



Revista Fronteiraz
Volume 3 - nº 3 – Setembro/2009 – ISSN 1983 - 4373

Sumário

Apresentação

Editores

Pareceristas

Artigos

1. O neofantástico: uma proposta teórica do crítico Jaime Alazraki
2. A tensão entre o fantástico e o maravilhoso
3. Do enredo de um nome: Märchen, Maere, Maerlîn
4. Conto de fadas às avessas: a subversão em The Magic Toyshop, de Angela Carter
5. Uma face irônica do realismo
6. Lygia Fagundes Telles e Edgar Allan Poe: Diálogos Intertextuais
7. O fantástico em O Mistério de Highmore e Tempo e Destino, os primeiros contos de Guimarães Rosa
8. Gottfried Wolfgang (1843), de Pétrus Borel: a retomada de Washington Irving como investimento no gênero fantástico
9. Murilo Rubião e os impasses do fantástico brasileiro
10. A revisitação do amor cortês no conto Bárbara de Murilo Rubião.
11. Murilo Rubião: conciliação insólita de cotidiano e sobrenatural
12. O Maquinário fantasmagórico e a construção do conto em O Bloqueio, de Murilo Rubião
13. Murilo Rubião em curta-metragem. Uma leitura de "O Bloqueio" de Claudio de Oliveira

Entre- Vistas

14. Ignácio de Loyola Brandão

Territórios Contemporâneos

15. Onde termina a história e onde começa o livro?
16. O jogo e o que derrama
17. Cirandas temáticas e formais: a prosa poética contemporânea de Marcelino Freire

Estudos

18. Estudos - I : Explorando o território da voz e da escrita poética em Paul Zumthor
19. Poética indígena: um ensaio sobre a origem da poesia

Traduções

20. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha - BESSIÈRE, Irene

Apresentação

Ambivalente, contraditório, ambíguo, o relato fantástico é essencialmente paradoxal. Ele se constitui sobre o reconhecimento da alteridade absoluta à qual ele supõe uma racionalidade original, “outra”, precisamente. Menos que a derrota da razão, o fantástico retira seu argumento da aliança com a razão, com aquilo que ela recusa habitualmente .

.....
O relato fantástico é, conforme a sugestão de Henry James, em *The Turn of the Screw*, a primeira volta de um parafuso infinito. (Irène Bessièrre)

Abrimos **Fronteiraz 3** com essa instigante reflexão de Irène Bessièrre sobre o fantástico, no capítulo 1 de seu livro **Le récit fantastique – la poétique de l’incertain** (1974), que a autora gentilmente nos cedeu para tradução, por intermédio do Prof. Biagio D’Angelo, e que oferecemos aos nossos leitores, em primeira mão. Entendido por ela como um modo literário e não um gênero específico em cuja formação hibridizam-se duas das formas simples estudadas por André Jolles (**Formas Simples**, 1930) – o caso e a adivinha – é o fantástico, universo complexo e alvo de concepções as mais variadas, o tema em torno do qual se concentrará este número 3 de **Fronteiraz**.

Em sintonia com a temática, o nosso entrevistado, o premiado escritor Ignácio de Loyola Brandão, revela-nos, com lucidez e clareza invejáveis, o modo como o fantástico foi uma ferramenta literária para o seu trabalho, especialmente na década de 70, em plena ditadura militar. Essa, dentre outras histórias fascinantes, como a da orelha que crescia sem parar, a da audição da voz das formigas, ou ainda as suas experiências no jornalismo como cronista demonstram a arte desse narrador capaz de nos brindar com momentos de prazer estético que nos seqüestram da fugacidade e do pragmatismo da vida cotidiana pelo tempo que durar a escuta saborosa dessa voz.

Ao redor desse centro, reúne-se um número significativo de artigos que se posicionam de maneiras diversas frente ao fantástico, seja pelo viés teórico, à luz de concepções que vão do neofantástico às tensões com o maravilhoso, seja pela crítica literária nos seus estudos sobre os modos de operação dessa matriz por uma gama diferenciada de escritores como: Poe, Borel, Ângela Carter, Murilo Rubião, Guimarães Rosa e Lygia Fagundes Telles. Não se pode deixar de destacar, também, o estudo (*Do enredo de um nome: Märchen, Maere, Maerlin*) focado sobre a recepção dada a uma palavra – *märchen* – presente no título da clássica coletânea dos Grimm - **Kinder-und Hausmärchen (Märchen para as crianças e para o lar)** - cujo sentido de *maravilhoso* foi sendo alvo de controle ao longo do tempo, até se reduzir à moralidade e ficar circunscrito ao território do conto de fadas, voltado para a edificação moral do público infantil.

Não menos interessante é o espaço dialogal proposto pelas duas versões de *O Bloqueio* de Murilo Rubião, em livro e em curta-metragem, uma realização de Cláudio de Oliveira, em 1998, como trabalho final do curso de Cinema e Animação da Escola de Belas-Artes da UFMG.

Nas zonas fronteiriças a esse núcleo central, destacam-se, em **Territórios Contemporâneos**, três resenhas sobre escritores bastante conhecidos do público – desde os veteranos Décio Pignatari e Chico Buarque até o mais jovem Marcelino Freire -, que despontam no cenário atual com livros – **Bili com limão verde na mão, Leite Derramado e Rasif, mar que arreventa** - que criam novas dimensões para essa arte milenar da narrativa.

Finalmente, na seção **Estudos**, inaugura-se a primeira de uma série de estudos sobre o medievalista, escritor e estudioso do fenômeno da voz, Paul Zumthor (1915-1995), aqui alvo de uma prática de leitura-escrita inspirada em Barthes e centrada em 4 núcleos conceituais - voz, voz poética, voz e escrita poética e leitura silenciosa do poético - que, a partir de seu livro **Performance, recepção, leitura** (1990) se espraiam por várias de suas obras. Intimamente ligado a esse campo conceitual, o estudo sobre a poética vocal dos índios guaranis ressoa a voz nômade de Zumthor, com a qual fechamos-abrimos esta Apresentação:

Palavras, tendas nômades armadas
ao longo de uma vida
reunidas, acampamento de uma noite.

(Paul Zumthor)

Editores

O corpo editorial da Revista **FRONTEIRAZ** é constituído por:

Ana Paula da Costa Carvalho de Jesus
Juliana Loyola

Luis Eduardo Wexell Machado

Maria José Palo

Maria Rosa Duarte de Oliveira

Sandro Roberto Maio

Vera Bastazin

Pareceristas deste número

Alice Áurea Penteado Martha (UEM)

André Luis Gomes (UNB)

Edilene Matos (UFBA)

Erson Martins de Oliveira (PUCSP)

Eunice Piazza Gai (UNISC)

Fernando Segolin (PUCSP)

Hermenegildo José de Menezes Bastos (UNB)

Magaly Trindade Gonçalves (UNESP - Araraquara)

Olga de Sá (FATEA)

Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite (UNESP-Araraquara)

Artigos

1. O neofantástico: uma proposta teórica do crítico Jaime Alazraki
2. A tensão entre o fantástico e o maravilhoso
3. Do enredo de um nome: Märchen, Maere, Maerlîn
4. Conto de fadas às avessas: a subversão em The Magic Toyshop, de Angela Carter
5. Uma face irônica do realismo
6. Lygia Fagundes Telles e Edgar Allan Poe: Diálogos Intertextuais
7. O fantástico em O Mistério de Highmore e Tempo e Destino, os primeiros contos de Guimarães Rosa
8. Gottfried Wolfgang (1843), de Pétrus Borel: a retomada de Washington Irving como investimento no gênero fantástico
9. Murilo Rubião e os impasses do fantástico brasileiro
10. A revisitação do amor cortês no conto Bárbara de Murilo Rubião.
11. Murilo Rubião: conciliação insólita de cotidiano e sobrenatural
12. O Maquinário fantasmagórico e a construção do conto em O Bloqueio, de Murilo Rubião
13. Murilo Rubião em curta-metragem. Uma leitura de "O Bloqueio" de Claudio de Oliveira

Artigo 1 - NEOFANTÁSTICO: UMA PROPOSTA TEÓRICA DO CRÍTICO JAIME ALAZRAKI

Roxana Guadalupe Herrera Alvarez
Prof^a Doutora
Departamento de Letras Modernas
IBILCE/UNESP, São José do Rio Preto

RESUMO:

O crítico argentino Jaime Alazraki (1934-) apresenta no ensaio intitulado “¿Qué es lo neofantástico?” uma proposta teórica que visa delimitar um novo gênero, relacionado intimamente com o fantástico tradicional, valendo-se da abordagem da obra de dois escritores argentinos: Julio Cortázar (1914-1984) e Jorge Luis Borges (1899-1986). A partir da análise de contos dos escritores argentinos mencionados, empreendida ao longo de muitos anos de estudo, apresentada em diversas obras teóricas e sintetizada no ensaio em questão, Alazraki propõe a caracterização de um novo gênero que guarda estreitas relações com o fantástico tradicional sem, contudo, aderir aos temas ou estrutura narrativa vistas como típicas do fantástico. Alazraki chama esse novo gênero de *neofantástico*. A característica principal de obras pertencentes ao *neofantástico* seria a de tentar intuir e representar a realidade superando a barreira criada e imposta pela razão, cujos ditames estão diretamente ligados às convenções sociais e culturais. Constitui uma tentativa de subverter o real discretamente, prescindindo da ruptura abrupta muitas vezes encontrada em obras do fantástico tradicional. Sem dúvida, Alazraki tomou essa caracterização do gênero *neofantástico* das idéias expostas por Cortázar e Borges em conferências e escritos ensaísticos e literários. A partir dessa perspectiva, Alazraki propõe um novo gênero capaz de descrever de forma mais adequada, segundo sustenta o crítico, obras produzidas a partir da Primeira Guerra Mundial no Ocidente.

PALAVRAS-CHAVE: Neofantástico - Literatura Fantástica - Literatura Hispano-Americana

ABSTRACT:

The Argentinian critic Jaime Alazraki (1934-) presents, in his essay entitled “¿Qué es lo neofantástico?” a theoretical proposal that aims at delimiting a new genre intimately related to the traditional fantastic, through the analysis of the work of two Argentinian writers: Julio Cortázar (1914-1984) and Jorge Luis Borges (1899-1986). After a long and extensive study of short stories written by these authors, published in several theoretical books and synthesized in the essay previously mentioned, Alazraki proposes the characterization of a new genre that maintains strong

links with the traditional fantastic without adhering to the themes or narrative structures seen as typical of the fantastic. Alazraki coined this new genre *neofantastic*. The main feature of *neofantastic* works would be to try to perceive and represent reality overcoming the barrier created and imposed by reasoning, whose rules are directly connected to social and cultural conventions. It is an effort to subvert the real in a discrete way, removing the abrupt rupture frequently found in writings of the traditional fantastic. Undoubtedly, Alazraki based this delineation of the *neofantastic* genre on the ideas expressed by Cortázar and Borges in conferences, essays and literary texts. From this perspective, Alazraki proposes a new genre capable of describing, in a more adequate form, works produced after World War I in the West.

KEYWORDS: Neofantastic - Fantastic Literature - Hispanic-American Literature

No ensaio “¿Qué es lo Neofantástico” incluído na antologia **Teorías de lo Fantástico** (2001) organizada pelo crítico espanhol David Roas, o crítico argentino Jaime Alazraki (1934) apresenta uma abordagem do fantástico contemporâneo, que ele propõe denominar *neofantástico*. A partir da análise de contos e ensaios dos escritores argentinos Julio Cortázar (1914-1984) e Jorge Luis Borges (1899-1986), empreendida ao longo de muitos anos de estudo, apresentada em diversas obras teóricas e sintetizada no ensaio em questão, Alazraki propõe a caracterização de um novo gênero que guarda relações muito estreitas com o fantástico tradicional sem, contudo, aderir aos temas ou estrutura narrativa vistas como típicas do gênero.

Segundo o crítico, há a necessidade de buscar uma nova caracterização para obras contemporâneas que buscam uma expressão literária harmonizada com as inquietações próprias de sua época. Por esse motivo, Alazraki situa o início dessa nova forma de encarar o fantástico nas décadas que viram surgir a Primeira Guerra Mundial, os movimentos de vanguarda, a psicanálise de Freud, o surrealismo e o existencialismo, entre outros. (ALAZRAKI, 2001, p. 280). Esse período histórico possui características próprias e distintas da época em que apareceram as primeiras obras do fantástico tradicional, isto é, os séculos XVIII e XIX e, por esse motivo, seria necessário buscar uma nova forma de abordar e caracterizar essas novas obras, daí a denominação *neofantástico*.

Com o objetivo de apresentar sua proposta teórica, Alazraki alude, de início, ao problema que tem rondado o estudo do fantástico com respeito à delimitação do gênero. O crítico observa que, para alguns teóricos e escritores das primeiras décadas do século XX, bastava encontrar um elemento sobrenatural para classificar qualquer narrativa dentro do gênero. Tal perspectiva criava, evidentemente, um grave problema, uma vez que diversas narrativas que incluíssem elementos maravilhosos ou sobrenaturais poderiam considerar-se relatos fantásticos. Desse modo, seriam inseridos, dentro da literatura fantástica, relatos como a **Odisséia**, de Homero, **Sonhos de uma Noite de Verão**, de Shakespeare e outros.

O crítico argentino observa que, somente a partir de 1951, quando a obra de P. G. Castex intitulada **O Conto Fantástico na França** é publicada, nota-se o surgimento de obras críticas que submetem o fantástico a um estudo mais sistemático. Nessa e noutras abordagens teóricas do gênero, é possível perceber que, na delimitação do fantástico, houve uma espécie de consenso: a maior parte dos críticos e escritores coincidia em apontar *a capacidade própria do gênero fantástico de gerar algum medo ou horror*. Isso seria o que o distingue de outros gêneros. Alazraki cita, ainda, Roger Caillois. Segundo o autor francês, há de se fazer uma diferenciação importante: o maravilhoso é um gênero autônomo porque nele não há lugar para o espanto e o horror, esses seriam elementos próprios do fantástico. Cabe somente ao relato fantástico oferecer um vislumbre das trevas por meio da irrupção do elemento sobrenatural, gerador do medo e do calafrio, elementos

perturbadores da ordem das coisas. Vê-se o medo como possibilidade de derrubar as certezas que as ciências impunham como valor. O medo é uma espécie de compensação pelo excesso de racionalidade num mundo pretensamente explicado pelas ciências, pela ordem racional, por um determinismo de causas e efeitos. (ALAZRAKI, 2001, p. 267-270).

Então, a partir das reflexões de Caillois, é possível afirmar que o fantástico nasce precisamente quando o mundo parece suficientemente explicado, quando tudo parece conhecido, quando já não é possível acreditar nos milagres. Situa-se o auge dessa perspectiva no período compreendido entre 1820 e 1850, época em que surgem algumas obras importantes do gênero, de autoria de Hoffmann, Irving, Balzac, Hawthorne, Mérimée, Poe e outros. No entanto, se os críticos europeus já tinham esboçado sua perspectiva em relação ao fantástico, tentando afastá-lo do maravilhoso, outro gênero autônomo, para melhor o caracterizar, Alazraki aponta o caso hispano-americano citando o estudioso argentino Emilio Carilla, autor de **El Cuento Fantástico**, publicado em 1968. Carilla afirma que, sob a denominação de literatura fantástica, alude-se a um mundo que toca o maravilhoso, o extraordinário, o sobrenatural, o inexplicável, em suma, inclui tudo o que se afasta de uma visão científica e realista do mundo. (ALAZRAKI, 2001, p. 266). Evidentemente, tal afirmação esbarra no problema da delimitação clara do gênero, uma vez que se convencionou considerar o maravilhoso e o estranho (inexplicável) gêneros autônomos e diferenciados do fantástico. Como é possível notar, tal postura entrava em rota de colisão com a proposta de Caillois, que diferenciava o maravilhoso do fantástico enquanto gêneros.

Diante disso, Alazraki observa que, apesar da tentativa de manter o fantástico como gênero autônomo, cuja característica principal corresponde, segundo diversos autores, à capacidade de provocar o medo e o calafrio, há um tipo de narrativas que não provocam essas sensações. E o crítico argentino se pergunta o que fazer com textos que desafiam as certezas do real, sem, contudo, provocar medo ou calafrio. O que fazer com as obras de Kafka, Borges e Cortázar, por exemplo? Indiscutivelmente, para Alazraki, esses textos se afastam dramaticamente das narrativas fantásticas do século XIX porque o medo é substituído pela perplexidade e a inquietação. Essa constatação bastaria para corroborar a certeza de que se está diante de obras que não podem ser eficientemente descritas pelas características atribuídas ao gênero fantástico tradicional. Haveria de se empreender a busca por uma nova perspectiva teórica e crítica, capaz de explicá-las.

É preciso observar que Alazraki faz objeções à tentativa de delimitar o gênero fantástico a partir da sensação de medo ou calafrio que os textos provocariam no leitor. No entanto, não escapa que ele também apresenta uma explicação similar, só propõe a substituição do medo ou calafrio pela perplexidade e a inquietação. Em relação a essa importante questão, é oportuno dizer que faltam perspectivas de análise que possam avaliar tanto o papel do medo ou horror, da inquietação ou perplexidade nos relatos fantásticos e *neofantásticos*, quanto os instrumentos de análise

adequados, capazes de tornar compreensível o funcionamento dos mecanismos que fazem emergir essas sensações a partir da elaboração do discurso. Também não há dúvida de que, ao delegar a essas sensações o poder de delimitar o gênero fantástico, esbarra-se num grande e insolúvel problema. Talvez valesse a pena retomar a proposta de Todorov, apresentada no capítulo “Definição do Fantástico” do livro **Introdução à Literatura Fantástica**. Nesse capítulo, Todorov se refere ao emprego e à importância do pretérito imperfeito e da modalização, dois processos de escritura, como ele os denomina, capazes de instaurar a ambigüidade no texto, um dos quesitos do gênero, segundo sua concepção. (TODOROV, 2003, p. 43-46).

Voltando ao comentário do ensaio em pauta, Alazraki apresenta sua abordagem da obra do escritor argentino Julio Cortázar com o propósito de mostrar textos que constituem uma forma diversa de tratar o fantástico. O crítico observa que o escritor argentino, numa de suas conferências, proferida em 1962, afirmou: “casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre”.¹ (CORTÁZAR, apud ALAZRAKI, 2001, p. 272). Nessas linhas, é patente a insatisfação de Cortázar em relação a uma denominação incapaz de dotar de identidade sua literatura. Em outra conferência proferida pelo escritor argentino em 1975, Alazraki observa que a visão de Cortázar sobre a própria obra aponta para a certeza de que seus contos, apesar de filiar-se aos de Poe, afastam-se do conceito de literatura fantástica tradicional. Reconhece que nos seus contos a irrupção daquilo que altera a realidade é um dado prosaico, de tal modo que não chega a instaurar o horror à maneira do gênero fantástico tradicional. Essa explicação do mecanismo de composição de seus textos se origina na crença de que a realidade cotidiana encobre uma segunda realidade profundamente humana e, por isso mesmo, resistente a ser classificada como misteriosa, transcendente ou teológica. Essa segunda realidade, que está encoberta por outra, pré-fabricada pela cultura e pelas convenções sociais, pode ser vislumbrada em momentos raros e especiais. A partir dessa perspectiva, Cortázar oferece um conceito do gênero:

Para mí lo fantástico es la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir.² (CORTÁZAR, apud ALAZRAKI, 2001, p. 276).

Desse modo, Alazraki, valendo-se da concepção cortazariana do gênero, constrói o conceito de *neofantástico*. Para ele, os textos *neofantásticos* não desejam devastar a realidade por meio da

¹“Quase todos os contos que escrevi pertencem ao gênero chamado fantástico por falta de nome melhor”. (CORTÁZAR, 1993. p. 148.)

² “Para mim, o fantástico é, simplesmente, a indicação súbita de que, à margem das leis aristotélicas e da nossa mente racional, existem mecanismos perfeitamente válidos, vigentes, que nosso cérebro lógico não capta, mas que em certos momentos irrompem e se fazem sentir.” (GONZÁLES BERMEJO, Ernesto. 2002. p. 37).

introdução abrupta de um fato sobrenatural, como acontecia no fantástico tradicional. Os textos *neofantásticos* desejam propiciar a oportunidade de conhecer e intuir a realidade ultrapassando a fachada racionalmente construída que a esconde, valendo-se de um fato corriqueiro ou despojado de seu potencial assustador.

O Neofantástico

Segundo Alazraki, os fatos produzidos a partir do advento da Primeira Guerra Mundial no Ocidente têm afetado a cultura, gerando novos conflitos e dilemas humanos, que afloraram devido às novas forças em jogo. Ao perceber essa nova perspectiva posta em cena por escritores como Borges e Cortázar, o crítico argentino começou a esboçar a caracterização do novo gênero, o *neofantástico*, em meados da década de setenta do século XX. Desde então, vem se dedicando ao aprimoramento de sua tese.

Sem dúvida, o conceito de *neofantástico* constitui um avanço nos estudos dedicados ao gênero fantástico, pois pretende reunir uma série de obras do século XX e contemporâneas, cuja organização textual corresponde a uma nova forma de lidar com o surgimento do insólito num cenário pretensamente normal. A partir do estudo desse conjunto de obras, será possível estabelecer uma série de características próprias que permitam delimitar o novo gênero, sempre em diálogo com o fantástico tradicional. Alazraki tem empreendido essa tarefa e conseguiu apontar três características que distinguem os relatos *neofantásticos* dos fantásticos tradicionais por meio do tratamento dado à visão, intenção e *modus operandi*.

No que diz respeito à visão, Alazraki observa que o relato *neofantástico* vê o real como uma máscara que oculta uma segunda realidade. Essa segunda realidade é o cenário apresentado pelo escritor em suas obras e também é a zona de lucidez a partir da qual cria sua arte. A irrupção do fato insólito é rapidamente digerida pelas forças em jogo, de tal modo que é impossível isolar o fato insólito do todo da narrativa, a qual pretensamente espelha uma situação cotidiana.

Para Alazraki, a intenção, no relato *neofantástico*, não tenciona provocar medo, mas sim inquietação ou perplexidade. Segundo Alazraki, os relatos *neofantásticos* são, em sua maioria

metáforas que buscam expresar atisbos, entrevisões o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario.³ (ALAZRAKI, 2001, p. 277).

³ “metáforas que buscam expressar vislumbres, entrevisões ou interstícios de sem-razão que escapam ou resistem à linguagem da comunicação, que não cabem nos casulos construídos pela razão, que vão em linha oposta ao sistema conceitual ou científico com o qual lidamos diariamente.” (ALAZRAKI, 2001, p. 277, tradução nossa).

O crítico atribui um caráter metafórico aos textos *neofantásticos* porque pensa que a metáfora, a chamada “linguagem segunda”, é a única forma de aludir a essa segunda realidade, na qual acreditam os autores *neofantásticos* como Borges e Cortázar. Levanta-se a suspeita de que há algo oculto que não é possível enxergar com clareza e que acaba se manifestando no meio das atividades cotidianas, sem aviso e sem explicação, e o texto literário mimetiza essa condição de alheamento. Quando a personagem e o leitor se defrontam com o fato oculto, discretamente revelado na narrativa, gera-se neles a perplexidade e inquietação, pois não sabem ao certo como lidar com o novo dado que vem revelar algo impactante do modo mais sutil. Nesse cenário se originam, segundo Alazraki, a perplexidade e a inquietação.

A última característica, o *modus operandi*, funciona no texto *neofantástico* desde o começo, pois se conta com a aceitação do fato insólito, incorporado ao cenário que vai sendo construído na narrativa, a partir das primeiras linhas do texto. Nisso se diferencia muito da narrativa fantástica tradicional. O texto *neofantástico* não se concentra em apresentar um simulacro de realidade que possa ser destruído pela irrupção abrupta de um fato sobrenatural. Ao contrário, parte do fato insólito e o vai tornando aceitável, uma vez que está fortemente imbricado na tessitura dos eventos referidos. Personagens e leitor estão presos numa teia vagarosa e habilmente tecida, sem sobressaltos, surpresas ou reviravoltas contundentes.

Sem dúvida, a proposta de abordar, como pertencentes a um novo gênero —o *neofantástico*—, os textos literários que desafiam, em suas bases, o fantástico tradicional, revela-se oportuna e proporciona mais possibilidades de compreender essas obras. A seguir, serão comentados brevemente os três elementos que diferenciam o *neofantástico* do fantástico tradicional, segundo Alazraki, a partir da abordagem de um conto de Cortázar intitulado **Lejana** (Distante).

“Distante”, publicado no livro **Bestiário**, de 1951, estrutura-se seguindo o formato de um diário íntimo, no qual Alina Reyes registra impressões sobre sua vida de menina rica. Tudo parece narrado num tom superficial, de alguém vítima do tédio. No entanto, misturada a essas impressões fúteis, há a certeza de Alina de que existe outra mulher, em algum lugar distante, que sofre e passa frio e fome. Alina sente e intui a existência dessa outra e experimenta uma sensação incômoda, chega a odiar e ter piedade dessa mulher distante porque sente seu ser vinculado ao dela.

No decorrer da leitura do diário, toma-se conhecimento da inquietação de Alina diante da sua capacidade de se identificar tão plenamente com a mulher distante que sofre. Mas tal impressão vem sempre junto com a narrativa dos acontecimentos fúteis da menina rica, de tal modo que o leitor parece defrontar-se com mais uma das excentricidades da personagem que narra suas experiências no diário. É possível notar que o conto instaura, já nas primeiras linhas, o fato que virá a se revelar importante no decorrer da narrativa. A identificação com a mulher distante parece mais um capricho, mas é o dado que sutilmente virá a alterar a realidade apresentada no relato.

A narrativa de Alina continua e se fica sabendo, entre outras coisas, que vai se casar. Já em viagem de lua de mel, Alina diz que vai encontrar a outra mulher numa ponte da cidade de Budapeste. Sua intenção é tirá-la da vida miserável que leva e somá-la a “sua zona iluminada”, isto é, a sua existência de rainha. Nesse ponto, o diário acaba e um narrador em terceira pessoa conclui o relato: Alina se deparou, no meio da ponte, com uma mulher desconhecida, mas ávida pelo encontro entre as duas. Alina e a mulher se abraçaram. Ao se separarem, o narrador diz:

Pareceu-lhe, docemente, que uma das duas chorava. Devia ser ela porque sentia molhadas as faces (...). Ao abrir os olhos (...) viu que se haviam separado. Agora, sim, gritou. De frio, porque a neve estava entrando por seus sapatos furados, porque andando a caminho da praça ia Alina Reyes lindíssima em seu vestido cinzento, o cabelo um pouco solto contra o vento, sem voltar o rosto e andando. (CORTÁZAR, 1986, p. 46)

Pelos fatos narrados no conto, é possível entender que houve uma troca de identidades entre Alina Reyes e a outra quando se encontraram na ponte. O abraço propiciou essa pretensa mudança. Alina, na sua existência de menina rica, sempre pressentiu a existência da outra, experimentava sensações difusas, sabia que a outra sofria. A troca de identidades aliviaria a outra, a mulher distante, e deixaria Alina afundada numa vida miserável. No entanto, também é possível notar que a pretensa troca de identidades pode corresponder, na verdade, a uma mudança no ponto de vista. Se, até então, tinha-se conhecimento dos fatos por meio do olhar de Alina, ao trocar o ponto de vista pelo da mulher distante, logicamente, ter-se-á a narrativa de seu sofrimento, como se mostra no trecho citado. Sem dúvida, essa hesitação faz parte da estratégia narrativa que suscita no leitor uma sensação estranha e incômoda, como quer Alazraki. Isso corresponde ao *modus operandi* do relato *neofantástico*. Também se deve observar que a presença do duplo, um elemento importante em muitas narrativas do fantástico tradicional, recebe, no conto de Cortázar, uma nova abordagem. A intenção e a visão deste relato *neofantástico* é propiciar no leitor a sensação de que se está diante de um acontecimento que poderia revelar uma sutil conexão entre seres de diversas latitudes e procedências. Quiçá todo ser humano está conectado intimamente com outro, apesar da falta de percepção dessa possibilidade no dia a dia. Mas, nos momentos de solidão, de silêncio, talvez seja possível pressentir na própria vida a latência da vida do outro. Qual será a reação de cada um diante dessa possibilidade?

Como é possível perceber, o conceito de *neofantástico*, elaborado por Jaime Alazraki, constitui uma nova forma de abordar textos contemporâneos que guardam uma estreita relação com o fantástico tradicional. Desse modo, ao adotar essa nova proposta teórica, empreende-se a tarefa de manter o elo que une diversos textos, elaborados a partir do século XVIII, num contexto de características próprias, com outros textos do século XX, numa perspectiva que deseja guardar a noção de continuidade e de tradição dentro de um gênero tão controverso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico? In: ROAS, David (Org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001. p. 265-282.
- ALAZRAKI, Jaime. Cuento: introducción. In: ____ **Hacia Cortázar**: aproximaciones a su obra. Barcelona: Anthropos, 1994. p. 57-74.
- CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: ____ **Valise de cronópio**. 2. ed. Tradução de Davi Arrigucci Junior e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 147-163.
- CORTÁZAR, Julio. Distante. In: ____ **Bestiário**. Tradução de Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 33-46.
- GONZÁLES BERMEJO, Ernesto. O fantástico irrompe no cotidiano, pode acontecer agora, neste meio-dia de sol em que você e eu estamos conversando. In: ____ **Conversas com Cortázar**. Tradução de Luis Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. p. 36-50.
- TODOROV, Tzvetan. Definição do Fantástico. In: ____ **Introdução à literatura fantástica**. 2. ed. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 29- 46.

Artigo 2 - A TENSÃO ENTRE O FANTÁSTICO E O MARAVILHOSO

Marcia Romero Marçal
Prof^a Doutora
FFLCH – USP

RESUMO: O artigo tem como objetivo analisar a relação tensa entre o Fantástico e o Maravilhoso, tendo em vista perspectivas teóricas e críticas como as de Irlemar Chiampi, Tzvetan Todorov e Felipe Furtado, entre outros. Nossa análise comparativa e crítica volta-se para a criação e apropriação destes gêneros em um contexto histórico moderno caracterizado pela consolidação do racionalismo iluminista burguês, que procura rebaixar tudo aquilo proveniente de uma lógica que incorpore o irreal, o mágico e o irracional na ordem natural do mundo. Ademais, apresenta os critérios formais nos quais os críticos mencionados se baseiam para estabelecer os limites entre tais gêneros.

PALAVRAS-CHAVE: Fantástico, Maravilhoso, gêneros literários, racionalismo burguês

ABSTRACT: The purpose of this paper is to analyse the tense relationship between the Fantastic and the Wonderful, having in view theoretical and critical perspectives such as those from Irlemar Chiampi, Tzvetan Todorov and Felipe Furtado, amongst others. Our comparative and critical analysis faces the creation and appropriation of those genders in a modern historical context, marked by the consolidation of the *bourgeois* illuminist rationalism, which attempts to debase all that which originates from a logic that incorporates the unreal, the magic and the irrational into the world's natural order. Furthermore, it presents the formal criteria in which the above-mentioned critics rely to establish the limits between such genders.

KEYWORDS: Fantastic, Wonderful, literary genders, *bourgeois* rationalism

O tema do sobrenatural perpassa diferentes textos literários, mas sua presença não é suficiente para definir a classificação dos gêneros a ele ligados. Gêneros como o Maravilhoso, o Estranho, o Realismo maravilhoso e o Fantástico apresentam motivos, personagens e acontecimentos que se referem a uma fenomenologia meta-empírica. Cada qual, no entanto, estabelece uma relação distinta com o meta-empírico segundo a estruturação particular do discurso e dos aspectos narrativos que emprega. Em outras palavras, a relação intratextual dos componentes da narrativa com os fenômenos meta-empíricos nela plasmados determinará seu pertencimento aos mencionados gêneros. Tal perspectiva, contudo, não supõe uma autonomia do texto em relação ao seu contexto histórico.

Trataremos neste artigo, sobretudo, das diferenças entre o Maravilhoso e o Fantástico no que concerne à relação do sobrenatural com o natural estabelecida pelos elementos narrativos destes gêneros e observável pelo efeito discursivo causado no leitor hipotético.

A contigüidade entre esses dois gêneros é observada por Tzvetan Todorov (1977, p. 55) que insiste, no entanto, na sua separação, já que em cada uma destas narrativas estão presentes concepções e resoluções diferentes dos fenômenos extraordinários que irrompem a ordem natural e familiar do mundo encenado.

O Maravilhoso compreende, segundo Irlemar Chiampi (1980, p. 47), uma ausência do princípio de causalidade que outorga aos acontecimentos extraordinários, aos personagens sobrenaturais, aos espaços imaginários e ao tempo fictício uma legitimidade a priori. Admite-se, por antecedência, a existência de leis e regras que fogem à opinião corrente do que deva ser a "normalidade" à qual a natureza e o mundo se submetem.

Para a crítica, 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. De modo que um traço distintivo do gênero Maravilhoso é o de introduzir uma fenomenologia meta-empírica negando completamente sua probabilidade de realizar-se no mundo concreto e material.

Neste sentido, o universo do Maravilhoso fecha-se em si mesmo, é hermético, excludente e, paradoxalmente, convencional pois, apesar de erguer-se sobre uma imaginação que subverte os convencionalismos do mundo material e familiar, reafirma a hierarquia do real sobre o irreal. Confirma a impossibilidade de interpenetração entre essas "duas zonas de sentido", como assim designa Chiampi o mundo real e o imaginário. A arbitrariedade, com que se dispõem as intervenções mágicas, as metamorfoses e outros fenômenos de caráter extranatural na narrativa do Maravilhoso, assente, implicitamente, a falsidade e a inexistência do sobrenatural. Os contos de fadas são considerados "contos de mentira", que narram histórias totalmente improváveis e, só enquanto meio simbólico de comunicação de uma mensagem moralizante, estabelecem um nexo com os códigos do mundo real por meio da psicologia do leitor.

Concordamos com Bruno Bettelheim (1979) quando o autor afirma que os contos de fadas contribuem para a formação da criança, para seu processo de amadurecimento, porque a orientam a distinguir o mundo real do irreal. No entanto, discordamos da idéia do autor de que a narrativa do Maravilhoso coloca o irreal como verdadeiro, embora diferente da realidade. Ao projetarem um mundo imaginário e simbólico plenamente constituído, totalizante, os contos de fadas não só se opõem ao mundo real e empírico, senão que postulam implicitamente que o sobrenatural pertence à categoria do imaginário. Com o Maravilhoso, a cisão entre sobrenatural e natural projeta-se sobre a contradição irreduzível entre mundo imaginário e real. A criança aprende com o conto de fada que coisas estranhas e sobrenaturais só podem acontecer exclusivamente num universo fictício e imaginário, nos contos de fadas. No mundo real, o imaginário não é operante.

Do ponto de vista da criança, ser que possui uma imaginação hiperativa, uma sensibilidade e fantasia hiperbólicas, a interpenetração entre estas duas zonas faz-se plausível. O universo psicológico infantil desconstrói a concepção antinômica entre real e imaginário. Para a criança, a imaginação não só pertence à realidade, como esta última não pode ser conhecida e concebida sem a primeira; a magia que reveste as coisas do mundo material não é constitutiva do outro mundo, ao contrário, emana do próprio real.

Por não discutir a objetividade da existência do sobrenatural, o Maravilhoso anula-a, radicaliza a oposição entre real e imaginário, é apropriado pela ideologia racionalista e positivista moderna como um discurso de apoio à supremacia do real sobre o irreal, do lógico sobre o ilógico, do racional sobre o irracional. Daí a narrativa do Maravilhoso, em nossa época, ainda prestar-se à instrução da formação do indivíduo dentro dos parâmetros burgueses de moral e racionalidade.

O sobrenatural, o ocultismo, a magia, o pensamento mágico e religioso são relegados à marginalidade e são negados sistematicamente por uma ideologia burguesa racionalista que

identifica tais temas e formas de concepção de mundo com uma cultura primitiva e "devidamente dominada" pela superioridade da sua civilização. O conto maravilhoso foi apropriado pelo mundo burguês como anti-modelo instrutivo daquilo em que não se pode crer, porque sua estrutura inverossímil e hermética não abala as coordenadas racionais sobre as quais se apoia a dicotomia excludente entre o real e o irreal. O estudo de Vladimir Propp (1997) demonstra o quanto o conto maravilhoso se origina de concepções sagradas do mundo na mesma medida em que revela o quanto, dialeticamente, esta narrativa resulta de um processo de profanação deste mesmo conteúdo religioso.

O sobrenatural é tratado de uma forma muito diferente pelo discurso narrativo construído pelo gênero Fantástico. O evento sobrenatural surge em meio a um cenário familiar, cotidiano e verossímil. Tudo parece reproduzir a vida cotidiana, a normalidade das experiências conhecidas, quando algo inexplicável e extraordinário rompe a estabilidade deste mundo natural e defronta as personagens com o impasse da razão. A partir deste momento, a retórica da narrativa do Fantástico elabora conjecturas racionais a respeito do evento sobrenatural que nunca são comprovadas de fato. Ou seja, o discurso narrativo fantástico constrói e mantém as personagens num estado de incerteza permanente diante da verdadeira índole dos fenômenos meta-empíricos que cruzam o caminho de suas vidas.

No Fantástico, as personagens sob o ponto de vista do narrador estão sempre oscilando entre uma explicação racional e lógica para os acontecimentos extranaturais - inserindo-os, desta 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.

Todorov aponta essa hesitação, experimentada normalmente pelo narrador-personagem, entre a crença na sobrenaturalidade dos fenômenos e a convicção numa explicação que os inscreva num rol de justificativas conformes às leis naturais como o elemento definidor Fantástico. O autor ainda coloca como condição do gênero que esta hesitação latente alcance o leitor e lhe provoque uma identificação incontestável com o narrador-personagem hesitante.

Filipe Furtado (1980, p. 95) discorda da posição de Todorov neste ponto, afirmando que tal hesitação do narratário é consequência antes de uma ambigüidade construída pelo discurso do texto que de uma condição para que tal ambigüidade se verifique. O leitor hipotético, conduzido pelo discurso ambíguo de um narrador em primeira pessoa, que também desempenha o papel de testemunha dos acontecimentos insólitos, tende a participar desta hesitação ao identificar-se com ele. Mas, segundo Furtado, essa identificação e hesitação do leitor, se não cumpridas, não comprometem, não obstante, a ambigüidade entre o natural e o sobrenatural comunicada pelo

Fantástico. O jogo do discurso verossímil construído e desconstruído, sucessivamente, neste tipo de texto, é assinalado por Furtado como o grande fator responsável pela eficácia desta ambigüidade que influencia, quase invariavelmente, a percepção hesitante do leitor. Para Furtado, um texto não deixará de ser Fantástico se o leitor não "concordar" com o caráter indefinido do fenômeno que está sendo encenado.

Da mesma maneira, os sentimentos de medo, espanto, dúvida, horror, de "estranheza inquietante" (expressão atribuída por Freud aos efeitos da fantasticidade no espírito humano - rodapé), suscitados no leitor, manifestam a vigência de um tratamento discursivo da narrativa "fantástica", dado aos fenômenos meta-empíricos e aos temas do sobrenatural, que visa à valorização impactante destes fenômenos na consciência do leitor. Porém, como estes sentimentos constituem uma característica subjetiva observável em um agente que é exterior ao universo narrativo, propriamente dito, os recentes estudos literários questionam a pertinência de tomar-se as reações psicológicas do leitor como elemento de um determinado gênero ou texto literário, ainda que o efeito discursivo pretendido no narratário esteja sempre na perspectiva destes estudos.

Irlemar Chiampi observa que o discurso do Fantástico encontra esta forma de ressonância no espírito humano em função da presença, fundamentada social, cultural e historicamente, de um medo inconsciente, atávico, do desconhecido. A narrativa "fantástica" garante o despertar destes sentimentos porque projeta imagens e uma atmosfera particular ligadas a estados mórbidos da consciência. A indefinição entre uma probabilidade racional e empírica e outra irracional e meta-empírica gera um desequilíbrio angustiante no sistema estável do narrador-personagem e do leitor. Este estado de hesitação angustiante é levado até o termo da intriga. Não se propõe uma solução para tal ambigüidade. "O esvaziamento da significação", a perplexidade, o terreno do "não-sentido", estabelece-se porque a cisão entre o mundo real e o imaginário apresenta um caráter inconciliável no Fantástico.

