em ambos os textos analisados suas personagens conseguem sair intactas fisicamente de suas jornadas. No entanto, os dois desenlaces narrativos

sublinham que o maior dano é o encarceramento psicológico. Por essa perspectiva, em ambas as narrativas, “[...] el desenlace actúa como confirmación de un desequilibrio esencial. Aquí la función del interrogante es la de quedar sin respuesta, o toparse con una respuesta insuficiente para la razón” (CAMPRA, 2008, p. 118). Sem resposta o narrador, sem resposta a personagem, sem resposta o leitor.

REFERÊNCIAS

BETTEGA, Amílcar. “Exílio”. In: Deixe o quarto como está ou estudos para a composição do cansaço. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

CAMPRA, Rosalba. “Los desafios del silencio” In: *Territorios de la ficción: lo fantástico*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2008.

ROAS, David (comp). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001.

RUBIÃO, Murilo. “A fila”. In: Murilo Rubião- *Obra Completa*. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

SARTRE, Jean P. “Aminadab ou fantástico considerado como linguagem”. In: *Situações I: críticas literárias*. Tradução: Bento Prado Júnior e Cristina Prado. São Paulo: CosacNaify, 2005.

SEGUINDO O COELHO: REFLEXÕES SOBRE PROCESSOS DE METAMORFOSE NA CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA FANTÁSTICA

Joana Marques Ribeiro

Juliana Pádua Silva Medeiros

PROPOSIÇÃO

Quando acordei hoje de manhã, eu sabia quem eu era, mas acho que já mudei muitas vezes desde então.

Lewis Carroll

O presente trabalho propõe - por meio de uma análise comparativista entre o romance *As aventuras de Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, e o conto “Teleco, o coelhinho”, de Murilo Rubião - observar a representação da figura do coelho, como mola propulsora de processos de metamorfose, vividos por uma menina em busca de sua identidade e por um “moço” cuja autoimagem se põe em questão, respectivamente.

Dessa forma, à luz de recentes pesquisas sobre o fantástico, enquanto instância de compreensão da realidade, discorrer-se-á acerca do exercício constante de renovação de si mesmo, como uma experiência de significação e

ressignificação do eu diante do mundo. Para tanto, a seguir, são trilhados os rumos desta reflexão.

UM CENÁRIO FANTÁSTICO: O SÉCULO XX

[...] a aparição do fantástico não tem por que residir na alteração por elementos estranhos de um relato ordenado pelas leis rigorosas da razão e da ciência. Basta que se produza uma alteração do reconhecível, da ordem ou desordem familiares. Basta a suspeita de que outra ordem secreta (ou outra desordem) possa colocar em perigo a precária estabilidade da nossa visão de mundo.

Teodosio Fernández

No século XX, é presenciada a quebra dos referenciais nos quais o mundo social se sustentava e, com isso, surge a necessidade de revisar questões relacionadas ao homem, à sociedade, à ciência, à arte e ao que se entende como realidade.

De acordo com Berman (2007), atualmente, compartilha-se um tipo de experiência de vida caracterizada por um turbilhão de permanente ambiguidade, desintegração e mudança. Por isso, nas últimas décadas, cada vez mais, o conceito de realidade tem sido questionado, sendo múltiplas as revisões postuladas por diversas áreas, como a Física, a Neurobiologia, a Filosofia, a Psicologia, a Teoria Literária ou da Comunicação.

Sabe-se que, até meados do século XVIII, a natureza e o sobrenatural - unidos de forma coerente pela religião - permeavam as expectativas do ser humano sobre a realidade. O elemento maravilhoso presente nas estórias antigas, então,

representava o movimento da consciência humana que buscava no pensamento mágico e mítico explicações para fenômenos que a razão ainda não havia se desenvolvido para compreender. Nesse sentido, a arte literária constituía-se, sem sombra de dúvidas, como “[...] uma das expressões mais significativas dessa ânsia permanente de saber e de domínio sobre a vida, que caracteriza o homem de todas as épocas” (COELHO, 1988, p. 11).

Em contrapartida, especialmente a partir do século XVIII, a ciência e a razão tornaram-se os grandes referenciais para a compreensão do mundo: destaca-se o desenvolvimento da interpretação científica dos fenômenos promovido por Isaac Newton (1643-1727), em cuja concepção o universo era como uma máquina que obedecia a leis lógicas e que, por isso, era passível de explicação.