Ora, é interessante observar que no Fantástico português esta ambigüidade, assentada sobre a irredutibilidade entre o real e o sobrenatural, ou seja, sobre uma concepção de realidade que expulsa qualquer possibilidade de intromissão de fenômenos extranaturais, não está presente. Isto se deve à herança histórica de um catolicismo medieval, no qual o natural e o sobrenatural participam de uma cosmovisão em que estas esferas não são excludentes racionalmente. Racionalidade e sobrenatural não correspondem a duas ordens contrárias irredutíveis e inconciliáveis para o imaginário católico medieval. Na cosmovisão católica, o sobrenatural povoa a realidade prosaica do cotidiano, de certa forma, "naturalmente". Espíritos diabólicos, entidades de outro mundo, forças desconhecidas, do Além, fantasmas, monstros, assim como anjos, beatos, santos interferem na vida

real sem que a razão, ainda que aterrada pelo medo, sinta-se desalojada de suas propriedades constitutivas. Este tipo de narrativa sofre a classificação de Fantástico religioso.

Com efeito, Furtado atribui à breve vida do Fantástico (do séc. XVIII até o séc. XIX) o fato de representar um gênero substancialmente circunscrito em um contexto histórico particular. O gênero surge como resposta à apologia de um racionalismo iluminista que refuta com tenacidade o ideário católico e das culturas consideradas por ele primitivas e inferiores. Aos olhos do homem moderno do século XIX, a superstição, a magia, o ocultismo e a própria mitologia destes povos, constituíam um sinal de sua inferioridade cultural comparada ao estágio socio-cultural supostamente avançado a que leva havia levado o conhecimento científico da sociedade burguesa. As faculdades da razão haviam se tornado o fundamento inviolável sobre o qual se desenvolvia o conhecimento científico da sociedade moderna. O positivismo do século XIX consagrava o racionalismo iluminista e a noção de superioridade cultural da civilização moderna burguesa ao ter construído um modelo teórico evolucionista no qual esta última ocupava o grau máximo de evolução até então observado entre as sociedades existentes. Todo este arcabouço teórico servia de justificativa ideológica para a dominação burguesa sobre os demais povos, sobretudo durante o Neocolonialismo na África. A dessacralização da vida cotidiana e do universo social, político e econômico do homem moderno esteve consoante à consolidação do poder burguês e do modo de vida capitalista.

Segundo Furtado, o fantástico aponta para os perigos e os limites deste racionalismo otimista. Ao colocar a derrota do herói sob as forças maléficas do desconhecido, demonstra uma filiação ideológica a um pensamento teocêntrico e antirracionalista. De teor retrógrado, por um lado, o fantástico incorpora, por outro, os conhecimentos científicos em voga para, em seguida, procurar desmontá-los com a insurgência de fenômenos extranaturais, num jogo de ambigüidade insolúvel levado ao extremo.

Irlemar Chiampi reconhece na inclinação do fantástico às manifestações negativas do sobrenatural (demônios, monstros, fantasmas, forças do Mal) em confronto com o herói, que representa os valores do Bem, uma concepção maniqueísta e conservadora do gênero. A oposição entre Bem e Mal no fantástico sobrepõe-se à contradição natureza e sobrenatureza. Na opinião de Chiampi, estas forças antagônicas travam a "luta primordial da qual saem vitoriosos os valores positivos":

As emoções de medo ou horror, bem como a sensação de nojo dos seres ameaçadores ou monstruosos glorificam uma concepção maniqueísta do mundo: o Bom, o Bem, o São e o

Divino saem vencedores no conflito com o Mal. A problematização do real no fantástico assume, neste sentido, o caráter de uma luta primordial entre forças antagônicas, da qual saem vitoriosos os valores que o pensamento logocêntrico aceita como positivos (CHIAMPI, 1980, p. 67).

Ora, vemos que neste ponto há uma discordância não só de opinião entre Furtado e Chiampi, mas também uma contradição quanto às informações.

A vitória das forças do Mal ou das forças do Bem, em nossa opinião, não define o caráter crítico ou conservador do gênero. A relação entre o sobrenatural e o natural, por si mesma, parece-nos consistir no cerne do debate levantado pela narrativa do Fantástico. O Fantástico coloca um impasse à razão e não o resolve, retira o indivíduo de sua estabilidade cotidiana e não lhe proporciona, ao final, uma saída racional ou metafísica. Joga-o na zona do "não-sentido" e deixa-o aí, estupefato, paralisado, sem apoio tanto na teologia quanto na ciência. O equilíbrio desta narrativa é tênue e frágil porque ela se instala sobre uma zona fronteira, justamente sobre a linha que divide o real e o imaginário, sobre o mistério, a incerteza. Não sobre o racional ou o irracional, mas sobre a desrazão, o não-sentido. Neste sentido, a hierarquia convencional e historicamente construída do real sobre o irreal é quebrada, não obstante a vitória axiológica do Bem contra o Mal ou vice-versa. O real vê-se abalado pelo irreal e não há uma assimilação de um pelo outro. A permanência da ambigüidade significa a permanência do mistério no Fantástico.

Todorov assinala que o Fantástico corresponde ao tempo da indefinição, de uma incerteza, pois quando tal ambigüidade resolve-se o texto penetra no campo ou do Estranho ou do Maravilhoso, segundo prevaleçam as leis naturais e uma explicação racional para os fatos insólitos ou se admita a existência de outras leis da natureza e de outra relação causal entre os fenômenos que permitam explicá-los.

Quanto ao maniqueísmo e à tendência ao sobrenatural negativo presentes no gênero, o autor identifica-os como uma abertura, realizada pelo gênero, para a encenação de temas censurados pela moral vigente da sua sociedade. Assim, associados ao sobrenatural negativo, estão os temas do amor homossexual, da poligamia, do incesto, de perversões de vária índole, do sadismo, da violência e crueldade, da necrofilia, da loucura, etc. De maneira que estes temas, artificialmente ligados a um Mal que deve ser combatido ou que "não consegue ser comprovado", escapam à vigência de leis proibitivas, transgredindo-as. Conforme Todorov, isso diz respeito a duas funções que o Fantástico leva a cabo: uma função social e psicológica de "válvula de escape" de obsessões, neuroses, medos atávicos, pesadelos, angústias inomináveis e outra, literária, pela qual a natureza própria da narrativa se vê assegurada.

Referências bibliográficas

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

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

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

PROPP, Vladimir. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

_____ **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense, 1984.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Editora Moraes, 1977.

_____ **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

Artigo 3 - Do enredo de um nome: Märchen, Maere, Maerlîn

Dr^a Sylvia Maria Trusen

Universidade Federal do Pará

Pesquisadora Cátedra Unesco de Leitura PUC-Rio

Resumo: Entre aqueles que se dedicam a examinar a literatura fantástica e seus gêneros vizinhos, o nome de Todorov desponta, seja para refutar, seja para acatar as teses apresentadas no **Introduction à la littérature fantastique**. Com efeito, é preciso reconhecer o mérito da obra que soube ressaltar as leis gerais que orientam o texto literário fantástico, traçando os limites que mantém com os gêneros vizinhos – o maravilhoso e o estranho. Reconhecendo, portanto, os liames que unem o fantástico e o maravilhoso, este trabalho, todavia, não visa tratar das questões formais que singularizam o gênero, mas abordar os problemas concernentes à recepção do maravilhoso. O enfoque adotado deve, efetivamente, salientar o processo pelo qual o maravilhoso, circunscrito ao território do conto de fadas, terminou por isolar-se no segmento da literatura dirigida ao público infantil.

Palavras-chave: maravilhoso, märchen, literatura infantil

Abstract: Among those who are dedicated to examine the fantastic literature and its akin genres, Todorov's name appears, either to refute, or to accept the theses presented in the **Introduction à la littérature fantastique**. In fact, it is necessary to recognize the merit of this work, which was able to highlight the general laws that guide the fantastic literary text, defining the borders which are kept with the akin genres - the wonderful and the weird. Recognizing, thus, the bonds which link the fantastic and the wonderful, this work, though, does not aim at the formal issues which individualize the genres, but it approaches problems concerning the reception of the wonderful. The focus adopted here must, effectively, emphasize the process through which the wonderful, circumscribed to the territory of the fairy tales, happened to isolate itself in the segment of the infant-public-oriented literature.

Key-words: wonderful, märchen, infant literature

1- Principiando o enredo

Em seu clássico estudo do fantástico, gênero fronteiro entre o estranho e o maravilhoso, Todorov assevera:

No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos. (TODOROV, 1975, p. 59-60)

Percorrendo outra via, mas igualmente pondo em relevo a noção de sobrenatural, o venezuelano Victor Bravo salienta, na transgressão de fronteiras própria do gênero, a emergência da alteridade, como instância que anuncia o fantástico:

Cuando el limite persiste y un ámbito ‘otro’ se pone em escena sin atender a las verosimilitudes de las certezas de lo real, y sin penetrar estas certezas y cuestionarlas, cuando el límite persiste deslindando el ámbito otro del ámbito de lo real, estamos en presencia de lo maravilloso. Podría decir-se que en lo fantástico lo otro es una irrupción y, en lo maravilloso, un espectáculo. (BRAVO, 1985, p. 244)

Seguindo, assim, a trilha aberta pelo célebre ensaio freudiano em torno do conto de Hoffmann, Bravo destaca o fato do maravilhoso não provocar surpresa, pois não resulta da irrupção de algo que permanecera oculto. Conseqüentemente, o autor de **Los poderes de la ficción** destaca o conto de fadas como experiência estética emblemática do gênero, uma vez que constitui, na literatura ocidental, uma das mais remotas manifestações da alteridade.

Contudo, afora a relação estabelecida entre a noção de alteridade e os pares fantástico/maravilhoso, o que interessa salientar no pensamento de Bravo, para o objetivo aqui traçado, é a menção que faz às duas vias abertas pelo conto maravilhoso: uma de fundo alegórico-moralizante, cujo paradigma é encontrado na coletânea dos Irmãos Grimm (1996), **Kinder-und Hausmärchen (Märchen para as crianças e para o lar)**¹ e outra senda, inaugurada por L. Carroll, pela qual se expressa “la indagatoria desde la perspectiva de lo maravilloso de las leyes de la ficción.” (ibid, p. 246). Nesse sentido, o estudo de Bravo pode ser extremamente profícuo para a compreensão do gênero, pois permite ressaltar o vigor e a carga implosiva abrigada nessas

¹ A primeira edição da coletânea dos Irmãos Grimm foi publicada na Alemanha, em 1812/15. O título da obra **Kinder-und Hausmärchen**, pode ser traduzido por **Conto de fadas para o lar e as crianças**, como propõe o estudo de Karin Volobuef (2007) sobre sua recepção no Brasil, ou por **Contos maravilhosos para as crianças e para o lar**. (Trusen, 1995). Sugere-se aqui a manutenção da palavra alemã *Märchen* de modo a salientar o controle e domesticação a que essas narrativas foram submetidas em sua recepção.

narrativas. De fato, atentar para a encenação de um universo outro nas narrativas de fundo maravilhoso, adverte para a experiência de mundo que é da ordem do ficcional. Com efeito, conquanto o maravilhoso não cause a surpresa ou o sentimento de estranheza (*unheimlich*) do fantástico, põe a descoberta a possibilidade de vida para além do espelho. O *mirabilia* presente na etimologia do maravilhoso, parece anunciar justamente isso: durante o fugaz instante da leitura, a possibilidade de se atravessar o umbral, e imergir em universo cuja existência está mais além das certezas do real.

Se o caráter literário das narrativas de cunho maravilhoso é evidenciado nas reflexões do venezuelano, o exemplo dos Grimm citado por Bravo (e não apenas por ele – é larga a lista de autores que mencionam o caráter modelar desenhado pela coleção de contos dos Irmãos) parece entrar em contradição com suas reflexões. De fato, ressaltando o teor alegórico-moralizante dos contos, termina por salientar um problema central para a recepção do gênero e sua circunscrição a uma certa faixa de público. Com efeito, se os dois primeiros termos *Kinder* (crianças) e *Haus* (casa, lar) do título da obra dos Grimm apontam para o destinatário alvo da compilação, o terceiro deles, *Märchen*, indica, em seu percurso etimológico, a delimitação imposta ao gênero e sua futura depreciação, como narrativas *moralizantes*. No curso sinuoso da recepção da palavra *Märchen* parecem ir se desenhando as fronteiras que, paulatinamente, irão apartando aquilo que a civilização ocidental tem designado como território do real, do mundo mágico ou fabuloso – mas não necessariamente infantil.

2.1 - Do Märchen, maere, maerlîn

Em trabalho sobre os contos do gênero maravilhoso europeu, Max Lüthi traça a origem etimológica do nome.

As palavras alemãs <Märchen, Märlein> (do alemão medieval maerlîn) são formas diminutivas de <Mär> (do alemão medieval alto, mârî; do alemão medieval, maere, feminino e neutro, informação, notícia, narrativa, rumor); designavam, portanto, originalmente uma história curta. Como outros diminutivos, foram desde cedo submetidos a uma depreciação do sentido e empregados para histórias inventadas, não verdadeiras. (LÜTHI, 1996, p. 1)

Assim, para Lüthi, a palavra *Märchen*, derivada de *Maer*, indica pelo acréscimo do sufixo diminutivo – *chen*, a suspeita, donde o desprestígio, daquilo que não possui foros de verdade. Se de fato a informação de Lüthi procede, caberia pô-la ainda sob outro enfoque, pois, já no nome parece encenar-se uma sorte de controle ao qual as narrativas maravilhosas, como as reunidas no acervo dos Irmãos Grimm, foram submetidas.

Importa, portanto, folhear os dicionários. Sob o verbete consultado no **Duden** (Deutsches Universal Wörterbuch) confirma-se a informação: *Märchen* parece de fato ser a forma diminutiva de *Mär*, abrigando dois significados convergentes: 1) narrativa transmitida pelo povo, na qual personagens e forças sobrenaturais intervêm na vida dos homens e onde, na maioria das vezes, o bem ao final é recompensado e o mal punido: os contos dos Irmãos Grimm (die Märchen der Brüder Grimm). 2) história incrível, inventada [como desculpa] : não me venhas com tuas histórias!

Se a rigor a consulta não acresce à semântica procurada nenhum dado novo, os exemplos enunciados despertam a atenção. No primeiro caso, a coletânea dos Grimm serve como paradigma do gênero, o que não constitui admiração, pois o fato já fora mencionado não apenas por V.Bravo, mas também por Freud, no citado ensaio; no segundo, a sentença *Erzähle mir nur keine Märchen!* - que pode ser traduzida por “Não me venhas com tuas estórias” – confirma a equivalência adquirida entre tais narrativas e o discurso enganoso. Um e outro, colocados no mesmo campo discursivo, sofrem do mesmo grau de suspeição.

Não seria, portanto, ocioso verificar o processo pelo qual a palavra *Märchen* foi perdendo crédito. Não sendo minha a formação de lingüista aplicada aos estudos de germanística, será de grande ajuda nesta empreitada o trabalho de Clausen-Stolzenburg (1995) que amparará as páginas seguintes.

Na pesquisa intitulada **Märchen und mittelalterliche Literaturtradition** , resultado da investigação para doutoramento, a autora busca em minucioso exame junto ao acervo lido pelos Grimm, os elementos que sustentarão a tese de que a compilação dos Grimm provém não apenas da oralidade, mas também da tradição medieval européia presente em compilações anteriores. De fato, é conhecida a admiração especial de Jacob Grimm por Basile, de cuja coletânea **Pentamerone** pretendeu traduzir vários contos. Entretanto, não é interesse aqui fixar a gênese do acervo. A grande contribuição dada pela investigação de Clausen-Stolzenburg reside, para este trabalho, mais no roteiro que traça do que nos resultados alcançados, por mais instigantes que esses possam ser. Assim, ele será enlaçado à pesquisa de Costa Lima, especialmente em o **Controle do imaginário** (1984) e **O fingidor e o censor** (1988). Pretende-se, assim, evidenciar o processo pelo qual o acervo herdado dos Irmãos Grimm, modelo de compilação de narrativas maravilhosas ajustadas à infância, implicou em uma dinâmica de controle e domesticação, que parece vir se estendendo, a crer na teoria de Bravo, aos nossos dias. O caminho ora proposto deverá permitir, espera-se, que se entreveja nas mutações semânticas do nome, a recepção e conseqüente subjugação que se imporia às narrativas.

O fragmento já citado de Lüthi (1996) atesta a idéia difundida de que o *Märchen* seria a forma diminutiva de *Maere*, pela qual a inveracidade do narrado é assinalado. Contudo, o exame dos

dicionários que iam paulatinamente fixando as balizas da língua – inicialmente, do latim para o alemão, depois já com verbetes no idioma que ia se impondo –, testemunham que os contornos entre história inventada e notícia são bem mais difusos do que a asserção de Lüthi deixa supor. Assim, por exemplo, o **Teutsch Sprach**, publicado em 1561 na cidade de Zurique, um dos primeiros organizados em ordem alfabética com verbetes em alemão, citado pela autora e que, para compreensão do argumento, é aqui parcialmente transcrito:

Mär (die): Notícia, Nuntius, Nuntiû
Märe (die): Falatório de rua, rumor, Fabula. Isso são historias (Märe). Fabulæ.
Märle (das): Fábula, Apologus, Nugæ, Fabulæ, escutar histórias (Märlin hören)
Märe sagen (contar histórias): tagarelar assuntos inúteis. Nugari.
Märletrager (contador de histórias): Fabulator, Famigerator, Falsidicus
(MAALER apud CLAUSEN-STOLZENBURG, *ibid.*, p. 17)

Percebe-se aí a fenda criada entre dois significados presos à mesma palavra. De um lado, “*Mär*” aponta para notícia, donde atrelada à noção que temos de verdade; por outro, “*Märe*” sinaliza para a idéia de rumor, possivelmente infundado. Já *Märle* admite a acepção tanto de fábula, fabulação, quanto de tagarelice inútil. E aquele que conta um conto (“*Märleträger*”) é quem se envolve em prosa sem préstimos, fabula, falsifica e, da nossa perspectiva poderíamos acrescentar, quem enreda.

De qualquer modo, se o fragmento destacado sugere que entre “*Mär/Märe*” e “*Märle*” começa a se desenhar uma fronteira, os nomes, entretanto, convergem ainda para formas narrativas destinadas ao entretenimento sem especificar o estatuto de (in)veracidade do narrado. A consulta a outro dicionário que conheceu grande difusão nas aulas de latim desde seu aparecimento em 1535 (Clausen-Stolzenburg anota que se encontrava ademais entre os livros da biblioteca dos Irmãos), no verbete referente à fábula, dá indícios igualmente da permeabilidade dos campos semânticos. Aí, tais narrativas eram consideradas “conversa/ ou uma invenção/ que assemelha-se à verdade”. (Dasypodius apud Clausen-Stolzenburg, p. 13)

Um século depois com o **Thesaurus linguae et sapientie germanicae** e (1616), de Georg Henisch, a língua alemã registra a acepção de fábula cunhada por Esopo, definindo-a por “história inventada/ conversa/ na qual os animais conversam uns com os outros (...)” (apud Clausen-Stolzenburg, *ibid.*, p. 20). Mas é sobretudo a partir do século 18 que se delineiam contornos mais nítidos da fronteira. No **Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen** de Johann Christoph Gottsched, depara-se o leitor com os sinais da separação que, simultaneamente, dão pistas quanto à sorte destinada ao gênero. Se empregara fábula para designar toda espécie de elaboração

poética, desde que comportem alguma moralidade, o contraponto é dado pelas narrativas que não ofereçam outro préstimo senão o lazer, como “certos *Märlein* que as amas narram às crianças” (apud Clausen-Stolzenburg, *ibid.*, p. 24). É interessante, todavia, notar que na edição de 1730 da obra, o círculo traçado em torno do grupo receptor não apenas aponta para o destinatário eleito – vale dizer, aparta –, mas insinua a depreciação que marcará o gênero. Assim, duas décadas depois é manifesto o menoscabo. Com efeito, a edição de 1751, registra no lugar de *Märlein*, *Mährchen* – diminutivo empregado, sobretudo na região norte, mas ao qual vem acoplada a noção de sobrenatural.

Pois isso pode justamente ser dito das magias e dos maus espíritos. A história (“das *Mährchen*”) do Dr. Faustus entreteve por tempo suficiente o povo: mas já se deixou em boa medida de se apreciar tais tolices. (apud Clausen-Stolzenburg, *loc. cit.*).

Verifica-se, pois, que à medida que os dicionários vão fixando as balizas da língua, erige-se a muralha em torno do conto maravilhoso, apreendido como narrativas sem bom senso e próprias de serviçais incultos e crianças ignorantes. A evidência será tão mais manifesta quando utilizada a expressão francesa, *contes de fées*: “Os contos de fadas servem para passar o tempo de raparigas ociosas e janotas parvos; destituídos de graça, não possuem a menor verossimilhança.” (apud Clausen – Stolzenburg, *ibid.*, p. 25).

Não é, pois, fortuito que os dicionários do século expurguem do campo semântico de *Mährchen* ou *Mährlein*, a ambivalência antes retida na palavra rumor, que significara tanto notícia (im)plausível, quanto *fabella*, estória inventada.

Conquanto não caiba aqui enveredar pela história literária alemã, situar o **Versuch einer Critischen Dichtkunst** entre as obras que seguem o critério moderno, segundo o qual a poesia é cópia da natureza, ajuda a compreender a clivagem que se estabelece no interior da recepção do nome *Märchen*, como parte do processo voltado ao controle do imaginário. Se as teorias sustentadas por Gottsched tiveram o poder de se alastrar como sugere a história literária voltada à recepção da obra (quatro edições entre os anos de 1730 e 1751, afora as seis que conheceu o seu *Redekunst*, entre 1728 e 1759, não é pouco para o público da época), compreende-se que a acepção adquirida por *Märchen* empurrara a palavra para o terreno do absurdo. Evidentemente, não se quer com isso imputar ao ideal poético do reformador do teatro alemão, o ostracismo relegado ao gênero, mas apenas salientar um processo de cisão semântica no quadro da modernidade, que terminará por delimitar o *Märchen* a um grupo restrito de receptores. E é forçoso dizer, os círculos não apenas apartam, mas restringem e controlam.

Foi necessário até aqui seguir a rota oferecida pelo trabalho da pesquisadora alemã. Se os vários fragmentos citados em segunda-mão têm a desvantagem de obliterar a visão na íntegra do que serviu de fonte, trazem em si a possibilidade de: 1) rastrear as alterações semânticas do nome e sua recepção; 2) a partir dos vestígios levantados, desviar a rota, de modo a conectar as transformações estudadas com a pesquisa de Costa Lima. O elo deverá dar as condições necessárias para que se logre entender a recepção do maravilhoso como gênero configurado nas literaturas de fundo moralizante, como a empreendida pelos Grimm no **Kinder-und Hausmärchen**.

2.2 - Da fragmentação e cunhagem de um nome: Märchen e controle do imaginário

Partindo das pesquisas de Gumbrecht, Costa Lima (1984) constata nos primórdios da Idade Moderna a crise da cosmologia cristã, como instância explicadora do mundo, e a emergência do sujeito, como enunciador do conhecimento empírico. Não sendo mais uma imanência divina e destituída da carga que a absolutizava, a verdade passa a ser território perscrutado pelo sujeito, orientado pela razão. Assim, transformada em eixo orientador, a razão se antagonizaria com a imaginação, terreno instável e pouco apto a dotar os homens das certezas que a decadência do teocentrismo lhe subtraía. O resultado seria *o veto à ficção* (a expressão é do autor) e o controle do imaginário, de que o conceito de mimesis clássico e o realismo seriam exemplos. O tema do controle é revisitado ainda em livro posterior, que completa lacunas deixadas anteriormente. Assim, **n'O fingido e o censor** (1988), o ensaísta retoma o *Cinquecento* para, averiguando as distintas significações emprestadas à mimese nas artes plástica e literária, desembocar no Absolutismo francês e completar o quadro analisado. Conquanto uma das conseqüências retiradas do ensaio seja a de que as cores emprestadas ao período não são monocromáticas – como tampouco o são as fronteiras e datas empregadas para distinguir períodos que se imiscuem –, para esta pesquisa importa salientar a investigação referente ao controle exercido no Iluminismo, período durante o qual observou-se igualmente as mutações semânticas sofridas pelo nome *Märchen*. De fato, observou-se anteriormente, a palavra *Märchen* foi sofrendo alterações que extrapolam em muito a mera grafia. No entanto, é por volta de meados do século XVIII que se notam indícios mais claros do antagonismo criado entre *Maer/Märlein*, tornando-se logo desfavorável ao segundo termo da oposição. É interessante neste sentido ressaltar que, paralela ao processo de expurgação do primeiro elemento – *Maer*, notícia –, avançava a explicação científica do mundo que, por sua vez, exilava para fora da fronteira do bom senso, aquelas de ordem religiosa. À par do problema que isso

colocava para o homem que se esclarecia – como se comportar a razão diante do que lhe escapa –, a solução encontrada na utilidade do conhecimento aponta simultaneamente para a sorte destinada à imaginação. Elucubrações para as quais não há resposta, pertencem à ordem do tempo ociosamente perdido com assuntos alheios à ordem prática do dia-a-dia. Conseqüentemente, o primado concedido ao discurso científico como instância promotora do progresso, só poderia significar o rechaço da imaginação – espécie de obstáculo a impedir que prospere a força iluminadora da razão. São variados os testemunhos deste repúdio examinados por Costa Lima. Um deles, entretanto, deve ser lido na íntegra e destacado por sua importância para prosseguimento deste estudo. Publicado em 1724, **De l'origine des fables** não renega a determinada confiança no progresso científico de seu autor Fontenelle, o mesmo que com o **La Digression sùr les anciens et les modernes** contribuiria de forma decisiva para derrotar o culto aos mitos da Antigüidade. De fato, o texto de 1724, na sua crítica ao “amour des hommes pour des faussetés manifestes et ridicules”, manifesta a premência de aniquilar todo resquício de um obscurantismo que afastasse o homem da verdade cientificamente experimentada.

Buscando compreender a origem da atração que as fábulas gregas têm exercido sobre a humanidade, Fontenelle (1968) sustenta ser a imaginação fabulosa e a oralidade os mecanismos com os quais ela foi difundida através dos séculos. Quando “nous racontons quelque chose de surprenant, notre imagination s'échauffe sur son objet, e se porte d'elle même à l'agrandir et à y ajouter ce qui y manquerait pour le rendre tout-à-fait merveilleux”. (Fontenelle, 1968, p. 389)

O tempo a que Fontenelle se reporta é, todavia, um tempo impregnado pela narração oralmente transmitida, insurgente ao rigor discursivo que a descoberta de Gutenberg infundiria. Donde é uma prática somente explicável pela “ignorance et la barbarie” (ibid., 338) destes povos, incapazes de “reconnaître ni d'admirer (...) l'ordre réglé de l'univers.” (ibid, p. 391) Identificada com o estágio primitivo da humanidade, obsoleto na sua crença de divindades absurdas, a imaginação é contraposta à razão – esta sim, o fundamento orientador da civilização. Nesta medida, para usar a feliz expressão de Costa Lima, a imaginação no Século das Luzes “encarna o demônio da inconfiabilidade.” (Lima, 1991, p. 64) Se é esta a acusação que pesa sobre a imaginação, não é difícil supor como se estenderá sobre o *Märchen* fermentado no caldo insidioso da fantasia somada à oralidade, e associado ademais ao pensamento primitivo que se deixava guiar pela força enganosa dos *mirabilia*. Necessário, pois, o controle, manifesto como se viu na cunhagem do nome, que irá paulatinamente solapando uma vaga recordação - as notícias, os fatos, são por vezes rumores (*Maer*) e como tais não estão tão distantes das maravilhas (*Märlein*) alimentadas pela imaginação. Assim, circunscritas a uma faixa do público, tornadas exemplares e voltadas à edificação moral do

lar, as narrativas maravilhosas, o *Märchen*, vai aos poucos ingressando no território do infantil - território nem sempre balizado pela atenção da crítica literária.

3- Referências bibliográficas

BRAVO, Victor. **Los poderes de la ficción**. Caracas : Monte Ávila, 1985.

DUDEN – **Deutsches Universal Wörterbuch** . 2 ed. Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich : Dudenverlag, 1989.

CLAUSEN_Stolzenburg, Maren. **Märchen und mittelalterliche Literaturtradition**. Heidelberg : Winter, 1995.

FONTENELLE, Bernard. De l'origine des fables. In: _____. **Oeuvres complètes** . Genève: Slatkine, 1968. 3 v. V. 2. P. 389-398.

GRIMM, BRÜDER. **Kinder – und Hausmärchen** . Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1996. (edição facsímile da primeira publicação de 1812 e 1815, com apontamentos e correções de próprio punho dos irmãos, reproduzindo os volumes que se encontram no Museu de Cassel) .

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

_____. **O fingidor e o censor**. Rio de Janeiro : Forense, 1988.

_____. **Pensando nos trópicos**. Rio de Janeiro : Rocco, 1991.

LÜTHI, Max. **Märchen**. 9 ed. Stuttgart : Metzler, 1996.

VOLOBUEF, Karin. Os Irmãos Grimm e a coleta de contos populares de língua portuguesa. In: XI Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada- *Literatura, Artes, Saberes* , 2007. *Anais*. Disponível em http://www.abralic.org.br/enc2007/programacao_simposios.asp. Acesso em 05/03/2009.

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

Artigo 4 - CONTO DE FADAS ÀS AVESSAS: A SUBVERSÃO EM *THE MAGIC TOYSHOP*, DE ANGELA CARTER

Talita Anunciato Rodrigues
Mestranda
UNESP – FCL – Assis

RESUMO: As obras da escritora inglesa Angela Carter são reconhecidas por diversas características, dentre elas, características feministas, góticas, eróticas e com tendências ao realismo fantástico. Tais obras geralmente são atreladas ao pós-modernismo, apresentando elementos como o pastiche e o simulacro, como é possível observar em **The Magic Toyshop**, de 1967. Melanie, uma garota de quinze anos que vive confortavelmente na casa dos pais, se vê obrigada a confrontar a dura realidade, o medo e o desconforto quando os pais morrem em um acidente e ela e os irmãos passam a morar com o tio Philip, em sua casa. É nesta casa, na simbólica “loja de brinquedos”, que o tio manipula seus fantoches (assim como as pessoas em sua volta) e a personagem principal do romance luta para sair do sufocante confinamento, em busca de seu próprio espaço. Embora a estrutura da obra tenha como base o conto de fadas, percebe-se que a autora joga com certos preceitos dessa base, tal como a desconstrução da imagem do príncipe encantado, a fim de construir sua crítica ao ambiente patriarcal, como apontam Danielle Roemer e Cristina Bacchilega. Verifica-se, dessa forma, que assim como suas personagens, a autora, através da subversão, buscou seu próprio espaço na Literatura. Considerados estes aspectos, busca-se neste trabalho observar como Carter, ao mesmo tempo em que se utiliza de características consideradas pós-modernas, distancia-se de tal nomenclatura ao se posicionar, antes de tudo, como uma escritora feminista. Para tanto, teve-se como base textos de Aidan Day, Jack Zipes e Linda Hutcheon.

PALAVRAS-CHAVE: Angela Carter, Literatura, Conto de fadas, Pós-modernismo.

ABSTRACT: The works of the british writer Angela Carter are recognized by many characteristics, such as feminism, gothics, erotics, and with a tendency to the magic realism. Such works are usually connected to the post modernism, presenting elements like the pastiche and the simulacrum, as it is possible to observe in **The Magic Toyshop**, of 1967. Melanie, a fifteen year-old girl who lives comfortably in her parents home, has to face the harsh reality, fear and discomfort when her parents die in an accident and she and her brothers need to live with uncle Philip, in his house. It is in this house, the symbolic “toyshop”, that the uncle manipulates his puppets (as well the people around him) and the main character of the novel struggles to get out of the stifling confinement, in search of her own space. Although the novel’s structure has the fairy tale as its basis, one can notice

that the author plays with certain precepts of this basis, such as the de-construction of the prince charming's image, intending to build her critics to the patriarchal environment, as indicate Danielle Roemer and Cristina Bacchilega. It is possible to notice that the author, just like her characters, sought her own space in Literature through subversion. Considering these aspects, this paper's aim is to observe how Carter, at the same time that uses post-modern characteristics, hold off this nomenclature by positioning herself, primarily, as a feminist writer. For such, this paper was based on Aindan Day, Jack Zipes and Linda Hutcheon texts.

KEYWORDS: Angela Carter, Literature, Fairy tale, Post-modernism.

Angela Carter e os contos de fadas

Reconhecidas por características consideradas feministas, góticas, eróticas e com tendências ao realismo fantástico, as obras de Angela Carter geralmente estão atreladas ao pós-modernismo, apresentando elementos como o pastiche e o simulacro. Isto é possível observar em **The Magic Toyshop**, um dos primeiros romances da autora e o qual lhe valeu o Prêmio Llewellyn Rhys, em 1967. Nesta obra, a escritora explora o espaço da loja de brinquedos como um ambiente sombrio e hostil no qual prevalecem as leis da personagem Uncle Philip, figura representante do patriarcado.

Melanie, personagem principal do romance, uma garota de quinze anos que vive confortavelmente na casa dos pais, se vê obrigada a confrontar o medo e o desconforto quando os pais morrem em um acidente e ela e os irmãos passam a morar com o irmão de sua mãe, o tio Philip, em sua casa. Nesta casa, na simbólica “loja de brinquedos”, Melanie descobre que o tio manipula seus fantoches (manipulando também as pessoas em sua volta), e decide lutar para sair do confinamento, em busca do seu próprio espaço.

A estrutura básica do romance pode ser considerada como a de um conto de fadas: Melanie, a heroína, precisa passar por uma série de experiências até seu resgate final. Nesse rito de passagem, percebe-se que tanto sua personagem como a do tio Philip tem origem no romance gótico, conforme aponta a descrição de Olga Kenyon: “In the gothic novel, a tyrannical male, charismatic and/or demonic, looms over the central figure, a young woman, who is both persecuted victim and courageous heroine” (apud RAPUCCI, 1997, p.128). A própria autora afirma a relação da obra com o conto de fadas, definindo-a em uma entrevista concedida a J. Haffenden (HAFFENDEN, J. *Novelists in Interview*, p.80) como “um tipo de conto de fadas”, fornecendo-lhe diretrizes sobre o tipo de romance que escreveria daí por diante.

Este tipo de narrativa para Angela Carter, entretanto, estava longe de constituir apenas histórias fantasiosas e sobrenaturais, que envolviam a figura imaginativa das fadas, como era definido o termo francês *conte de fées*, no século XVII.

Ao contrário da tradição francesa, a atitude de Carter com relação à definição dos contos de fadas se ligaria àquela trazida pelos irmãos Grimm, de significado mais amplo e relacionada às narrativas populares, como apontam Danielle Roemer e Cristina Bacchilega na introdução de sua obra **Angela Carter and the fairy tale** (2001):

In contrast to the French tradition, Carter's attitude toward defining the fairy tale is inclusive, recalling the Grimms' practice. Her position is stated explicitly in the introduction to her first edited volume of tales, *The Old Wives' Fairy Tale Book*. There she defuses terminology by labeling “fairy tale” as a “figure of speech”, moreover one used loosely to “describe the great mass of infinitely various narrative that was, once upon a time

and still is, sometimes, passed on... by word of mouth” (ROEMER, D.; BACCHILEGA, C. 2001, p.9).

Segundo Roemer e Bacchilega, de 1812 a 1857, Jacob e Wilhelm Grimm reuniram, reescreveram, editaram e publicaram sete grandes e dez pequenas edições de contos sob o título de **Kinder und Hausmärchen**, que em inglês foi traduzido como **Children’s and Household Tales**. Segundo as autoras, de acordo com o dicionário alemão **Deutches Wörterbuch**, a definição do termo *Märchen* significava apenas “conto ficcional” e, sob este rótulo, os Grimm incluíram uma variedade de tipos narrativos, tais como os contos mágicos ou maravilhosos, histórias humorísticas, fábulas, lendas de santos, entre outros. Todos esses tipos narrativos foram considerados como *Märchen* e, como o próprio título indicava, eram destinados à família. Assim, os responsáveis pela compilação dessas obras no século seguinte seguiram a classificação dos Grimm colocando na larga categoria de *Märchen* os diversos subgrupos de contos populares presentes na época, o que resultou em problemas de definição, principalmente quando essas coleções foram traduzidas para a língua inglesa. Conseqüentemente, *Märchen* era tipicamente traduzido como “histórias populares”, “contos maravilhosos” e “contos de fadas”, numa ampla acepção.

Enquanto para Carter a concepção de “conto de fadas” se aproximava de certa forma com àquela proposta pelos irmãos Grimm, os contos de fadas realizados pela autora (em sua forma e fim) se afastavam da perspectiva romântica alemã. Roemer e Bacchilega afirmam que, ao contrário do hodierno estereótipo popular dos Grimm, suas obras tinham como fonte, bem como audiência, a classe burguesa e até mesmo a aristocrática. Acreditando que os contos ilustravam a essência ou alma (*Volkgeist*) do povo alemão, os Grimm agiam de acordo com as perspectivas românticas de sua época, focando apenas o material, a obra em si, no lugar de aprofundar as condições socioeconômicas existentes no substrato dos contos. Esta perspectiva romântica também os levaria a refazer o material trabalhado, a fim de moldá-los nos valores familiares e educacionais de sua audiência burguesa.

Em seu trabalho com edição e reescritura de contos de fadas, Angela Carter, ao contrário dos Grimm e de vários editores do século XIX que “wished to turn fairy tales into the refined pastime of the middle classes, and especially of the middle-class nursery” (ROEMER, 2001, p.10), evitava os chamados “filtros” utilizados a fim de amenizar os assuntos controversos que neles eram contidos, tais como violência e sexualidade. Neste sentido, Carter estaria mais próxima da tradição francesa dos contos de fadas no que diz respeito ao desenvolvimento das personagens e à sua função sóciopolítica.

Para Roemer e Bacchilega, os *contes de fées*, como os contos orais contados em salões no século XVII, tinham funções sóciopolíticas específicas. Tais contos, trazidos pela perspectiva feminina, bem como constituídos de personagens do mesmo sexo, ofereciam às suas criadoras, um

grupo predominantemente formado por mulheres educadas e pertencentes à aristocracia, a oportunidade de criticar as condições diárias em que viviam, particularmente a instituição social do casamento forçado e o mundo controlado pelos homens:

In addition, the *contes de fées*, like oral tales still being told at salons, had specific sociopolitical functions. Informed by female perspectives and featuring female characters, the *contes* offered their creators opportunities to critique conditions of the day, particularly the social institution of forced marriage and the general lot of women in a predominantly male-controlled world. Thus it was no accident that in the tales ultimate power was held by the female stock character known as the fairy godmother, who was described as having control not only of her own life, but of others' as well (ROEMER, D.; BACCHILEGA, C. 2001, p.11).

Assim, segundo Roemer e Bacchilega, dentro de um sistema marcadamente patriarcal, as autoras dos *contes* teciam seu comentário crítico através do “véu” da fantasia. Através do mesmo caminho perspicaz, contudo com suas próprias intensificações e modificações, o conto de fadas surgiu para Angela Carter como um veículo de comentário sóciopolítico, representando em muitas de suas obras um mundo onde as protagonistas enfrentam condições de clausura.

A mágica loja de brinquedos

Em **The Magic Toyshop**, é exatamente esse mundo repressivo representado pela loja de brinquedos o local no qual as personagens, principalmente as personagens femininas, terão de enfrentar as condições de clausura, invocando aquilo que Aidan Day chama de “claustrofobia”, imagem recorrente nos três primeiros romances da escritora:

Carter's first three novels show her establishing, in embryonic form, many of the themes and orientations that were to recur throughout her writing career. Above all, the novels display her early preoccupation with the destructive effect of patriarchal culture on both women *and* men. The novels invoke – each in its own distinct way – claustrophobia (DAY, A. 1998, p.14)¹.

Como o próprio Day já aponta, a construção do ambiente, permeada por símbolos e recursos imagéticos, contribui para expressar a crítica sugerida na obra em suas entrelinhas, ou seja, a denúncia ao patriarcado, como buscaremos mostrar a seguir.

Bachelard, em **A Poética do Espaço**, argumenta sobre a simbologia que certos elementos têm dentro das obras literárias, e a casa, o primeiro a ser discutido nesta obra, é um elemento ao

¹ Em seu comentário, Aidan Day se refere aos romances **Shadow Dance**, **The Magic Toyshop** e **Several Perceptions**.

qual se deve depreender atenção. Para ele, “a casa nos fornecerá simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens. Em ambos os casos, provaremos que a imaginação aumenta os valores da realidade. Uma espécie de atração de imagens concentra as imagens em torno da casa” (BACHELARD, 2005, p.23). É indiscutível que no romance, a casa se torna elemento essencial para a construção do ambiente e o desenvolvimento da história na obra. A primeira impressão da loja de brinquedos descrita no início do segundo capítulo parece trazer a idéia de um ambiente opressivo, o qual ao longo da narrativa confirma-se como tal:

Between a failed, boarded-up jeweller's and a grocer's displaying a windowful of sunshine cornflakes was a dark cavern of a shop, so dimly lit one did not at first notice it as it bowed its head under the tenement above. In the cave could be seen the vague outlines of a rocking horse and the sharper scarlet of its flaring nostrils, and stiff-limbed puppets, dressed in rich, sombre colours, dangling from their strings; but the brown varnish of the horse and the plums and purples of the puppets made such a murk together that very little could be seen (CARTER, A. 1981, p.39).

A descrição da loja de brinquedos como uma caverna escura, onde mal se podia ver seu interior, juntamente com as cores escuras (marrom, roxo) dos objetos que nela se encontram (as bonecas), deixam entrever um meio sombrio, sufocante, antecipando o conflito observado na obra. Era ali, no **Flower's Puppet Microcosm** (CARTER, 1981, p.126) que a personagem teria que se tornar uma das bonecas de seu tio (e se sujeitar às suas duras leis) para, naquele ambiente, sobreviver. Na casa do tio Philip, Melanie, assim como Margaret, esposa de Philip, é reduzida à condição de boneca. Entretanto, apesar da tentativa do tio em subordiná-la a tal condição, Melanie não é passiva (tampouco Margaret, como se descobre no final da narrativa), “because she was not a puppet” (CARTER, A. 1981, p.144).

No romance, também é possível observar a idéia de simulacro, característica presente em obras do pós-modernismo. Rapucci (1997) aponta que, segundo Baudrillard, na cultura contemporânea, vê-se incessantemente a produção de imagens sem nenhuma tentativa de fundamentá-las na realidade. O autor afirma que toda a vida contemporânea foi desmontada e reproduzida em um fac-símile. Desse modo, a simulação toma forma, não de algo não-real, mas de objetos e experiências que buscam ser mais reais do que o próprio real, sendo caracterizados como “hiper-reais”. O mundo controlado por Philip, seu teatro, ou seja, a imitação da vida, parece acabar prevalecendo sobre a própria vida, trazendo, dessa forma, a idéia de simulacro, do hiper-real.

A casa, ou a loja de brinquedos, como universos em miniatura, permeada por valores calcados na sociedade patriarcal, parece constituir um ambiente de confinamento, no qual as personagens, em especial as personagens femininas, se vêem obrigadas a deixá-lo para conseguirem sua autonomia. Com a recusa ao seu estado de objeto, representado pela condição de boneca, e com a fuga desse confinamento, representado pela “casa” no romance (fuga esta considerada não um ato

de escapismo do meio opressivo, mas um processo de autoconhecimento, tomada de consciência), a personagem de Melanie torna possível a busca por seu próprio espaço, por sua própria identidade.

Conto de fadas às avessas: desconstruindo estruturas

É comum nos contos de fadas a presença do espaço como um *locus* ameaçador, opressivo e sombrio, nos quais as heroínas são confinadas, à espera do resgate por parte de um príncipe encantado. Em **The Magic Toyshop**, contudo, parece haver uma inversão de papéis e é Melanie quem surge para resgatar seu “príncipe à espera” e sua família do confinamento.

No início da narrativa, Finn, assim como seus irmãos, Francis e Margaret, esposa de Philip, está sujeito às ordens de Philip, que faz dele seu aprendiz de titereiro, em sua loja. A princípio, Finn aparentemente segue os passos do tio, tanto na construção de seus bonecos quanto na execução de suas apresentações, porém, a chegada de Melanie faz com que o rumo dos acontecimentos mude. Não mais suportando o ambiente de confinamento no qual vivem e o excessivo poder de Philip sobre eles, Finn, em um ato simbólico, destrói uma das criações mais representativas do tio: o cisne utilizado na cena em que é reproduzido o mito de Leda e o Cisne, onde é simulado o estupro de Leda/Melanie em mais uma demonstração de poder do patriarca Zeus/Philip, que a submete à sua vontade.

Com a destruição do cisne, Finn, assim como Melanie, recusa-se à condição de passividade. Aidan Day chama atenção para a significação do local onde o cisne é enterrado: um parque estabelecido em 1852 para abrigar e celebrar os alcances do capitalismo Vitoriano. Lá, a imagem de uma estátua da rainha Vitória, cortada em dois pedaços, repousa na grama. Para Day, o parque, bem como a imagem da estátua, simbolizam a velha ordem dos valores que ainda sustentam o patriarcado do tio Philip. Ele afirma que, apropriadamente, Finn, tendo se rebelado contra este poder e quebrado a emblemática criação, “buries the remains of the puppet near the fallen Queen Victoria” (DAY, A. 1998, p.28).

Ao se rebelar contra o poder do tio e, dessa forma, recusar-se à posição de passividade, Finn não assume o lugar de Philip, local que no início da trama lhe era reservado. Assim como Melanie, a personagem de Finn representa a minoria, marcada pela opressão das leis patriarcais visíveis no romance e também históricas. Caracterizado como um “red people”, Finn e seus irmãos são irlandeses, o que marca ainda mais a relação entre opressor e oprimido na obra, como aponta Day:

The imperiousness of his [Uncle Philip] patriarchy is emblematised in the power relations between himself, as Englishmen, and the Jowles, who are Irish Catholics. He dominates the Jowles as the English, historically, dominated Ireland (DAY, A. 1998, p.24).

Finn chama atenção ainda pela sua descrição, vestido como um maltrapilho de olhos oblíquos, beirando ao estrabismo:

The younger was nineteen or so, just a few inches taller than Melanie, with longish, bright red hair hanging over the collar of a dark blue, rather military looking jacket with shoulder flaps and brass buttons. He wore washed-out balding corduroy trousers wrinkled with their own tightness. His clothes had the look of strays from a parish poor-box. His face was that of Simple Ivan in a folk-tale, high cheek-bones, slanting eyes. There was a slight cast in the right eye, so that his glance was disturbing and oblique. He breathed through his slack-lipped mouth, which was a flower for rosiness. He grinned at nothing or a secret joke. He moved with a supple and extraordinary grace, raising his cup to his mouth with a flashing, poetic gesture (CARTER, A. 1981, p. 33).

A figura do príncipe encantado presente na maior parte dos contos de fadas, também parece ser desconstruída. Aqui, não há a visão romântica do herói idealizado, rico, que resgata a heroína do cruel tirano para com ela se casar e viver o típico final “felizes para sempre”. Pelo contrário, no final não conclusivo da narrativa, quando a loja de brinquedos é consumida pelo fogo, Finn e Melanie, após terem passado por todas as provações e estarem sós, não sabem o que lhes reserva o futuro (tampouco os leitores), porém, sabem que são pessoas diferentes e o relacionamento entre eles não é mais definido em termos de opressão e subserviência, mas em termos de igualdade. Como afirma Day: “They can mature in a new world because they have *both* resisted and thrown off the sexist oppressiveness of the old” (DAY, A. 1998, p.31). A “salvação”, se existe uma, não está na figura do príncipe encantado ou no casamento, mas apenas através da subversão dos valores presentes na sociedade patriarcal.

Esse “final aberto”, segundo a concepção de Jack Zipes (1986), seria uma exigência do discurso presente na estética dos contos de fadas considerados feministas, o qual “calls for the readers to complete the liberating expectations of the narrative in terms of their own experience and their social context” (ZIPES, J. 1986, p.xi). Para Zipes, esse tipo de narrativa, criada devido a não satisfação com o discurso patriarcal dominante dos contos de fadas tradicionais e com aqueles em qual os valores sociais e instituições que forneceram o quadro para as prescrições sexistas, apresenta uma visão diferente do mundo e fala através de uma voz que tem sido freqüentemente silenciada. Ele afirma que isso chama atenção para as ilusões presentes nos contos de fadas tradicionais, demonstrando que eles tem sido estruturados de acordo com a subordinação da mulher e, ao discutir o assunto, o conto de fadas feminista também fala por outros grupos oprimidos e para um outro mundo, “which may have appeared Utopian at one time but is now already within the grasp of those people seeking to bring about more equality in social and work relations” (ZIPES, J. 1986, p.xi).

Segundo Zipes, essa tendência por parte de vários autores em expressar um ponto de vista não sexista sobre o mundo através dos contos de fadas, ou através da crítica destes, tem sido crescente desde o final da década de sessenta, tanto na Inglaterra quanto na América. Zipes aponta que o propósito político e o modelo destes contos são claros: “as narrativas são representações simbólicas da crítica dos autores do *status quo* patriarcal e seu desejo de mudar o atual processo de socialização”² (ZIPES, J. 1986, p.xi).

Apesar de toda a atmosfera fantástica encontrada em sua obra e de elementos considerados pós-modernos, como a intertextualidade, o simulacro e o pastiche, a própria Angela Carter afirma que, ao contrário do que se parece, sua escrita não era dissociada da realidade social, como aponta Aidan Day em uma entrevista realizada em 1984, concedida à jornalista do **The Guardian**, Marry Harron:

‘I’m a very old fashioned kind of feminist’, she says, and her preoccupations are with social justice: ‘abortion law, access to further education, equal rights, the position of black women’... The current feminist preoccupation with mysticism and Mother goddess is smartly slapped down: ‘I’m a *socialist*, damn it! How can you expect me to be interested in fairies?’ (HARRON, M. apud DAY, A. 1998, p. 10-11).

Day afirma ainda que a autora de **The Magic Toyshop** chegou a se sentir desconfortável com a idéia pós-moderna de que autores não têm acesso imediato a uma realidade fora da linguagem e dos textos. No cerne desta situação, pousava a polêmica questão das relações entre o pensamento pós-moderno e o engajamento político. Segundo Day, Angela Carter se encontrava em disparidade com o pensamento pós-moderno extremo, em seu sentido filosófico, pois o impulso relativizador que tal noção carregava consigo ameaçava a minar a base de uma política liberal-racionalista, especificamente feminista. Em sua obra **Poética do pós-modernismo**, Linda Hutcheon (1991) aponta que esta parece ser a maior contradição da teoria pós-moderna.

Segundo Hutcheon, assim como grande parte da teoria literária contemporânea, o romance pós-modernista questiona toda série de conceitos inter-relacionados que acabaram se associando ao que se chama de humanismo liberal: “autonomia, transcendência, certeza, autoridade, unidade, totalização, sistema, universalização, centro, continuidade, teleologia, fechamento, hierarquia, homogeneidade, exclusividade, origem” (HUTCHEON, L. 1991, p.84), ou seja, lança um desafio à noção de centro, em todas as suas formas posicionando-se, muitas vezes, ao contrário deste, ou seja, como “ex-cêntrico”. Contudo, essa descentralização das categorias de pensamento sempre depende dos centros que contesta. Assim, “o centro não pode permanecer, mas ainda é uma atraente ficção de ordem e unidade que a arte e a teoria pós-modernas continuam a explorar e a subverter” (HUTCHEON, L. 1991, p.88).

² Tradução nossa.

Embora Hutcheon afirme que seja verdade o fato de que o ex-cêntrico depende do centro para sua definição, que “todas as formas de pensamento radical nada podem fazer além de serem comprometidas com as próprias categorias históricas de pensamento a que procuram transcender” (apud HUTCHEON, L. 1991, p.103), esse exemplo de paradoxo pós-moderno não deve ser levado ao desespero ou à complacência. Para a autora, a teoria e a prática da arte pós-moderna tem mostrado maneiras de transformar o diferente, o *off*-centro, no veículo para o despertar de consciência estética e até mesmo política – “talvez o primeiro passo para qualquer mudança radical” (apud HUTCHEON, L. 1991, p.103).

Isso seria realizado através das próprias estruturas presentes no centro, pois,

o pós-modernismo não leva o marginal para o centro. Menos do que inverter a valorização dos centros para a das periferias e das fronteiras, ele *utiliza* esse posicionamento duplo paradoxal para criticar o interior a partir do exterior e do próprio interior (HUTCHEON, L. 1991, p.98).

É exatamente a utilização de um “posicionamento duplo paradoxal” citado por Hutcheon o que parece ocorrer na obra de Angela Carter **The Magic Toy shop**, como buscamos apresentar neste trabalho. Através de elementos e da própria estrutura presentes nos contos de fadas, que, segundo Márcia Lieberman, contribuem para a “aculturação das mulheres a seus papéis sociais tradicionais”³, a autora, subvertendo estes elementos, tece sua crítica ao ambiente patriarcal, posicionando-se, antes de tudo, como uma escritora feminista.

³ Tradução nossa. Original: “(...) an analysis of those fairy tales that children actually read indicates instead that they serve to acculturate women to traditional social roles” (LIEBERMAN, M. K. In: ZIPES, J. 1986, p.185).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAUDRILLARD, J. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógio d'água, 1991.

CARTER, A. **The Magic Toyshop**. London: Virago, 1981.

CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Trad. Vera da Costa e Silva (et. al). Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

DAY, A. **Angela Carter: The rational glass**. Manchester: Manchester University Press, 1998.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

RAPUCCI, C.A. **Exposta ao Vento e ao Sol: a construção da personagem feminina na ficção de Angela Carter**. 1997. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de mesquita Filho”, Assis, 1997.

ROEMER, D; BACCHILEGA, C. (Orgs). **Angela Carter and the fairy tale**. Wayne: Wayne State University Press, 2001.

SAGE, L. **Angela Carter**. Plymouth: Northcote House, The British Council, 1994 (Writers and their Work).

ZIPES, J. **Don't bet on the prince: contemporary feminist fairy tales in North America and England**. Worcester: Billing & Sons, 1986.

Artgo 5 - UMA FACE IRÔNICA DO REALISMO

Gustavo Moura Bragança
Doutorando em Literatura Brasileira
PUC-RIO

RESUMO:

O trabalho propõe uma reflexão sobre a construção do *efeito fantástico* na literatura através de um olhar sobre os procedimentos narrativos de **O Relato de Arthur Gordon Pym**, de Edgar Allan Poe. Partindo das idéias de Tzvetan Todorov em **Introdução à Literatura Fantástica**, propõe-se que a *hesitação* entre dois campos narrativos distintos, o *estranho* e o *maravilhoso*, que, segundo Todorov, está no cerne do fantástico na literatura, é alcançada a partir de um investimento em recursos típicos do realismo literário do século XIX, mas levando seus efeitos ao extremo, gerando abalos ao modelo de representação realista por dentro do mesmo, num jogo de linguagem e narrativa que, em Poe, ganha ares irônicos, sobretudo através da maneira como o autor trabalha a narrativa entre a ficção e o relato testemunhal (pretensamente factual). Embora o romance de Poe não seja exemplo típico da literatura fantástica – aproximando-se do estranho exótico –, permite vislumbrar a construção da hesitação fantástica, sobretudo ao final do livro, no modo como desarticula o chão do realismo meticulosamente elaborado ao longo da narrativa, tanto ao atingir extremos da realidade quanto ao flertar com o maravilhoso. Atravessando o artigo, põe-se a proposta de que o fantástico, cujo auge não por acaso ocorre em torno do mesmo século XIX marcado pelo realismo, apresenta-se como uma face irônica deste, em que os autores do gênero fantástico, jogando com procedimentos do discurso realista, exploram as falhas deste, para alcançar o não-lugar de hesitação onde o efeito fantástico se atinge.

PALAVRAS-CHAVE: Realismo – Literatura fantástica – Representação

ABSTRACT:

This article proposes a reflection over the construction of the *effect of fantastic* in literature through observing the narrative procedures of Edgar Allan Poe's **The Narrative of Arthur Gordon Pym**. From the ideas of Tzvetan Todorov in **The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre** (*Introduction à la littérature fantastique*), it is proposed that the *hesitation* between two narrative fields, the *strange* and the *marvelous*, which, according to Todorov, is in the axis of the fantastic in literature, is reached through an investment in typical strategies of the literary realism of the 19th Century, but taking its effects to its extreme, generating shocks to the realistic representation model through itself, in a game of language and narrative which, in Poe, gains ironic

colors through the manner that the author works the narrative between fiction and the testimonial account (pretending to be factual). Although Poe's novel isn't the typical example of fantastic literature – approaching the strange-exotic -, it permits to visualize the construction of the hesitation of fantastic, above all at the end of the book, in the way it disarticulates the floor of the meticulously elaborated realism through the narrative, when reaching the extremes of reality and when flirting with the marvelous. Crossing this article, there is a proposal that the fantastic – which has its peak, not for coincidence, around the same 19th Century marked by the realism – shows itself as an ironic façade of this realism, in which the authors of the genre of the fantastic, playing with the procedures of the discourse of realism, exploit its failures to reach the non-place of hesitation where the effect of fantastic is achieved.

KEYWORDS: Realism – Literature Fantastic – Representation

Seguindo as propostas elaboradas por Tzvetan Todorov para o gênero fantástico da literatura, em sua **Introdução à literatura fantástica**, podemos reconhecer uma linha ínfima demarcando o lugar *hesitante* que definiria tal campo literário. Um não-lugar, já que se põe sempre num limiar espectral, ou na fronteira invisível entre dois campos narrativos díspares que o teórico identifica como, de um lado da balança, o *estranho*, e do outro, o *maravilhoso*. É no equilíbrio desconfortável entre estes dois pesos que se alcança aquilo que o autor chamará de *efeito fantástico*; um equilíbrio sempre instável em que se mantém um movimento ininterrupto de oscilação entre um lado e outro, em insistente indecisão (irresolúvel enquanto se sustentar o caráter fantástico, pois este justamente surge no momento da impossibilidade de solução). É na manutenção da *tensão* da corda-bamba, tesa, porém instável, e na tensão diante da iminência de uma queda (em direção a uma explicação plausível ou a uma aceitação do impossível como normalidade imaginária), é nesse estado inquieto que as obras fantásticas se estabelecem; e é esta sensação de *tensão* que provocam ao leitor diante da narrativa de um evento (ou uma sucessão de eventos) apresentado(s) como *fora do comum*. Tal tensão é o que reside na – ou sustenta a – *hesitação*, esta que Todorov coloca no centro da própria fundação deste gênero literário. Deve haver, portanto, na construção das narrativas fantásticas, a implantação de forças, com intensidades próximas e variantes, que atraiam – leitor, obra, personagens – aos pólos antagônicos que estabelecem, no equilíbrio instável, o *efeito fantástico*: de um lado, o pólo do *estranho* e, de outro, o do *maravilhoso*.

Cabe aqui um olhar sobre o que seriam estes dois pólos imiscíveis (a não ser no limiar da hesitação fantástica) que fundam, no ponto em que desconfortavelmente se tocam, o fantástico. Por seu lado, o *estranho* estaria ainda no campo da realidade, do mundo natural, do mundo explicável racionalmente (pretensamente, ao menos); estaria, por assim dizer, no âmbito de uma exacerbação da realidade (até o surpreendente, o peculiar, o desconhecido, o exótico), podendo atingir o ponto limite do *aparentemente sobrenatural* – mas nunca atravessando completamente até a própria sobrenaturalidade. O evento ou eventos moventes da narrativa marcada pelo estranho não escapam da pretensão de uma verossimilhança realista de um *mundo tal como ele é*, pois a sobrenaturalidade do evento que causa estranheza às personagens, ao narrador e ao leitor é e deve ser apenas aparente – ou, então, escapa-se para além do estranhamento. No acontecimento estranho, há, assim, apenas o meramente incomum, mesmo que este possa parecer, num primeiro olhar, inexplicável a não ser enquanto extrapolação da realidade (magia, sortilégio, ação divina ou diabólica, etc.). Mas quando se chega a tal estágio limite (onde flerta com o fantástico), sabe-se, no fundo, que se esconde nas “entrelinhas” uma trama na qual se encontra a chave do “mistério”: pois não há verdadeiro mistério, não há qualquer extravasamento da realidade; deve haver algum detalhe (plausível) ainda não visto, algo que escapou ao olhar do narrador (ou foi por ele omitido) e das personagens (ou foi por eles

omitido) e que também não se deixou à vista ao leitor. As histórias detetivescas ou policiais caminham justamente por este universo narrativo do limite da realidade sem adentrar propriamente na profunda hesitação (aparentemente insolúvel) que sustenta o fantástico. Uma pista, um rastro, uma faísca, guiará o gênio do detetive rumo à montagem do quebra-cabeça que, inicialmente, não esboçava qualquer imagem do possível – e eis que agora, diante da mente sagaz do detetive, revela-se sua realidade, extrema, talvez, mas ainda possível, ainda confortavelmente natural e lógica.

O *maravilhoso*, por sua vez, encontrar-se-ia num movimento de descolamento da narrativa da referência à realidade mundana (entendida como *verdadeira*); a verossimilhança aqui não se guia pela pretensão de respeitar a representação do mundo *tal como ele é*, mas apenas de fundar-se como imaginário de um *mundo possível*, e assumidamente inventado (ou ao menos tão longínquo – quem sabe um outro planeta ou um passado anterior à qualquer registro histórico imaginável – que escape a qualquer referência ao nosso mundo natural e suas leis): eis, aí, apresentado ao leitor, um *mundo tal como ele poderia ser* – eis a *ficção* explícita em seu sentido mais comum e evidente da palavra. E, assim, nestes mundos maravilhosos, seres impossíveis se fazem possíveis sem qualquer choque ao leitor e às personagens: grifos, dragões, gigantes, duendes, bruxas, fadas, espíritos e fantasmas podem conviver com os homens dentro da coerência interna de um mundo absolutamente imaginário, que só possui a realidade mundana como referência distante, isto é, como base referencial, mas não como limitação (sem qualquer relação de responsabilidade com qualquer fato ou verdade – a não ser que o mundo maravilhoso seja a alegoria do mundo real e aí nos afastaríamos do gênero maravilhoso). Portanto, não há no maravilhoso nenhuma sobrenaturalidade, pois a natureza é ultrapassada até os confins da invenção. É reinventada. O sobrenatural torna-se o natural de um mundo criado pela ficção.

Dessa maneira, no campo do *estranho*, o sobrenatural é uma aparência, pois não é mais do que o incomum, o inusitado, o surpreendente; enquanto que no *maravilhoso*, o sobrenatural é simplesmente o comum de um mundo imaginário (com suas próprias leis). Estando o *fantástico* na hesitação que habita as fronteiras entre a estranheza e a maravilha, ele está na indefinição entre uma sobrenaturalidade aparente e uma naturalidade extraordinária. Parece, assim, evidente que as narrativas fantásticas se fundam num jogo com a *representação da realidade* – e, assim, não é nenhuma surpresa que o auge de sua produção tenha caminhado lado a lado com o período de domínio do *realismo* na literatura moderna. Neste artigo, propõe-se pensar o caminho de construção de uma tonalidade fantástica numa rara obra extensa de Edgar Allan Poe, **O Relato de Arthur Gordon Pym**, enfatizando-se a maneira como o escritor elabora o efeito de hesitação fantástica (sobretudo ao final do livro) a partir da construção meticulosa de um realismo, estrategicamente erguido para ser incisivamente abalado – destacadamente na segunda metade da narrativa, onde se

caminha por sobre o estranho exótico até o extremo limite da realidade (não à toa ao extremo sul do planeta – um planeta naquela época ainda profundamente desconhecido) para esboçar um maravilhoso que não se desenha por completo. E, a partir da análise de alguns aspectos da obra, pretende-se aqui propor que o livro de Poe e outras obras do próprio autor, assim como obras de outros autores do mesmo século XIX que seguem por vias semelhantes, desestabilizam o realismo por dentro do mesmo, através dos seus próprios artifícios e procedimentos, e evidenciam os limites da pretensão de se atingir a verdadeira realidade do mundo – em sua totalidade ou fatias de totalidade – através do discurso elaborado da linguagem; e a representabilidade do mundo se vê cambaleante diante de uma hesitação insistente que desestabiliza o discurso seguro da linguagem (soberana como expressão da racionalidade lógica do homem à imagem de um Deus-Razão) diante do desmoronamento do efeito de realidade frente a um inexplicável que não se pode abraçar tranqüilamente pela ficção do imaginário (justamente por estar este contaminado de realidade). Mesmo que **O Relato de Arthur Gordon Pym** não seja o mais claro exemplar de literatura fantástica – pois parece se manter mais próximo do estranho (explorando o exotismo de terras desconhecidas) –, um olhar atento ao texto trará relevantes considerações sobre o fantástico como gênero literário, este do qual Poe foi um dos expoentes.

A estratégia minuciosa de Edgar Allan Poe, edificada ao longo das várias páginas de **O Relato de Arthur Gordon Pym**, já se esboça desde a página inicial (folha de apresentação, com o título completo do livro – título extenso, espécie de resumo do todo, emulando o estilo de diários de viagem e cartas náuticas) – portanto antes mesmo de dar início ao relato das desventuras marítimas do protagonista. E segue no prefácio, datado de Julho de 1838 e assinado por certo *A.G. Pym*: Arthur Gordon Pym, o próprio protagonista do relato. Neste prefácio é sugerido o pretensioso trabalho de co-autoria do livro, que seria, assim, escrito a quatro mãos, por Arthur Gordon Pym e, é claro, por Edgar Allan Poe. A dubiedade, a incerteza já se instala aí: de quem é a voz que nos narra o relato? Da personagem-testemunha que ganha voz própria “fora” da narrativa no prefácio por ele assinado ou, então, do já reconhecido ficcionista? E, igualmente, a incerteza se inscreve na própria voz de Pym, no tom confessional de suas palavras, nas breves páginas do prefácio que prepara a leitura da narrativa, quando o protagonista, e suposto autor, questiona (ou põe em dúvida) suas próprias memórias e sua capacidade de articulá-las em palavras coerentes (numa narrativa) que respeitem uma possível *verdade dos fatos*:

Uma consideração que me deteve foi não ter mantido um diário durante a maior parte do tempo em que estive longe; temia não ser capaz de construir, confiando simplesmente na memória, uma narrativa minuciosa e bem tecida o suficiente para que exibisse a *aparência* da verdade que é mesmo sua, excluindo-se apenas aqueles exageros naturais e inevitáveis a que todos são sujeitos ao relatar eventos que tiveram profunda influência no estímulo às forças criativas. Também me freava a reflexão sobre a própria natureza dos fatos a serem relatados; lembrando a irremediável falta de comprovação de minhas asserções

(excetuando-se a evidência de uma única testemunha – um mestiço), não podia contar com a crença de ninguém além de meus familiares e daqueles poucos amigos que já tiveram motivos, no curso da vida, para guardar fé em minha veracidade – a maior chance sendo de que o público em geral viria a considerar o que tenho a expor como fruto mentiroso da ficção. (POE, 1997, p.7)

Há uma distância inevitável entre a realidade vivida e a sua representação – e é tal distância, esta que define a própria noção de *representação*, que Poe põe em jogo aqui. Em **O Relato de Arthur Gordon Pym** tanto há um investimento na figura da testemunha (Pym), daquele que presenciou os eventos que guarda na memória, como há a figura de um ficcionista (Poe) que reescreve essa história, com o consentimento da testemunha, para provê-la com *uma forma literária que faça jus à verdade que o relato conteria*. O atravessamento entre estes dois pólos de autoria se coloca, em certa conta, em analogia àquela polarização, há pouco comentada, entre o estranho e o maravilhoso: o testemunho estaria do lado do estranho, pela pretensão de veracidade dos fatos relatados, por mais irreais que nos pareçam estes (eis a preocupação de Pym: alcançar a “aparência da verdade que é mesmo sua” por mais extraordinários que sejam os eventos narrados, e que pode nos remeter à preocupação sincera com a forma da escrita de uma verdadeira testemunha do absurdo real como Primo Levi ao relatar a vida nos campos de concentração nazistas); enquanto a ficção estaria potencialmente aberta ao maravilhoso, posto que ao autor de ficção não há, de imediato, nenhum compromisso forte com a verdade dos acontecimentos postos em palavras – seu compromisso, a princípio, é antes com a palavra e com a construção de uma narrativa literária. Ao dispor a história a ser contada nesse entrelaçamento entre o fato e a ficção, a ambigüidade já se estabelece – e, assim, há um investimento potente na aparência de sinceridade deste Pym que assina o prefácio para que, ali mesmo, ele plante a semente da desconfiança a respeito da validade desta suposta sinceridade ao assumir um cuidado literário com a escrita (cuidado personificado no conhecido autor de ficção que contribui com a escrita); ao mesmo tempo, por outro lado, assumindo a estrutura de trabalho dividida entre testemunha e autor e não escondendo o cuidado estético na construção literária do relato, o autor-personagem do prefácio reforça o efeito de sinceridade que ali se inscreve e também nas páginas que se seguirão. Há um choque entre tal efeito de sinceridade e a explicitação da invenção (mesmo que por sobre eventos sugeridos como factuais). A dubiedade se reforça nesse movimento de explicitar (fingidamente) a construção do texto. E se intensifica quando Pym desconfia abertamente (sinceramente?) de sua própria capacidade de representação dos fatos guardados em sua memória, admitindo que aquilo de que se lembra já é *representação* (portanto, distanciamento) daquilo que presenciou enquanto testemunha; sabe, muito bem, sintomaticamente, que não pode evitar “aqueles exageros naturais e inevitáveis a que todos são sujeitos ao relatar eventos que tiveram profunda influência no estímulo às forças criativas”. Então, de que maneira

alcançar a desejada *aparência da verdade*? Pym sabe que será justamente através da construção literária, da elaboração das palavras na escrita, de modo que um possível *efeito de verdade* ou, ao menos, de *sinceridade* se instale. Assim, aparentemente de forma paradoxal, apostará, num primeiro momento, na habilidade de um ficcionista (que, não esqueçamos, é aquele que criou esse Pym que nos fala), para alcançar tal efeito. E, de forma esclarecedora, Pym nos conta que o “sr. Poe” insistiu “que as possíveis deficiências de estilo, se presentes, só fariam reforçar seu caráter documentário” (POE, 1997, p.8).

O erro, o engasgo, a hesitação da escrita, a desarticulação de uma totalidade fluida, assumindo um caráter fragmentário, tornar-se-á, ao longo do século XX, recorrente na literatura (se não dominante), refletindo uma literatura que transpira, não do modo irônico como em Poe, a vontade de aproximação com a vida, com a realidade mundana, mas já não mais naquela forma quase-científica de um distanciamento totalizante que marca o realismo do século XIX (sobretudo o naturalismo). Mas se tal “caráter documentário” aprofunda-se no século XX nesse movimento de aproximação com a materialidade do mundo ou do mundo como materialidade – de aproximação entre obra e vida ou de desmantelamento desta dicotomia –, o realismo do século XIX também abarcará, com alguma frequência, uma escrita aparentemente “defeituosa” diante dos padrões clássicos e tradicionais. Já há aí um movimento, ainda que comedido, de aproximação com o mundano, que sustentará a mudança de foco de um modelo de representação das Verdades do mundo através da criação literária sustentada na verossimilhança do *tal como deveria ser* ou *poderia ser* para um modelo de representação do mundo *tal como ele é*, pretensamente verdadeiro, mundano, material – mudança de foco das Verdades gerais para as verdades particulares. Ao buscar alcançar a constituição de tal verossimilhança, a literatura realista apostará na articulação da linguagem para desbravar novos rumos para além do espaço tradicional do literário, investindo nas palavras escritas (sobretudo nas muitas páginas do romance moderno) que se apresentam livres das determinações de modelos rígidos das poéticas clássicas. O discurso literário se alimentará, ali, então, das tantas palavras que já se espalhavam por sobre o mundo, tanto aquelas que buscavam abarcar com rigor este mundo em múltiplos campos do discurso (ciência, história, biologia, sociologia, etc.), quanto aquelas outras que se colocam através dos pequenos discursos do cotidiano (cartas, jornais, diários, etc.). Assim, mesmo ainda marcada pela pretensão positivista de representação distanciada da realidade, a literatura em torno do século XIX já explorava efeitos de aproximação com a mesma através da emulação de técnicas e estilos dos múltiplos discursos que tornavam o mundo um mar de palavras.

Dessa maneira, Poe/Pym apostará na construção da “aparência da verdade” de sua obra literária/testemunhal explorando artifícios e artefatos já profundamente explorados na literatura

realista daquele século. Mas, em Poe, pretende-se erguer o realismo para fraturá-lo: o seguimento da narrativa, até o seu fim abrupto (do qual falaremos mais tarde), joga justamente com o abalo dessa crença (no poder de apreensão da realidade pela linguagem) que a forma do texto sugere. Através do cuidadoso trabalho de construção das personagens e da precisão das descrições, aprofundamo-nos nos extremos da realidade possível (na violência do motim, no desespero do naufrágio e até no absurdo – ao menos aos olhos de nossa sociedade – da antropofagia), flertando com o além do possível (maravilhoso?) ao mergulharmos nos confins do desconhecido e do exótico no extremo sul do planeta – região absolutamente desconhecida ali naquele século XIX: pedaço de mundo que só se podia conhecer pela voz e pelos relatos escritos ou talvez desenhados/pintados das testemunhas, contando com a sinceridade e com a capacidade de observação e de relato (em palavras ou imagens) das mesmas.

Cuidadosamente descrevendo e narrando os eventos ao longo do relato ora em estrutura de diário ora escapando a esta forma narrativa, caindo no comentário ou na simples narração em primeira pessoa, somos, leitores, inseridos naquele mundo marítimo que nos é pintado com as tintas da sinceridade e da verdade. Inicialmente, assim, somos conduzidos por pequenas aventuras e desventuras do jovem Arthur G. Pym em suas primeiras experiências em alto mar – seguindo a pulsão de uma paixão arrebatadora pelos mares que é tema presente em muitos romances e contos do século XIX, como nas obras de Melville e Conrad. E ainda que as aventuras se intensifiquem e as narrativas venham a se tornar cada vez mais aterrorizantes, ainda é esta a tônica da primeira metade do livro, do que chamarei aqui, para facilitar a comunicação, embora não haja essa divisão rígida na publicação, de Primeira Parte: por mais extremos que nos pareçam os eventos a bordo da nau *Grampus*, é ainda no campo da realidade que nos colocamos. O absurdo (quase intragável) de alguns eventos narrados só nos deixa aproximar de uma estranheza atroz, mas, aí, ainda não somos assombrados pela aparência do maravilhoso que geraria aquele desconforto hesitante do fantástico. Há dois momentos culminantes desse realismo aterrorizante da Primeira Parte: um em que a narrativa nos conduz, brevemente, às portas do fantástico, através da construção de uma imagem sublime do horror da morte e da desesperança; e outro em que, ainda no campo da realidade, somos confrontados com o horror verdadeiro, isto é, com o horror mundano e – ainda que terrivelmente – plausível de uma situação limite.

No capítulo 10 do livro, o narrador nos descreve o encontro com outra embarcação, já em momento de profundo desespero a bordo do *Grampus* – naufragado e, aparentemente, próximo do fim. O que, em um olhar primeiro e esperançoso, assemelhava-se a uma embarcação tripulada e apta ao resgate dos náufragos moribundos, revela-se, então, a imagem encarnada do horror:

O brigue agora mantinha seu curso com um pouco mais de constância e – minh'autocrítica foge ao referir-me àquele instante – nossos corações dispararam doidamente, acompanhando o ritmo das almas em ações de graças a Deus pelo inesperado resgate que ali estava, concreto, palpável. Subitamente, do misterioso navio (já bem próximo do “Grampus”) chegou até nós, impelido pelas ondas, um mau cheiro que o léxico mesmo desconhece – impossível descrevê-lo – infernal – sufocante –, medonho, inconcebível. Com a respiração cortada, voltei-me a meus companheiros e vi que estavam pálidos qual Leporello frente à estátua do comendador. Mas não havia mais tempo para discussões ou conjecturas – o brigue efetuava a manobra de abordagem: a pouco mais de vinte metros de distância, parecia ter intenção de encostar casco com casco, de modo a dispensar o trabalho do escaler. Corremos à popa, quando uma onda maior desviou a nave uns cinco ou seis pontos à esquerda de seu curso original e, à medida em que passava a dez metros ou menos de nós, deixou às claras o perfil da face do convés. Poderá o oblívio me furtar algum dia o intenso horror do proscênio que se abria? Trinta ou mais corpos humanos, entre os quais contavam-se figuras femininas, jaziam estirados entre a popa e o refeitório, no mais avançado estado de putrefação. Percebemos claramente que não havia viva alma a bordo do mórbido veleiro; mesmo assim, negando o malho imparcial da realidade, clamamos por socorro àqueles mortos! Na ácida angústia do momento, pedimos com todas as forças que as silenciosas imagens ficassem conosco, que não nos abandonassem a uma sorte semelhante à delas mesmas, imploramos para que nos recebessem a bordo como irmãos! Horror e desespero tomavam conta de nós – a lancinante agonia deixara-nos à beira da insânia (POE, 1997, p.123-124).

A imagem surpreendente e quase indigerível (“impossível descrevê-lo”, “inconcebível”) ataca a aceitação da realidade: os naufragos do Grampus, inicialmente, negam o que vêem, não podem fazer outra coisa – e, “à beira da insânia”, clamam “por socorro àqueles mortos!”. A pontuação exclamativa que aparece nesse trecho enfatiza o caráter absurdo do evento descrito pelo narrador-testemunha. Ele aceita o caráter intragável do evento e, colocando foco sobre a insuportabilidade, mostrando-se afetado – ainda no momento em que narra – pelo evento, explora a proximidade com a loucura (como figura do irreal) para ainda manter-se num campo dúbio com a ficção (para ainda se manter, em efeito, como ficção da realidade vivida – por mais incrível). Ignorar o absurdo da cena seria deixá-la esvaír-se perigosamente para o meramente ficcional (e aproximar-se do maravilhoso fabular). A dificuldade do narrador em lidar com o acontecimento intragável reforça este caráter insano de que não pode escapar a narrativa se ainda quiser se inscrever, dentro da obra, como evento real: deve, assim, abraçar o estranho (na ilusão momentânea do sobrenatural) e aproximar-se, cautelosamente, do fantástico, para novamente cair na aparência de verdade que procura manter na narrativa. Não por acaso, o narrador encerrará essa seção do relato buscando elucidar a aparição fortuita daquela imagem ilusória que mascarava em fantasmagoria o profundo horror da realidade: “Tenho-me esforçado desde então para desvendar o enigma dessa insólita galera”, inicia assim o último parágrafo. Para encerrá-lo, no entanto, deixa ainda o “enigma” vivo, mantendo animado, aí, sutilmente, um sopro do fantástico: “mas é inútil especular quando tudo está envolto no mais espantoso e mais insondável mistério.” (POE, 1997, p.126-127). Fim de capítulo.