Cabe destacar que, ainda entre os séculos XVIII e XIX, a arte romântica observou que a intuição e a imaginação eram meios válidos para captar aspectos da realidade e do eu:

Assim, os românticos aboliram as fronteiras entre o interior e o exterior, entre o irreal e o real, entre a vigília e o sonho, entre a ciência e a magia. Essa constatação de que existia um elemento demoníaco tanto no mundo quando no ser humano supôs a afirmação de uma ordem que escapava aos limites da razão, e que só podia ser compreensível por meio da intuição idealista. (ROAS, 2014, p. 50).

Entretanto, como expressão artística, o Romantismo não

impediu que o racionalismo tivesse se convertido na principal via de compreensão e de explicação do homem e da realidade circundante.

No século XX, porém, um novo paradigma científico produzido colocou em choque o universo newtoniano. A teoria da relatividade de Einstein (1859-1955) aboliu a visão de tempo e espaço como conceitos universalmente válidos e compreendeu-os como estruturas relativas, dependentes do estado e movimento do observador. A mecânica quântica, por sua vez, revelou a natureza paradoxal da realidade, na qual prevalecem a probabilidade e o aleatório. Assim, alterou-se a imagem do mundo e do lugar que o sujeito ocupa nele. A realidade deixou, portanto, de ser “externa”, sendo afetada pelo indivíduo que interage com ela.

Convém pontuar que, em consonância com o domínio da Física, as propostas da Neurobiologia, da Psicologia e da Filosofia apontam que a realidade não existe antes da consciência que se tem dela, convertendo-a em uma construção subjetiva: “[...] Quando alguém fala do real, na verdade se refere à sua experiência do real e não a uma noção objetiva.” (ROAS, 2014, pp. 84-85). Sob tal viés, não seria possível conhecer o mundo, mas “versões” dele que o homem fabrica, isto é, representações da realidade construídas socialmente.

Enfim, as novas condições no trato com a realidade provocaram mudanças inexoráveis no nível da consciência estética. As inúmeras tendências da arte dos séculos XX e XXI, por exemplo, acabam aproximando-se na preocupação de revigorar e valorizar a imaginação, na fuga às convenções e

no questionamento da capacidade referencial da linguagem. Nesse processo, além de ser chamado a realizar um papel ativo na interpretação da obra de arte, o leitor depara-se com situações insólitas.

Dessa forma, na narrativa pós-moderna, a presença do insólito e de situações fantásticas carrega consigo, e desperta no leitor, o sentimento do inverossímil, incômodo, incrível, impossível: “Gênero transgressor em todos os níveis, a intenção última de todo texto fantástico, seu efeito fundamental e distintivo, é provocar a dúvida sobre a realidade e sobre a própria identidade.” (ROAS, 2014, p. 130).

Assim sendo, o novo fantástico seria uma forma não apenas de problematizar os limites entre realidade e irrealidade (ou ficção), mas de se vislumbrar a possibilidade de uma nova compreensão da realidade (no sentido amplo do termo) ou, pelo menos, o questionamento da mesma.

SEGUINDO O COELHO: AS METAMORFOSES PRESENTES EM *AS AVENTURAS DE ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS* E “TELECO, O COELHINHO”

A ambivalência simbólica da lebre aparece amiúde nas imagens ou crenças que imbricam tão bem os dois aspectos de seu símbolo – o fasto e o nefasto, o esquerdo e o direito -, a ponto de ser difícil isolá-los.

Jean Chevalier e Alain Gheerbrant

Primeiramente, faz-se importante sobreluzir que as lebres e

os coelhos estão ligados ao simbolismo “[...] da renovação perpétua da vida sob todas as suas formas.” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 540). Segundo os autores supracitados, esses animais pertencem ao mundo do mistério; como a lua, morrem para renascer; são os intermediários entre este mundo e outras realidades; representam a abundância, a exuberância, a multiplicação dos seres e dos bens; podem tanto ser bons como maus, porque saltam de um lado para outro; sabem aparecer e desaparecer com o silêncio e a eficácia das sombras; são os possuidores do segredo da vida elementar, e trazem em si os germes da incontinência, do desperdício, da luxúria, da desmedida.

Na obra de Carroll (2009), por exemplo, quando o coelho branco - intermediário entre os mundos - passa por Alice, o leitor é convidado a conhecer outra lógica: a personagem (e, conseqüentemente, o leitor) é levada a experimentar uma nova ordem das coisas, perdendo suas próprias características (nome, tamanho, referenciais). Assim, acenando para a formação de um paradigma outro, cuja lógica se distancia da convencional e cientificista, a narrativa tece uma crítica às convenções da Inglaterra vitoriana e ao racionalismo que sustentava a sociedade do século XIX.

Alice, cheia de questionamentos, vive desafios inusitados, os quais têm de solucionar sozinha: “[...] lá estava Alice se enfiando na toca atrás dele, sem nem pensar de que jeito conseguiria sair depois.” (CARROLL, 2009, p. 14).

Cabe lembrar que esse universo dos possíveis, o país das maravilhas, é verdadeiro apenas no plano do sonho: esse é

o lugar do desejo, ou seja, daquilo que justamente move a heroína em sua jornada. Dessa maneira, a figura do coelho constitui-se como mola propulsora das metamorfoses vividas pela protagonista em sua aventura. Uma (a)ventura pelo conhecimento do eu e, conseqüentemente, do mundo.

O esforço para compreender o mundo experimentado na leitura não evita a surpresa a cada capítulo, diante da desconstrução da lógica anteriormente elaborada, à guisa de exemplo do desconcerto vivido por Alice com a afirmação da Lagarta:

“Um lado a fará crescer, e o outro a fará diminuir.”

“Um lado do quê? O outro lado do quê?” Alice se perguntou.

“Do cogumelo”, foi a resposta da lagarta [...].

Alice ficou olhando para o cogumelo por um minuto, pensativa, tentando identificar quais eram seus dois lados; como era perfeitamente redondo, aquela lhe pareceu uma questão muito difícil. (CARROLL, 2009, pp. 61-62)

Nessa travessia, a menina vive situações de medo, de angústia e de descobertas; enfrenta situações que lhe proporcionam mudanças; são metamorfoses psicológicas desencadeadas por transformações físicas constantes.

Ainda que projetada em sonho, a viagem de Alice é a encenação do próprio jogo da vida, da busca por compreender o mundo e da construção da identidade ou identidades. Não é à toa que a Lagarta lhe propõe como questão uma pergunta essencial: “Quem é você?”. Assim, a impossibilidade da resposta aproxima o leitor de uma compreensão contemporânea

do real, questionamento que se intensifica pelo discurso do narrador onisciente que também faz com que o leitor questione a si mesmo e ao mundo que o rodeia.

A figura do coelho torna-se ainda mais complexa ao se adentrar na leitura do conto “Teleco, o coelhinho”, de Murilo Rubião. Mais que um desencadeador de processos de metamorfose vividos pelo narrador protagonista, tem-se no coelho uma projeção, um “espelho” de um narrador nada afeito a mudanças. A epígrafe do conto já dá indícios dos desafios da metamorfose pela qual o narrador evita compreender:

Três coisas me são difíceis de entender, e uma quarta eu a ignoro completamente: o caminho da águia no ar, o caminho da cobra sobre a pedra, o caminho da nau no meio do mar, e o caminho do homem na sua mocidade. (Provérbios, XXX, 18 e 19)

Na abertura do conto, absorvido por lembranças diante do mar, o narrador é abordado por um coelhinho chamado Teleco. Iniciada amizade entre eles, o “moço” convida o animal para morar em sua casa. Teleco se metamorfoseia em diversos animais. As mudanças do animal, inicialmente, eram realizadas por diversão, um jogo com a vizinhança, ou mesmo como desejo de agradecer àqueles que estavam próximos. Diante de tudo isso, o narrador se divertia: “No mais, era o amigo dócil, que nos encantava com inesperadas mágicas.” (RUBIÃO, 2010, p. 54).

Após um tempo, Teleco transforma-se em um canguru, diz

se chamar Antônio Barbosa e ser um homem, além de namorar Tereza - mulher pela qual o narrador se apaixona. Por não conseguir aceitar a transformação de Teleco e por não ser correspondido amorosamente por Tereza, o narrador expulsa-os de sua casa. Ao final, Teleco retorna doente e sozinho, não conseguindo controlar as suas transformações e, por fim, morre metamorfoseado em uma criança nos braços do narrador.

Diante da não aceitação do narrador de que Teleco pudesse ser um homem e ter uma namorada e do final trágico do coelhinho, certamente o leitor encerra o conto com um estranhamento. Algo parece não se encaixar, uma vez que, diante de toda a situação fantástica que percorre o conto, o narrador não se espantava, convivendo bem com as metamorfoses do animal. Nessa esteira, depreende-se que “[...] o que caracteriza o fantástico contemporâneo é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente [...]” (ROAS, 2014, p. 67).

Sob esse veio, é possível que o leitor, de modo a procurar respostas para as incoerências do narrador, embarque na aventura de compreendê-lo, de buscar pistas ou lacunas em seu discurso, a fim de descobrir o porquê de não aceitar a forma humana de seu amigo coelho.