O outro evento extremo da Primeira Parte do livro já se sugere no comentado décimo capítulo: em dado momento do delírio verdadeiro descrito na narrativa do encontro com o navio-

cadáver, uma ave carniceira, partindo deste, deixa cair do bico, sobre o convés do Grampus, um pedaço de fígado (de carne humana), gerando, na mente cansada e abalada do protagonista, no seu corpo abatido e faminto, uma vontade logo e devidamente censurada pelo amigo Augusto: “Que Deus me perdoe, mas veio-me então uma idéia... uma idéia que não mencionarei, e senti-me mover como um autômato até aquela massa ensangüentada. Freou-me o olhar de Augusto” (POE, 1997, p.125). No entanto, a semente da idéia absurda da antropofagia irá retornar e de forma ainda mais terrível:

Ficamos a observar a embarcação que se afastava, até que um nevoeiro a escondeu. Assim que a perdemos de vista, Parker voltou-se para mim com um movimento hirto e desabrido que gelou-me a vida nas veias. Tinha o ar resoluto de quem domina seus próprios limites; antes que falasse, já sabia seu intento o coração. Propôs-me, em poucas palavras, que um de nós morresse para preservar a existência dos outros. (POE, 1997, p.137)

A idéia que antes não seria mencionada, como ato louco e desesperado que ilustrava – fruto do desejo incoerente de um homem fraco e faminto –, agora ressurgiu como solução *lógica* para a sobrevivência: o extremo, o absurdo, torna-se necessidade (recurso último – “última e negra hipótese”, escreve Poe – contra a morte iminente), invadindo, na narrativa posta na voz e nas memórias de Arthur Gordon Pym, o campo da normalidade.

A tudo escutou sem procurar me interromper, de modo que cheguei a formar alguma esperança de sucesso em minha malsofrida catequese. Contudo, assim que pausei um pouco, disse-me ter plena consciência da verdade incontestável das razões que eu invocara, que perpetrar um sacrifício humano era a mais horrenda hipótese que jamais poderia nascer de uma boa consciência cristã – mas que resistira até os limites extremos da tolerância e que seria tolice aceitar a morte unânime dos quatro quando a rendição de um tornaria possível e provável que os restantes fossem finalmente salvos, acrescentando também que refletira exaustivamente sobre essa questão, ainda antes da segunda galera aparecer. (POE, 1997, p.138-139)

A consciência sustenta a necessidade do ato extremo prestes a ser cometido. O horror aqui se funda, de forma pungente, mais do que em qualquer outra coisa, na aceitação do mesmo – como ato estranhamente plausível, como possibilidade, nem sobrenatural nem meramente literária (embora estejamos diante de uma obra de literatura – não se pode esquecê-lo). O horror maior é, dessa maneira, o pacto a que os três naufragos se submetem de comum acordo (ainda que Pym se mantenha relutante). Neste jogo macabro (envolvendo o tirar de palitos para decidir a sorte de uns, azar de outro), Edgar Allan Poe, sustentado pelo realismo que, desde a página de apresentação e do prefácio, sustenta a narrativa – colocando-a estrategicamente no entrelaçamento entre o ficcional (que não se esconde) e o factual (que busca sustentar por aquela *aparência da verdade*) –, leva-nos ao limite, próximo do absurdo, do inconcebível, da loucura da qual já teme sofrer o narrador/protagonista. Aqui o estranho está perfeitamente – e meticulosamente – inscrito na naturalidade (extrema) de um mundo possível; não é, assim, o estranho que suspeita um

sobrenatural ou que busca entender o que parece ser sobrenatural por ausência de explicação evidente, mas o estranho de uma situação construída como possível, mas em si mesma absurda: a realidade levada, enquanto realidade, ao encontro da loucura, do delírio, do sobrenatural. Aproxima-se daquele horror inefável, da dificuldade de encontrar palavras ou da profusão de palavras que não são suficientes, que não bastam, que não dão conta.

É com extrema relutância que agora me detenho sobre a cena monstruosa da qual fui forçado a tomar parte; jamais esquecerei os detalhes do episódio – a recordação imota é o baixo-de-lavas cuja sombra se projeta sobre cada momento futuro de minha existência. Passarei por este relato com toda a rapidez que a própria natureza dos eventos permitir.

[...]

Evitarei narrar os detalhes do repasto pavoroso que se seguiu. Certas situações resistem ao molde da escrita – não há palavras que calquem na mente do leitor o horror maior da realidade vivida. Será suficiente dizer que, tendo saciado a sede com o sangue do cadáver e após jogarmos, de comum acordo, as mãos, os pés e a cabeça ao mar, junto com intestinos e demais entranhas, devoramos pouco a pouco o resto do corpo, no decorrer de quatro longos dias, do dezessete ao vinte daquele mês. (POE, 1997, p.141-143)

O evento narrado com pesar é o auge dramático da Primeira Parte da narrativa, já pouco antes do resgate dos sobreviventes; acontecimento que dará início, não mais a bordo do Grampus naufragado, mas da escuna Jane Guy, à Segunda Parte do relato, em que, de forma mais efetiva, o efeito fantástico será provocado, apoiado na peculiaridade de uma narrativa que já jogava, desde o prefácio, com a dualidade ficcional/factual. Na segunda aventura, que seguirá as rotas de uma expedição rumo ao sul polar desconhecido a bordo da Jane Guy, percebe-se uma clara quebra de ritmo com relação ao relato do motim e do naufrágio do Grampus. Talvez indicando as diferenças de estilo entre o ficcionista Poe e a testemunha Pym, como sugerido ao fim do prefácio, mas, sobretudo, como recurso estratégico para preparar o abalo estranho/fantástico em que a narrativa irá mergulhar. Ainda com maior detalhismo, as primeiras páginas da Segunda Parte comportam descrições e informações rigorosas, como a sucessão de localizações longitudinais e latitudinais, além das referências a outras expedições, devidamente datadas e descritas, que percorreram rotas semelhantes pelos mares do Sul. Há desse modo – e não se pode pensar que é mero acaso – um investimento ainda maior no efeito de realismo, aproximando-se de um rigor científico, que nos remete ao estilo de escrita das cartas náuticas e dos estudos naturalistas dos séculos XVIII e XIX, afastando-se, em parte, do caráter de diário pessoal que dava o tom na Primeira Parte d'**O Relato de Arthur Gordon Pym**. Pois aqui há uma mudança de rumo: do extremo da realidade da situação limite da violência do motim e do naufrágio, passamos à realidade desconhecida, exótica – próxima, desse modo, do fabular (que nos remete aos monstros que os viajantes das Grandes Navegações encontravam em seus caminhos). A minúcia das passagens que antecedem os acontecimentos incríveis da narrativa cede ao texto um caráter de seriedade, de rigidez testemunhal – passando da

forma pessoal de relato à de algum rigor científico, que até ali não se tinha tão claramente – para que esta voz segura se abale, em seguida, e desmorone diante do (ao menos aparentemente) impossível.

A estranheza chega aqui, portanto, a um novo registro: a forma realista da escrita não suportará a ultra-realidade sugerida na narrativa e aqui, então, a hesitação que já se colocava entre o ficcional e o factual (mesmo fingido) se transfigurará numa tensão entre o estranho (exótico) e o maravilhoso (sobrenatural): esboça-se o *efeito fantástico* de um modo peculiar. O narrador anuncia nas últimas páginas: “A súbita manifestação de uma série de fenômenos insólitos sinalizou nosso ingresso numa nova latitude, de natureza positivamente espantosa” (POE, 1997, p.275). E quando mais nos aproximamos de uma revelação maravilhosa neste mundo desconhecido que o relato nos apresenta, revelação que se esboça a cada nova descoberta e que provoca intensa expectativa instigada a cada página pelos acontecimentos além do concebível que nos são descritos (embora a partir de uma voz segura que luta para manter aquela aparência da verdade), a narrativa sofre um corte abrupto: o narrador morre. A testemunha morre. Não na história narrada, mas na história contada nas entrelinhas: Arthur Gordon Pym, a testemunha ocular, a voz narradora, morre antes de escrever os últimos capítulos. É então que entra a terceira voz narradora do relato, nem Poe nem Pym, mas a de um aparente editor: aquele que, enfim, declarará a morte do autor, deixando um final em aberto, e levantará pistas (retomando inclusive desenhos e escritos em caracteres desconhecidos que aparecem ao final do relato) que, brevemente, ele irá buscar solucionar ou, antes, apontar o caminho para possíveis soluções:

Conclusões como essas desvendam amplo espaço para especulação e conjeturas; devem ser vistas, talvez, sob a luz de alguns detalhes triviais da narrativa, embora a rede de correlações não seja evidente a um primeiro ou mesmo a um segundo escrutínio (POE, 1997, p.284).

Desse modo, a narrativa de Poe apresenta uma nova camada de hesitação: o próprio texto hesita e engasga antes de contar o seu fim, mantendo-se num limiar, tênue, entre o possível e o absurdo, a partir de um contraste entre o absolutamente ficcional (aberto ao maravilhoso) e a ficção estruturada (fingidamente) sobre fatos.

O livro de Poe não é, de fato, exemplo típico de literatura fantástica, mas é exemplar de um método de construção literária do *efeito fantástico* que sustenta a *hesitação* – fundamental para o gênero. Pois – e é o que Poe parece querer mostrar – há de se ter um pé no *realismo* para que o evento narrado possa ultrapassar o eixo normal de uma naturalidade rumo a uma provocadora sobrenaturalidade – do contrário, correremos o risco de cair na alegoria (que poderia ser moral como recorrentemente nos contos de fadas ou nas fábulas) ou na simples construção poética da linguagem narrativa (em que nenhuma tensão natural/sobrenatural se instala), como nos adverte Todorov. Poe

expõe, ironicamente, o fracasso da representação do mundo em sua realidade, investindo nos efeitos de verossimilhança, mas levando-a ao extremo, primeiramente ainda num registro seguro do possível (mesmo exacerbado), para depois deixar o imaginário exótico invadir o rigor de uma linguagem realista; em outras palavras, faz uso da linguagem de um discurso de representação realista para dar presença a uma narrativa de eventos imaginários povoado por seres aparentemente sobrenaturais – mas recua, ao “matar” o narrador no ponto exato em que uma hesitação/excitação se instala, não tanto no narrador, mas, sem dúvida, na própria narrativa e no leitor – situação tensa que já se sugeria no prefácio, na revelação da escrita a quatro mãos entre a testemunha e o ficcionista. A partir do olhar lançado à construção da narrativa de Poe e seu investimento na encenação da escritura – desde a primeira página até a revelação da morte do autor na voz de um editor –, pode-se pensar em outras obras literárias escritas no mesmo século XIX d'**O Relato de Arthur Gordon Pym**, como, por exemplo, **Drácula**, de Bram Stoker. Destaco aqui a obra de Stoker pela particularidade de uma escrita sem narrador fixo, estruturada em torno de supostos documentos de diferentes categorias que são, em efeito, recolhidos ou colecionados para constituir, na costura entre as peças, a narrativa fragmentária que compõe o livro – quase como se fosse o resultado de uma pesquisa posterior a respeito dos estranhos eventos que movem as peças de narrativa que remontam a história contada no romance. Entre os diários de Jonathan Harker, do Dr. Seward, notícias de jornal, etc., os eventos absolutamente fantasiosos ganham – em efeito – caráter de acontecimentos reais. Tanto em **O Relato de Arthur Gordon Pym** quanto em **Drácula**, a estrutura fingidamente documentária e realista estará ali para tomar uma rasteira e desabar diante do leitor – a “aparência da verdade” se alcança, enfim, como efeito *literário*, não pela verdade factual do narrado: aí está a chave do jogo de Poe que é, afinal, o tema disfarçado da obra aqui atravessada. A preocupação de Pym no prefácio com que seu relato “verdadeiro” pareça como tal faz com que ele revele, explicitamente ou nas entrelinhas de sua “fala inicial”, que é na elaboração das palavras, isto é, enfim, na construção literária e ficcional das palavras que se alcança tal aparência. O que evidencia os próprios limites da representação e, ao mesmo tempo, a extrema amplitude da representação, que pode fingir portar a verdade ou verdades, em efeito, do que é “mera” invenção; o que, por outro lado, deixa entrever que há sempre uma distância insuperável entre um evento da realidade e sua representação, por maior que seja a sinceridade do narrador. Em outras palavras, a própria linguagem realista permite deixar à mostra o seu fracasso insuperável – e é nesta falha que Poe se infiltra engenhosamente.

Referências bibliográficas

POE, Edgar Allan. **O Relato de Arthur Gordon Pym** . Trad. Arthur Nestrovski. Porto alegre: L&PM, 1997.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Artigo 6 - LYGIA FAGUNDES TELLES E EDGAR ALLAN POE: DIÁLOGOS INTERTEXTUAIS

Ana Luiza Silva Camarani
Profª Doutora
UNESP – Araraquara

Paulo Sérgio Marques
Doutorando
PPG em Estudos Literários
UNESP – Araraquara

RESUMO:

Se levarmos em conta que a narrativa fantástica estruturou-se como uma categoria literária a partir do romantismo europeu, constataremos que há mais de dois séculos faz parte integrante da história literária ocidental. Por razões diversas, que dizem respeito às flutuações da moda, da política ou da história, ora participa da movimentação cultural e social, ora se eclipsa. Na literatura brasileira contemporânea, Lygia Fagundes Telles vem resgatar a literatura fantástica, inovando-a, ao mesmo tempo em que se volta para a tradição da categoria. Essa recuperação é feita pelo procedimento da intertextualidade, por meio de alusões a narrativas fantásticas dos séculos XIX e XX; dentre elas, destaca-se o diálogo intertextual que elabora com a obra de Edgar A. Poe, estabelecendo um espaço do *encontro* entre formações discursivas: do autor/narrador, do leitor e da tradição literária.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura comparada; narrativa fantástica; conto; intertextualidade.

ABSTRACT:

If we consider that fantastic narrative has been structured as a literary category from the European romanticism, we will evidence that more than two centuries ago it has composed the Western literary history. For many motives, due to vogues or political and historical fluctuations, the fantastic narrative sometimes takes part in cultural movement, sometimes hides. In the contemporaneous Brazilian literature, Lygia Fagundes Telles rescues the fantastic literature, by innovating it, at the same time she faces to category's tradition. This recuperation is made by process of intertextuality, through references to the fantastic narratives of the XIX and XX centuries; among them, it is detached the intertextual dialogue that she develops with the Edgar A. Poe's works, by establishing a *meeting place* between discursive formations: of the author/narrator, of the reader and of the literary tradition.

KEYWORDS: Comparative Literature; Fantastic Narrative; Short Story; Intertextuality.

Se considerarmos que a narrativa fantástica estruturou-se como uma categoria literária a partir do romantismo europeu, constataremos que há mais de dois séculos faz parte integrante da história literária ocidental. Por razões diversas, que dizem respeito às flutuações da moda, da política ou da história, ora participa da movimentação cultural e social, ora se eclipsa.

Surgida na Europa do final do século XVIII, a literatura fantástica firmou-se e desenvolveu-se sobretudo na Alemanha, Inglaterra e França, no início do século XIX, impondo-se rapidamente como uma categoria distinta na totalidade do campo literário, em consequência da aliança que estabelece, em sua configuração discursiva, entre duas estéticas diferentes: o que a caracteriza, do ponto de vista do princípio realista é improvável (fenômenos estranhos, insólitos, mágicos, sobrenaturais).

De fato, a existência da representação do real no texto fantástico que se contraponha a um acontecimento sobrenatural, estranho ou excepcional é a condição necessária para que uma narrativa seja considerada fantástica. Basta atentarmos para as discussões contidas em diferentes textos teóricos dedicados a esse tipo de narrativa, sempre ressaltando a necessidade da coexistência contraditória, na narrativa fantástica, da representação da realidade banal com o elemento insólito ou sobrenatural. Já o fato de Todorov, desde a definição que propõe, enfatizar a hesitação dos protagonistas das narrativas fantásticas diante do fenômeno aparentemente sobrenatural encontra várias oposições por parte da crítica especializada. No entanto, nesse tipo de fantástico que se firmou e se desenvolveu durante todo o século XIX – que chamaremos de fantástico tradicional, e do qual emana a maioria dos contos fantásticos de Telles – a hesitação parece ser um elemento importante, sobretudo porque diferencia a literatura fantástica da gótica, da qual se originou. Além disso, determina a ambiguidade, a incerteza e a sutileza próprias do fantástico. Por outro lado, a definição de Bessière (1974) vem completar a de Todorov quando assinala a contradição e a recusa entre as ordens do real e a do sobrenatural, oposições essenciais à caracterização da narrativa fantástica.

O conto *O encontro* foi publicado pela primeira vez em 1958, em **Histórias do desencontro** e republicado várias vezes: em 1961, 1965, 1971, e 1981 nos livros **Histórias escolhidas**, **O jardim selvagem**, **Seleta** e **Mistérios**, respectivamente, este último configurando-se como uma coletânea de contos fantásticos.

À representação do real comum e banal do início do conto, mesclam-se, ao lado de metáforas bastante sugestivas, as impressões da protagonista que já introduzem certa hesitação, representada no estilo da autora por meio de pontos de interrogação e de reticências: “Onde, meu Deus? — perguntava a mim mesma. — Onde vi esta mesma paisagem, numa tarde assim igual?...”. (TELLES, 1974, p. 51). Em seu passeio habitual pelo vale, a protagonista, pela primeira vez, transpõe a colina e atravessa o campo, dirigindo-se ao bosque; nesse percurso, supostamente interdito já que nunca ocorrera à jovem a possibilidade de transpor a colina, o jogo de reconhecimento acentua-se

pouco a pouco, bem como a inquietação e mesmo o medo: “Invadiu-me de chofre a sensação de estar próxima de um perigo. Mas que perigo era esse e em que consistia?” (TELLES, 1974, p. 52). Penetra, então, no bosque – espaço representativo do real: objetivamente, a personagem nada fez além de atravessar um lugar circunscrito no espaço, mas mostra a necessidade de se convencer disso: “A expectativa está só em mim [...]” (TELLES, 1974, p. 52); no entanto, a sensação de solidão e desolação aumenta à medida que caminha, bem como se intensifica o pressentimento de estar indo em direção a uma cilada.

De fato, o bosque, que “parecia petrificado” (TELLES, 1974, p. 52), além de incluir uma modalização indicadora da subjetividade e da hesitação da protagonista e indicar um espaço preso dentro de um tempo imóvel, revela-se uma espécie de labirinto onde, tomada pela sensação constante de *déjà vu*, a jovem parece saber o que vai encontrar no caminho que percorre. O espaço sombrio do bosque contrasta com o “sol lícido” que brilhava no campo, apontando para a situação insólita e desprovida de razão por que passava a personagem.

Ao discorrer sobre o universo fantástico, Vax (1965) assinala a existência de um centro, lugar maldito de onde emana todo o malefício. No conto de Telles, esse centro maligno é anunciado desde a segunda linha: “Contra o céu, erguiam-se negros penhascos, tão retos que pareciam recortados com a faca. Espetado na ponta da pedra mais alta, o sol espiava através de uma nuvem.” (TELLES, 1974, p. 51). A imagem criada para sugerir o quanto eram mortais os penhascos em direção aos quais a jovem caminhava, é acentuada pela personificação do sol, espetado, “que sangrava como um olho [...]” (TELLES, 1974, p. 52).

Se os espaços da narrativa fantástica parecem ter uma tradição literária originada no romance gótico e solidificada no romantismo, espaços sombrios que muitas vezes se combinam com as horas noturnas, Vax chama a atenção para a polivalência e para a conseqüente indeterminação dos motivos e temas, que só podem ser considerados fantásticos dentro de uma narrativa estruturada como fantástica; sem esse dinamismo organizador, o motivo isola-se, fecha-se sobre si mesmo e não se desenvolve em tema.

Assim é que a teia com a aranha atenta em seu centro, no conto de Telles, remete imediatamente ao pensamento da personagem: *A cilada* (TELLES, 1974, p. 52) e ao centro do labirinto espaço-temporal em que ela se encontra; já os outros motivos desse universo fantástico – a pedra fendida ao meio, os dois carvalhos, o broche de ouro da desconhecida que se reproduz no álbum de retratos da protagonista – remetem de imediato ao tema do duplo e, posteriormente, ao tema da reencarnação.

O tema do duplo, bastante polivalente, é freqüente na literatura de modo geral desde seus primórdios. Introduzido na narrativa fantástica no século XIX com o romantismo alemão, foi desenvolvido no decorrer do século por escritores como Chamisso, Hoffmann, Nerval, Gautier, Mau-

passant, Stevenson, Oscar Wilde. Ao retomá-lo em *O encontro*, Telles recupera também o tema da reencarnação: por ocasião da renovação do fantástico na literatura, depois de 1850, a doutrina de Allan Kardec, difundida em *Le livre des esprits* (1957), serviu de inspiração a alguns textos fantásticos, dentre eles *Spirite*, de Théophile Gautier, publicado em 1866, no qual afloram tanto as teorias iluministas de Swedenborg quanto as teorias espíritas kardecistas.

Ao mesmo tempo em que recupera a tradição da narrativa fantástica do século XIX por meio dos motivos, temas e estrutura, Telles renova-a pelos procedimentos estilísticos de que se utiliza. Em seus textos teóricos sobre a ficção fantástica, *Introdução à literatura fantástica* (1975) e *A narrativa fantástica* (1970), Todorov apresenta um *corpus* constituído por narrativas fantásticas do século XIX, nas quais assinala a existência de uma estrutura em comum, formada pelos aspectos verbal, sintático e semântico. Em relação ao aspecto verbal, Todorov aponta a modalização e a linguagem figurada (tomada em seu sentido literal) como índices anunciadores de elementos que ultrapassam o natural, os quais se aliam aos temas do aspecto semântico, para culminar na irrupção do sobrenatural, em uma gradação que compõe o aspecto sintático.

Telles parece preservar essa estrutura, mesmo que inove em relação à modalização, como já foi assinalado, por meio das interrogações e reticências que apontam com clareza as dúvidas e incertezas, logo as hesitações da protagonista na situação insólita em que se encontra. Ao contrário, sua linguagem poética não deixa ver imediatamente as conotações que encerram.

Uma característica bastante peculiar da obra da escritora brasileira é a recorrência de protagonistas femininas. Ao discutir a tipologia das personagens, Tritter (2001, p. 65) aponta para a complexidade dessa noção na literatura fantástica, uma vez que engloba um grande número de seres, humanos ou não, animados ou não, com existência real, sobrenatural ou fantasmática. Mais adiante, Tritter (2001, p. 69) assinala o fato de a mulher intervir raramente como protagonista da narrativa fantástica, apontando a governanta de *A volta do parafuso*, de Henry James, publicada pela primeira vez em 1898, como uma das exceções. De fato, no século XIX, os protagonistas, narradores ou testemunhas da ocorrência sobrenatural são, em sua grande maioria, do sexo masculino; a personagem feminina permanece como o objeto da busca do herói. A obra de Telles, ao contrário, apresenta, como se sabe, uma multiplicidade de personagens principais femininas.

O diálogo com a tradição é, assim, aprimorado pela escritora mesmo quando subverte as normas tradicionais. A intertextualidade é outro meio que utiliza para afirmar a filiação de seu conto à literatura fantástica. No jogo de reconhecimento, tentando racionalizar o irracional, a personagem de *O encontro* considera a hipótese de estar sonhando, que descarta imediatamente, pois “num breve sonho não cabia tão minuciosamente uma paisagem igual.” (TELLES, 1974, p. 53). Na verdade, ao mencionar essa hipótese, Telles continua a dialogar com elementos caros ao romantismo e ao fantástico tradicional, que tinham o sonho como um de seus grandes temas. Assim, tanto a protago-

nista quanto a autora descartam essa possibilidade, a segunda evidenciando, de certa forma, seu conhecimento da tradição, ao mesmo tempo em que indica um percurso ou uma perspectiva de leitura. É, no entanto, a segunda hipótese que se revela como uma intertextualidade, no sentido que Genette (1982, p. 8) considera esse termo: como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, freqüentemente pela presença efetiva de um texto em outro, seja pela citação, pelo plágio ou pela alusão. Tratando-se os dois primeiros tipos de transcrições literais, é da alusão que a autora se serve para expressar o pensamento da protagonista do conto: “[...] e se eu estivesse sendo sonhada?” (TELLES, 1974, p. 53).

Essa alusão, ou intertextualidade implícita, como a nomeia Jenny (1979) remeteria ao conto de J. L. Borges intitulado *As ruínas circulares*, no qual o protagonista dedica sua vida “a sonhar um homem: queria sonhá-lo com integridade minuciosa e impô-lo à realidade.” (BORGES, 1972, p. 60); no desfecho do texto, lemos: “Com alívio, com humilhação, com terror, compreendeu que ele também era uma aparência, que outro o estava sonhando.” (BORGES, 1972, p. 66).

Ao estabelecer esses diálogos intertextuais, Telles traz ao seu conto textos da literatura fantástica de autores contemporâneos como, em nossa percepção, o de Borges, ou anteriores, como a referência que faz ao conhecido poema de E. A. Poe (1981, p. 397), *O corvo*, o qual apresenta diversas traduções em língua portuguesa. Durante o encontro, ao lado da fonte, com a desconhecida que se mostra ansiosa à espera de alguém, a protagonista pergunta:

“— Gustavo?”, nome que lhe escapa, pensa ela, “com incrível espontaneidade: era como se estivesse sempre em minha boca, aguardando aquele instante para ser dito. — Gustavo — repetiu ela como um eco. — Gustavo. Encarei-a. Mas por que ele não tinha vindo? ‘E nem virá. Nunca mais. Nunca mais.’” (TELLES, 1974, p. 54-5).

A repetição dessas últimas palavras remete implicitamente à recorrência dos mesmos termos no final de várias estrofes do poema de Poe. Ao ter a percepção dessa alusão, a conotação torna-se clara e conduz ao tema da morte. A palavra “eco”, por sua vez, volta a anunciar o tema do duplo.

Todos esses elementos temáticos e estilísticos convergem para o centro maldito, os penhascos e o abismo onde a protagonista, impotente, vê sua imagem do passado, seu duplo, atirar-se pela segunda vez, sobre a cela de um cavalo, outra cena memorável para o leitor de Poe, que, antes de Telles, deu a sua personagem Metzelgenstein o mesmo fim, em conto homônimo.

Tantas alusões à obra do escritor norte-americano, de quem Telles é confessada admiradora (TELLES, 1998, p. 30), chamam a atenção para o forte diálogo entre os dois autores, em *O Encontro*, e pedem um olhar mais demorado sobre as narrativas de Poe, como possíveis fontes para outros pontos de intertextualidade. Torna-se, então, inevitável não recordar, pelos elementos presentes no conto de Telles, uma obra-prima da narrativa de Poe: *A Queda da Casa de Usher*, conto publicado em 1839.

A trama se inicia com a chegada do narrador à Casa de Usher, para uma visita ao amigo Roderick, que, ao lado da irmã gêmea Madeline, é o último descendente da família. Ambos apresentam enfermidades anômalas: ela é cataléptica; ele, hipersensível e dotado de uma perturbação que o faz acreditar que o solar é uma criatura viva e oprime e amaldiçoa seus habitantes. Enterrada viva pelo irmão, Madeline levanta-se do túmulo, no final do conto, e atira-se sobre Roderick. Combatem sob uma tempestade, que abala os alicerces da casa. O narrador foge e só consegue ver, à distância, a casa afundar, com seus moradores, no chão pantanoso sob a lua cheia.

O espaço descrito pelo narrador de Telles (1974, p. 51), “vasto campo” de “calma” e “desolação”, coberto pela “névoa branda”, evoca a mesma descrição inicial do narrador de Poe, que chega ao local igualmente inóspito da sede da Casa de Usher. A visão seguinte também combina, para os dois narradores: enquanto o de Poe (1981, p. 136) encara, com “tremor”, “um pantanal negro e lúgubre” espelhando “imagens alteradas e invertidas” da paisagem, o narrador de Telles (1974, p. 51) chega “à boca de um abismo” de “fundo insondável” com “água corrente”, cujo som é reconhecido como o eco de algo já ouvido. Em ambos, portanto, o cenário conduz ao tema do duplo.

As figuras continuam se encadeando durante a trama, até o desfecho, como se a própria tessitura do conto de Telles duplicasse a de Poe: a narrativa de Poe *encerra* com uma “lua cheia e cor de sangue” (POE, 1981, p. 147); como numa imagem invertida e especular, e *O Encontro abre* com um “sol que sangrava como um olho” (TELLES, 1974, p. 68), que recorda ainda as janelas da Casa de Usher, “semelhantes a olhos” no reflexo do pântano (POE, 1981, p. 136); a Casa “orgânica” de Poe encontra correspondência no bosque “petrificado” de Telles (1974, p. 52); até a fenda que atravessa de alto a baixo a mansão dos Usher (POE, 1981, p. 139-140) é antecipada e reconhecida pela personagem-narradora de Telles (1974, p. 52): “‘Agora vou encontrar uma pedra fendida ao meio.’ E cheguei a rir entretida com aquele estranho jogo de reconhecimento: lá estava a grande pedra golpeada, com tufos de erva brotando na raiz da fenda”.

Também as personagens e motivos presentes na *Casa de Usher* reaparecem no conto de Telles. Temos lá, como aqui, a presença da mulher enigmática, em Madeline e na amazona, respectivamente, e as sócias de Telles correspondem aos gêmeos de Poe. A condução da trama parece também perseguir um mesmo percurso. O centro do conto de Poe, a partir do qual a narrativa caminha para seu clímax, é identificado na canção introduzida pelo narrador e, em seguida, pela leitura de um dos livros antigos da biblioteca de Roderick (POE, 1981, p. 141 ss.), que constituem, ambos, metanarrativas, em *mise en abyme*, do próprio conto. O conflito entre as personagens de Telles, por sua vez, é anunciado pela metáfora de um álbum:

Fixei obstinadamente o olhar naquele desconcertante personagem de um antiquíssimo álbum de retratos. Álbum que eu já folheara muitas vezes, muitas. Pressentia agora um drama com cenas entremeadas de discussões tão violentas, lágrimas. Cólera (TELLES, 1974, p. 55).

Após a referência da narradora ao álbum, inicia-se a cena do combate entre duas personagens: Gustavo e o velho, no conto de Telles; Roderick e Madeline, no conto de Poe. Ambas as narrativas concluem, finalmente, com os mesmos motivos, a tempestade e o mergulho de personagens no abismo: enquanto os irmãos são engolidos pelo pântano, com a casa, a amazona de Telles – e também a narradora? – atira-se, com o cavalo, no abismo.

No plano da enunciação, as duas narrativas também se aproximam. Ambos os narradores, de primeira pessoa, apresentam-se em estado dubitativo. O narrador de Telles interroga a memória, incomodado com o *déjà vu*; o de Poe surge, desde as primeiras linhas, perturbado por emoções que desconhece: “Não sei como foi, mas ao primeiro olhar sobre o edifício, invadiu-me a alma um sentimento de angústia insuportável [...]. Eu não podia apreender as idéias sombrias que se acumulavam em mim” (POE, 1981, p. 136). As dúvidas e hesitações dos narradores conferem, às duas narrativas, efeitos semelhantes. A narração nos conduz de uma emoção a outra, num horror crescente, que culmina na destruição total de personagens e cenários, sem que possamos dar um sentido lógico à trama.

Em Poe – como em Telles –, o conto de mistério não poucas vezes é também um “*conto misterioso*”, isto é, a atmosfera de mistério não se desprende apenas dos caracteres ou dos elementos cenográficos, mas obriga à indagação sobre a própria maneira de condução do narrador e sobre a elaboração estrutural da trama, em que geralmente as ações são apenas sugeridas e se sucedem de maneira aparentemente desconexa.

Kátia Oliveira, pesquisadora dos romances de Telles, comenta, da narrativa da autora, que em suas tramas e personagens, “a essência não é nunca penetrada de lado a lado” (OLIVEIRA, 1972, p. 32). Personagens e narradores esbarram nas coisas sem nunca compreendê-las totalmente: “Lygia deixa a narrativa crescer como uma conquista das personagens frente ao mundo e a si próprias. [...] As situações e os ambiente se colocam por si, ficando a narração resumida em favor do caráter mais ou menos vago.” (OLIVEIRA, 1972, p. 25).

O escritor e crítico argentino Julio Cortázar, por sua vez, ao analisar a obra de Poe, atribui a abertura de suas narrativas a um prazer de enganar com enigmas. Seriam textos escritos “para dominar, para submeter o leitor no plano imaginativo e espiritual”. Segundo o escritor argentino, o “egotismo” e o “orgulho” de Poe encontrarão nessas narrativas “instrumentos de domínio que raras vezes podia alcançar pessoalmente sobre seus contemporâneos”. Esse efeito de dominação espiritual, por sua vez, dependerá “de atmosferas que escapam originariamente a seu domínio, o qual só se impõe *a posteriori*” (CORTÁZAR, 1993, p. 121). Opinião semelhante é a de Lúcia Santaella, para quem o narrador de Poe “está a rir *do* leitor ou *para* o leitor [...] preso na armadilha do terror” que é o texto, formado por “camadas subterrâneas” que o leitor precisa decifrar (SANTAELLA, 1987, p. 188).

O conto, para Poe, é uma cilada, cuja leitura conduz, por inúmeros recursos – dos quais o nível de enunciação é um meio privilegiado –, à necessidade de restituição de um sentido só possível por um retorno ao texto e uma recuperação do “desenredo” enigmático elaborado pelo autor para provocar o sentimento do mistério e do absurdo no destinatário. Dessa forma, pode-se tomar a mansão, em *A Casa de Usher*, como uma alegoria da própria narrativa: no mesmo passo em que ela envolve e domina as personagens, o conto desdobra-se, ao leitor–aventureiro, como objeto enigmático a ser decifrado.

Julio Cortázar (1993, p. 124-125) já pressentiu certa proximidade entre a arte narrativa de Poe e o interior de uma casa, afirmando que o autor norte-americano é hábil em “nos introduzir num conto como se entra numa casa”, de modo que somos obrigados a ler sua narrativa “como se estivessemos dentro”.

O próprio Edgar Allan Poe já utilizou num texto crítico a metáfora da casa para a narrativa: “Não posso deixar de pensar que muitos romancistas poderiam, de vez em quando, extrair algum proveito do exemplo dos chineses que, embora construam suas casas, começando pelo teto, têm contudo senso bastante para não começarem seus livros pelo desenlace” (POE, 1981, p. 444). Os mistérios da mansão são, pois, homólogos aos mistérios do conto.

Assim também em Lygia Fagundes Telles: nela, como em seu confessado mestre, elipses textuais conduzem sempre à ambiguidade da fábula, não apenas no sentido da hesitação proposta por Todorov para o conto fantástico. A dúvida, em Telles ou Poe, não se resume à dificuldade de distinguir entre natural e sobrenatural, mas estende-se à própria possibilidade de se estabelecer um mínimo de coerência para os episódios, de modo a se conseguir remontar uma fábula, isto é, uma estória em sua linearidade causal. Utilizando a nomenclatura proposta por Hjelmslev, enquanto o fantástico mais comum se define no plano da forma do conteúdo, isto é, na organização semântica – dos significados –, textos de Telles e Poe estendem a hesitação também ao plano da expressão, isto é, à organização sintática – dos significantes.

Em *A Casa de Usher*, sequer sabemos o que está ocorrendo, para podermos julgar a interpretação entre as esferas natural ou sobrenatural: o narrador-observador relata fragmentos da realidade que testemunha, e não podemos concluir, diretamente, pela situação total do objeto narrado. Em Telles, por sua vez, temos eventos, como o tiro soado e não localizado, que só podem ser integrados numa trama por um grande esforço de interpretação.

A hesitação do narrador, que já apontamos acima, é índice de que, se no plano do conteúdo existem obscuridades semânticas, no plano da expressão elas também se manifestam, obrigando a conceber o conto à luz do mesmo cenário misterioso. Em Poe, é essa hesitação, aliás, que nos oferece uma chave interpretativa para *A Casa de Usher*. Ao descrever a situação da Casa de Usher e de suas personagens, o narrador inicia dizendo que pouco conhece de Roderick, para a seguir alertar

que alguma coisa, contudo, *ele sabe*: “Embora, quando crianças, tivéssemos sido companheiros íntimos, *eu, na verdade, conhecia pouco* meu amigo. [...] *Sabia, contudo* [...]” (POE, 1981, p. 137). Esta oposição entre as duas situações, a de vacilação e a de certeza, coloca em relevo a última, tanto mais valorizada quando sabemos que estamos frente a um narrador que afirma conhecer pouco do que narra. Assim, aos olhos do leitor cuidadoso, as duas declarações que vêm a seguir tornam-se informação de primeiro plano para a interpretação do conto.

Em primeiro lugar, o narrador informa sobre uma enfermidade que desde muito tempo acomete os membros da família de Roderick, da qual, logo veremos, ele é uma das vítimas, ao lado da irmã, que também sofre com acessos catalépticos. Como a enfermidade é notada no seio da família, conclui-se daí que pode ser um traço hereditário legado de uma geração a outra. A segunda informação diz respeito aos casamentos sempre interiores e conseqüentemente consangüíneos entre os membros da família, fato, aliás, para o qual o próprio narrador chama atenção, qualificando-o de “muito notável” (POE, 1981, p. 137). Do cruzamento de ambas as informações pode-se deduzir que a enfermidade de Roderick resulte justamente do predomínio de uma particularidade genética ligada a genes recessivos, que, em função das relações consangüíneas, perpetuou-se no sangue das sucessivas gerações. *A Casa de Usher*, isto é, a família configurada no patrimônio, pesa sobre os irmãos como um destino, sugerindo, no conto, o tema do incesto, origem da angústia e loucura das personagens, que, se obedecem ao seu destino, casam-se entre si e perpetuam a doença; se não casam, arruinam a *Casa*, destruindo a linhagem.

O narrador em Telles, como vimos, manifesta a mesma hesitação, convidando à mesma necessidade de preencher lacunas narrativas para conferir sentido à leitura. Se, em Poe, a hesitação do narrador, envolvendo o leitor em mistério, empurra para a leitura metalingüística e faz compreender a casa como alegoria do conto, em Telles, esta hesitação obriga à mesma metalinguagem, por meio da sugestão da presença, no conto, de um nível de intertextualidade.

O questionamento do narrador, em Telles, é provocado pela sensação de *déjà vu*: ele é introduzido na narrativa com o sentimento de que essas ações – e essa narração – repetem ações – e narração – anteriores. Tomado no contexto metalingüístico, um *déjà vu* é um intertexto, situação em que um Narrador/Leitor reconhece índices de leituras anteriores.

O tema da leitura não é incomum na obra de Lygia Fagundes Telles, para quem o conto é “uma forma arrebatadora de sedução” (TELLES, 1998, p. 29). A autora explora-o muito proximamente na reescritura do célebre conto de Machado de Assis, *Missa do Galo*, e sugere-o alegoricamente no conto *A Caçada*, conforme nota a crítica Sônia Régis (1998, p. 85), segundo a qual esse conto de Telles questiona a própria representação, criando uma “metáfora da criação literária”, em que o tapete é um “chamariz” que seduz o leitor para enredá-lo com a personagem em sua trama.

Acreditamos que o mesmo ocorre em *O encontro*, cujo narrador elabora sua narrativa a partir de elementos que “viu” em algum lugar, embora não se lembre onde, e, por meio deles, vai também “seduzindo” e reconstruindo a memória de narrativas anteriores. Desse modo, podemos, aos poucos, ir reconhecendo e rememorando outras leituras, como a de “A queda da Casa de Usher” e, possivelmente, ao de um romance espírita brasileiro, no tema da reencarnação, sugerido, antes do desfecho do conto, por meio da alusão a um texto inserido na paraliteratura: Telles alude a uma cena e a personagens – Gustavo é um deles – contidos no livro espírita **Laços eternos**, de Zíbia Gasparetto (1997), considerado um romance mediúnico e adaptado para o palco em 1991.

Desse modo, se, em *A Casa de Usher*, Poe problematiza a participação do leitor na elaboração da obra poética, em *O encontro*, Telles amplia a problemática, apontando a criação literária como uma operação de intertextualidade, em que a obra surge como espaço do *encontro* entre formações discursivas: do autor/narrador, do leitor e da tradição literária.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BESSIÈRE, Irène. **Le récit fantastique**. Paris: Larousse, 1974.
- BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Abril, 1972.
- CASTEX, Pierre-Georges. **Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant**. Paris: Corti, 1962.
- GASPARETTO, Zíbia. **Laços eternos**. 48^a ed. São Paulo: Vida e Consciência, 1997.
- OLIVEIRA, Kátia. **A técnica narrativa em Lygia Fagundes Telles**. Porto Alegre, Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1972.
- POE, Edgar Allan. **Poesia e prosa**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. RJ : Ediouro, 1981.
- RÉGIS, Sônia. A densidade do aparente. In: **CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n^o 5, março de 1998, p. 84-97.
- SANTAELLA, Lúcia, “Edgar Allan Poe: o que em mim sonhou está pensando”, in: POE, Edgar Allan. **Os melhores contos de Edgar Allan Poe**. Tradução de José Paulo Paes. SP : Círculo do Livro, [1987].
- TELLES, Lygia Fagundes. Entrevista: A Disciplina do Amor. In: **CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n^o 5, março de 1998, p. 27-43.
- TELLES, Lygia Fagundes. **O jardim selvagem**. Rio de Janeiro: José Olympio/Civilização Brasileira/Três, 1974. (Literatura Brasileira Contemporânea, 20).