Ao encerrar o conto, fica evidente que o espanto do protagonista se dá ao perceber que Teleco adquire uma forma e vida de homem que ele próprio, sendo homem, não possui. O coelho é como seu “espelho invertido”, traz à tona suas falhas

e faltas da vida. Diferentemente de Teleco, acostumado com as mudanças, o narrador vive só, não tem uma companheira e apenas lhe resta cuidar de sua coleção de selos em meio a suas “ridículas lembranças” (RUBIÃO, 2010, p. 52).

A presença de Teleco em sua casa, paulatinamente, dá-lhe novo sentido à vida: primeiro de diversão e, em seguida, a possibilidade de se apaixonar pela linda Tereza. Diante, então, da incapacidade de realizar seus antigos desejos de mocidade, retomando a epígrafe do conto, o narrador frustra-se mais uma vez e nega sua incapacidade e seus antigos conflitos existenciais, expulsando Teleco e Tereza de casa.

Enfim, à luz de Roas (2014), nota-se que o conto muriliano, via discurso (transgressão linguística), convida o leitor a refletir acerca de sua existência, fazendo-o descobrir-se em um mundo desprovido de sentido e povoado por convencionalismos, o qual leva à constatação de sua insignificância diante daquilo que não se consegue explicar de maneira satisfatória.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na borda das coisas que não compreendemos plenamente, inventamos contos fantásticos para aventurar hipóteses ou para compartilhar com outros as vertigens da nossa perplexidade.

Bioy Casares

Sob uma abordagem caleidoscópica, compreende-se o novo fantástico, à luz de Roas (2014), como uma proposta de revelar

a anormalidade inserida na própria ordem do real por meio de imperceptíveis alterações que transformam “de repente” o dito normal e familiar em uma instabilidade inquietante. Isto é, desestabilizar os limites, questionando a validade dos sistemas de percepção do real que os seres humanos compartilham.

Desse modo, ainda que na narrativa fantástica do século XX o narrador e os personagens nem sempre manifestem abertamente seu desconcerto, não resta dúvida, como adverte Reis, de que “o leitor concreto, exatamente por causa desse silêncio, ao confrontar os acontecimentos fantásticos com os parâmetros oferecidos pela realidade, constata sua incompatibilidade. O fantástico produz uma ruptura, ao pôr em conflito os precários contornos do real estabelecido cultural e ideologicamente.” (ROAS, 2014, p. 71)

Vale sublinhar que o fantástico não se confunde com uma simples fantasia. Ele é inquietante e subversivo, pois se nutre do real ao mesmo tempo em que oferta uma transgressão dos parâmetros que regem a ideia de realidade do leitor, desestabilizando-o. Logo, verifica-se que, para a existência do fantástico, é fundamental a participação ativa do leitor, porque ele precisa contrastar o fenômeno insólito com a concepção de real, haja vista que toda representação da realidade é uma construção social.

Quanto ao romance *Alice no país das maravilhas* e o conto “Teleco, o coelhinho”, observa-se que os autores ofertam situações bastante insólitas e engenhosas, desafiando as

expectativas do leitor. Na obra carrolleana, por exemplo, para além de um gesto em classificar o livro em alguma categoria, percebe-se que o *nonsense* e a quebra da lógica funcionam como disparadores para que o leitor questione as metamorfoses de Alice, refletindo acerca de si mesmo e do mundo ao seu redor. Já no conto de Murilo Rubião, os processos de metamorfose começam em Teleco, afeito às transformações, e alcançam o leitor, o qual - diante da estagnação do narrador, preso às “ridículas lembranças” - acaba questionando as ações e os discursos das personagens, bem como o universo que o rodeia e a ele próprio.

Nessa senda, com base nas contribuições teóricas de Roas (2014), é possível constatar que, em narrativas como “Teleco, o coelhinho”, as personagens se deparam com eventos reveladores de sutis incongruências, capazes de desenhar as fissuras que inevitavelmente eclodirão numa espécie de ruína total de suas certezas e esperanças. Consequentemente, levando o leitor a se questionar em profundidade.

No mais, seguindo a figura do coelho nas duas narrativas, identifica-se que o coelhinho em *Alice*, é o guia no país das maravilhas. É ele que dá o *start* para a série de transformações da garota. Já Teleco é o espelho inverso do “moço”, o qual não está disposto a mudar. Alice metamorfoseia-se e o leitor pensa sobre isso: lógica das coisas. O “moço” não se transforma e o leitor pensa sobre isso: construção discursiva.

REFERÊNCIAS

BERMAN, Marchall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1988.

CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no País das Maravilhas; Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá*. Ilustrações originais de John Tenniel; Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

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

RUBIÃO, Murilo. "Teleco, o coelhinho" in *Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 52-59.

MARIA ZILDA CUNHA

Maria Zilda da Cunha é professora doutora na Universidade de São Paulo nas áreas de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa e de Literatura Infantil e Juvenil; é graduada em Pedagogia, Letras e Psicologia, possui pós-graduação em Psicopedagogia com especialização em Psicomotricidade, é Mestre em Comunicação e Semiótica, Doutora em Letras pela USP, Pós-doutoranda em Ciências, Educação e Humanidades. Tem publicações voltadas para estudos de aquisição de linguagem escrita e literatura para crianças e jovens. Autora do livro *Na tessitura dos signos contemporâneos, novos olhares para a literatura infantil e juvenil*. É líder do grupo de Pesquisa (CNPQ): *Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens*, vinculado à Universidade de São Paulo. Editora da *Revista Literartes* (revista científica do GPPLCCJ). Atualmente é vice-diretora do Centro de Estudos Portugueses da USP.

AMANDA BERCHEZ

Aluna do Programa de Iniciação Científica da Universidade Federal de Alfenas (PIVIC/UNIFAL-MG) sob orientação da Prof^a Dr^a Aparecida Maria Nunes.

APARECIDA MARIA NUNES

Doutora (1997) e mestre (1991) em Letras, na área de Literatura Brasileira, pelo Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo e pós-doutora em Estudos Literários (2015) pela Universidade Federal de Minas Gerais. Atua como professora na categoria adjunto-III do curso de Letras e do mestrado em História Ibérica da Universidade Federal de Alfenas - Unifal/MG. Possui graduação em Letras - Português/ Inglês - pela Universidade de Mogi das Cruzes (1981) e, pela mesma universidade, recebeu o título de bacharel em Comunicação Social, com habilitação em jornalismo (1978). Publicou o livro *Clarice Lispector jornalista* (2006), além de outros que organizou, para a editora Rocco: *Clarice na Cabeceira - jornalismo e Correio Feminino*. Líder do grupo de pesquisa Literatura, Linguagem e Outros Saberes (CNPq); tem experiência nas áreas de História e Letras, com ênfase em Narrativas de viagem, História e Literatura, Teoria da Literatura, Literatura Brasileira e Literatura Comparada. Realiza pesquisas principalmente nos seguintes temas: Narrativas de Viagem Medievais, Aspectos da Cultura Ibérica na Literatura

Brasileira, Narrativas de Viagem na Contemporaneidade, Clarice Lispector, Literatura e Jornalismo, Imprensa Feminina, Indústria Cultural, Murilo Rubião, Francisca Senhorinha da Motta Diniz, Bernardo Saturnino da Veiga, e Periodismo do século XIX no sul de Minas Gerais.

AVANI SOUZA SILVA

Doutora em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo (2015). Sua pesquisa tem ênfase em Literatura dos Países de Língua Portuguesa e em Literatura Infantil e Juvenil, atuando principalmente nos seguintes temas: literaturas de Guimarães Rosa e de Mia Couto, Identidade Cultural, Linguagens do Imaginário, tradições orais crioulas preservadas pela Literatura de Cabo Verde e ressonância na Literatura Infantil e Juvenil, e formação de contadores de histórias crioulas. Membro do Grupo de Pesquisa “Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens” da FFLCH-USP.

CLEBER ARAÚJO CABRAL

Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, todos os títulos pela UFMG. De fevereiro de 2012 a dezembro de 2015, desenvolve atividades como professor (estágio docência REUNI) de Teoria Literária e Literatura Comparada no

curso de graduação em Letras da UFMG. Ainda nesta instituição, atua como pesquisador do Núcleo de Estudos Literários e Culturais dos Acervos de Escritores Mineiros, órgão vinculado a Faculdade de Letras da UFMG. Organizador dos livros Leite criôlo: edição fac-símile (2012), Em defesa do patrimônio: correspondência entre Manoel José de Paiva Júnior e Rodrigo Melo Franco de Andrade (2013) e Novo dicionário biográfico de Minas Gerais: 300 anos de história (2013). O foco de suas investigações é a Literatura e suas relações com a História e a Memória Cultural. Principais temas de interesse: Teoria Literária, Literatura Brasileira, Literatura Comparada, História Cultural, Murilo Rubião, arquivos e acervos literários e culturais, correspondência de escritores, crítica biográfica, edição de documentos e de periódicos.