TODOROV, Tzvetan. A narrativa fantástica. Trad. L. Perrone-Moisés. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. de M. C. C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TRITTER, Valérie. **Le fantastique**. Paris : Ellipses, 2001. (Thèmes et études).

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

Artigo 7 - O fantástico em *O Mistério de Highmore Hall* e *Tempo e Destino*, os primeiros contos de Guimarães Rosa

Luís Eduardo Wexell Machado
Mestre em Literatura e Crítica Literária PUC-SP
Universidad Nacional de Asunción

RESUMO: *Tempo e Destino* e *O Mistério de Highmore Hall* são dois dos primeiros contos de Guimarães Rosa publicados no jornal **O Cruz eiro** quando o autor era estudante de medicina e contava com tão somente 21 anos de idade. Apesar da grande diferença no estilo dos trabalhos que logo seguiriam, já podemos perceber nestes primeiros exercícios a grande preocupação do autor em não seguir modelos realistas, cartesianos e lineares; ao contrário, Guimarães Rosa já deixa claro sua preocupação com o efeito estético apelando para o misterioso, para o horror e para o fantástico para dar luz a um efeito não racionalista que visa ao poético por meio do choque, do misterioso e do inexplicável. Como Horace Walpole, Poe e Lovecraft, Guimarães Rosa busca nesses primeiros contos sua inspiração na matriz da literatura gótica e fantástica dos séculos XVIII e XIX, matriz essa que logo será substituída por outra, de caráter regionalista, mas que não perderá nunca o viço do místico e do inexplicável.

Palavras-Chave: Guimarães Rosa, Fantástico, Gótico

ABSTRACT: *Tempo e Destino* and *O Mistério de Highmore Hall* are two of Guimarães Rosa's first short stories published in **O Cruz eiro** newspaper when the author was in medical school and was only 21 years old. Despite the great difference in the style of the works that followed, we can already notice in these first exercises the author's great worry in not following realistic, Cartesian and linear models; instead, Guimarães Rosa shows his worry with the aesthetic effect, using the mysterious, the horror and the fantastic, in order to create a non-rationalist effect that seeks the poetic through shock, mysterious and unexplainable. Like Horace Walpole, Poe and Lovecraft, Guimarães Rosa seeks in these two short stories his inspiration in the matrix of gothic and fantastic literatures from the 18th and 19th centuries. This matrix will soon

be replaced by another one, regionalist type, but that will never lose the mystic and the unexplainable taste.

Keywords: Guimarães Rosa, Fantastic, Gothic

Escrevia friamente, sem paixão, preso a moldes alheios. Na verdade, o importante eram os cem-mil réis do prêmio...

Renard Perez

As temáticas propostas por Guimarães Rosa nesses dois contos anunciam sua disposição em buscar elementos literários não restritos apenas à questão regionalista. Por um lado, Guimarães Rosa se declarava partidário de uma literatura regionalista, como se percebe em sua afirmação a Lorenz: “portanto, estou plenamente de acordo, quando você me situa como representante da literatura regionalista” (ROSA, 1991, p.66); por outro lado, o cenário regionalista roseano, que serve de matriz para sua criação, é composto por elementos espirituais e místicos que configuram Guimarães Rosa como um escritor síntese de duas tendências fortemente estabelecidas no início do século XX, como diz Walnice Nogueira Galvão (2000), ao afirmar que “sua obra vai representar uma síntese feliz das duas vertentes [a regionalista e a espiritual]” (p.8).

Nos primeiros contos, essa matriz regionalista ainda não está presente, mas já se vê claramente seu método de ir “costeando o sobrenatural, em demanda da transcendência” (GALVÃO, 2000, p.8).

O próprio Guimarães Rosa elabora uma tabela de pontuação para os elementos presentes em sua obra: “... assim gostaria de considerá-los: a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; b) enredo: 2 pontos; c) poesia: 3 pontos; d) valor metafísico-religioso: 4 pontos.” (ROSA, BIZZARRI, 2003, p. 90-1).

O regionalismo de 1930 se vê afetado pelos fenômenos sociais que se situam entre as duas guerras mundiais. Segundo Galvão, no panorama brasileiro há uma nítida influência da literatura social norte-americana, que, além da inspiração de Zola e da crise causada pela quebra da bolsa de Nova Iorque, em 1929, produz uma literatura documento que se torna *best-seller* tanto nos Estados Unidos como no resto do mundo. Como marco oposto à visão regionalista, aparece no Brasil, sob inspiração francesa, segundo Galvão, uma literatura de inquietação metafísica, dentro da qual os problemas de “miséria, injustiça, opressão – nada significavam quando comparados à salvação ou perdição da alma, esses escritores e seus escritos operam por dentro de uma introspecção levada ao limite” (GALVÃO, 2000, p.23).

É preciso dizer também que, nos Estados Unidos, na década de 30, há uma corrente literária que postula a supremacia dos elementos de mistério sobre a literatura jornalística e documental, que domina o cenário nacional norte-americano: são os

contos fantásticos, que têm como principal escritor H.P. Lovecraft, fiel discípulo de Edgar Allan Poe.

Não encontramos nos primeiros contos de Guimarães Rosa a temática regionalista, que só surgirá mais tarde e que ele utilizará, de forma reelaborada, como pano de fundo para o desenvolvimento dos enlances que deixam vislumbrar, por entre os jogos de imagens, sua inquietação metafísica. Essa sim, já está presente nos primeiros contos e continuará na sequência de suas criações como elemento de maior valor, como algo de maior importância.

Na biografia dos **Escritores brasileiros contemporâneos**¹, Renard Perez levanta a questão a respeito dos primeiros contos de Guimarães Rosa, publicados no jornal **O Cruzeiro**, que obedecem mais a uma necessidade econômica do então estudante de medicina do que a um exercício da escrita “algébrico-mágica”.

Wilson Madeira Filho (2000), em seu artigo “Retorno a Highmore Hall”, diz que, embora os primeiros contos de Guimarães Rosa tenham sido “relegados pelo autor em sua maturidade por *não transcenderem*” (p.709), demonstram a qualidade de Rosa para elaborar chaves anagramáticas através dos nomes, com o intuito de atribuir mais significações às palavras.

Esses dois primeiros contos de Guimarães Rosa são de fato muito diferentes daqueles que logo surgiriam em **Sagarana**, escrito em 1937, que inegavelmente têm outra matriz. Nestes primeiros contos, não se vislumbra o sertão, nem os bois, nem a linguagem elaborada, nem os paradoxos que fizeram de João Guimarães Rosa um grande escritor, a quem “uma única palavra ou frase podem [...] manter ocupado durante horas ou dias” (ROSA, 1991, p.79). Porém, acreditamos que, de forma bruta, já é possível encontrar elementos da “álgebra mágica” que só em futuro próximo seriam lapidados pelo trabalho contínuo e que só então integrariam a personalidade de Rosa em seu processo de travessia como escritor. Os contos que escolhemos não foram redigidos com o primor do joalheiro que pule sua jóia, mas sim com as mãos brutas do garimpeiro que peneira seus primeiros diamantes.

O Mistério de Highmore Hall foi publicado em 07 de dezembro de 1929, no jornal **O Cruzeiro**, quando Guimarães Rosa tinha 21 anos. Seu modelo é nitidamente inspirado em Poe e Walpole; inclusive Guimarães Rosa faz menção direta a este último em uma nota de rodapé em um dos prefácios de **Tutaméia**, *Sobre a escova e a dúvida*:

¹ publicada originalmente em 1960 pela Civilização Brasileira e, posteriormente, na **Coleção Fortuna crítica 6**, sob direção de Afrânio Coutinho e seleção de textos de Eduardo Coutinho, pela mesma editora.

Encontrei o nome: SERENDIPITY. Feliz neologismo cunhado por Horace Walpole para designar a faculdade de fazer por acaso afortunadas e inesperadas “descobertas”. Numa carta a Mann (28 de janeiro de 1754) ele diz tê-lo tirado do título de um conto de fadas, “os três príncipes de Serendip” que – “estavam sempre obrando achados, por acidente ou sagacidade, de coisas que não procuravam”. (ROSA, 1994, p. 680).

De Poe, há a experiência ficcional como condição limite da experiência humana, apresentando também o paralelismo com o conto *A queda da casa de Usher*. De Walpole, Rosa herda a tradição do romance Gótico: o horror.

Como em **Grande Sertão: Veredas**, o conto inicia-se com um diálogo e, com as primeiras palavras, a história já está em andamento:

- Não, Highmore Hall fica mais para diante, á beira do lago, junto ao clã de Glenpwy. Este aqui é o castelo de Duw-Rhoddoddag, pertencente ao jovem Sir Francis Lawen, que está agora em Londres. Se quiser aceitar nossa hospedagem, preparar-lhe-emos um quarto.

- Obrigado. Preciso continuar minha viagem. E ainda está muito longe o solar dos Highmore?.

- Não muito. Poderá chegar até lá antes do anoitecer. Mas... afinal, será o senhor parente do velho, para vir se meter nessa lura de raposa? (ROSA, 1929, p.11).

O cenário do conto é a Escócia e os nomes são adaptações de palavras em inglês que Guimarães Rosa elabora com o intuito de explorar outros significados possíveis.² Angus Dumbraid não é parente do velho; é um médico que se juntou a ele a pedido de John Highmore, que sofria de uma estranha doença. Do início da narrativa até chegar ao solar dos Highmore, nosso protagonista passa por um processo que vai do claro ao escuro, de uma idealização mental a uma realidade concreta, do dia ensolarado ao anoitecer.

O efeito de escurecimento se acentua em função de sua comparação com o solar, um “velho casarão”, e da comparação do senhor do solar com uma coruja: “o velho casarão não é nada convidativo, e menos ainda o é Sir John, que vive lá enfurnado como uma coruja” (ROSA, 1929, p.11). O tom de envolvimento do discurso acrescenta mais um elemento: a intriga. O velho Highmore havia perdido a esposa para um rival, Sir Elphin Lowen, com quem a mulher fugira há 15 anos e os dois nunca mais foram encontrados, criando uma rivalidade entre os clãs. Além da intriga, há um fato

² Para um estudo parcial dos nomes, leia-se “Retorno a Highmore Hall”, de Wilson Madeira Filho.

misterioso: Sir Elphin abandonara um filho e toda sua fortuna sem nunca mais dar notícias.

A descrição do solar dos Highmore também contribui para o tom resultante do efeito:

O casarão cinzento, denegrado, meio desmantelado, acocorava-se no alto da colina, rodeado de paisagem tristemente árida. Reinava em torno a desolação e o silêncio. O lago avançava num golfo estreito e alongado, apertado entre as costas rochosas. O solo pedregoso e nu de vegetação estendia-se em ondulações crescentes para o norte, onde negrejavam os cimos dos Grampians. E vapor opaco baixava continuamente, velando o horizonte com brumas espessas. A gente de Glenpwy nunca chegava até lá, e raramente algum pescador de salmão abicava aquela margem do lago. (ROSA, 1929, p.11).

Esse mesmo tom mórbido está presente no conto de Poe, no momento em que ele descreve a casa de Usher; a diferença é que, em *A queda da casa Usher*, a casa e os personagens da família Usher estão intimamente relacionados entre si, já que os irmãos vivem um amor incestuoso, aparente causa da maldição que recai sobre ambos, além da loucura de Usher, causada pela culpa e pelo medo. No caso de Highmore, a conexão entre a casa e o velho é mais sutil, pois a decadência da casa parece estar ligada ao aparente abandono pela esposa: “E até hoje não deixou mais a velha casa. Nunca mais sorriu. Parece uma alma do outro mundo! O castelo vai se desmoronando aos poucos.” (ROSA, 1929, p.11).

Também o velho Highmore padece de loucura, pois havia aprisionado a mulher e o amante no calabouço do castelo, assim como Usher, que havia enterrado a irmã viva, signo de sua angústia. Ana, a mulher adúltera, morre logo, porém Sir Elphin sobrevive durante quinze anos, com a pouca alimentação que Sir John jogava por um alçapão.

O efeito do medo e do terror aumenta na cena em que Rosa descreve a tentativa desesperada de Sir Elphin de se comunicar com alguém que possa socorrê-lo: pinta com seu próprio sangue mensagens de pedido de socorro em restos de roupa, que amarra nas costas dos ratos, únicos mensageiros disponíveis:

“... só Deus poderá ...
... de tão horrorosa prisão !
Socorrei-me por tudo...”

“Man and mice”, ou o homem que se faz rato ao utilizar-se deles como membros móveis para comunicar-se com o mundo exterior. Essa primeira parte do conto, que não mostra Sir Elphin aprisionado no castelo, chega ao final com o pedido desesperado de

socorro. Todos os elementos do conto apontam para um horror negro, sem um desfecho satisfatório, já que Dumbruid, o médico com acesso às mensagens de socorro, volta a Londres e acaba não dando maior importância às mesmas. Porém, essa supressão do efeito do horror não perde de vista o desenlace do conto, como, aliás, Poe solicitara em *A filosofia da composição*, de 1845, que deve ter inspirado Rosa em seus primeiros anos: “nada é mais claro do que deverem todas as intrigas, dignas desse nome, ser elaboradas em relação ao *epílogo* antes que se tente qualquer coisa com a pena” (POE, 1965, p.911).

Poe preferia sempre iniciar seus contos com a consideração de um *efeito*, sem perder de vista o caráter de originalidade necessário para que tal efeito não perdesse força. Para ser concretizado, o efeito passa por uma apreciação do tom da narrativa e dos incidentes que compõem a trama. No caso de *O mistério de Highmore Hall*, fica clara a relação de incidentes que o aproxima de *A queda da casa de Usher*: o mistério familiar, a loucura, o amor proibido, o sepultamento em vida, a casa decadente à beira do lago, a aparição fantasmática final e a morte do dono da casa. Quanto ao tom, ambos são solenes e carregados de tristeza, mistério e horror – como Poe gostava – mas com a diferença de que Rosa, ao narrar em terceira pessoa e não em primeira, como Poe, cria um menor envolvimento do leitor com a narrativa. O tom poético, segundo Poe, pode ser obtido por meio da morte de uma bela mulher – como Leonora, de *O corvo*, Madeline Usher, de *A queda da casa de Usher*, e Ana Highmore, de *O mistério de Highmore Hall*. O ritmo poético é criado graças à cadência do efeito que, prematuramente, não pode ser intenso: “tivesse eu sido capaz, na composição subsequente, de construir estâncias mais vigorosas, não teria hesitações em enfraquecê-las propositadamente, para que não interferissem com o efeito culminante” (POE, 1965, p.917).

A pausa no desenvolvimento da intensidade do efeito, presente entre a primeira e a segunda parte do conto, é uma espécie de respiração para que o efeito não se perca prematuramente e possa seguir seu curso até o desenlace final:

E de repente um grito horroroso, desesperado, agudíssimo, dominou a orquestração uivante do temporal. Eletrizado, Dumbruid teve um susto, um calafrio e um estremecimento.

Reconheceu a voz de sir John, não obstante o timbre nada ter de humano, parecendo o estertor de um animal que se estrangula.

E, numa reação corajosa, abriu a porta e precipitou-se na galeria alagada. Vergastado pelas lufadas impetuosas, teve de se encostar ao frio da parede; e esgueirou-se, aproveitando o clarão momentâneo dos relâmpagos.

Só ao alcançar o gabinete de sir John, cuja porta encontrava pela primeira vez escancarada, lembrou-se de não ter arma nenhuma consigo.

Receou entrar, e de fora perscrutou o aposento. E então evaporou-se-lhe o ímpeto de ousadia, e ele ficou, não mais com medo, mas estupidamente paralisado ante a *coisa* concreta, assistindo horrível cena de pesadelo.

Não havia luz no gabinete, mas os relâmpagos, agora contínuos, iluminavam-lhe os mínimos detalhes.

De pé, hirtos, os olhos esbugalhados, os cabelos arrepiados, o castelão tremia, levando as mãos á frente, num gesto instintivo de defesa. E diante dele via-se um corpo hediondo, nu, hisurto, negro, sujo, a escorrer água, os ombros largos sustentando a juba cerdosa de uma cabeça e a grenha barbuda de um rosto bestial.

Os olhos faiscavam chamas de ódio – olhos de leopardo numa cara de gorila.

E o mais terrível era que esse monstro falava, ou antes rugia, com sotaque absurdo, com voz entrecortada, exprimindo-se dificilmente mas numa entonação feroz e decidida. (ROSA, 1929, p.12).

O ambiente, a tempestade e a aparição vão se somando para gerar o tom de horror e medo, até ficar claro que o monstro é Sir Elphin, que havia escapado de seu calabouço e buscava vingança. Os quinze anos de prisão, a dor de ver sua amada morrer e se decompor em sua frente e de ter que utilizar seus ossos para cavar um túnel o haviam transformado, de fidalgo, em monstro: uma das mais horríveis metamorfoses, que leva John Highmore imediatamente à morte, por medo.

O conto de Guimarães Rosa, apesar de escrito no século XX, mantém uma matriz mais próxima do fantástico do século XVIII e início do século XIX. Não combina com o neo-fantástico, conforme a formulação de Alazraki em sua análise dos contos de Cortazar; tampouco com o fantástico, conforme elaborado por Todorov; também não se enquadra na “álgebra mágica” que vamos encontrar no trabalho posterior de Guimarães Rosa, a partir de **Sagarana**. Mas já há uma evidente preocupação com a busca do efeito, com a construção das palavras e de metáforas que agreguem significação e poeticidade ao texto. Há também a busca de uma trama que não seja racionalista e cartesiana e que ofereça, por meio do horror, bem característico do romance Gótico, uma apreciação dos limites das possibilidades do ser humano.

Por sua vez, *Tempo e Destino*, também publicado no jornal *O Cruzeiro*, em 22 de junho de 1930, tem uma clara temática fantástica à maneira do século XIX. Zviazline, jogador de xadrez com grandes conquistas como amador, mas sem muita experiência profissional, tem de enfrentar profissionais experientes em uma grande competição e necessita do prêmio em dinheiro para se casar com Efrozine, sua amada.

O tom do conto obedece ao de uma narrativa elementar: dois amantes que se veem impedidos de concretizar seu amor por causa de um obstáculo – nesse caso, a falta de

dinheiro. Durante uma partida de treinamento, Zviazline percebe uma figura diferente entre os espectadores:

Então Zviazline olhou pela primeira vez os assistentes. E viu na sua frente uma figura estranha de grifo, que relembra os retratos de Satanás: fronte desmedidamente ampla; sobrancelhas oblíquas; olhos pequenos, maliciosos, faiscantes; nariz adunco como bico de falcão; lábios finos frisados por sorriso diabolicamente irônico. (ROSA, 1930, p.12).

O sujeito parece exercer um estranho poder sobre ele, já que sua aproximação coincidiu com o crescimento da capacidade enxadrística de Zviazline, possibilitando que ele ganhasse as partidas tendo outros mestres mais experientes como parceiros. O enigma sobre o sujeito estranho aumenta quando o mesmo profere uma sentença também estranha: “Enfim, já se começa a compreender e a jogar o xadrez entre os homens!” (ROSA, 1930, p.12).

O tom sobrenatural é trabalhado pelo narrador em terceira pessoa quando ele completa a descrição da figura enigmática, sugerindo que talvez ele não seja humano, o que acentua o efeito da frase anterior, quando parece falar dos homens como se não pertencesse à mesma espécie:

A sua voz estalou fanhosa, esganiçada, como se viesse de muito longe; e, não fora o ar sobrenatural de quem a pronunciara, qualquer um se sentiria insultado pela ironia da expressão. E, sem esperar resposta, o enigmático homenzinho se afastou num passo miúdo, como o saltitar de um pássaro. Os circunstantes indagaram-se mutuamente, mas nenhum conhecia a esdrúxula criatura de sortilégio. Era de certo algum brincalhão de mau gosto, que quisera se divertir à custa deles. (ROSA, 1930, p.12).

Ao mesmo tempo em que a figura do ser estranho, de aparência não humana, é sugerida, há o ar de galhofa que remete o acontecido para uma condição de brincadeira de “mau gosto”, surgindo uma explicação racional para aquele homem estranho e para as vitórias de Zviazline, que podem ser tomadas como coincidência apenas. Não há, ainda, uma hesitação caracterizadora do fantástico do século XIX; é necessário que a história siga...

As vitórias na seção de treinamento repercutiram por todo o círculo enxadrístico e, numa atitude criminosa, Zviazline foi drogado momentos antes de iniciar o torneio. Em estado de delírio, deixa seu quarto e passa a vagar pelas ruas até se deparar com uma sala circular onde dois homens jogavam xadrez. A decoração era feita com signos raros; queimavam o incenso e a mirra. Um dos jogadores era o conhecido misterioso e

“o outro tinha cabelos e barba cor de neve; mas a fisionomia austera e majestosa não era absolutamente a de um velho. Ele parecia acima das idades! Tinha uma ampulheta ao seu lado num canto da mesa.” (ROSA, 1930, p.46).

Os jogadores eram o Tempo e o Destino e o jogo de xadrez era o “único tarot absoluto, chave de todo simbolismo!...” (ROSA, 1930, p.46). Zviazline havia sido atraído por ser o escolhido que receberia o ensinamento arcano daquilo que era, para quase todos, “um jogo, para alguns uma arte, e uma ciência para muito poucos...” (ROSA, 1930, p.46). O Destino passa a ser o narrador e começa a explicar quem ele é, qual sua característica e quem é seu parceiro, que continuava impassível a manejar as peças do jogo que tinha à frente. Também reforça a herança humana como uma gênese de Prometeu, ao falar da chama humana por meio de uma profecia:

- Sim, não passáveis primitivamente de meros autômatos, com menos independência e arbítrio talvez que estes trabelhos em que tocam as nossas mãos!... Entretanto, uma força imensa, formidável, desabrochou e cresceu na chama microscópica de vossos cérebros embrionários... Essa potencia que não sabeis ainda manejar, mas que vos há de transformar em deuses, é a vontade!... (ROSA, 1930, p.46).

O fogo sagrado roubado dos deuses e doado à humanidade se apresenta como uma vontade capaz de realizar grandes feitos, à altura dos deuses. Essa é a revelação arcana que recebe Zviazline em sua iniciação. A seguir, ele é levado pelas mãos do Tempo para contemplar a história, que passa em sua frente por meio de mil imagens e acontecimentos insólitos. Por fim, o movimento desacelera e ele entra em um estado de grande calma e tranquilidade; então desperta e se lembra da competição de xadrez. Corre em direção ao salão do torneio, na esperança de não ter perdido o início da competição, mas quando chega lá percebe que o torneio, que durou 20 dias, já havia finalizado e que ele havia ganhado a competição com 11 vitórias em 11 partidas e era o novo campeão mundial. A explicação para o fato: “Haviam decorrido vinte dias desde o começo da sua amalucada excursão! E enquanto o velho Cronos o distraía com as visões fantasmagóricas, “Anágke”, disfarçado, substituiu Zviazline no torneio, alcançando estrondosa vitória.” (ROSA, 1930, p.46).

Esse desenlace remete o conto para o maravilhoso, pois sua explicação sobrenatural invalida a possibilidade do fantástico. Depois dessa experiência, Zviazline cumpre seu trajeto heróico e se casa com Efrozine, mas nunca mais joga xadrez: “mais

forte que Adão, recusava provar do fruto da ciência, e mais humano que Prometeu, se não atrevera a roubar o fogo do céu.” (ROSA, 1930, p.46).

O conto descreve o trajeto iniciático que leva Zviazline à aquisição de um conhecimento arcano: a ciência do jogo de xadrez, que se reveste da metáfora da vida. Abandonar o jogo é abandonar a busca incessante das combinações que a vida oferece pelo exercício da vontade herdada de Prometeu e essa é a síntese de toda a ciência. O texto estabelece uma relação entre o Tempo e o Destino, entre Ormuz e Ariman, deuses masdeístas que representam o bem e o mal. Enquanto o Tempo, e portanto Ormuz, o bem, não retira sua atenção do jogo, como um todo, e do movimento frenético das peças, Ariman intervém nas ações humanas através da providência ou da fatalidade: são as duas caras do destino. Porém, não fica claro para o leitor se o destino é um ser em si ou se apenas responde à condição humana, pois, apesar da explicação final de que o destino havia assumido o lugar de Zviazline no torneio, poder-se-ia argumentar que a conclusão não passa de uma explicação superficial, pois, ao se apresentar usando a voz do narrador, assume um valor de verdade. O narrador, porém, está narrando uma história que ouviu do próprio Zviazline:

O jovem enxadrista acordou cedo e bem disposto. Como de costume, o criado lhe trouxe o café preto, ainda fumegante. E logo após começavam os efeitos estramonizantes de uma droga criminosamente misturada!...

O que depois se passou, nem o próprio Zviazline soube contar direito. Lembra-se, muito mal, de ter saído desesperado, numa excitação doida, pondo-se a girar a esmo pelas ruas, esquecido por completo do torneio a começar daí a pouco. Tomara em seguida um automóvel, e, já fora dos arrabaldes, ao norte da cidade, despedira o chofer, caminhando num automatismo de sonâmbulo, como se arrastado por chamamento superior e invisível. (ROSA, 1930, p.12).

Toda a narrativa, passada através do narrador em terceira pessoa, tem sua origem no que Zviazline contou depois; é uma forma sutil de transferir a narrativa em terceira pessoa para um narrador-personagem que esteve sob o efeito de drogas: passamos, portanto, de uma explicação sobrenatural do fenômeno para uma explicação natural, o que remeteria o conto para a condição do estranho. Na dúvida entre um e outro, ao não podermos decidir se o relato em primeira instância é a história contada por um narrador em terceira pessoa ou se é a história da personagem, resvalamos para a dúvida entre as seguintes alternativas: maravilhoso ou estranho, e, ao não podermos decidir, por meio dos elementos textuais, entre uma ou outra, entramos no âmbito do fantástico.

A dúvida instaurada nos remete a outra dúvida roseana, a que permeia **O Grande Sertão: Veredas**: a dúvida de Riobaldo sobre a existência do diabo ou se o que existe mesmo é “o homem humano” em seu projeto de travessia.

Riobaldo, religioso e místico, dialoga com um interlocutor mudo que não acredita na existência do demo, pois sua formação científica e criação urbana afastam a possibilidade de tal entidade. Em **O Grande Sertão: Veredas**, Deus se apresenta fora dos acontecimentos pontuais, pairando sobre todas as coisas, enquanto o diabo, este sim, “está na rua, no meio do redemoinho”. Também em *Tempo e Destino*, o Tempo, ou Ormuz, contempla os infinitos movimentos do xadrez da vida, enquanto que o Destino, Ariman, se intromete nas ações humanas; é ele quem supostamente, se aceitarmos o tom maravilhoso do conto, leva seu iniciado à vitória. Caso optemos pelo estranho, é o próprio Zviazline, com a consciência alterada, que alcança a vitória. Outra relação com **O Grande Sertão: Veredas** é que Zviazline, o ucraniano, assim como Riobaldo, o urucuiano, ao atingir o auge de sua carreira, se aposenta e aparentemente vive a contar os fatos de seu passado. Foi por esse meio que o narrador se inteirou do acontecido; a diferença é que Zviazline conquista o amor de sua vida, Efrozine, enquanto que Riobaldo perde Diadorim, embora se case com Otacília.

Se os primeiros contos de Guimarães Rosa receberam, por parte do próprio autor, a expressão de contos que não transcenderam, é impossível negar que *Tempo e Destino* contém, de forma embrionária, elementos que transcenderão em **O Grande Sertão: Veredas**. Tempo e Destino, ou Ormuz e Ariman, são representações do bem e do mal na religião masdeísta e que, transpostas para o cristianismo, recebem os nomes de Deus e diabo. O jogo de xadrez se apresenta como metáfora da existência, da vida humana, como já havia ensaiado Machado de Assis, quando escreveu: “das qualidades necessárias ao xadrez, Iaiá possuía as duas essenciais: vista pronta e paciência beneditina; qualidades preciosas na vida, que também é um xadrez, com seus problemas e partidas, umas ganhas, outras perdidas, outras nulas” (MACHADO, 1992, p. 464). Guimarães Rosa, na trilha de Machado, insiste na representação do xadrez como uma metáfora da vida e por isso diz que é, para poucos, uma ciência arcana; a grande maioria apenas vê o jogo e não sabe que, por detrás de cada jogada, estão as mãos do Tempo e do Destino ou, dito de outra forma, de Deus e do diabo.

Também Borges explorou a temática do xadrez. Publicou em 1960 um poema-*Xadrez*, incluído no livro **O Fazedor**, no qual presta uma homenagem à arte de Caissa, ao mesmo tempo em que toca em questões como o tempo e o destino:

Quando os jogadores tiverem ido,
Quando o tempo os tiver consumido,
Certamente não terá cessado o rito.

No Oriente acendeu-se esta guerra
Cujo anfiteatro é hoje toda a terra.
Como o outro, este jogo é infinito.

A relação do xadrez com o mundo pode ser observada, também, no verso que distingue o xadrez por sua infinitude. Mais revelador ainda é o conto *O Milagre Secreto*, publicado em **Ficções**, em 1994, depois, portanto, da publicação do conto *Tempo e Destino*, de Guimarães Rosa.

O conto inicia-se com o relato de um sonho ocorrido na noite de quatorze de março de 1939, em um apartamento da Zelteggasse de Praga. Jaromir Hladik sonhava que duas famílias inimigas disputavam um grande e extenso jogo de xadrez, jogo iniciado há muitos séculos e sem data para acabar, quando foi despertado por uma patrulha do Terceiro Reich, que o fez prisioneiro, devido à sua ascendência judia.

Ao longo da narrativa, atributos do jogo de xadrez são emprestados a objetos e situações narradas: “um quartel asséptico e branco”, “tentava esgotar absurdamente todas as variantes”, “antecipava infinitamente o processo”, “em pátios cujas formas e cujos ângulos esgotavam a geometria”, “com lógica perversa inferiu que prever um detalhe circunstancial é impedir que este suceda” e outros, que impregnam a narrativa de artifícios que vão culminar no desfecho da história. Na noite anterior à sua execução, Hladik, depois de perceber que “o tempo é uma falácia”, sonha que um anjo vem lhe conceder seu desejo: ter mais um ano para concluir sua melhor obra, que é um livro intitulado **Os inimigos**.

Na hora da execução, no dia 29 de março, às nove horas da manhã, Hladik foi levado ao paredão de fuzilamento. No instante do tiro, porém, o tempo se deteve para Hladik: “Surpreendeu-lhe não sentir nenhuma fadiga, nem sequer vertigem de sua demorada imobilidade. Dormiu, ao cabo de um prazo indeterminado. Ao despertar, o mundo continuava imóvel e surdo.” (BORGES, 2005, p.572).

Hladik contava com sua memória para cumprir com seu destino: concluir seu livro; para isso, o tempo se deteve. Passado um ano, Hladik recebeu uma bala de chumbo em seu peito. Era o dia 29 de março, às 09h02min da manhã do mesmo dia em que descera ao pátio.

Não apenas o tema do xadrez, do tempo e do destino se aproxima do conto de Guimarães Rosa, como também a utilização da magia como elemento orientador. Evidentemente, nesta comparação o trabalho de Borges aparece muito melhor elaborado do que o do iniciante escritor mineiro. A álgebra mágica ainda está em fase embrionária e, talvez por isso, mais do que pela falta do linguajar regionalista, Guimarães Rosa tenha classificado seus trabalhos dessa época como “contos que não transcendem”.

De fato, estes dois contos, comparados com o conto *A Terceira Margem do Rio*, parecem escritos por outro autor; são filhos de outro pai. Qual pai corresponderia a tais filhos? Renard Perez nos dá apenas uma sugestão em seu depoimento sobre Guimarães Rosa, publicado na **Coleção Fortuna Crítica** n.º 6 (1991). Filho de pequeno comerciante, Guimarães Rosa nasceu na pequena cidade de Cordisburgo em 27 de junho de 1908, uma “zona de fazendas e engorda de gado”, e cursou o ginásio na mesma escola que Drummond, o que talvez o tenha inspirado a se tornar um grande leitor e freqüentador de bibliotecas, embora as línguas fossem sua maior paixão. Matriculou-se na faculdade de medicina em 1925 e em 1929 foi nomeado funcionário do Serviço de Estatística de Minas Gerais. Em 1930, casou-se pela primeira vez e se formou no curso de medicina. É justamente no período do curso de medicina, que coincide com o entre-guerras, que Guimarães Rosa escreve os dois contos analisados neste trabalho, período que também coincide com grandes mudanças políticas no cenário mundial:

No período entre as duas guerras mundiais, de 1918 a 1939, viveu-se intensa polarização política. Solicitados por crises sociais sem precedentes, ainda em pleno rescaldo daquela que foi a primeira guerra total, envolvendo o planeta por inteiro numa globalização armada até então inédita – e às voltas com a escalada de conflitos que prenunciava a próxima guerra, mais cruel ainda –, intelectuais e artistas no mundo todo, bem como no Brasil, se arregimentavam à direita ou à esquerda. De preferência, à esquerda. Um período que assistiu à ascensão dos totalitarismos por toda a parte – fascismo na Itália, Espanha e Portugal, nazismo na Alemanha, peronismo na Argentina, ditadura e Estado Novo de Getúlio Vargas no Brasil, para não falar no integralismo de Plínio Salgado – só podia mesmo convocar os intelectuais a uma maior participação na luta contra os regimes de exceção. (GALVÃO, 2000, p. 18).

Guimarães Rosa nunca foi um ativista radical e nunca utilizou meios radicais para expressar sua indignação; ao contrário, fez da língua sua espada e da literatura seu ponto de integração. Mas é difícil deixar de acreditar que o processo de mudanças e ocorrências mundiais e locais deixasse de causar algum impacto no jovem escritor e que

uma linguagem mais realista, com a influência de Zola, deixasse de influenciar Guimarães Rosa nesta época, embora, mais tarde, ele tenha considerado Zola um escritor menor, um não-sertanejo.

O mapa dessa influência está bem desenhado no trabalho de Flora Süssekind, **Tal Brasil, qual romance?** (1984), no qual traça o perfil da influência realista no plano da literatura brasileira:

Não é o romanesco, o literário, o que importa, mas a possibilidade de tais narrativas retratarem com “verdade” e “honestidade” aspectos da “realidade brasileira”. Importa que o trabalho com a linguagem, os recursos narrativos, a literatura, cedam lugar à perseguição naturalista de um *décor* brasileiro, personagens típicos e uma identidade nacional. Repete-se, no que diz respeito à literatura brasileira, a exigência de que radiografe o país. Mais que fotografia, o texto se aproxima do diagnóstico médico a captar sintomas e mazelas nacionais. A ordenar descontinuidades e diferenças. A buscar uma identidade chamada Brasil e uma estética naturalista que permitam uma simetria perfeita à máxima: Tal Brasil, tal romance. (1984, p.38).

E, quanto às influências estrangeiras, acrescenta Süssekind:

Tentando dar conta fotograficamente de um país, ele mesmo envolvido num projeto de aproximação a modelos (culturais ou não) estrangeiros, a literatura fica mais longe de seu desejo mimético. Em busca de um modelo que, por sua vez, também tenta reduplicar outro, mais parece tratar-se de uma casa de espelhos, onde todos querem refletir uma imagem que, de sua parte, é igualmente o reflexo da outra. (1984, p.39).

Guimarães Rosa, além das influências de época, mantém estreito vínculo com as ciências, em função da escolha da carreira, que viria a ser sua primeira profissão, resultando em uma previsível tendência a esquemas e modelos.

Já nesses dois primeiros contos, vê-se a tentativa de fugir dos padrões mais realistas e racionalistas. No primeiro conto, *O mistério de Highmore Hall*, por meio do horror muito característico do Gótico, porém não é uma influência direta, mas mediatizada por Poe, este sim influenciado diretamente pelos escritores góticos. A imitação é tanta que não só o modelo, mas toda a estrutura, responde às características do gótico, até mesmo a utilização dos nomes e do cenário. O que há no estilo ainda incipiente de Guimarães Rosa é apenas a tentativa de quebrar o padrão realista da literatura de sua época por meio de um estilo que, como já vimos, pertence a outro século.

No caso do segundo conto, *Tempo e Destino*, vê-se outro tipo de fantástico, o do século XIX, ao se situar entre a explicação de um acontecimento maravilhoso e a

alucinação, sem se definir por nenhum deles. Apesar do conto já mostrar correlações mais refinadas entre o jogo de xadrez e as relações bem-mal e tempo-destino – como encenações da vida – a estrutura se faz por oposições, sem o esteio do paradoxo da álgebra mágica, isto é, aquele espaço possível para dizer o indizível. Falta ainda uma identidade para o escritor; sua escritura é linear, presa a modelos alheios que ele utiliza como matriz para se opor à matriz realista/regionalista de ampla utilização na década de 30, herdeira dos conceitos de Zola e sob a influência do marxismo; assim como Lovecraft, sob grande influência de Poe, buscava com seu horror cósmico, na mesma época, se opor ao “romance de sociedade” norte-americano.

Referências Bibliográficas

ALAZRAKI, Jaime, **En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar** – elementos para una poética de lo neofantástico. Madrid: Gredos, 1983.

ASSIS, Machado. Iaiá Garcia. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Obras completas* v. 1. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1992.

BORGES, Jorge Luis, O milagre secreto. In: **Obras Completas I**. São Paulo: Editora Globo, 2005b.

_____. Xadrez. In: **Obras Completas II**. São Paulo: Editora Globo, 1999.

GALVÃO, Walnice N. **Guimarães Rosa**. São Paulo: Publifolha, 2000.

LORENZ, G. W. O ciclo de romances *Corps de Ballet* de João Guimarães Rosa. In: **Correspondência com seu tradutor alemão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MADEIRA FILHO, W. “Retorno a Highmore Hall”. In: DUARTE, Lélia Parreira (org.). **Veredas de Rosa**. Belo Horizonte: PUC-MG, 2000.

MONEGAL, E. R. Em busca de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, E. (org.). **Coleção Fortuna Crítica 6**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

PEREZ, Renard. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, E. (org.). **Coleção Fortuna Crítica 6**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

POE, E. A, **Ficção completa, poesia & ensaios**. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1965.

_____. A Filosofia da Composição. In: MENDES, Oscar (org). **Edgar A. Poe: Ficção completa, Poesia & Ensaios**. Rio de Janeiro: Aguilar Editora, 1965.

ROSA, J.G. **O Mistério de Highmore Hall**. O Cruzeiro [jornal]. Rio de Janeiro: [s.n.], 7 dez. 1929.

_____. **Tempo e destino**. O Cruzeiro [jornal]. Rio de Janeiro: [s.n.], 21 jun. 1930.

_____. **Ficção completa v.1 e 2**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ROSA, J.G., LORENZ, G. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, E. (org.). **Coleção Fortuna Crítica 6**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, Qual romance?**. Rio de Janeiro: Achiamê, 1984.

Artigo 8 - GOTTFRIED WOLFGANG (1843), DE PÉTRUS BOREL: A RETOMADA DE WASHINGTON IRVING COMO INVESTIMENTO NO GÊNERO FANTÁSTICO

Fernanda Almeida Lima
Doutoranda
Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas (UFRJ)

RESUMO:

O escritor francês Pétrus Borel (1809-1859) integra o grupo de artistas vitimados pelo ostracismo, grupo que, segundo as categorizações da história literária, se convencionou chamar de *pequenos românticos*. Borel figura entre os membros do Pequeno Cenáculo (1830-1833), confraria artística da qual também faziam parte Théophile Gautier e Gérard de Nerval, ocupando a posição de líder do grupo de jovens românticos excêntricos e arruaceiros. Pela composição de suas principais obras, o volume de contos imorais **Champavert** (1833) e o romance **Madame Putiphar** (1839), Pétrus Borel é classificado como um dos principais representantes da vertente paroxística e subversiva do movimento romântico francês, conhecida como romantismo frenético. Entretanto, ainda é pouco (re)conhecida a filiação do escritor ao gênero fantástico. Após um primeiro investimento no gênero, com a publicação do conto **Les pressentiments** (1833), ignorado pelos críticos, Borel reafirma sua filiação ao fantástico, dez anos mais tarde, apresentando ao público *Gottfried Wolfgang* (1843), narrativa publicada no periódico **La Sylphide**. Para compor **Gottfried Wolfgang**, Borel retomou e traduziu a narrativa do escritor norte-americano Washington Irving (1783-1859), intitulada **The Adventure of the German Student** (1824), operando modificações de cunho irônico. Desse modo, o conto de Irving constitui o modelo narrativo que orienta a composição da *cenografia enunciativa* (Maingueneau, 2006) da narrativa boreliana. O presente trabalho objetiva, então, analisar as estratégias de espelhamento e subversão irônica, com relação ao conto de Irving, empreendidas por Borel para legitimar a composição da *cenografia* fantástica de *Gottfried Wolfgang*.

PALAVRAS-CHAVE: Pétrus Borel – Washington Irving – Fantástico – Cenografia enunciativa

ABSTRACT:

The French writer Petrus Borel (1809-1859) belongs to the group of artists victimized by ostracism, group that, according to the categories of literary history, is called “the little romantics”. Borel is among the members of Small Cenacle (1830-1833), artistic fraternity of which are also

members Théophile Gautier and Gérard de Nerval, being the leader of this group composed by eccentric and riotous romantic young men. For the composition of his major works, the volume of immoral stories **Champavert** (1833) and the novel *Madame Putiphar* (1839), Petrus Borel is ranked as one of the main representatives of paroxysmal and subversive aspects of the French Romantic Movement, known as Frenetic Romanticism. However, his affiliation with the fantastic genre is not completely accepted. After an initial investment on this genre, with the release of the tale **Les pressentiments** (1833), ignored by critics, Borel reaffirms his membership to the Fantastic, ten years later, giving the public Gottfried Wolfgang (1843), narrative released in the journal **La Sylphide**. To compose Gottfried Wolfgang, Borel resumed and translated the narrative of the American writer Washington Irving, entitled **The adventure of the German student** (1824), changing it in an ironic way. Thus, Irving's tale is the narrative model that guides the composition of the enunciative "scenography" (Maingueneau, 2006) of Borel's narrative. This paper aims, then, to analyze the strategies of subversion and ironic mirroring, concerning Irving's tale, undertaken by Borel to legitimize the composition of the fantastic "scenography" of Gottfried Wolfgang.

KEYWORDS: Pétrus Borel – Washington Irving – Fantastic - Enunciative scenography

No período que abarca o final do ano de 1829 e o início do ano de 1830, a cena literária francesa passa por expressivas transformações, dada a formação de um novo agrupamento de artistas românticos, conhecido como Pequeno Cenáculo¹ (1830-1833). A então recém-formada confraria artística era composta por pintores, escultores, vinhetistas, arquitetos e escritores, dentre os quais encontram-se Pétrus Borel, Théophile Gautier, Gérard de Nerval e Philothée O’Neddy. Mais jovens e agressivos do que a geração dos “grandes românticos”, protagonizada por nomes como Victor Hugo, Alexandre Dumas, Sainte-Beuve, Lamartine, Charles Nodier e Delacroix, os integrantes do Pequeno Cenáculo, classificados como “pequenos românticos”, recusam o tom sóbrio e lacrimoso em suas produções, bem como a concepção de arte utilitária. Manifestando comportamento arruaceiro e exibindo excentricidades de porte, vestimentas, barbas e cabelos, no intuito de ostentar sua aversão à sociedade burguesa da época, os jovens românticos de 1830 desenvolvem um projeto estético particularizado pelo paroxismo e pela verve irônica. Tal estética elaborada pelos membros do Pequeno Cenáculo recebeu a qualificação de frenética.

Desta forma, o romantismo frenético aparece como vertente marginal, encarniçada e subversiva da cena romântica francesa, privilegiando temas grotescos, satânicos e eróticos e tecendo descrições minuciosas de quadros escatológicos, de morte e de violência. Em sua configuração, o frenesi romântico conta com elementos do romance gótico inglês (*roman noir*), tais como o cenário de castelos medievais, calabouços, claustros e subterrâneos, as cenas de suspense, horror e crueldade, a “retórica do excesso”, caracterizada pelo uso excessivo de figuras de linguagem e pela transmutação da linguagem em gritos, gemidos, imprecações, soluços e uivos, comportando também traços do fantástico alemão, como as manifestações sobrenaturais. Deve-se ressaltar que a singularidade do frenesi manifestado nas composições dos jovens românticos de 1830 consiste na fusão entre representação do horror, da violência e fortes tiradas de ironia, chegando a atingir os códigos do humor negro. Dentre os membros do Pequeno Cenáculo, Pétrus Borel se destaca como um dos escritores mais ousados, no que se refere ao investimento na expressão literária do frenesi. Assim, pela filiação arrojada aos excessos e transgressões da estética frenética, Borel conquista a admiração e o respeito de seus pares, assumindo a posição de líder do grupo. As produções mais significativas de Pétrus Borel, **Champavert, Contes Immoraux** (1833) e o romance **Madame Putiphar** (1839), condenadas pelos críticos da época em termos de depravação estética e produtos da imaginação doentia do autor, foram redescobertas e exaltadas pelos surrealistas franceses, como modelos de subversão artística, recebendo, a partir de então, a qualificação de exemplares completos e legítimos do romantismo frenético de 1830.

¹ As reuniões do grupo se realizavam no ateliê do escultor Jehan Duseigneur.

A apresentação e a categorização de Pétrus Borel como representante por excelência do frenesi romântico, fazem, entretanto, passar sob silêncio o investimento do escritor no gênero fantástico, operado de forma recorrente. Em 1833, antes mesmo do sucesso de escândalo que marcou a publicação dos contos imorais de **Champavert**, Pétrus Borel publica seu primeiro conto, “Les pressentiments”, marcado por uma *cenografia enunciativa* (MAINGUENEAU, 2006) tipicamente fantástica, na qual a irrupção do sobrenatural, a personificação do diabo, guarda seu caráter insólito e inexplicável, devido à construção e à manutenção, até o fim da narrativa, de uma atmosfera de hesitação e ambigüidade, característica que legitima uma narrativa como fantástica, segundo a definição todoroviana. Ainda no ano de 1833, o Pequeno Cenáculo se desagrega, uma vez que, temendo o espectro do fracasso, a condenação dos críticos e a reprovação do público burguês, grande parte dos seus membros buscam ancoragem em outras estéticas, como Théophile Gautier, por exemplo, que passa a defender os postulados estéticos da arte pela arte. Apresentando uma postura inversa daquela assumida por seus pares, por meio da composição de **Madame Putiphar**, Pétrus Borel se mantém fiel aos paroxismos e subversões do romantismo frenético, ostentando por esse *sur place* estético sua insubmissão aos valores dominantes no campo literário da época. Todavia, em 1839, logo após a publicação do romance, Borel será vítima de uma irremediável condenação simbólica, em consequência de uma crítica tecida pela pluma de Jules Janin², no **Journal des Débats**. Janin, príncipe da crítica burguesa, comenta a recente publicação de **Madame Putiphar** e, apresentando a trama frenética do romance, o compara às composições libertinas do marquês de Sade. O crítico denuncia ainda o “humor de canibal” de Borel, sua obsessão pela chamada “literatura de carniça”³ (*littérature charogne*), índices de sua imaginação pervertida, indiciando, desse modo, que suas obras constituíam uma ameaça ao pacífico regime monárquico da época. Após esta crítica de Jules Janin, a reputação de Pétrus Borel ficará definitivamente comprometida, de modo que o escritor acaba por deixar a França e o círculo literário parisiense, no ano de 1846, para trabalhar como fiscal de colonização na Argélia. Desta forma, de 1839 a 1846, os últimos sete anos de Borel no campo literário francês, o escritor amargará uma fase de grandes dificuldades financeiras, que o obrigarão a abrir mão de determinados princípios estéticos, se curvar ao gosto do público e recorrer à “prática literária de subsistência”. Nesta época, então, apostando no permanente interesse do público por narrativas fantásticas, Borel empreende um novo investimento no gênero, com a publicação de **Le trésor de la cave rne d’Arcueil** (1843), **Gottfried Wolfgang** (1843) e **Le fou du roi de Suède** (1845). Dentre tais produções, que constituem as narrativas fantásticas de Borel com fortuna crítica mais relevante, **Gottfried Wolfgang** foi selecionada como objeto de análise do presente trabalho.

² Cf. JANIN, Jules. «Madame Putiphar». In: *Journal des Débats*, 5 juin 1839.

³ Designação irônica do romantismo frenético.

Considerando a data de publicação das principais narrativas fantásticas de Pétrus Borel, faz-se necessário assinalar o caráter tardio do investimento no gênero operado pelo escritor. Na França, a fase de apogeu da estética fantástica compreende o recorte cronológico que vai de 1830 a 1835, abarcando o movimento de recepção e tradução das obras de E.T.A. Hoffmann, o grande mestre do gênero, e o fenômeno de efervescência de publicações de contos fantásticos. Max Milner considera 1835 como o ano de declínio do fantástico na França, embora reconheça que o gênero se mantém, de forma menos expressiva, até 1845. Milner analisa esta fase de declínio do gênero fantástico, no trecho transcrito abaixo:

[...] seu universo, explorado por audaciosos pioneiros, não permite mais a descoberta de novos horizontes. [...] Por um lado, uma impressão de esgotamento. O fantástico não faz mais sucesso e sobrevive dificilmente, carregado de filosofia ou de esoterismo, às vezes, colorido de ironia; os frenéticos se acalmam e compõem obras mais graves. O pitoresco, eclipsado por um momento, tem sua revanche, e há um desabrochar inofensivo de lendas e tradições [...]. Por outro lado, o iluminismo ganha terreno e muitos devaneios referentes à origem do mal ou ao destino da humanidade acabam por topar com a figura do Revoltado. [...] (MILNER, 2007 : 611)⁴

Em 20 de agosto de 1840, Pétrus Borel escreve um bilhete a Émile de Girardin, fundador do jornal **La Presse**, solicitando a publicação de **Gottfried Wolfgang** no periódico. Não se sabe se Girardin recusou verbalmente a publicação do conto ou se simplesmente ignorou a solicitação de Borel, mas é fato que **Gottfried Wolfgang** só será publicado em 1843, na revista **La Sylphide**. Esta pode ser classificada como uma revista de certo prestígio, estimada pelos escritores e pelo público, de modo que a publicação do conto de Pétrus Borel neste periódico indicia que “sua prosa ainda era apreciada (ou) ao menos, ela atraía a atenção de diletantes esclarecidos” (STEINMETZ, 2002: 193). Após a publicação das primeiras biografias de Pétrus Borel, produzidas por Jules Claretie⁵ e por Aristide Marie⁶, bem como após a releitura das obras de Borel empreendida pelo grupo de André Breton, o processo de gênese do conto **Gottfried Wolfgang** foi desvelado. Pétrus Borel teria simplesmente apresentado ao público uma tradução literal do conto **The Adventure of the German Student**, composto pelo escritor norte-americano Washington Irving. O conto de Irving foi publicado em Londres e em Paris, no ano de 1824, integrando o volume **Tales of a Traveller**. No ano seguinte, três traduções francesas do volume foram publicadas em Paris.

The Adventure of the German Student consiste numa narrativa curta e simples, ambientada na França, no período do Terror, e cuja trama pode ser resumida nos seguintes termos: o

⁴ Tradução da autora, exceto quando explicitamente referido.

⁵ Cf. CLARETIE, Jules. *Pétrus Borel le Lycanthrope. Sa vie, ses écrits, sa correspondance. Poésies et documents inédits*. Paris: Pincebourde, 1865.

⁶ Cf. MARIE, Aristide. *Pétrus Borel le Lycanthrope, sa vie, son œuvre, suivi d'une bibliographie*. Paris: Éditions de la Force Française, 1922.

herói do conto, o visionário estudante alemão Gottfried Wolfgang, apaixonado por filosofias iluministas, numa noite de tempestade, encontra uma bela mulher, pálida, com vestido e cabelos negros, na praça de execução de Paris, sentada aos pés da guilhotina. Ao se aproximar da desconhecida, Wolfgang reconhece o belo rosto de mulher que sempre aparecia em seus sonhos e delírios. O herói observa com curiosidade a tira de tecido negro, ornada com diamantes, que a mulher trazia no pescoço. Como a desconhecida declara não ter teto nem família, afirmando morar numa tumba, Wolfgang lhe oferece apoio, abrigo e a leva para seu modesto quarto de estudante. A desconhecida se entrega ao herói e, no dia seguinte, após deixá-la adormecida em sua cama, Wolfgang sai à procura de um apartamento mais amplo para acomodá-la melhor. Ao retornar, o estudante a encontra morta, chama por socorro, quando um policial entra no quarto e questiona como a mulher havia chegado até aquele local, visto que fora uma das vítimas da guilhotina, no dia anterior. O policial retira o adorno negro do pescoço da desconhecida, expondo o ferimento provocado pela lâmina e, imediatamente, a cabeça da mulher rola pelo chão do quarto. Num acesso de delírio, Wolfgang afirma que um espírito maligno reanimou o corpo da mulher e preparou uma armadilha para amaldiçoá-lo. Gottfried Wolfgang perde a razão e morre internado num hospício.

Num artigo publicado na **Revue de Littérature Comparée**, Francis Prescott Smith avalia o conto **Gottfried Wolfgang** de Pétrus Borel como um plágio do conto de Washington Irving, apontando igualmente a analogia entre o episódio principal de **La Femme au collier de velours** (1851), composta por Alexandre Dumas, e a trama do conto **The Adventure of the German Student**. Conjectura-se que, por meio da leitura do conto de Irving, ou até mesmo do conto de Borel, Dumas tenha encontrado as bases de composição de **La Femme au collier de velours**. Todavia, no prefácio da obra, o autor declara que “[...] Charles Nodier, em seu leito de morte, lhe confiou a idéia dessa história, uma vez que ele acreditava não ter mais tempo para desenvolvê-la. [...]” (SMITH, 1938 : 340). Igualmente relevante, nesta cadeia de retomadas e plágios, é o fato de que o próprio Washington Irving teria se inspirado no conto francês “Le Revenant Succube”, uma das narrativas que compõem o livro **Histoires des fantômes et des démons qui se sont montrés parmi les hommes, ou choix d’anecdotes ou de contes** (1819), escrito por Madame Gabrielle de P[aban]. A trama de **Revenant Succube** é idêntica àquela desenvolvida em **The Adventure of the German Student**, havendo apenas a substituição da guilhotina pela forca. Em sua introdução aos contos de Irving, Roger Asselineau (1979) afirma que Thomas Moore revelou a existência do conto de Madame P[aban] a Irving e lhe sugeriu uma composição nos mesmos moldes.

No que diz respeito à qualificação do conto de Pétrus Borel como tradução literal ou simples plágio da narrativa de Washington Irving, faz-se relevante apresentar as devidas considerações. Primeiramente, deve-se assinalar que, no século XIX, o plágio figura como um procedimento

comum de criação, ao qual recorreram grandes nomes da literatura, tais como Stendhal, Dumas, Baudelaire, Nerval e Nodier. Este último, no prefácio de **Trilby** (1822), apresenta aos leitores a seguinte confissão: “o tema desta narrativa foi tirado de um prefácio ou de uma nota dos romances de Sir Walter Scott, não sei qual deles. Como todas as tradições populares, esta aqui deu a volta ao mundo e se encontra em toda parte” (NODIER, 1961 : 95). Em segundo lugar, constata-se que o valor da “propriedade literária” é atenuado, com o desenvolvimento de teorias que concebem a literatura como uma malha intertextual vasta e profunda, animada por uma dinâmica de retomada e reatualização incessante de cenários de enunciação. Desta forma, analisando as diversas retomadas e traduções de textos estrangeiros por Pétrus Borel, Jean-Luc Steinmetz sustenta a impertinência de classificá-lo como um mero plagiador, dado que é impossível negar a construção de uma “realidade interior” boreliana, em tais empreendimentos do autor. Steinmetz prossegue com a seguinte argumentação:

a palavra de Borel avança sobre a rede fechada de uma intertextualidade múltipla. É esta que deve ser considerada, se buscamos compreender em que sentido a palavra de Borel é original. Certamente, ergue-se aqui um paradoxo; mas, ele parece um pouco mais compreensível se anteciparmos, por exemplo, o processo de escritura de um *Lautréamont*. (STEINMETZ, 1986 : 182)

Profundo conhecedor da língua inglesa, Pétrus Borel traduziu **Robinson Crusóe** (1719)⁷, de Daniel Defoe, e percebe-se que, nos últimos anos de suas atividades literárias em Paris, Borel se serve das técnicas de tradução, imbricando e camuflando tal processo, para produzir seus textos e se manter no mercado editorial. Como destaca Steinmetz, verifica-se, “neste caso, uma curiosa função da tradução como meio de transferência, como técnica (invocada) para despachar um original indesejável.” (STEINMETZ, 1986 : 183). Com relação à gênese do conto **Gottfried Wolfgang**, o processo de apropriação e transformação de **The Adventure of the German Student** será analisado com base no conceito de *cenografia enunciativa*, elaborado por Dominique Maingueneau, teórico da Análise de Discurso de Linha Francesa. O conto de Irving assume, então, a função de modelo de cena narrativa, responsável por orientar as estratégias de composição da *cenografia* do conto de Borel.

Dominique Maingueneau define *cenografia enunciativa* como a cena narrativa que chega primeiramente ao leitor. A *cenografia* especifica a forma de apresentação do conteúdo de uma obra, a “cena de fala” que permite a instauração do discurso e, que, por sua progressão ao longo do corpo textual, legitima a cadeia enunciativa que instaura. Assim, o processo de legitimação da obra se realiza mediante a construção de tal “enlaçamento, dando a ver ao leitor um mundo cujo caráter convoca a própria cenografia que o propõe e nenhuma outra: através daquilo que diz, [...] a obra

⁷ A tradução de Pétrus Borel foi publicada por Francisque Borel e Alexandre Varenne, em 25 fascículos, no ano de 1835, e, no ano seguinte, em dois volumes.

tem de justificar tacitamente essa cenografia que ela mesma impõe desde o início” (MAINGUENEAU, 2006 : 253). Na *cenografia enunciativa* de um texto literário estão contidos, de forma implícita, traços indicativos e qualificativos dos protagonistas deste ato de enunciação, o enunciador e o co-enunciador almejado, bem como da inscrição espaço-temporal, *topografia* e *cronografia*, compartilhada por eles. Segundo Maingueneau, a *cenografia se mostra* em diferentes instâncias, manifestando elementos indiciários de três naturezas diferentes: *textuais*, indicação explícita de alguns de seus componentes ou reivindicação “cenas de fala” já validadas, acionando a memória intertextual; *paratextuais*, referentes às características encontradas em localidades textuais periféricas, como título, epígrafes, prefácios ou vinhetas; *implícitos*, conjunto de referências tácitas a outros cenários enunciativos. No que concerne aos empreendimentos de legitimação da *cenografia enunciativa*, os criadores recorrem a estratégias de espelhamento ou contraste a cenários de enunciação já validados, dotados de prestígio ou não.

A análise das estratégias empreendidas por Pétrus Borel para compor a *cenografia enunciativa* de **Gottfried Wolfgang**, revela uma lúdica alternância de procedimentos de espelhamento e contraste, com relação à *cenografia* de **The Adventure of the German Student**. Os *indícios paratextuais* de composição da *cenografia* da narrativa boreliana sinalizam uma filiação patente ao conto do escritor norte-americano, uma vez que Borel utiliza a mesma epígrafe que precede a narrativa de Irving, uma citação de Fletcher. Além desta evidência, o título do conto de Pétrus Borel consiste no nome criado por Washington Irving para designar o herói da trama. Por outro lado, a análise dos *indícios textuais* indiciam estratégias de contraste de cunho irônico, visando semear a narrativa de princípios estéticos peculiares à prosa boreliana. Um dos procedimentos mais expressivos de manipulação e apropriação do conto de Irving por Borel consiste na inserção de um capítulo que precede o desenvolvimento da trama. Neste capítulo inicial, o narrador relata que passava uma temporada em Boulogne e, certo dia, foi abordado pelo albergista que lhe ofereceu um volumoso rolo de papéis, que pertencera a um de seus hóspedes. Tratava-se de um jovem inglês, taciturno e bizarro, que desaparecera repentinamente. O albergista acreditava que ele havia se suicidado e pede ao narrador para conservar os papéis deixados pelo hóspede estranho. Entre estes papéis, que continham poesias, rascunhos e fragmentos de textos, o narrador encontra um pequeno caderno, no qual figurava a narrativa da mulher guilhotinada, que será apresentada por Borel, no capítulo seguinte do conto. Em seguida, o narrador prossegue com este questionamento:

Esta bizarra composição foi obra deste pobre desconhecido? Ou seria simplesmente uma imitação ou uma tradução de algum fragmento fantasmagórico, nascido do cérebro vaporoso de um alemão, ou originário da França, e que seduzira seu espírito enfermo? Eu não sei... O acaso o colocou entre minhas mãos; e, assim como o acaso me ofereceu este texto, eu vos ofereço. – Que o insensato, a quem isso possa pertencer, o reclame! – e, imediatamente, a reparação lhe será feita. (BOREL, 1941, não paginado)

Segundo Francis Prescott Smith, tal passagem parece constituir “uma espécie de desafio lançado àqueles franceses que acreditavam possuir uma grande bagagem de leitura em inglês, e talvez ao próprio Irving.” (SMITH, 1938 : 337). Este trecho ilustra como, pelo viés da ironia, Borel alude ao procedimento de plágio e tradução empreendidos, assim como busca escapar das possíveis críticas à morbidez do conto, uma vez que não se apresenta como o autor da trama. Por sua vez, Jean-Luc Steinmetz atenta para a singularidade que este capítulo inicial atribui à *cenografia enunciativa* de *Gottfried Wolfgang*, visto que a “disposição da narrativa não se estabelece por intermédio de um narrador, contando uma anedota a um círculo de amigos, como era de costume, mas pela descoberta de um manuscrito.” (STEINMETZ, 1986 : 185-6). **The Adventure of the German Student** encerra em sua configuração este lugar do comum do fantástico, dado que a aventura vivida por Wolfgang é relatada a um viajante curioso por um velho estranho e louco.

Retomando o processo de composição da *cenografia enunciativa* de *Gottfried Wolfgang*, constata-se, mesmo nos capítulos subseqüentes, nos quais muitos analistas reconhecem apenas a tradução da narrativa de Washington Irving, a presença de indícios, de estratégias de anti-espelhamento que permitem reconhecer traços distintivos do enunciador, do co-enunciador almejado e da ancoragem espaço-temporal da enunciação boreliana. Empreendendo uma subversão irônica à *cenografia enunciativa* de **The Adventure of the German Student**, Pétrus Borel se recusa a redigir a palavra “guilhotina”, numa afetada defesa ao “bom tom”, ao estilo leve e comedido. Pilheriando os críticos que, nos tempos do frenesi, avaliaram suas produções como imorais, chocantes, excessivas, e sua inspiração frenética como imaginação doentia, Borel substitui a palavra guilhotina por “g...”, justificando-se, nos seguintes termos: “Não, minha pluma jamais saberá escrever esta palavra pavorosa” (BOREL, 1941). O termo é, então, substituído por perífrases, como “horrrível instrumento”, “aparelho lúgubre e ameaçador”, “lâmina assustadora”. Esta passagem de **Gottfried Wolfgang** é igualmente reveladora: “Nosso estudante era, de alguma forma, (abstenham-me desta ligeira ausência de gosto), uma sorte de vampiro literário, nutrindo-se no cemitério da ciência e da literatura em dissolução” (BOREL, 1941). Em meio ao processo de tradução, Borel tece críticas pretensamente moralistas ao estilo agressivo e sombrio de Irving. Dentre tais estratégias de contraste, responsáveis por subverter ironicamente a cena narrativa proposta por Irving, pode-se ainda citar duas alterações expressivas: a manutenção da castidade da dama de colar negro, uma vez que Borel a descreve dormindo numa poltrona, pudicamente envolvida com seu manto, e a recusa da cena em que cabeça da dama degolada rola pelo chão do quarto de Wolfgang. Assumindo uma falsa postura enunciativa de escritor ponderado, de frenético reabilitado, Pétrus Borel descarta alusões eróticas e paroxismos sangrentos.

No que diz respeito às propriedades fantásticas do conto de Pétrus Borel, deve-se reconhecer que o lapso de tempo entre a morte da desconhecida e o encontro com Wolfgang impõe uma explicação sobrenatural. Outra propriedade significativa reside no fato de que o modo de execução da guilhotina permite problematizar a tênue fronteira entre real e sobrenatural. Assim, como ressalta Michel Delon,

a rapidez da execução sob a lâmina da guilhotina permite hesitar sobre a realidade imediata da morte. Toda uma polêmica [...] sobre este tema perdura, ao longo do século XIX, e numerosos eruditos acreditam numa continuidade das sensações na cabeça, bruscamente isolada de seu corpo. A guilhotina corta muito rápido, de forma extremamente hábil, ela escamoteia a o momento da morte, a torna abstrata, a irrealiza. [...] (DELON, 1988 : 61-2)

Com relação ao epílogo de **The Adventure of the German Student** e de **Gottfried Wolfgang**, pode-se afirmar que tanto Irving como Borel realizam a desconstrução da atmosfera fantástica do conto, com base no argumento da enfermidade mental do narrador. No entanto, manifestando uma última preocupação irônica com as normas estéticas de clareza e equilíbrio, Borel justifica a natureza fantástica da trama, não como mais um de seus excessos e devaneios frenéticos, mas tecendo a seguinte conclusão:

A inverossimilhança desta aventura, cujos detalhes devem, provavelmente, ter chocado o espírito rigoroso de alguns leitores, será explicada de uma forma bem natural, no momento em que declararmos que Gottfried Wolfgang, algum tempo após esta visão, que ele sempre gostava contar, morreu como interno num hospício. (BOREL, 1941)

Finalmente, deve-se atentar para a originalidade do fato de Pétrus Borel ter selecionado, como cenário de enunciação, a narrativa de um representante norte-americano do gênero fantástico, recusando o clichê da retomada do modelo narrativo alemão. Tal mérito de Borel é comentado por Roger Bozetto, ao reconhecer que, até os dias atuais, muitos historiadores da literatura fantástica desconsideram a contribuição de escritores norte-americanos no desenvolvimento do gênero. Para estes historiadores, a literatura fantástica norte-americana surge de forma abrupta e arbitrária, com “Hawthorne e Poe, que eles consideram, aliás, como brotos tardios da árvore européia. Passam, assim, sob silêncio, Austin ou Irving, cujos textos são tão originais e tão fundamentais quanto aqueles registrados na história oficial do gênero fantástico.” (BOZETTO, 2001 : 24).

Pode-se, então, concluir que elegendo **The Adventure of the German Student**, de Washington Irving, como cenário de enunciação já validado, sobre o qual calçou a composição de **Gottfried Wolfgang**, Pétrus Borel orientou construção da *cenografia enunciativa* de seu conto, alternando estratégias de espelhamento e subversão irônica. Tal procedimento, frequentemente interpretado como plágio, revela toda sua complexidade, mediante a afirmação sustentada por Dominique Maingueneau de que, além dos temas propostos, as obras se opõem e delimitam

diferentes posições literárias, pela maneira de compor e gerir suas *cenografias enunciativas*. Desse modo, a originalidade de Borel consiste na forma peculiar de gerir a *cenografia* de seu conto, que acaba por se apropriar da narrativa original, numa sorte de “bibliofagia”, tornando-se, enfim, singular.

Referências bibliográficas

- BARONIAN, Jean-Baptiste. **Panorama de la littérature fantastique de langue française** . Paris: La Table Ronde, 2007.
- BOREL, Pétrus. “**Gottfried Wolfgang**”. In: **Troisième Cahier de Vulture** . Paris: 1941 (1843). Disponível em: <http://gallica.bnf.fr>. Acesso em: junho de 2007.
- BOZETTO, Roger. **Le fantastique dans tous ses états** . Aix-en-Provence: Publications de l’Université de Provence, 2001.
- DELON, Michel. “**Le collier de velours ou la trace de la guillotine** ”. In: *Europe*, n. 175-176, novembre-décembre 1988, p. 59-67.
- IRVING, Washington. **Contes fantastiques**. Trad. Henri Parisot. Introduction de Roger Asselineau. Paris: Aubier, 1979.
- JANIN, Jules. “**Madame Putiphar**”. In: **Journal des Débats**, de 5 de junho de 1839.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso Literário** . Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.
- MILNER, Max. **Le diable dans la littérature française. De Cazotte à Baudelaire. 1772-1861**. Paris: José Corti, 2007.
- NODIER, Charles. “**Préface de Trilby**”. In: **Contes**. Éd. de Pierre-George Castex. Paris: Garnier, 1961.
- SMITH, Francis Prescott. “**Un conte fantastique chez Irving, Borel et Dumas Père** ”. In: **Revue de Littérature Comparée**, 1938, p. 334-346.
- STEINMETZ, Jean-Luc. **Pétrus Borel-vocation, poète maudit**. Paris: Fayard, 2002.
- _____. “**L’origine troublée**”. In: **Pétrus Borel: un auteur provisoire** . Presses Universitaires de Lille, 1986, p. 181-194.
- TODOROV, Tzvetan. **Introduction à la littérature fantastique**. Paris: Ed. du Seuil, 1976.

Artigo 9 - MURILO RUBIÃO E OS IMPASSES DO FANTÁSTICO BRASILEIRO

Acauam Silvério de Oliveira
Mestre
Teoria Literária/Literatura Comparada
USP-SP

RESUMO:

O gênero fantástico surge no final do século XIX formalizando alguns impasses decorrentes do avanço da racionalidade burguesa. No caso do Brasil, esse gênero não constituiu uma tradição forte, sendo Murilo Rubião o percussor nacional e um dos poucos a operar com o fantástico de forma mais sistemática. A excepcionalidade de sua posição e os impasses que sua obra formaliza ajudam a lançar alguma luz sobre os mecanismos próprios do sistema literário nacional. Ao mesmo tempo, a tentativa de compreender a especificidade local desse fantástico ilumina alguns de seus aspectos formais.

PALAVRAS-CHAVE: Murilo Rubião, Literatura Fantástica, Literatura Brasileira, Conto Brasileiro

ABSTRACT:

The weird literature arises by the end of XIX century giving a shape to some of the problems that decur from the bourgoise rationality. In brazilian's case, it did't turn into a strong tradition, however murilo rubiao , is one of the few to operate it sistematically. The way he works with the weird literature light up many specificities from the national literature at the same time that bring us another sight to formal aspects of it.

KEYWORDS: Murilo Rubião, Fantastic Literature, Brazilian Literature, Brazilian short-story

A crítica no geral costuma afirmar que o surgimento da narrativa fantástica enquanto gênero data do final do século XIX. Suas origens estariam ligadas a certos questionamentos quanto às certezas da racionalidade, especialmente pela presença de crenças e elementos que contrariavam o pleno desenvolvimento da ordem burguesa, representante da racionalidade. Nesse sentido ela é filha do racionalismo do século XIX, das luzes, só surgindo após o triunfo da concepção científica do mundo, quando este já não logra mais acreditar em milagres. O que era maravilhoso e visto como pertencente a uma outra esfera, que escapa a ordenação racional do mundo, passa agora a causar medo, porque a ciência banuiu de vez o outro mundo, e os sujeitos sabem que o mistério não é mais o que não se pode compreender (ao menos a partir da lógica humana), mas o que ainda não foi explicado. Confere-se ao desconhecido uma dimensão de indeterminação que apavora, e para o qual não há conforto. O fantástico seria assim a percepção enviesada de que existem coisas inexplicáveis numa época em que estas não podem mais ser consideradas milagres. Trata-se de uma indefinição própria a uma época que acompanhava a consolidação de um novo tipo de organização social (a sociedade burguesa) que pretendia derrubar os antigos valores medievais, mas sem ter forças ainda para ocupar todas as esferas da vida.

Daí que para Todorov (1969), estruturalista francês que escreveu a mais importante teoria sobre o fantástico enquanto gênero, “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural.” Para este sujeito, portanto, que não pode mais apelar para o sagrado, mas para quem a racionalidade não consegue cumprir suas promessas de totalização, surge o sentimento do fantástico, caracterizado por essa ambigüidade fundamental que Todorov denomina *hesitação*, e que seria definida pela incapacidade de se apoiar totalmente no racional, sem poder se livrar dele.

O fantástico seria desse modo definido por uma *ambigüidade estrutural* que o caracteriza enquanto gênero. Entretanto, enquanto produto de um processo histórico que lhe determina, a forma dessa ambigüidade adquire diversos matizes. Nas primeiras narrativas do gênero (aquele no qual se baseou originalmente Todorov), ainda muito próximas do romance gótico, o cerne dessa hesitação está no conflito entre aquilo que a personagem (e o leitor, caso cumpra o pacto da escritura) entende como sendo o seu mundo, com seu conjunto de leis lógicas e racionais e o elemento irracional que irrompe nessa realidade a partir de um lugar exterior que não se nomeia. Apesar, portanto, do ataque mais geral a seu sentido (mais especificamente à sua pretensão de totalidade), a racionalidade do mundo real estaria garantida, na medida em que o elemento irracional lhe é exterior. O monstruoso é o que está fora do mundo, sem se adequar a seus padrões.

Já nos contos de Edgar Alan Poe, e também em uma vertente das narrativas de Hoffman, os temas privilegiados não serão mais as histórias de fantasmas e monstros, mas antes a loucura, o medo, o desespero e a maldade, propondo-se como uma investigação dos estados de alma do homem em sua faceta mais obscura. O irracional é agora mais próximo e ameaçador, pois está inserido no interior do próprio homem. Não é mais aquilo que escapa aos limites do humano, mas o que, estando antes reprimido, retorna em outro contexto como *estranho*, para seguirmos a conceituação de Freud (1969). A subversão conceitual não é pequena, pois se insere radicalmente no interior da experiência humana concreta aquilo que era tido como algo exterior, como um elemento alienígena que se intromete na ordem da racionalidade, forçando o sujeito a escolher entre duas ordens distintas. O fantástico nessas histórias passa a habitar o próprio homem.

Ainda outra transformação no gênero se verifica no início do século XX, com o aparecimento da obra de Franz Kafka. Seus contos representam uma ruptura radical não só com o fantástico, mas com todo o esquema de representação ocidental ao separar a ambigüidade fantástica do seu caráter de coisa extraordinária, espantosa. As personagens de suas fábulas não se espantam frente o insólito, que deixa de ser visto como exceção e passa a ser a própria regra a partir do qual toda a racionalidade se constitui. Daí Günther (1969) afirmar que “Esse antinaturalismo do tom, o não-anúncio do incomum, confere ao incomum, até mesmo ao pavoroso, um bem-estar pequeno-burguês característico”.

Nesse sentido, a distinção entre racional e irracional deixa de ter funcionalidade, criando-se uma lógica paralela que é e não é o nosso mundo, denominado pela crítica de *absurdo*. A ambigüidade no caso estaria localizada no interior mesmo da racionalidade, representando assim uma cisão entre o mundo e seu próprio conceito, cuja origem estaria na incapacidade do homem de tomar as rédeas do mundo que foi por ele mesmo criado. As personagens são a tal ponto soterradas pelas inúmeras determinações que perdem inclusive a capacidade de hesitação. Cada indivíduo cumpre uma função bem específica, cujo sentido está nela mesma, e não em sua finalidade, que pode ser a mais atroz e atuar contra o sujeito. Se o fantástico anterior marca a fratura da racionalidade, mostrando que esta não é suficiente para dar conta da totalidade por existir elementos que lhe são exteriores, o absurdo marca uma separação ainda mais fundamental, pois são as próprias ações do homem e o mundo em que ele vive que perdem o sentido.

Essas relações que se estabelecem entre o universo claustrofóbico e sem sentido de Kafka e as relações interpessoais reificadas no capitalismo, embora se apliquem também ao

fantástico muriliano, determinando o sentido mais geral de seu universo ficcional, ficam como que precisando de complementação, pela existência de certos elementos formais que não se enquadram diretamente nessa relação. O fantástico que se constitui aqui retira sua ambigüidade também de outras bases que não as mesmas das fábulas kafkianas. Pode-se dizer que, em certo sentido, o universo insólito de Murilo Rubião surge como um ponto de intersecção entre o fantástico tradicional (o conflito entre a racionalidade moderna e forças “regressivas” que o tencionam) e o absurdo moderno (a racionalidade em contradição consigo mesma).

Formalmente, isso se deve ao modo peculiar como o mito¹ é introduzido nessa obra, mantendo por assim dizer uma *dupla orientação* que aponta simultaneamente para um passado que insiste em permanecer no presente, e para um presente que novamente se converte em mitológico (a mitificação moderna do mundo, de que nos fala Adorno). Essa dualidade constitutiva está presente em toda a sua obra, sendo um de seus elementos centrais. Vejamos como ela se apresenta no “Ex-Mágico da Taberna Minhota”. Essa história se divide em duas partes, sendo a primeira a narração das desventuras do mágico nas tentativas inócuas de se livrar de seus poderes, que o conduzem ao tédio e à rotina, e a segunda aquela em que se descreve seu cotidiano de funcionário público, já desprovido de suas capacidades mágicas, sem que o dado básico do tédio seja superado. Ao contrário, agrava-se sua desilusão, pois agora, além de tudo, não conta com suas capacidades mágicas para ganhar “os aplausos dos homens de cabelos brancos, das meigas criancinhas”. (RUBIÃO, 1999)

Esse conto é a nosso ver paradigmático por trazer em separado as duas acepções que o fantástico irá adquirir nas narrativas murilianas, e que irão aparecer em tensão ao longo de sua obra. Em toda primeira parte, o dilema é que a magia, que a princípio deveria se contrapor ao reino da esterilidade e do tédio típicos de uma sociedade moderna dessacralizada, só consegue repor essa ausência de sentido, tornando-se ela própria reprodução estéril da rotina. Nesse sentido o elemento fantástico cumpre uma função moderna, sendo mais um dado do absurdo próprio da modernidade. Na segunda parte, porém, a personagem finalmente tem seus desejos realizados e a magia desaparece, sem que, como já dissemos, ocorra o mesmo com seu desencantamento. Ambos os momentos possuem um mesmo sentido, e nos dois casos se está no terreno do absurdo do mundo moderno e de suas relações alienadas.

Entretanto, o conto deixa claro que existe uma passagem qualitativa de um momento para o outro, que realiza o mesmo de forma distinta. E como para uma concepção materialista

¹ O mito é entendido aqui no como aquele elemento que participa de uma lógica anterior ao processo de racionalização, possuindo dessa forma sentido similar a magia.

toda mudança de forma é em si mudança de conteúdo, resta saber, afinal, de que se trata nessa passagem. No primeiro momento o absurdo moderno é realizado por meio de elementos que se contrapõem à racionalidade, ao passo que no segundo já estamos em terreno totalmente dessacralizado. Nesse instante a história marca uma diferença de significação, trazendo para primeiro plano um presente burocratizado distinto da magia degradada em fantástico contra a qual a personagem lutava até então. E apesar de ambos serem expressão do absurdo do mundo moderno, a entrada da personagem no sistema burocrático revela o quanto suas habilidades mágicas guardavam um vínculo com o passado.