DANIELE A P ZARATINI

Doutoranda em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie e bolsista pela CAPES. Possui Mestrado, Bacharelado e Licenciatura Plena em Letras (Português-Espanhol) pela mesma universidade. Pesquisadora da área de literatura hispano-americana do século XX, especialmente a mexicana. Tem experiência nos ensinamentos das línguas espanhola, língua portuguesa e suas literaturas.

Doutora em Letras pela FFLCH-USP. Atualmente é professora de Prática de Leitura, Análise de Textos e Literatura Infanto-Juvenil no curso de Pedagogia e Língua e Literatura Portuguesa e brasileira no Curso de Letras nas Faculdades São Sebastião. É Coordenadora do Núcleo de Iniciação Científica na mesma Faculdade. Professora do Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da UNISA, Santo Amaro, São Paulo. Foi Professora Titular do Mestrado Interdisciplinar em Educação, Administração e Comunicação da Universidade São Marcos (2009-2012) e *Visiting Professor* no *Middlebury College, Vermont*, EUA, em 2007 e 2008, onde ministrou cursos sobre Cultura Brasileira. Tem livros publicados sobre questões de Interdisciplinaridade e sobre autores contemporâneos como Almeida Faria e José Saramago.

ERICH GINACH

Mestre em Linguística pela Unicamp (Universidade Estadual de Campinas). Atuou na Educação Básica e na Superior. Foi professor e tutor on-line em cursos de especialização destinados a professores de Língua Portuguesa da rede oficial de ensino do Estado de São Paulo. Membro do Grupo de Pesquisa “Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens” da FFLCH-USP.

Doutor em Letras pela PUC-Rio (1999) e mestre em Letras pela UFF, é professor Associado da UERJ e líder do Grupo de Pesquisa “Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica”, certificado pela UERJ junto ao Diretório de Grupos do CNPq; participa do Grupo de Pesquisa “Vertentes do Fantástico na literatura”, certificado pela Unesp. Coordenar o Grupo de Trabalho “Vertentes do Insólito Ficcional” junto à ANPOLL. Tem, como principais áreas de atuação: Teoria Literária, Estudos Narrativos, Semiologia Literária, Literatura Comparada, Literaturas Comparadas de Língua Portuguesa, Literatura Brasileira, Literatura Portuguesa, Literaturas Africanas de Língua Portuguesa (em especial a Moçambicana), Literatura Galega e Metodologia da Pesquisa Científica. Realiza estágio de pós-doutorado pela Universidade de Coimbra. Autor, entre outros, de *Discursos fantásticos de Mia Couto: mergulhos em narrativas curtas e de média extensão em que se manifesta o insólito ficcional* (Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2013).

JACK BRANDÃO (ANTÔNIO JACKSON DE SOUZA BRANDÃO)

Doutor em Literatura alemã pela Universidade de São Paulo. Professor Titular do Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade de Santo Amaro (UNISA), com bacharelado pelo Centro Universitário Ibero-Americano (1991),

Licenciatura Plena em Português e Alemão (1990-1991),
Mestrado em Literatura alemã É editor da *Lumen et Virtus*
Revista de Cultura e Imagem (ISSN 2177-2789), Diretor da
Editora Lumen et Virtus e Coordenador do Grupo de Pesquisa
CONDESIM-FOTÓS.

JOANA MARQUES RIBEIRO

Doutoranda em Letras na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo e integrante dos grupos de pesquisas “Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens” (CNPq) e Diálogos Híbridos na Formação do Leitor (CNPq) da FFLCH-USP. Mestre em Letras na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo (2011) e possui graduação em Letras (licenciatura plena em Português e Espanhol) pela Universidade de São Paulo (2006). Desenvolve trabalho na área da educação ministrando aulas de língua portuguesa na rede particular de ensino para alunos do Ensino Fundamental II e Ensino Médio. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Portuguesa e Literatura, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura infantil e juvenil, estudos comparados, linguagens, cinema, leitor, mediação de leitura.

JOÃO LUÍS C T CECCATINI

Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP/ Atualmente é professor assistente doutor da UNESP, instituição em que trabalha desde 1988. Atua junto à Disciplina de Literatura Brasileira, desenvolvendo pesquisa principalmente nos seguintes temas: literatura infantil e juvenil, leitura, formação de leitores, literatura e ensino, Monteiro Lobato e literatura brasileira contemporânea de um modo geral. É coordenador do Grupo de Pesquisa: “Leitura e Literatura na Escola”, que congrega professores de diversas Universidades do país. É coordenador do Grupo de Trabalho da ANPOLL; Leitura e Literatura Infantil e Juvenil. É votante da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil - FNLIJ. Tem realizado diversos projetos de pesquisa aplicada, voltados à formação de leitores e ao aperfeiçoamento de professores no contexto do Ensino Fundamental. Nos últimos anos, também tem desenvolvido alguns projetos para a Editora UNESP.