Essa dimensão “regressiva” será explorada a exaustão por Murilo ao longo de suas histórias, inserindo uma série de elementos arcaicos (pré-modernos) para constituir o absurdo no presente, tais como a Bíblia, certa moralidade católica, casos do interior mineiro, patriarcalismo, relações de dependência e preconceitos de toda ordem. Tal conjunção provoca um deslocamento temporal que gera a tensão a partir da qual o fantástico se constitui. Seu pressuposto é uma *contradição conflituosa de temporalidades*, cujo sentido último é de ordem social.

Essa diferença de sentido desloca a linha de força da ambigüidade fantástica para uma dimensão diversa das anteriores. O confronto entre duas concepções temporais distintas que coabitam em tensão permanente um mesmo espaço tem seu sentido último na forma de estruturação da nossa formação como país de periferia. O fantástico aqui não surge por conta do avanço da racionalidade, que na medida em que ampliava o seu alcance ia reprimindo aqueles elementos exteriores a seu conceito que, no entanto, não desapareciam, retornando tempos depois deslocados como *estranho*. Aqui a situação era outra, e nem a racionalidade se configurou plenamente, nem os elementos arcaicos perderam a sua funcionalidade, criando uma conjunção esdrúxula (do ponto de vista das idéias), porém funcional.² Ao chegar aqui os valores da civilização européia se deparavam com uma realidade que muitas vezes ia completamente de encontro às suas aspirações, criando um conflito a princípio insolúvel (ou se acredita que todos os homens têm direito a liberdade, ou se acredita que a escravidão é um meio de produção válido). Entretanto, o que aconteceu na prática foi que os dois sistemas de valores – o moderno e o arcaico – sofreram alguns ajustes e passaram a coexistir, criando um todo desarticulado onde o liberalismo foi consagrado via escravismo, e a igreja apoiava o tráfico de escravos africanos. Mais do que isso, os dois sistemas entram em uma relação de complementaridade, passando a se determinar e influenciar mutuamente. A realidade se

² Nosso argumento se baseia nas colocações de Roberto Schwarz em seu ensaio “As idéias fora de lugar”. In: **Ao Vencedor as Batatas**. São Paulo, Editora 34, 2003.

constitui a partir dessa contradição de princípios que não formam síntese, o conflito entre duas temporalidades de sentidos opostos que, por sua incongruência, impedem o acesso pleno do país às maravilhas do mundo moderno, ao mesmo tempo em que é nossa forma específica de já fazer parte do concerto das nações, na condição de sócio de segunda mão.

Em suas anedotas modernas, Murilo expressa o conflito entre um mundo em processo de desaparecimento, mas que insiste em afirmar a sua potencialidade presente, e o mundo moderno em expansão que, todavia, não encontra forças o suficiente para se firmar enquanto totalidade. Dois planos irreconciliáveis em sua tensão, mas sem poder eliminar um ao outro, garantindo o tom absurdo das histórias. Nas palavras de Álvaro Lins, o universo ficcional do autor não consegue “criar todo um mundo mágico.” (LINS, 1963). Murilo, consciente dessa incapacidade que é problema estético, mas acerto com a matéria social, vai além e constrói um todo inorgânico em que nenhuma das instâncias (magia, racionalidade, subjetividade, etc.) consegue se formar integralmente. Como Kafka, nosso mineiro narra o absurdo do mundo moderno, com suas instituições sem sentido e as angustias do indivíduo reificado. Mas no nosso caso essa ilogicidade deriva de outra matriz (por sua vez derivação daquela), do choque entre valores forjados em uma realidade outra com processos arcaicos que insistem em permanecer atuantes. Em outros termos, deriva diretamente de nossa posição de país periférico.

Se estivermos certos em nossa hipótese, é preciso então voltar a olhar para alguns dos principais temas e signos das narrativas murilianas e reconsiderá-los sob o viés dessa ambigüidade. Pois bem, uma das características mais marcantes dessa produção, e para onde a crítica sempre aponta, é seu caráter reiterativo. Este se apresenta sob as mais diversas formas ao longo das histórias, seja na reposição de temas e estruturas, seja no modo obsessivo de composição do autor, que reescreve o mesmo conto inúmeras vezes (há casos de contos que levaram mais de 20 anos para chegar à sua forma definitiva). Mas, como bem notou Davi Arrigucci Jr., mais interessante do que verificar todas as mudanças textuais que ocorrem nas muitas versões de um mesmo texto, é o próprio ato de *modificar* que aparece como uma figura chave para se entender a poética muriliana, tanto em termos de processo de composição, quanto como tema.³ Nesse sentido, todas as mudanças e transformações pelas quais as histórias passam indicariam uma espécie de caminhar que gira em falso sem real

³ “De certa forma, Murilo continua refazendo-se como se, para ele, escrever fosse fundamentalmente reescrever. As variantes estilísticas desse vaivém invariável poderiam interessar de imediato, se não fosse aqui mais importante o próprio ato de modificar, com que nele se identifica a operação de dar forma” (ARRIGUCCI JR., 1999).

deslocamento, a reposição estéril do mesmo sob o signo do novo, reveladora de uma visão negativa sobre a temporalidade presente. As bases dessa representação derivam do absurdo do mundo moderno que transforma o tempo qualitativo em quantitativo em nome do valor de troca. Os homens tornados meras engrenagens deixam de fazer (ser) história, e o tempo – uma mercadoria entre outras - aparece como uma reposição eterna do presente. Estamos em plena vigência do absurdo.

Entretanto, caso observemos mais atentamente um conto como “Teleco, o coelhinho”, em que a própria *metamorfose* aparece tematizada, veremos que está em jogo ainda uma outra força no interior dessa mesma figura, que a rigor contraria esse viés moderno. A princípio, a metamorfose seria a expressão mais perfeita desse modo especial de mudança que implica no mesmo, com as múltiplas formas de Teleco sendo a própria figuração da ausência fundamental que lhe caracteriza, a impossibilidade de se tornar homem em um contexto de alienação e reificação. Mas tal capacidade mágica cumpre ainda outra função mais específica, servindo para que a personagem fuja da violência do narrador (que no começo da história, acreditado que Teleco é um moleque de rua, pretende escorraçá-lo a pontapés) e de quebra consiga um lugar para morar. Nesse sentido, ela funciona como um mecanismo de defesa a partir da conquista da simpatia do outro. Teleco consegue sair da condição de anomia social – onde não lhe estão garantidos direitos de nenhuma espécie - na medida em que assume continuamente as formas do desejo do narrador, ou seja, negando a sua autonomia enquanto sujeito e aparecendo como fruto da vontade do outro. Tanto que seus problemas começam quando decide afirmar uma pretensa humanidade, a qual o narrador contesta violentamente. No contexto descrito, apenas uma subjetividade tem o direito de se fixar, e na exata medida em que nega ao outro sua autonomia. Estamos em pleno campo das relações de favor, em que a imensa massa de indivíduos, em um espaço onde não se configuram meios de mediação social, são obrigados a se submeter às vontades daqueles que reduzem a vida social a uma questão de veicidade pessoal. A moderna impossibilidade da subjetividade se configurar plenamente, representado na ficção muriliana pela metamorfose, deriva no caso de uma matriz local que esclarece e especifica essa modernidade.

Mesmo a *burocracia*, também muito presente em Murilo e que é a forma por excelência (segundo Weber) da moderna sociedade administrada, aparece nos contos carregado de incongruências que formam dinâmica própria. O conto “A Fila”, por exemplo, reproduz estruturalmente o absurdo de um sistema em que os meios (a fila) se convertem na própria finalidade. “O tema da burocracia se formaliza, no conto “A fila”, onde a dimensão hiperbólica que esta adquire no transcurso da narrativa é mimetizada pelo próprio ato da narração” (SCHWARTZ,

1981). Nesse sentido, o protagonista Pererico jamais conseguirá falar ao gerente da fábrica, pois a fila é a forma mesmo como o sistema reproduz a si próprio, em detrimento do humano.

Porém, no lugar onde deveríamos encontrar a despersonalização própria da máquina burocrática, vemos Damião, o porteiro do prédio, argumentar que um determinado senhor passou à frente de Pererico porque “tratava-se de pessoa da intimidade do gerente”. Nesse em muitos outros momentos do conto veremos uma lógica advinda de outro lugar se insurgir no interior da norma burocrática, que por sua vez se realiza a partir de mecanismos que não lhe são próprios. A despersonalização burocrática, por exemplo, se realiza a partir de uma rixa de cunho pessoal entre Damião e Pererico, que procuram se utilizar da racionalidade do sistema em nome do benefício pessoal. Pererico cobra das pessoas com que se relaciona, principalmente do porteiro e de Galimene, uma prostituta que conhece na fila, um distanciamento individual bem rigoroso, de cunho moderno. Mas isso porque ele, branco e homem, considera-se naturalmente superior a negros e mulheres. Além disso, se for preciso, fará a racionalidade do sistema funcionar na base da porrada. Sua conduta e seus valores éticos são opostos aos da racionalidade de tipo moderno, cujo aspecto mais acabado encontraremos em Damião. A individualidade do porteiro se funde totalmente às normas impessoais da empresa, o que faz dele expressão acabada da civilidade burocrática. E ao mesmo tempo, ele vai exigir que o outro se exponha completamente à sua avaliação, negando tanto sua autonomia individual quanto à importância de sua posição, em pleno acordo com o tipo de sociabilidade nas relações de favor. Mais do que a exposição de um contexto em que relações sociais de tipo moderno se configuram como uma lógica do absurdo de matiz kafkiana, Murilo cria um outro espaço em que relações pré-modernas sofrem um processo de burocratização, conferindo a essa modernização um aspecto regressivo, de implicações próprias. Mesmo aqui, a dinâmica gerada pelo conflito de temporalidades continua em evidência.

Todas essas questões levantadas pelas histórias apontam para uma visão problematizada do sujeito histórico, que no limite conduzem a uma visão crítica de seu meio expressivo, o próprio fazer literário, resultando em narrativas que tomam como objeto sua própria impossibilidade de constituição. O tema, caro a toda literatura moderna, marca a crise na crença de uma subjetividade plena que consiga no interior de sua particularidade dar conta da totalidade da experiência. “Contar significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela standardização e pela mesmice” (ADORNO, 2003). Desaparece a certeza do homem em sua capacidade de representar em um mundo que insiste em lhe parecer cada vez mais alheio. Incapaz de dar conta dessa tarefa, resta à narrativa falar de si mesmo, marcando a fratura de sujeito e objeto mediante a *metalinguagem*.

Em termos de história das representações, pode-se dizer que essa crise da até então hegemônica subjetividade ocidental, assim como de seus modos de representar, abre a possibilidade

para que outras formas discursivas ganhem força em outros lugares do mundo. É nesse movimento que surge o chamado *boom* hispano-americano, com uma série de autores trabalhando com o gênero que a crítica denominou realismo-maravilhoso. Nessas obras a realidade local dos países periféricos é sobreposta ao discurso racionalista ocidental, ancorada na força dos mitos e tradições locais. Daí o posicionamento ambíguo que passado e presente, mito e realidade, aí assumem, propondo novas categorias a partir das quais pensar a realidade periférica, de feições próprias. Sua intenção estética e política, por vezes abertamente declarada, é contrapor ao discurso hegemônico a realidade dos países em que ideologias vindas do exterior com pretensões de abarcar a totalidade do real expõem suas facetas de imposição totalitária, numa tentativa explícita de elevar o discurso não-oficial - o que significa todo discurso que não os dos países do centro capitalista - à categoria de verdade.

Em Murilo Rubião, o passado com suas tradições pré-modernas também tenciona o presente, mas sem que a partir dessa dinâmica se crie outro espaço de representação em que o dado local adquira estatuto de verdade igual ou maior que o discurso do colonizador (veja o vazio que se coloca no centro de contos como “Ofélia, meu cachimbo e o mar” e “Memórias do Contabilista Pedro Inácio”). Seu fantástico não possui esse tom positivo de afirmação de identidade, prevalecendo antes certo tom aporético (cabendo talvez mais propriamente a designação realismo-fantástico, opondo-se ao realismo-maravilhoso) em que a magia inviabiliza a narrativa, que por sua vez toma forma a partir dessa negação. A presença desse outro discurso inviabiliza o fazer literário, colocando o conflito em outra chave, apontando para a especificidade da formação de nosso sistema literário, que se realiza a partir (e não apesar de) da negação da totalidade, na separação de vida ideológica e processo social. A impossibilidade moderna de se construir uma narrativa decorre no caso da histórica (vigente desde o processo colonial) separação dos marginalizados da vida cultural e ideológica do país, incluindo-se aí o próprio projeto de nação⁴. O universo muriliano de mágicos desencantados, magias que não se completam e fantástico degradado revelam o quanto o projeto (da qual a literatura participa de forma empenhada) civilizatório nacional é estruturalmente avesso à incorporação do outro. Uma modernização conservadora em que se embaralham os limites entre afetividade e despojamento absoluto.

O fantástico nacional, que tem em Murilo Rubião seu principal representante, apresenta tensões e dinamismo próprios que se tornam compreensíveis na medida em que passamos a

⁴ Ora, no extremo, a dominação absoluta faz com que a cultura nada expresse das condições que lhe dão vida, se excetuarmos o traço de futilidade que resulta disso mesmo e que alguns escritores souberam explorar. Daí “uma literatura e uma política exóticas”, sem ligação com o “fundo imediato ou longínquo de nossa vida e de nossa história”, assim como a ausência de “discrímem” e “critério”, e sobretudo a convicção muito pronunciada de que tudo é só papel” (SCHWARZ, 1987, pp. 29-48). São Paulo: Companhia das Letras.

considerar os processos sociais que lhe são subjacentes. Longe de enrijecer o fantástico, naturalmente dinâmico, essa perspectiva permite reconhecer mais um de seus elementos de tensão, que por sua vez ajuda a localizar – em ponto elevado – a originalidade da narrativa muriliana num contexto literário que freqüentemente tolheu os vãos mais altos da imaginação criadora em nome de seu caráter empenhado.

Referências bibliográficas

ADORNO, T. **Notas de Literatura 1**. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

ARRIGUCCI JR., Davi. **Outros Achados e Perdidos**. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

ANDERS, Günther. **Kafka: pró e contra**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

FREUD, Sigmund. O Estranho. In: ____ **Obras completas de Sigmund Freud** . XVII. São Paulo: Imago., 1969.

LINS, A. **Os Mortos de Sobrecasaca**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

RUBIÃO, Murilo. O ex-mágico da taberna minhota. In: ____ **Murilo Rubião: Contos Reunidos** . São Paulo: Ática, 1999.

SCHWARTZ, Jorge. **Murilo Rubião: a Poética do Uroboro**. São Paulo, Ática, 1981.

SCHWARZ, R. **Que Horas São?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

Artigo 10 - A REVISITAÇÃO DO AMOR CORTÊS NO CONTO “BÁRBARA”, DE MURILO RUBIÃO

Eduíno José Orione

Prof. Doutor

FATEA

RESUMO:

Este artigo analisa como o fantástico, presente no conto “Bárbara”, de Murilo Rubião, é construído a partir de uma recriação da temática amorosa tradicional. Neste conto, existe uma recriação paródica do “amor cortês” medieval por meio dos elementos próprios ao fantástico.

PALAVRAS-CHAVE: Fantástico – amor cortês – paródia – história de amor

ABSTRACT:

This paper analyses how the fantastic, present in the short story “Bárbara”, by Murilo Rubião, is constructed from a re-creation of a traditional loving theme. In this short story, there is a parodical re-creation of the medieval “corteous love” through the own elements to a fantastic one.

KEYWORDS: Fantastic – corteous love – parody – love story

Os contos de Murilo Rubião têm sido lidos e estudados sempre a partir daquilo que é a sua característica mais reconhecível no que tange aos gêneros ficcionais: a filiação à literatura fantástica. Muito já se escreveu sobre o assunto. Contudo, algumas vezes, essa vinculação da ficção muriliana à narrativa fantástica tende a obscurecer a singularidade de cada texto, por homogeneizar um grupo de contos que, tendo o fantástico como ponto comum, é bem heterogêneo. Tais obras se valem de elementos ligados ao insólito, estranho, sobrenatural, paródico ou ao poético, mas todos esses traços são aglutinados na rubrica comum de fantástico.

Essa classificação única, que abarca os relatos murilianos, não pode obscurecer a singularidade de cada texto, porque em cada um deles o fantástico se apresenta de forma peculiar. Um exemplo disso pode ser percebido no conto “Bárbara”, da antologia **O pirotécnico Zacarias**. Em resumo, o que se encontra aqui é o relato absurdo do envolvimento de um casal, formado pelo narrador e pela personagem título. A relação conjugal é pontuada por uma enorme discrepância entre os sentimentos dele em relação a ela, pois existem imensas diferenças entre o que cada um sente pelo outro. O narrador passa o tempo todo demonstrando o seu amor por Bárbara, e ela raramente faz um gesto de afeto que corresponda aos anseios dele. Contudo, o mais inusitado do conto está em Bárbara nunca parar de engordar, até atingir dimensões gigantescas. E isso se faz acompanhar sempre de sua constante insatisfação, manifestada em seus incontáveis e esdrúxulos pedidos, sempre atendidos pelo marido, que se desdobra em mil para satisfazer os anseios da esposa. Apenas por essas sugestões, notamos na narrativa uma equação amorosa cuja origem histórico-literária não é difícil de ser localizada: o modelo amoroso estabelecido e fixado pela lírica provençal, em particular pelas cantigas de amor galego-portuguesas, pautadas pela ética e pela estética do amor cortês, criado nas cortes francesas do século XII, e que, desde então, dá a diretriz poética de quase toda a poesia de temática amorosa produzida no Ocidente. Genericamente falando, o amor cortês é a forma original pela qual o amor se diz na poesia. Logo, é conveniente, para entendermos como Murilo Rubião recria esse esquema retórico, rever alguns dos traços mais recorrentes da poética medieval ligada ao amor.

O primeiro deles tem a ver com a centralidade da voz masculina, pois é o homem quem declara o seu amor à mulher (objeto do discurso masculino). Dito de outro modo: na poesia amorosa, cujo modelo são os cantares pautados pelo amor cortês, o homem é o *sujeito* do amor, e a mulher é o *objeto* amado. Quem ama é o homem; a mulher é amada. O poema-cantiga de amor é a manifestação do amante masculino em relação à amada feminina. Mais que isso: na tradição literária pós-medieval, quem diz o amor é o homem, pois a mulher é o ouvinte dessa fala que lhe é dirigida, ainda que muitas vezes ela não passe de uma abstração. Isso porque o amor cortês é uma ficção poética que reproduz, em esquema erótico-sentimental, a relação de vassalagem existente entre o cavaleiro e o senhor feudal. Os termos dessa equação social hierárquica e imutável são

transpostos para a poesia sob a forma de uma relação erótica, na qual a mulher é a Dama inacessível (substituto poético do senhor medieval) e o poeta/cantor é o vassalo que lhe dirige juramentos de amor, como o fiel vassalo faria ao Rei.

Além dessas marcas, encontramos na retórica cortesã a impossibilidade radical de realização do amor que o súdito dirige à Dama, pois ela lhe é superior em tudo, seja no plano social, seja no moral. A mulher dos cantares de amor é inacessível, objeto de um desejo nunca realizado, e costuma não corresponder aos anseios e afetos do amante. Tampouco ocorre a posse sexual por ele tão almejada. Impossível de ser vivido na prática, esse amor alimenta-se da própria falta e de sua fatal impossibilidade. Detalhe: quanto mais impossível a realização amorosa, quanto mais distante, fria e cruel a mulher se mostra, mais aceso é o desejo do amante em dedicar-lhe sacrifícios. *Dizer o amor*, portanto, tornou-se, na poesia ocidental, *dizer a dor do amor*. Na verdade, não existe *poema de amor*, mas apenas *poema de dor de amor*. O discurso amoroso é sempre doloroso, e, como sabemos, tal feição foi mais reforçada na lírica portuguesa do que na provençal. Os cantares de amor acentuaram o tema da “coyta” amorosa, ou seja, da dor de amor, que transforma o poeta num “coitado”. Ora, ninguém assume melhor esse papel do que o narrador do conto “Bárbara”; e a personagem feminina encarna, de maneira exemplar, ainda que pelo viés paródico, a Dama inacessível e cruel a quem o vassalo dedica o seu amor não correspondido.

Em função disso, o conto se constrói a partir de uma revisitação ficcional, por meio do fantástico, desse padrão amoroso de origem medieval. A narrativa é uma paródia do amor cortês construída pela mediação do fantástico. A história de amor que envolve o narrador e Bárbara é uma representação paródica de um gênero poético tradicional. Entendemos aqui a paródia como *repetição com diferença crítica*, que marca uma distância em relação ao texto parodiado no próprio âmago da semelhança, pois a paródia é sempre uma espécie de “texto 2” que se remete (em paralelo) a um “texto 1”. Essa remissão se faz por meio de *repetição*, pois ela reproduz alguns elementos da camada formal (significante) do texto anterior, e de *diferença*, tanto na forma, que é alterada, mas sobretudo no conteúdo (significado). Basta seguir as ações do enredo para verificar que tais procedimentos são constitutivos do conto, e marcam sua relação, não com um texto anterior pontualmente identificável, mas com um gênero poético total: a poesia de amor trovadoresca. Isso começa pela discrepância total entre o marido, implorando a atenção da esposa e realizando-lhe os desejos absurdos, e a mulher, desdenhando do pobre coitado e indiferente aos seus anseios. Assim sendo, podemos dizer que o narrador, mesmo casado com Bárbara, parece antes um amante (alguém que anseia pela amada, mas não a possui) do que com um marido, supostamente ligado à esposa. O narrador seria, então, uma espécie de marido-amante: casado com Bárbara, é como se não o fosse. Ele a deseja, mas não a possui. Para tentar conseguir tal posse, ou melhor, para obter dela um mínimo de atenção e afeto, empreende esforços inacreditáveis. Aliás, não sabemos se o absurdo, no

conto, reside nos pedidos da esposa ou na tentativa do marido de atendê-los, ainda que este, por vezes, hesite em fazê-lo. Talvez possamos dizer que absurda é, na verdade, a cumplicidade amorosa do casal, pois os desejos de Bárbara tornam-se ordens para o esposo. Inequívoca a constatação de que é nessa dimensão absurda das ações do conto (as quais compõem uma sucessão ininterrupta de pedidos formulados e atendidos) que o fantástico surge na narrativa. É bom destacar que isso não ocorre, nesses termos, em outros textos do autor. Daí termos dito que tomar toda a obra muriliana sob a rubrica do fantástico é reduzi-la a uma espécie de mínimo múltiplo comum ficcional, que estabelece um pertencimento de todos os contos a um mesmo gênero e obscurece a singularidade poética de cada um deles. Em “Bárbara”, o fantástico se dá pelo absurdo, ou melhor, constrói-se parodiando o absurdo (levado ao excesso) presente na poética do amor cortês. É hora de detalharmos um pouco mais isso.

Outros sinais que mostram estarmos diante de uma paródia da lírica amorosa medieval são os pedidos de Bárbara e o fato de ela nunca parar de engordar, até ficar gigantesca. Encontramos essa indicação logo na frase que abre o conto: “Bárbara gostava somente de pedir. Pedia e engordava”¹. Fora isso, os apelos da mulher, além de (cada vez mais) absurdos, só fazem, uma vez atendidos, ceder lugar a um novo desejo, ainda mais difícil que o anterior. Duas características da personagem se revelam dignas de nota: uma insatisfação constante, pois ela sempre quer mais; e uma crescente deformação física. Quanto mais ela tem, mais deseja – e mais engorda. Cômica, portanto, essa representação de um engordar incessante, de uma carência nunca suprida, pois crer-se-ia mais “lógico” que tal insatisfação seria melhor simbolizada por um emagrecimento contínuo, índice potencial de uma falta nunca preenchida.

O relato é, então, o registro dos intermináveis pedidos de Bárbara e dos sacrifícios que o marido faz para realizá-los, e organiza-se buscando gerar significados que diferenciam e organizam essas ações num sentido preciso. Senão, vejamos. O casal se conheceu ainda na infância. Noivaram e se casaram, ou melhor, tornaram-se “simples companheiros”, como tristemente confessa o marido-amante. Aliás, o nome da personagem feminina é uma marca paródica evidente, pois caracteriza-a como uma autêntica *damme sans merci*, como as muitas que habitam o universo poético trovadoresco. Ainda na meninice, os pedidos começaram: ele subia em árvores para buscar frutos que ela apenas vislumbrara; brigava com outros meninos apenas para satisfazê-la – o que evidencia que, desde cedo, ele assume uma postura masoquista diante dos pendoros sádicos dela, que ficava contente ao ver-lhe o rosto machucado, e feliz acariciando-lhe a face intumescida. As equimoses eram como presentes que ele tivesse dado a ela. Daí dizermos que as ações são como

¹ Todas as citações foram retiradas de **O pirotécnico Zacarias**. 8ed. São Paulo: Ática, 1981.

que o *amor cortês posto em prática*. Aquilo que nos cantares de amor é *discurso*, na obra de Murilo é *ação*, e não por estarmos diante de uma narrativa próxima das novelas de cavalaria, visto que esse pôr em ação o amor cortês é paródia, construída por meio do fantástico que pauta as ações do conto (vejam-se as transformações físicas da personagem). Engordar é sinal de desejo crescente, o qual, uma vez realizado, cede lugar a um outro desejo; emagrecer é sintoma de tristeza causada por um pedido não atendido.

Um momento importante da narrativa é o que mostra a gravidez e a maternidade de Bárbara, e isso por dois motivos. O primeiro deles tem a ver com ela revelar uma total indiferença pelo filho; a maternidade não a completa em nada. E o segundo, ligado a este, é a representação do bebê como uma criança raquítica (pesava apenas um quilo), e que, com o passar do tempo, não cresce, permanecendo sempre mirrada. Durante a gravidez da esposa, o marido temia que o filho fosse gigante como a mãe, e surpreendeu-se diante de um ser minúsculo. Eis aí mais outro componente dicotômico do relato (a mãe imensa que gera um filho pequeníssimo), desdobramento do engordar/emagrecer da protagonista. Podemos notar, portanto, que o conto é permeado por dicotomias: engordar/emagrecer; mãe gigante/filho pequeníssimo; amante subalterno/*damme sans merci*. Essas antíteses são desdobramentos ficcionais, pelo viés do fantástico, da dicotomia maior e paradigmática que é aquela criada pela retórica do amor cortês, a qual faz deste um sentimento impossível que, paradoxalmente, alimenta-se dessa impossibilidade. Isso gerou a maior das antíteses presente na representação literária do amor, que é aquela que aglutina *amor* e *dor* (“Tão contrário a si é o mesmo amor”...). Voltando ao texto, fixemos que a indiferença da mãe pela criança só tende a crescer, o que é explicado pelo narrador: “Bárbara o repeliu. Não por ser miúdo, mas apenas por não o ter encomendado”. Em outros termos: a Bárbara, só lhe interessa o que ela própria deseja e pede. Daí podermos notar que o traço mais distintivo do caráter de Bárbara é o seu descomunal narcisismo, assim como o que a distingue fisicamente é o seu gigantismo.

Também digna de nota é a constatação do curioso simbolismo criado pela seqüência dos pedidos da mulher, dentre os quais se destacam os seguintes. Depois de casados, os seus desejos não têm mais a singeleza daqueles da infância, pois agora quer, por exemplo, o oceano. O marido viaja ao litoral e traz-lhe um pouco de água do mar numa garrafa, o que a deixou maravilhada: “Dormia com a garrafinha entre os braços e, quando acordada, colocava-o contra a luz, provava um pouco da água”. O absurdo do pedido (o oceano) beira o cômico; porém, a sua realização “possível” (a água do mar numa garrafa) é índice poético que sugere que Bárbara pede coisas em função não da utilidade delas, e sim do encantamento que elas lhe proporciona (por isso admira a beleza da água do mar e imagina como seria o oceano).

Os anseios de Bárbara parecem ser motivados pelo desejo de sair daqui, de evadir-se, de buscar felicidade em outro espaço, que não o da vida comum e mediana. Não por acaso, ela só pede

o inútil, como as cenas finais do conto evidenciarão melhor ainda. Logo depois, cansada do mar, pois ela sempre se cansa do objeto possuído, diz ao marido que quer o baobá do vizinho. Ele lhe traz um galho da árvore, como antes trouxera um pouco de água do mar; ou seja: atende-lhe na medida do possível. Mas ela quer o baobá inteiro, o que o obriga a comprar o terreno e a arrancar a árvore gigantesca para entregá-la à esposa: “Feliz e saltitante, lembrando uma colegial, Bárbara passava horas passeando sobre o tronco grosso”. Convém lembrar que é nessa passagem que ela esboça um pequeno gesto de reciprocidade em relação ao marido-amante, quando escreve o nome dele no casco da árvore, debaixo de um coração: “Este foi, no entanto, o único gesto de carinho que dela recebi”. Aquilo que mais se destaca nessa passagem é o explícito simbolismo fálico do tronco da árvore, com o qual a mulher se diverte o tempo todo, até cansar-se dele, como invariavelmente acontece.

Existem ainda os cômicos episódios que a mostram querendo a bola durante um jogo de futebol e a máquina de projeção em meio a uma sessão de cinema. O marido interrompe a partida e a projeção para satisfazê-la, causando tumulto geral (como se o mundo ao redor se apagasse também para ele, que só enxerga a amada). Todas essas cenas indicam que a mulher deseja aquilo que tem a ver com o lúdico, com o não necessário, e com a busca do prazer pelo prazer, quase sempre egoísta, pois ela não compartilha nada com o marido, no máximo esboça um pequeno gesto de afeto por ele. Portanto, convém salientar a sugestão simbólica dessas cenas, a qual apontará, no fim da narrativa, para um sentido preciso: aquilo que Bárbara deseja encaminha-a, a ela e ao amante, rumo ao sublime. É o que demonstram as cenas finais do conto, realçando outra dicotomia: o grotesco (presente pelo corpo exageradamente gordo da mulher) e o sublime (indicado pelo seu derradeiro pedido – signo de um anseio da alma e não do corpo). A narrativa é, toda ela, construída por dicotomias.

Os desejos finais de Bárbara são particularmente ricos em significados simbólicos. Quer um navio, o que obriga o marido a transportar as partes de um transatlântico do litoral até a cidade onde moram. Uma vez montado, ela, de tão feliz, passa a viver nele isolada e alheia a tudo (ao esposo, ao filho, ao mundo). Mais uma vez temos o desejo de *evasão*, pois ela abandona o universo comum e adota uma existência paralela num espaço particular que é só dela. Em suma: seus desejos são a expressão de querer viver o impossível, ou pelo menos de habitar um espaço paralelo (como o do lúdico), e de trocar o real pelo sonho, o possível pelo impossível. Entretanto, é a bela cena final que demonstra o quão simbólico pode ser o fantástico no conto (por meio das ações absurdas), e isso porque o pedido final de Bárbara (uma estrela) e a decisão do narrador de atendê-la mostram que aqui tudo se dirige para o sublime. Querer uma estrela (da parte dela) e ir buscá-la (da parte dele) é sinal inequívoco de que o amor do casal constrói uma espécie de movimento dialético ascendente, oriundo da filosofia platônica do amor, uma das raízes do amor cortês.

Cumpra-se, por fim, o sentido, indicado também pela lírica trovadoresca, de que o amor é desejo do além, é caminho para o transcendente, no qual cada um dos amantes gozará – sozinho – da contemplação final do Bem. E podemos concluir dizendo que a paródia, nesta obra, não esvazia, ao revisita-los, os sentidos da retórica amorosa medieval; ao contrário, ela explicita o significado último do amor cortês (falta que se alimenta de si mesma), pois faz perceber que o amor é uma experiência humana essencialmente paradoxal, pois nasce da contemplação do objeto amado, mas encaminha-nos para um Além nunca atingido. Não por acaso, o amor (só na literatura?) é desejo nunca realizado; é busca incessante do que nos falta, mesmo quando possuímos o objeto amado; é procurar o que nunca pode ser encontrado. Isso revela que ele parece ser uma ponte para o que nos supera. Amar é, desde Platão, almejar o Além, simbolizado pela estrela que encerra o conto, nossa pátria celeste original, também segundo o filósofo. Amar é tentar voltar para o lugar de onde viemos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHIAMPI, Irleamar. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- CUNHA, Maria Helena Ribeiro da. **A dialética do desejo em Camões**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.
- DUBY, Georges. **Idade Média, Idade dos homens**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1989.
- PAZ, Octavio. **A dupla chama**. São Paulo: Siciliano, 1999.
- PLATÃO. **O Banquete**. 2ed. Belém: UFPA, 2001.
- ROUGEMONT, Denis de. **História do amor no Ocidente**. São Paulo: Ediouro, 2003.
- RUBIÃO, Murilo. **O pirotécnico Zacarias**. 8ed. São Paulo: Ática, 1981.
- SPINA, Segismundo. **A lírica trovadoresca**. São Paulo: EDUSP, 1991.

RESUMO:

Murilo Rubião propõe, em seus contos classificados pela crítica brasileira como fantásticos, um jogo que não cessa de ser jogado, ao misturar imagens bíblicas, personagens irreais imersas num cotidiano por demais vivido pelo leitor ou, ao contrário, personagens que encarnam homens normais imersas em situações improváveis. Ainda que as personagens ou seu mundo, umas ou outro, estão a dizer que o que se lê não é o real tal como o imaginamos ou podemos conceber dentro de sua lógica, somos levados a entrar num mundo a cada linha mais natural. Isto é o que mais surpreende em Murilo Rubião: o sobrenatural naturalizado, o inverossímil tornado possível, como pretendo mostrar no presente artigo através da análise do conto “O ex mágico da Taberna Minhota”.

PALAVRAS-CHAVE: Sobrenatural – Fantástico - Cotidiano

ABSTRACT:

Murilo Rubião proposes in his stories a game that never ceases to be played, to mix biblical images, unreal characters immersed in a routine too lived by the reader or, rather, characters that embody men immersed in normal unlikely situations. Although the characters and their world, or some other, are saying that what you read is not real as we can imagine or conceive in your logic, we have a world to come more naturally to each line. This is the most surprising in Murilo Rubião: the naturalized supernatural, the impossible made possible, as I pretend to show in this article.

KEYWORDS: Supernatural – Fantastic - Everyday

“Fora da realidade, a fantasia não tem sentido.”

Flávio Kothe

O poder de encantamento que têm os contos de Murilo Rubião pode ser comparado ao mesmo que encontramos em algumas histórias da bíblia (destituídas, claro, do seu caráter sagrado), das histórias de **As Mil e Uma Noites**, dos contos populares clássicos e de todas as que fixam seres míticos, sejam homens ou animais, que, ao ler, acreditamos terem existido em algum tempo não definido. Exemplo desse poder é o “Ex-mágico da Taberna Minhota” que, apesar de conter em sua estrutura elementos do anedotário brasileiro (caso do funcionalismo público), apresenta um ser errante, dotado de poderes sobrenaturais, aprendendo em suas vivências num mundo por demais organizado e dentro do padrão de realidade do leitor.

Em “O ex-mágico da Taberna Minhota” participamos das agruras de um mágico por destino e funcionário público por profissão. É já no título do conto que ficamos sabendo que a personagem de que se vai ter algum conhecimento é um mágico. O artigo definido presente no título, no entanto, sugere que o conto poderá estar na terceira pessoa. O primeiro parágrafo reforça essa idéia, já que o narrador se apresenta como um triste, caminhando para um entediado funcionário público. Logo lembramos da imagem clássica do escritor, mais precisamente, do poeta brasileiro e assim fica latente a identidade de um contador, criador, que irá introduzir a história do mágico anunciada no título. O caráter sombrio da personalidade do narrador vai sendo pintado no parágrafo seguinte ao nos depararmos com a confissão de sofrimento, tédio e amargura, já antes anunciados pela palavra desconsolo. A atmosfera, no entanto, é ampliada para a humanidade inteira admitindo-se como verdade que “todo o homem” pode enfrentar a dor já que foi a ela exposta “desde a meninice através de um processo lento e gradativo de dissabores.¹”

O parágrafo seguinte nos coloca frente a frente com o insólito, desmascarando a identidade de escritor-funcionário público-narrador que estávamos estabelecendo até então, ao sabermos que ele não teve infância: “Tal não aconteceu comigo, fui atirado à vida sem pais, infância ou juventude.” Contudo, o caráter choroso e de confissão do narrador oferece a possibilidade de um tom falso, um tanto hiperbólico, poderia ser que esse narrador estivesse nos pregando uma peça, exagerando um pouco seu infortúnio, não fosse a frase seguinte em que ele afirma ter se conhecido, sem espanto, de cabelos já

¹ Todas as citações deste conto aqui analisado têm como fonte o livro **Contos de Murilo Rubião**. São Paulo: DCL, 2004. Optamos por não indicar as páginas das citações por se tratar de um conto curto, bastando a indicação bibliográfica.

grisalhos em frente ao espelho da Taberna Minhota. Nesse ponto, ainda no início do conto, afastamos a imagem clássica do escritor antes invocada e nos entregamos a uma outra verdade: o narrador é, no mínimo, diferente dos seres humanos normais que dividem conosco as ruas. Mas há ainda a possibilidade de estar louco ou ter perdido a memória. Tal enquadramento nas noções do cotidiano é imediatamente desfeito quando presenciamos o narrador tirando do bolso o dono do restaurante, único, além de nós leitores, a ficar perplexo: o narrador se diz apenas cansado e entediado. É neste ponto que a identificação do leitor oscila entre o narrador, “uma pessoa que não encontrava a menor explicação para sua presença no mundo”, e o outro, o que está de fora ocupando o lugar de platéia perplexa. Este outro direcionamento do olhar permite ao leitor que desconfie do que é narrado apesar de toda a verdade contida na narrativa de primeira pessoa, especialmente nesta, pelo seu caráter confessional e em tom amargo. A naturalidade, no entanto, do dono do restaurante, perfeitamente regida pelo interesse financeiro próprio do mundo real ao qual estamos acostumados, nos desconcerta um pouco ao sabermos que o narrador é convidado a trabalhar no restaurante divertindo a freguesia com seus passes mágicos. Só então juntamos o ex-mágico anunciado no título, o funcionário público e o narrador numa só pessoa e ficamos aguardando seu destino que sabemos senão trágico, bastante triste desde o primeiro parágrafo.

A partir desse primeiro pacto em que o leitor é levado a aceitar como natural o aparecimento de uma personagem que já nasce velha e capaz de fazer mágicas, fica estabelecido que as regras da leitura são outras que não as do mundo real. Entramos num mundo em que outras possibilidades são avaliadas e calculamos que não teremos nenhum prejuízo em acreditar no que esse velho e cansado narrador tem a nos dizer. Não haverá, portanto, espaço para a hesitação, característica fundamental para o estabelecimento do fantástico, segundo a aceção de Todorov: “‘Cheguei quase a acreditar’: eis a fórmula que resume o espírito do fantástico. A fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida.” (TODOROV: 1975, 36) No caso d’ “O ex-mágico da Taberna Minhota”, se deixarmos de acreditar, o conto deixa de existir: não é um relato de uma situação insólita vivida, sonhada ou inventada por uma personagem que tenta nos persuadir a acreditar em sua história, mas uma espécie de compartilhamento de uma situação que ainda está sendo vivenciada por uma personagem cansada e entediada que, somos levados a crer, não teria motivo para mentir, ou falsear, sua existência. O caráter de movimento dado pela escolha do autor em adotar o tempo presente como referência à história do mágico por ele mesmo contada, estabelece uma distância ao mesmo tempo com relação às histórias fantásticas – nas quais algo que “realmente” aconteceu é contado hesitando-se, contudo, em explicar o ocorrido pela lógica, pelo sonho ou pesadelo, pela loucura, pelo

sobrenatural ou outra via – e às histórias mágicas ou maravilhosas – nas quais se estabelecem novas regras de verossimilhança que não as do mundo real e que se iniciam, geralmente, com “Era uma vez”, ou “Há muito tempo” etc.

O tempo presente mantém, portanto, o vínculo com o tempo e o mundo do leitor e aproxima, obrigatoriamente, o mundo ficcional do real. O pacto, então, não é nem o do fantástico, nem o dos contos de fadas ou de seres fantásticos.