JOSÉ MARIA RODRIGUES FILHO

Doutor em Letras na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (2001). Bacharel em Letras pela Universidade de Mogi das Cruzes (1974), graduado em Direito pela Universidade Braz Cubas (1974), com especialização em Estudos da Linguagem pela Universidade de Mogi das Cruzes (1974). Atualmente é Professor

colaborador da Universidade de Mogi das Cruzes e Monitor da Universidade de São Paulo. Atua principalmente nos seguintes temas: Branquinho da Fonseca, estudo temático-comparativo. Autor, entre outros, de *O Barão, de Branquinho da Fonseca - De sua Fortuna Crítica a um Estudo Temático Comparativo* (Lisboa: Imprensa Nacional - Casa a Moeda, 2008).

JULIANA PÁDUA SILVA MEDEIROS

Mestre em Letras pelo programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP - 2011), é pesquisadora em Literatura para Crianças e Jovens sob a vertente das Estratégias cognitivas de leitura, Formação do leitor, Diálogos intersemióticos, Teoria comparada e Múltiplas linguagens. Tem especialização em Literatura e Artes Visuais pelo Centro Universitário de Votuporanga (UNIFEV - 2004) e graduação em Letras pela Fundação Educacional de Fernandópolis (FEF - 2002). É professora na educação básica no Colégio São Domingos, arte-educadora nas Oficinas Culturais do Estado de São Paulo, bem como membro do Grupo de Pesquisa “Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens” da Faculdade de Filosofia Letras e Ciência Humanas da Universidade de São Paulo (USP).

LÍGIA REGINA MÁXIMO CAVALARI MENNA

Doutora em Letras na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP). Docente e coordenadora do Curso de Letras da Universidade Paulista (UNIP). Membro dos Grupos de Pesquisa (CAPES): “Encontros interculturais na EAD: Narrativas de Vida dos diferentes brasis”(UNIP) e “Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens” (USP). Co-autora da coleção didática para Ensino Fundamental II, intitulada: *Português: uma língua brasileira*, editora Leya (PNLD 2014) e do Especial Multimídia “Literatura da Escola” (Plataforma de Letramento, CENPEC), com Regina Figueiredo (<http://www.plataformadoletramento.org.br/acervo-especial/1144/literatura-na-escola.html>)

MARIA AUXILIADORA FONTANA BASEIO

Doutora em Letras - Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa - pela Universidade de São Paulo; professora do Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade de Santo Amaro (UNISA). Membro do Grupo de Pesquisa “Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens”, vinculado à Universidade de São Paulo, e líder do grupo de pesquisa *Arte, Cultura e Imaginário*, vinculado à Universidade Santo Amaro.

Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1994). Possui graduação em Língua e Literatura Vernáculas pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1970), mestrado em Comunicação e Teoria Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1977) e). Atualmente Leciona Literatura Brasileira no Curso de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura brasileira, literatura infantil, ilustração, ficção moderna e contemporânea. Pesquisa os Impasses da Narrativa e do Narrador na Modernidade, com Projeto atual denominado: A fragmentação do dito nos eventos de linguagem escrita: a fabulação do século XX e XXI (Projeto CAPES). Autora/organizadora, entre outros, de Agamben, Glissant, Zumthor: Voz. Pensamento. Linguagem (São Paulo: EDUC-SP, 2013) e Impasses do narrador e da narrativa na contemporaneidade (São Paulo. Educ-SP, 2017)

OSCAR NESTAREZ

Mestre em Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP. Escritor e pesquisador da ficção literária de horror. Publicou "*Poe e Lovecraft: um ensaio sobre o medo na literatura*" (ed. Livrus, 2013), e as antologias "*Sexorcista e outros relatos insólitos*" (ed. Livrus, 2014) e "*Horror adentro*" (ed. Kazuá, 2016). É

colaborador da Revista Galileu e apresentador do programa “Criador de Mundos”, da Rádio Geek. Entre os prêmios literários conquistados, estão: Miró de Literatura (2014), Águas do Tijuco (2015), Paralelos de Literatura Fantástica (2015) e Prêmio Tatu de Contos e Crônicas (2016). Membro do Grupo de Pesquisa “Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens”.

PATRICIO DUGNANI

Doutor em Comunicação e Semiótica PUC/SP, Mestre em Comunicação e Semiótica PUC/SP e Bacharel em Artes Plásticas pela Unesp. Professor nas áreas de Comunicação e Artes da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Professor de Artes do Colégio Giordano Bruno. Pesquisador do Grupo de pesquisa Observatório da Imagem e pesquisador no grupo de pesquisa (CNPQ) Linguagem, sociedade e identidade: estudos sobre a mídia, da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Autor e Ilustrador com os seguintes livros publicados: *A Herança Simbólica na Azulejaria Barroca* (2012). *O Livro dos Labirintos* (2004). *Ovelhas e Lobos* (2002), *Beleléu* (2003/ PNLD 2004), *O Seu Lugar* (2005/ PNLD 2006), *Um Mundo Melhor* (2006), *Beleléu e os Números* (2009), *Beleléu e as Cores* (2010), *Beleléu e as Formas* (2011), *Beleléu e as Palavras* (2014).

Mestrando em Literatura Infanto-Juvenil pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita sob orientação do Prof. Dr. João Luís C T Ceccatini. Graduado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2008) e Pós-graduação em Ensino de Português, Literatura e Redação pela Ação Educacional Claretiana (2009). Professor/plantonista do Instituto Educacional JKM Ltda., editor-colaborador da revista eletrônica *LegendaryArt Magazine* e também revisor de textos de trabalhos diversos. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Infanto-juvenil (livros-jogos).

PRISCILLA BARRANQUEIROS RAMOS NANNINI

Doutora em Artes (2016) e Mestre em Artes Visuais (2007) pelo Instituto de Artes da UNESP. Arte-educadora, pesquisadora e artista visual, desenvolvendo uma poética própria em busca da expressividade artística. Participa de exposição de obras em galerias e coletivos de arte. Faz parte do grupo de pesquisa Arte Construtiva Brasileira e Poéticas da Visualidade, sob orientação do prof. Dr. Omar Khouri (UNESP) e do Grupo de Pesquisa “Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens”, coordenado pela profa. Dra. Maria Zilda Cunha (USP).

RODRIGO FAQUERI

Doutorando em Letras com ênfase em literatura guatemalteca pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Mestre em Letras também pela UPM com ênfase nas literaturas brasileira e argentina. Licenciado em Letras (Português/Espanhol) pela mesma instituição. Atualmente é professor EBTT do Instituto Federal de São Paulo (IFSP) - Campus Registro. Possui experiência em estudos nas literaturas brasileira e hispano-americana assim como em Estudos Culturais.

ROSELI GIMENES

Coordenadora do curso de Letras da UNIP Universidade Paulista. Doutora em Tecnologias da Inteligência e Design Digital; mestre em Comunicação e Semiótica, ambos na PUC SP. Autora de: *A menina de Lacan: um conto Rosa; Cinema e Psicanálise. O cinema de Almodóvar sob um olhar lacanianamente perverso; Literatura brasileira: do átomo ao bit*; entre outros. Líder do grupo de pesquisa da UNIP Interativa: *Encontros interculturais no EAD: narrativas de vida dos diferentes brasis*. Pesquisadora do tema *Inteligência Libidinal* no programa de Comunicação e Semiótica - linha Semiótica Psicanalítica - da PUC SP.

Pós-Doutora na área de Literatura Comparada (literatura infantil-juvenil e audiovisuais) pela Universidade de São Paulo em 2015, Doutora e Mestre em Letras pela USP, especialista em Arte e professora universitária. Recebeu em 2014 da Academia de História de São Paulo o Prêmio Literário “José Celestino Bourroul”, pelo livro *Imagens da Hotelaria da Cidade de São Paulo* (Senac, 2013), de melhor livro do ano. É Tradutora Juramentada de Língua Espanhola pelo Estado de São Paulo e tradutora em editoras de renome, com mais de 25 títulos publicados. É docente da Universidade Anhembi Morumbi, pesquisadora e autora de livros e artigos acadêmicos, dedicando-se a trabalhos interdisciplinares que propõem o hibridismo de linguagens no âmbito da Literatura, Literatura Infantil e Juvenil, Artes Plásticas e criação e produção de Audiovisuais. É também criadora e apresentadora do programa semanal “Mega Séries”, que analisa séries de TV na rádio Mega Brasil Online.

SELMA SIMÕES SCURO

Mestre em Literatura e Crítica Literária PUC. Possui graduação em Pedagogia pela Faculdade de Administração de São Paulo, Letras pela Universidade São Marcos, especialização em tradução (inglês-português) pela FMU. Integrante do Grupo de Pesquisa “Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens” da FFLCH - USP.