Seguindo Todorov, podemos dizer, no entanto, que “O Ex-mágico da Taberna Minhota” pertence ao gênero do estranho ou do maravilhoso? Admitindo-se que o estranho se dá quando o leitor ou uma personagem “decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos” e que o maravilhoso se estabelece quando “decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado” (TODOROV: 1975, 31), tendemos para o maravilhoso, já que um homem que nasce velho e tira o dono do restaurante onde se percebe nascido, do bolso, não pode ser concebido como natural e nenhum acontecimento narrado no decorrer do texto pode explicar logicamente este fato. Precisamos, sim, de novas regras e, não fosse a presentificação e a alusão imediata à realidade de funcionário público do narrador, logo no início do conto, poderíamos classificá-lo como maravilhoso.

Fantástico, estranho ou maravilhoso? Segundo Todorov precisamos ir até ao final da leitura para tomar esta decisão. O que sabemos até agora é que há uma outra lógica em cena, uma lógica que não pode ser explicada pela razão.

É com esta advertência que seguimos a leitura e acompanhamos o narrador nos seus dias de mágico encantando platéias sem querer. Apenas este dado, um mágico desencantado com a vida que faz rir sem desejar, já é em si estranho. Mas logo sabemos que ele acaba no circo, também levado por terceiros, nunca pela própria escolha, e o dado que nos permite passar do estranho ao insólito: ele não tem controle sobre suas mágicas. De suas mãos saltam coelhos, cobras, jacarés, que lhe rendem popularidade e aplausos, mas também sustos e explicações na polícia: “indo amarrar o cordão do sapato, das minhas calças deslizavam cobras. Mulheres e crianças gritavam. Vinham guardas, ajuntavam-se curiosos, um escândalo. Tinha de comparecer à delegacia e ouvir pacientemente da autoridade policial ser proibido soltar serpentes nas vias públicas.” Por causa desses incômodos a situação do mágico foi se tornando insuportável e, num dia de desespero, decidiu cortar as mãos acreditando se livrar das mágicas, mas imediatamente novas mãos cresceram no lugar das mutiladas e

ele, levado ao desespero, de resto anunciado no início do conto, concluiu que somente a morte colocaria fim ao desconsolo.

A estrutura terciária dos contos de fadas e dos contos populares, uma das características que define o gênero, segundo Propp, está presente neste conto de Murilo Rubião. Como acontece na maioria desses contos, de certa maneira, também pode ser percebido um caminho de aprendizado do ex-mágico. Uma e outra características só reforçam a semelhança com o maravilhoso.

Por três vezes o mágico tenta o suicídio: tira dos bolsos uma dúzia de leões para que o devorem, mas os animais apenas farejaram-no e foram embora. Voltando na manhã seguinte imploram para desaparecer, pois concluíram que o mundo é tedioso demais. Irritado, o mágico os mata e os devora esperando morrer de indigestão, mas só tem dor de barriga. (Aqui, podemos acusar uma metamorfose ou zoomorfização, característica recorrente nos contos de Murilo Rubião: ao devorar os leões o mágico-homem assume a atitude das feras, seja pela raiva, seja pelo ato de devorar os animais. Os leões participam, também, das impressões que seu criador tem do mundo – não caçam, se entendiam – enquanto o homem experimenta a única atitude esperada de um leão raivoso e faminto.) A tentativa seguinte foi atirar-se de um precipício, mas apenas teve a “sensação da vizinhança da morte”, pois se viu amparado por um pára-quadras. A última tentativa foi um tiro de pistola, mas a arma se transformou num lápis. O desconsolo do mágico é, assim, resumido numa fórmula que flerta com a lógica: “Eu, que podia criar outros seres, não encontrava meios de libertar-me da existência.” O aprendizado, portanto, de que nenhum dos meios tradicionais seria capaz de quitar-lhe a vida e a consciência de estar desamparado, conforme já anunciava a epígrafe do conto, retirada dos Salmos: “Inclina, senhor, o Teu ouvido, e ouve-me; porque sou desvalido e pobre.”.

Neste momento da narrativa, o tom melodramático do conto, pontuado, certamente, pela ironia, dá lugar ao riso, à piada, ao tom jocoso que substitui a atmosfera anterior, tanto com relação à semelhança com um mundo maravilhoso onde tudo pode acontecer, até mesmo um mágico devorar leões e querer morrer somente por não aceitar seus poderes e ter tédio à vida e aos homens, tanto pelo caráter de sinceridade propositalmente emprestado ao narrador. É quando o pacto entre leitor e narrador se encontra ameaçado: o leitor acredita ter sido vítima de uma piada à brasileira:

Uma frase que escutara por acaso, na rua, trouxe-me nova esperança de romper em definitivo com a vida. Ouvira de um homem triste que ser funcionário público era suicidar-se aos poucos. Não me encontrava em condições de determinar qual a forma de suicídio que melhor me convinha: se lenta ou rápida. Por isso empreguei-me numa Secretaria de Estado.

Segue-se, então, o relato de sua vida na nova função, em destaque o ano de 1930. O texto retoma o tempo presente, sabe-se logo que não morreu, que suas aflições são maiores e que já não é mais mágico. O tom de piada cede para a melancolia outra vez e o agora ex-mágico admite que os homens lhe causam náusea. Não tendo mais o palco como opção de distanciamento, o serviço obrigá-lo ao contato quando não fica à toa horas a fio. Desde “a primeira manifestação da existência” em frente ao espelho da Taberna Minhota até o presente momento passaram-se três anos e nesse tempo, além de aceitar a existência, ter sido mágico e ser funcionário público, o narrador conheceu o amor. Num caso clássico de funcionário que se apaixona pela colega de escritório, o ex-mágico vê-se às voltas com a poesia de inspiração sentimental e na eminência de perder o emprego – e explica: não que quisesse o emprego, mas precisava estar próximo da amada – espera recuperar a capacidade mágica e se depara com a prova definitiva de que fora anulada pela burocracia. Se é irônica a troca da mágica pela poesia, ainda o é mais a anulação de qualquer capacidade de criação pela burocracia. Aqui, um dado conhecido no mundo do leitor e que soaria estranho num mundo mágico. Ou seja, o mundo mágico de antes está abolido desde o emprego na Secretaria do Estado, deixando vir à tona o mundo real administrado e sem cor.

O ex-mágico, tomando consciência de que era bom ser mágico quando ele achava péssimo, ou seja, tendo aprendido ao empregar-se como funcionário público que há coisas bem piores do que ser mágico, tenta readquirir seus poderes e arrepende-se de não ter criado outro mundo: “Não me conforta a ilusão. Serve somente para aumentar o arrependimento de não ter criado todo um mundo mágico”. No plano da ilusão, em vez do tédio e da náusea aos homens, o ex-mágico os imagina encantados com as cores que saem de sua boca: “Um arco-íris que cobrisse a terra de um extremo a outro. E os aplausos dos homens de cabelos brancos, das meigas criancinhas”.

As saudades do que poderia ter sido, expressa pelo plano do conteúdo, e a imagem do último parágrafo remetem ao universo da poesia. A revelação tardia de que o narrador poderia ter criado um mundo todo mágico e a súbita certeza de que isso não é mais possível senão no terreno da imaginação, ao mesmo tempo em que aponta para a desesperança, no plano real, sugere que a literatura tem a capacidade de criação desse mundo, no plano da imaginação.

Antes de trazer à tona o desejo desse mundo mágico, o narrador se queixa de que pensam que está louco. Esta alusão poderia inscrever o conto na categoria de fantástico conforme Todorov, já que é plantada, ainda que somente no leitor sem o auxílio de uma personagem secundária, a semente da dúvida: o narrador perdeu a memória e inventou ter sido mágico? Está louco e acredita ter sido

mágico? Ou podemos acreditar nele já que somos criaturas sensíveis que participamos de uma revelação verdadeira que os que o vêem “na rua tentando tirar dos dedos qualquer coisa que ninguém enxerga” não têm conhecimento? Contudo, esta hesitação do leitor não é suficiente para caracterizar o conto como fantástico, já que a dúvida se mantém dentro do pacto estabelecido ainda no início do conto quando ele se insere no mundo de ficção proposto. Sua dúvida diz respeito apenas ao papel desempenhado internamente pelo narrador, ele nunca chega a acreditar ser possível que exista um mágico que não controla seus poderes a ponto de ser acordado durante o sono por um pássaro que sai de sua orelha ou de ser surpreendido pelas serpentes que brotam do cordão de seus sapatos. Nesse conto de Murilo Rubião não há possibilidade de uma explicação natural dos acontecimentos evocados. Tampouco se é levado a acreditar na existência de um ser sobrenatural que se responsabilizaria pelos acontecimentos. O ex-mágico, como, aliás, o nome sugere, é mais um ser encantado, dotado da magia própria dos contos maravilhosos ou mágicos do que um ser sobrenatural próprio dos contos fantásticos, que se aproximam mais dos fantasmas, dos vampiros, dos lobisomens e de outros seres que povoam nossa imaginação e desafiam as leis da razão. Uma certa mística é invocada quando estamos na atmosfera dos contos fantásticos: a existência de Deus, do diabo e de criaturas que habitam outros mundos. Essa capacidade de desconfiar de que possam existir, a dúvida milenar presente no plano real, são impossíveis nesse conto de Murilo Rubião, bem como nos contos mágicos ou maravilhosos: fadas e duendes povoam apenas o imaginário infantil e mágicos são apenas homens que fazem truques muito perfeitos. Assim, ao ler “O Ex-mágico da Taberna Minhota” a hesitação está apenas entre a entrega ao encantamento ou a uma leitura alegórica.

A aproximação com o mundo da burocracia autoriza, e até sugere, que se leia o conto como uma crítica ao sistema que faz com que o emprego de funcionário público seja capaz de abolir a capacidade de criação. Este conto não permite uma leitura ingênua apenas pautada pelo maravilhoso, está carregado de crítica e beira o jocoso, fazendo piada de situações conflituosas presentes no cotidiano. Porém, seu caráter literário reside justamente na distância que se coloca entre o relato de um funcionário público e o absurdo de sua existência como mágico.

Das impossibilidades de se definir um gênero

Percebe-se, ao se levar em conta a definição de Todorov, a dificuldade do enquadramento do conto na categoria do fantástico. Sabe-se, no entanto, que tal definição foi problematizada por autores como Felipe Furtado, Irene Bessièrre, entre outros. Ambos, porém, admitem ser necessário haver ambigüidade no processo discursivo construído pelo texto. Ou seja, o que refutam, basicamente, na tese

de Todorov, é o caráter extrínseco da análise, que centra na reação do leitor a base da classificação. Para Furtado, então, “fazer depender a classificação de qualquer texto apenas (ou sobretudo) da reação do leitor perante ele equivaleria a considerar todas as obras literárias em permanente flutuação entre os vários gêneros, sem alguma vez lhes permitir fixarem-se definitivamente num deles” (FURTADO: 1980, 77).

No que diz respeito à conceituação do fantástico a partir de sua construção dentro da narrativa, deixando de lado a reação do leitor, a afirmativa de Todorov de que “a narrativa fantástica partia de uma situação perfeitamente natural para alcançar o sobrenatural” (TODOROV: 1975, 179), pode ser aceita, parece-me, por ambos os escritores. E Todorov usa o verbo no tempo passado justamente para pontuar que o gênero fantástico deixa de existir com Maupassant. A partir de Kafka, e em toda a literatura moderna, segundo Todorov, parte-se do sobrenatural para se chegar a uma aparência de normalidade. Mesmo procedimento usado por Murilo Rubião, que insere o sobrenatural no cotidiano, invertendo a lógica do real e instaurando um mundo de seres encantados dentro do mundo espacial e temporal do leitor.

Essa aproximação entre sobrenatural e cotidiano, para Wilson Castelo Branco, um dos primeiros críticos a analisar a obra muriliana, está a serviço da busca de compreensão da própria realidade:

O sobrenatural, plasmado no cotidiano, representa quase sempre uma atitude de revolta do homem contra as traições da realidade. Quando menos, é um modo de captar o que vai pela vida de absurdo e incompreensível. Donde o paradoxo de chegar-se ao natural através dos caminhos e soluções do irreal. (BRANCO: 1944, sem paginação)

Ao analisar o conto “Os Dragões”, por caminhos diferentes, Jorge Schwartz, chega à mesma assertiva: “A crítica à sociedade inverte também os valores do fantástico. O elemento extraordinário não é a presença dos dragões no meio humano, mas a condição do meio e das relações nele criadas.” (SCHWARTZ: 1974, sem paginação) Ou seja, o elemento sobrenatural, segundo os dois críticos, está sempre problematizando a sociedade, as relações humanas, hiperbolizando situações reais através da alegorização.

Schwartz usa sempre o termo fantástico ao se referir à sobrenaturalidade dos contos de Murilo Rubião, mas segundo o que escreve Sandra Regina Chaves Nunes, no texto *Visões da Crítica*, parte de sua dissertação de mestrado publicada em site dedicado à obra de Murilo Rubião, parece concordar com a proposição de Todorov de que depois de Kafka há a inversão dos planos natural e sobrenatural:

Para Schwartz, nas obras posteriores a Kafka o horror ou a dúvida não são mais os elementos que inquietam o leitor; agora não é mais um objeto ou uma ocorrência o motivo da estranheza, e sim a naturalidade com que as criaturas reagem diante dos fatos, tratando-os como se fossem normais. O crítico vê na hipérbole o procedimento configurador do fantástico; é através dela que o absurdo se manifesta, e as repetições serão a base de apoio para a sua formalização no discurso. (<http://www.murilorubiao.com.br>, sem paginação).

Vemos por essa passagem, que o crítico usa o termo fantástico não na concepção de Todorov ou de qualquer outro pensador, mas como correlato do sobrenatural, do absurdo ou do insólito. Com esta definição volta-se à proposição inicial que coloca no terreno do fantástico todo o espectro do sobrenatural.

Dedicando-se à pesquisa do que se falou, em termos de crítica, da obra muriliana, Sandra Nunes aponta para um certo incômodo sempre presente na hora de classificar, o que revela uma enorme gama de nomenclaturas usadas, dependendo sempre da opção de cada crítico em particular. Sua obra foi definida até hoje como pertencente ao fantástico, ao realismo mágico, ao absurdo, ao sobrenatural. O assunto, assim, aponta para a impossibilidade de uma classificação irrevogável. Como bem o diz Ivan Marques na contracapa de *Contos de Murilo Rubião*, “são histórias com tanta coerência que nos fazem duvidar das nossas certezas e da própria realidade”.

Referências bibliográficas

BRANCO, Wilson Castelo. **Um contista em fa ce do sobrenatural**. Crítica publicada no jornal *Folha de Minas*, Belo Horizonte, 1944. In: <http://www.murilorubiao.com.br>.

KOTHE, Flávio R. **A alegoria**. São Paulo: Ática, 1986.

MARQUES, Ivan. Fantástico e real: o mundo de Murilo Rubião. In: RUBIÃO, Murilo. **Contos de Murilo Rubião**. São Paulo: DCL, 2004.

NUNES, Sandra Regina Chaves. Visões da crítica. Acesso em: <http://www.murilorubiao.com.br>

PROPP, Vladimir. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. Forense Universitária: Rio de Janeiro, 1984.

RUBIÃO, Murilo. **Contos de Murilo Rubião**. São Paulo: DCL, 2004.

SCHWARTZ, Jorge. O fantástico em Murilo Rubião. In: **Revista Planeta**, número 25. São Paulo, setembro de 1974. Acesso em <http://www.murilorubiao.com.br>.

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

Artigo 12 - O MAQUINÁRIO FANTASMAGÓRICO E A CONSTRUÇÃO DO CONTO EM “O BLOQUEIO”, DE MURILO RUBIÃO

Nilza de Campos Becker
Mestranda
PPG Literatura e Crítica Literária
PUC-SP

RESUMO:

O objetivo deste trabalho é discutir o processo de construção do conto em “O Bloqueio”, de Murilo Rubião. Trata de uma situação absurda, criada pelo narrador e vivida por sua personagem, que oscila entre o medo e o fascínio por uma máquina destruidora, que ameaça sua integridade física e cuja presença é inexplicável. Averiguaremos a existência de uma segunda história, construída metaforicamente e que revela o processo de composição do conto. Um estranho maquinário exerce seu poder sobre Gerion, o protagonista, e o leitor, seqüestrado pelo poder fantasmagórico do próprio conto.

PALAVRAS-CHAVE: bloqueio, fantástico, causalidade mágica , conto, maquinário.

ABSTRACT:

The aim of this work is to discuss the process of building the tale in “The Blockage”, by Murilo Rubião. It deals with an absurd situation, created by the narrator and lived by his character, which oscillates between fear and fascination for a destructive machine that threatens his physical integrity and whose presence is unexplained. We will verify the existence of a second story, constructed metaphorically and that reveals the process of composition of the tale. A strange machinery exerts its power on Gerion, the protagonist, and the lector, kidnapped by the phantasmagoric power of the tale itself.

KEY WORDS: Blockage, fantastic, magic causality, machinery

O presente trabalho tem por objetivo discutir o processo de construção do conto em “O Bloqueio”, de Murilo Rubião, a partir de algumas reflexões sobre o fantástico, sobretudo no que diz respeito à questão da causalidade. A análise será realizada à luz da teoria do conto elaborada por Edgard Allan Poe e do fantástico, exposta por Tzvetan Todorov, e serão identificadas, mediante índices presentes no conto, as duas histórias que o compõem: a evidente e a secreta. Para fundamentarmos nosso trabalho, apoiar-nos-emos também em algumas idéias desenvolvidas por Jorge Luiz Borges, Julio Cortázar, Ricardo Piglia, e outros estudiosos do conto .

“O Bloqueio” à luz de alguns conceitos teóricos sobre o conto, expostos por Edgar Allan Poe, Ricardo Píglia e Julio Cortázar

No século XIX, surge com Edgar Allan Poe (1809-1849) uma teoria sobre o conto, que passa a exercer, desde então, uma grande influência nos contistas e teóricos desse gênero. Em sua **Filosofia da Composição**, lança a idéia de que “todas as intrigas” devem “ser elaboradas em relação ao epílogo” (POE, 1986, p. 911), dando ao enredo, o aspecto de consequência ou causalidade. Para construir a ficção, leva em consideração alguns procedimentos, tais como o efeito único ou impressão total que o conto vai produzir no leitor, o estabelecimento de propostas de construção da obra que primem pela racionalidade, a extensão do conto, que deve se caracterizar pela brevidade, isto é, deve ser lido de uma só “assentada”, para que o autor realize a plenitude de sua intenção. Dentre os procedimentos apontados por Poe, observa-se também a realização da economia dos meios narrativos, para se obter, com o mínimo de meios, o máximo de efeito.

Os procedimentos acima mencionados ainda vigoram nos contos modernos e exercem influência na obra de Murilo Rubião. “O Bloqueio” apresenta vários elementos constitutivos do conto, segundo a teoria elaborada por Poe. Durante todo o conto o narrador mantém a tensão necessária para prender a atenção do leitor, que deverá ler o conto numa “assentada”. Outro ponto a ser considerado é a circunscrição de um espaço fechado. O tempo e o espaço acham-se condensados; o conto se passa num espaço reduzido.

O autor cria, em “O Bloqueio”, uma situação absurda, vivida por Gérion, um homem que abandona esposa e filha, saturado da presença grotesca da mulher, rica e

manipuladora, que o humilha constantemente. Gérion, para se libertar dessa figura repugnante, refugia-se em um apartamento, em fase final de construção. Coisas estranhas acontecem: ele é incomodado constantemente pelo ruído de uma máquina que destrói a base e a parte superior do prédio onde se encontra. Tenta evadir-se, mas percebe que a parte inferior do edifício acha-se destruída e que o apartamento está suspenso no ar. Sente a presença da máquina, à espreita, rondando seu apartamento, aguardando um deslize seu, para que possa enfrentá-lo. O conto termina com o protagonista entrando na sala, fechando a porta com a chave, ao mesmo tempo maravilhado e estarecido ao se deparar com um arco-íris, formado pelas luzes que penetravam pelas frinchas do apartamento, emanadas pelo maquinário fantasmagórico.

Em **Formas Breves**, (2004, p. 89) Ricardo Píglia afirma que “um conto sempre conta duas histórias”: uma evidente e outra secreta, lida nos interstícios do conto. A história acima relatada é a visível; a segunda, desenvolve-se paralelamente à primeira e já se encontra nela indiciada. Píglia ressalta a maneira ambígua como Borges rematava suas histórias, produzindo um efeito de surpresa. Afirma também, que “uma história pode ser contada de maneiras distintas, mas sempre há um duplo movimento, algo incompreensível que acontece e está oculto”. (p. 106). É isso que podemos observar no conto de Murilo Rubião. Podemos detectar aí uma história paralela, construída com índices que o autor, propositadamente, coloca nas entrelinhas do texto. Cabe ao leitor, tentar decifrar o que se acha escondido sob os signos, e decifrá-los. Esse é o projeto do autor que faz, na esteira de Poe, uso da economia no texto, colocando racionalmente os meios necessários para que o leitor possa desvendar os múltiplos sentidos do conto. Nada é colocado em excesso; todos os dados têm sua razão de ser.

Júlio Cortázar (2004), em **Valise de Cronópio**, reflete a respeito das palavras de Valéry, segundo o qual o artista, para elaborar o conto, “deverá compor, ou seja, criar uma verdadeira ‘máquina’”, que corresponderia, na verdade, ao “modo de Poe conceber a criação de um conto ou de um poema” (p. 146).

A máquina constitui a questão fundamental do conto “O Bloqueio”; é em torno dela que gravita toda a história; ela está presente nos sonhos de Gérion e o persegue nos momentos de vigília. A partir dessa idéia, podemos falar numa segunda história, construída metaforicamente, e que revela o processo de construção do conto. A “história secreta”

encontra-se apoiada em três pontos fundamentais: o autor, a personagem Gérion e o leitor. Inicialmente há um clima de estranhamento que atinge a personagem e também o leitor, constituindo-se a partir de então uma identificação e um pacto entre ambos, uma vez que se vêem atingidos pela ação dominadora da máquina, que os fascina e os atemoriza, e cujos desígnios desconhecem. Sabem entretanto, que têm diante de si uma situação inaudita, analógica, e tentam decifrar o que se esconde atrás daquele objeto enigmático, que se camufla e se metamorfoseia, na medida em que executa seu trabalho e se aproxima de Gérion. O leitor torna-se, enfim, cúmplice da personagem, submete-se às regras do jogo e aceita a nova realidade. Ambos nutrem um sentimento ambíguo, de atração e temor diante do objeto destruidor:

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. (p. 250)

A história secreta conduz, portanto, à metalinguagem, pois faz o leitor refletir sobre a construção do conto e materializar, por analogia, a forma poética do conto.

O maquinário procura exercer um domínio completo sobre Gérion e seu duplo, o leitor. A máquina os espreita para melhor conhecê-los e, se preciso for, manipulá-los. O leitor é constantemente convidado a participar da história, e sem se dar conta, vai mergulhando no universo fictício, até ser totalmente seqüestrado pelo poder fantasmagórico do próprio conto.

Gerion, por sua vez, ora sente-se ameaçado, emparedado, tentado a voltar à sua realidade, ora hesita e se recusa a retornar àquela vida abjeta, ao lado de sua mulher.

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. Preferiu correr o risco a voltar para sua casa, que abandonara, às pressas, por motivo de ordem familiar. (...) Gérion descia a escadaria indeciso quanto à necessidade do sacrifício. (1999, p. 246, 248)¹

¹ RUBIÃO, Murilo. **Contos Reunidos**. São Paulo: Ática, 1999. Todas as outras citações, quando não devidamente indicadas, foram extraídas dessa edição e vêm acompanhadas somente da indicação de páginas.

No primeiro parágrafo do conto, o narrador revela a dificuldade da personagem em retomar a rotina diária, ao acordar e confundir “restos de sonho com fragmentos da realidade” (p. 245). Diante de um fato estranho – a escuta de um barulho intenso e progressivo –, a personagem pensa, inicialmente, estar vivendo um pesadelo. A “escuridão do aposento” não lhe dá a certeza de ser essa uma experiência real ou onírica.

Remo Ceserani (2006), em **O Fantástico**, ao discutir os sistemas recorrentes na literatura fantástica, fala da atmosfera que envolve esse modo narrativo: “a noite, a escuridão, o mundo obscuro” denotam a “preferência do fantástico pelos mundos tenebrosos, subterrâneos, do além, ‘subnaturais’ mais do que ‘sobrenaturais’”. (p. 77-79)

Entretanto, a incerteza que abate Gerion, ao se encontrar num estado entre o sono e a vigília, difere, em parte, da hesitação mencionada por Todorov (2004), em sua definição do fantástico: “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural.” (p. 31).

A personagem sente-se mais perturbada pela idéia de não controlar a situação em que se encontra, do que pela possibilidade de explicá-la. Gerion parece assumir essa nova realidade, ao constatar os danos irreversíveis no imóvel. Tenta dormir, mas acorda assustado com um grito terrível. Instaure-se uma nova dúvida: a máquina estaria emitindo vozes humanas? Seria esse mais um sonho? “Preferiu acreditar que sonhara, pois de real só ouviu o barulho monótono de uma escavadeira a cumprir tarefas em pavimentos próximos ao seu” (p. 250). A personagem, entre aturdida e fascinada, convence a si mesma estar vivendo uma nova realidade que, apesar de absurda, não é de todo descartada.

Sente-se acuado e bloqueado pela máquina; ignora se poderá sair ileso ou se será destruído por ela. É invadido por uma sensação contraditória, misto de fascínio e terror pelo objeto, por seu poder e sua capacidade destrutiva.

A máquina personifica-se: assume ares de um outro, que emite gritos terríveis, similares aos de um ser humano. Seria a máquina um duplo, o seu outro, a atormentá-lo, acuando-o numa região obscura, inóspita, onde tudo pode acontecer?² O maquinário

² Em relação ao advento da Psicanálise, afirma Todorov (2004), em **Introdução à Literatura Fantástica**: “A Psicanálise substituiu (...) a literatura fantástica. (...) Os temas da literatura fantástica se tornaram, literalmente, os mesmos das investigações psicológicas dos últimos cinquenta anos. Dispomos de várias ilustrações a respeito; bastará mencionar aqui que o duplo, por exemplo, já tinha sido no tempo de Freud, o tema de um estudo clássico (Der Doppelgänger, de Otto Rank; traduzido em francês sob o título de: Don Juan. Une étude sur le double...)” (p. 169).

carrega em si uma força contraditória; entre o barulho ensurdecedor e o silêncio, emite uma voz, volvendo “ruidosa, mansamente, surda, suave, estridente, monocórdia, dissonante, polifônica, ritmadamente, melodiosa, quase música.” (p. 249). Seria essa a voz de sua consciência, obrigando-o a refletir por algum tempo sobre sua vida afetiva, seu relacionamento com alguém que ele despreza, mas em contrapartida, a ela se submete, por conveniência pessoal? Questiona até mesmo o amor que nutre pela filha, resistindo à idéia de que ele possa se reduzir a uma simples obrigação paternal. Estaria ele bloqueado emocionalmente, desde o instante em que optara por uma vida aparentemente mais cômoda, deixando-se dominar de forma tão subserviente?

Contrariando as leis da natureza, o espaço circunscrito onde se encontra acha-se suspenso, flutuando no espaço. Entretanto, ele aceita essa situação absurda, contanto que possa se ver livre, por algum tempo, daquela mulher desprezível.

“O Bloqueio”: alguns estudos críticos

Diversas são as abordagens a respeito do conto “O Bloqueio”. Audemaro Taranto Goulart (1995), em **O Conto Fantástico de Murilo Rubião**, denomina esse autor, o “contista do absurdo”, situando sua narrativa na esfera do fantástico. Goulart, ao discutir o realismo fantástico, afirma que ele subverte a realidade de uma maneira específica; nele, o absurdo “encontra sempre uma explicação em elementos extratextuais, que são aceitos e avalizados pela cultura em que tais elementos se projetam”. (p. 28). Segundo Goulart, a partir do momento em que se inicia um questionamento acerca do contexto cultural, a obra literária desvincula-se dos elementos extraliterários problemáticos. Por conseguinte, ela abre-se “para sua própria invenção, surgindo então o arbitrário e o inconseqüente”. (p. 33)

Conforme Goulart, na obra fantástica o acontecimento em si tem a prevalência; o comportamento das personagens ocupa um segundo plano. Acrescenta o autor que: “no fantástico, o insólito e o estranho ocorrem no universo familiar, e o cotidiano se caracteriza pela mistura do desconhecido com o conhecido”. (p. 34) Para ele, o absurdo, em “O Bloqueio”, caracteriza-se pela impossibilidade de explicar os acontecimentos, pelos princípios da realidade imediata.

Cilene Aparecida Palma Soares Guieiro (2005), em sua tese de mestrado, analisa vários estudos sobre a obra de Murilo Rubião, e conclui que muitos deles recorrem ao aspecto fantástico e à condição trágica das personagens da narrativa. Segundo essa pesquisadora, sua abordagem diferencia-se das demais por reconhecer, em “O Bloqueio”, três matrizes metafóricas – a autoral, a do procedimento mágico e a da recepção -, que, “apontam para a poética da forma construtiva de Murilo Rubião”. (p. 5) Guieiro fundamenta seu trabalho a partir das idéias de Jorge Luiz Borges (1994) a respeito da “causalidade mágica”. Nossa pesquisa desenvolve-se nessa direção; acreditamos também serem as idéias de Borges elucidativas, no que diz respeito aos processos causais.

A causalidade mágica em “O Bloqueio”

Em **A Arte da Narrativa e a Magia**, assim se expressa Borges (1994):

Distingui dois processos causais: o natural, que é resultado incessante de incontáveis e infinitas operações: e o mágico, que é lúcido e limitado, onde profetizam os pormenores. Com relação à novela, penso que sua única possibilidade de honradez reside no segundo processo. Que fique o primeiro para a simulação psicológica. (p. 60)

A nosso ver, os fatos insólitos ocorridos no conto “O Bloqueio” justificam-se pela lógica do absurdo instaurada no conto. A história vivida por Gérion não segue uma lógica de causa-efeito; ela é determinada pela inversão da causalidade espaço-temporal. Este é o projeto do autor e o que dá coerência interna ao texto. O final do conto já é prenunciado na epígrafe: ela anuncia, num tom profético, a proximidade do fim, confirmando assim, a causalidade invertida. O síndico parece profetizar o futuro próximo, fazendo uso de uma linguagem ambígua e de um tom apocalíptico: “-Dentro de três dias estará tudo acabado” (p. 247). Com essas palavras, ele pode referir-se ao término das obras no prédio ou ao anúncio de uma tragédia iminente. Essa frase remete à epígrafe, que traz em si embutida a idéia de uma profecia, que poderá atingir o protagonista: “O seu tempo está próximo a vir e seus dias não se alongarão’. (Isaías, XIV,I)”. (p. 245)

Quanto às duas histórias detectadas no conto, na primeira, Gérion sente-se bloqueado em relação à família: tem uma relação difícil com a esposa e um carinho

especial pela filha, mas que não é o bastante para retê-lo em sua casa e tolerar a presença da esposa. Nos sonhos, sente-se também bloqueado pela máquina, que gradativamente fecha o círculo ao seu redor. Na segunda história, o leitor muitas vezes se sente bloqueado, diante do texto, incapaz de penetrar nas suas entrelinhas e decifrar seus signos. No entanto, o pacto ficcional estabelecido com a personagem, o leva a aceitar a causalidade mágica, no que diz respeito à destruição das partes superior e inferior do prédio, e à perseguição constante da máquina. Desta forma, a causalidade natural dos acontecimentos também é bloqueada.

Em “O Bloqueio”, causa e efeito acham-se invertidos. Assim como Poe, o narrador inicia o conto com a intenção de obter um efeito sobre o leitor. Ele quer surpreendê-lo, quer que ele participe da construção do conto e de sua problemática, mas ao mesmo tempo deseja atemorizá-lo, lançando um clima absurdo, enigmático, levantando dúvidas e questionamentos.

O confronto máquina/autor e personagem/leitor prossegue; a máquina assume formas diferentes toda vez que se depara com seu oponente. Num primeiro momento, é uma “poderosa serra”, que invade os sonhos de Gérion, serrando-o “na altura do tórax” (p. 245). Logo depois, ouve-se “a movimentação de uma nervosa britadeira, o martelar compassado de um pilão bate-estaca”. (p. 246).

O ritmo do conto é irregular e se alterna: quando a máquina está em atividade, ele se acelera e quando ela pára, o silêncio se instala e a ordem volta a reinar: “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. De repente emudeceram os ruídos”. (p. 245).

Considerações finais

Cortázar (2004), ao se referir a Horácio Quiroga, em **Valise de Cronópio**, menciona o último preceito do “decálogo do perfeito contista”, elaborado por esse escritor, no qual afirma: “Conta como se a narrativa não tivesse interesse senão para o pequeno ambiente de tuas personagens, das quais pudeste ter sido uma. Não há outro modo de se obter a *vida* no conto”. (2004, p. 228).

Esse conto de Murilo Rubião revela, em sua estrutura e composição, alguns procedimentos postulados por Poe e Píglia. A segunda história, indiciada na primeira, nos faz refletir sobre o papel do narrador, que tem em suas mãos o destino da personagem, mas necessita do leitor para auxiliá-lo a desvendar os múltiplos significados do seu texto, e para isso, ele o seduz, o seqüestra e com ele interage. Percebe-se, no conto, a existência de um maquinário autoral construindo o bloqueio, materializando-o de forma condensada e analógica. O argumento secreto está relacionado ao processo de criação do conto. A máquina não realiza um movimento contínuo; seu trabalho apresenta cortes, interrupções; ela atua num movimento de ida e volta e passa a bloquear também o processo construtivo. E assim, ela nos remete ao nome **Gerion**, que provém do latim **geru** e significa aquele que produz, e ao mesmo tempo sugere a idéia de algo que se fecha e volta para si mesmo, assim como o próprio conto, que não se finda.

Um movimento espiralado faz o epílogo remeter ao início do conto, sem concluí-lo. Ao cerrar “a porta com a chave” (p. 251), a personagem e o leitor retomam a situação inicial e se vêem novamente atraídos pelo maquinário e expostos à sua pressão; desta vez, porém, mais acirrada, sugerindo uma resolução drástica e imediata: “Abeirava-se o momento crucial e custava-lhe conter o impulso de ir ao encontro da máquina, (...) para fruir aos poucos os instantes finais de resolução” (p. 250).

O leitor apreende toda a tensão que emerge do conto, ou seja, da esfera, em cujo interior, segundo Cortázar, (2004, p.228), a narrativa nasce e se desenvolve, e onde está contido o essencial do conto. O autor, ao atribuir ao conto uma forma fechada, usa o termo “esfericidade”. Nesse “caracol de linguagem” encontra-se, de forma condensada, o acontecimento puro.

O contista, para causar efeito no leitor instiga-o, convida-o a participar da história e a reveste de incontáveis significados. As histórias paralelas, que convivem no mesmo conto, podem ser lidas nas entrelinhas e nos impedem de concluí-lo. Murilo Rubião realiza uma versão moderna do conto que, segundo Piglia (2004), “trabalha a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-la” (p.91). Afirma esse autor:

A arte de narrar é uma arte da duplicação; é a arte de presentir o inesperado; de saber esperar o que vem, nítido, invisível, como a silhueta de uma borboleta contra a tela vazia. Surpresas, epifanias, visões. Na experiência renovada dessa

revelação que é a forma, a literatura tem, como sempre, muito que nos ensinar sobre a vida. (2004, p. 114).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORGES, Jorge Luiz. **A arte narrativa e a magia**. In. __ **Discussão**. Tradução de Cláudio Fornari. 3ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil: 1994.

CESERANI, Remo. **O Fantástico**. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Edel, 2006.

CORTAZAR, Júlio. Poe: o Poeta, o Narrador e o Crítico; Alguns aspectos do conto; Do conto breve e seus arredores. In: __ **Valise de Cronópio**. Trad..Davi Arrigucci Júnior. São Paulo : Perspectiva, 1974.

GOTLIB, Nádía Battella. **Teoria do Conto**. São Paulo: Ática, 2004.

GOULART, Audemaro Taranto. **O Conto Fantástico de Murilo Rubião** . Belo Horizonte: Lê, 1995.

GUIEIRO, Cilene Aparecida Palma Soares: **Murilo Rubião: Caminhos para uma Poética da Construção** . 2005. 83 p. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

PIGLIA, Ricardo. “Teses sobre o conto” e “Novas teses sobre o conto”. In: **Formas Breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, Edgar Allan. A Filosofia da Composição. In: MENDES, Oscar e AMADO Milton (org). **Ficção Completa, poesia & ensaios**. Rio de Janeiro: Aguilar. 1981.

RUBIÃO, Murilo. **Contos Reunidos**. São Paulo: Ática, 1999.

SCHWARTZ, Jorge. **Murilo Rubião**. São Paulo: Abril Educação, 1982.

Artigo 13 - MURILO RUBIÃO EM CURTA-METRAGEM. UMA LEITURA DE “O BLOQUEIO” DE CLÁUDIO DE OLIVEIRA

**Ricardo Iannace
Prof. Doutor
UMESP**

RESUMO

Este artigo aborda o conto “O bloqueio” de Murilo Rubião e o curta-metragem, de título homônimo, dirigido por Cláudio de Oliveira. O exame dessa adaptação cinematográfica se atém ao deslocamento dos componentes que integram a narrativa de Murilo Rubião, identificando, nessa releitura, o fantástico e a obsessiva reescrita do autor mineiro. A correlação entre Literatura e Arquitetura é, em dada medida, também contemplada no curso deste texto.

PALAVRAS-CHAVE: Murilo Rubião, Fantástico, Adaptação, Simulacro.

ABSTRACT

This article approaches the short story "Bloqueio" ("Blockade") by Murilo Rubião, and the short movie, with the same title, directed by Cláudio de Oliveira. The analysis of the cinematographic adaptation will be concentrated on the displacement of the components that integrate Murilo Rubião's narrative, by identifying in that re-reading the fantastic and the obsessive re-writing by this Brazilian writer from Minas Gerais. This text will contemplate also the correlation between Literature and Architecture to some extent.

KEYWORDS: Murilo Rubião, Fantastic, Adaptation, Imitation.

O Bloqueio, conto de Murilo Rubião inserido no volume **O Convidado** (1974), pertence, como as demais narrativas do autor, à categoria do fantástico. Índices ligados à ordem do onírico nele se pronunciam, selando uma amistosa cumplicidade entre texto e leitor, a quem os absurdos incidentes confiam recepção diferenciada. Inverossímil e insólito, o relato não oferece visos de verdade, estranho a toda e a qualquer referência que delinear a medida do real.

Gérion, esse é nome do protagonista, encontra-se instalado em edifício recém-construído. Incomoda-lhe o barulho intermitente que ultrapassa a porta e as janelas do seu apartamento, anunciando reformas à alta hora da madrugada: sons emitidos por maquinário, como os “produzidos pelas raspadeiras de assoalho” e serra elétrica. E se algumas vezes assumem a proporção de ruídos, pouco elevados e longínquos, outras vezes se lançam graves, estrondosos: “Ouvia, a espaços, explosões secas, a movimentação de uma nervosa britadeira, o martelar compassado de um pilão bate-estaca”; a ponto de se perguntar: “Estariam construindo ou destruindo?” (RUBIÃO, 1998, p.246). Pois trepidam chão e vidros do quarto onde se recolhe a personagem que na tarde seguinte interfona à portaria, assegurando-lhe o síndico que o inconveniente não passaria de três dias. Surpreende-se ainda com a gratuita informação de que é, no prédio, o único inquilino.

Nesse e em outros contos de Rubião, o imprevisto vem caracterizar diálogos ambíguos em que a *não explicação* ou mesmo o *mal-entendido* se inscrevem aos fatos sucessivamente agravados pela excepcionalidade do circunstancial — já que reincidentem, na interlocução, falas inconclusas ou de viés ilógico, a confirmar o que Davi Arrigucci Jr. chama na contística do autor de “cadeia de equívocos” (ARRIGUCCI, 1987, p.149), figurando a impossibilidade de personagem e narrador se furtarem dos entraves que exaustivamente os cercam.

Elementos próprios do fantástico se acomodam no conto. O aposento que a personagem passa a ocupar é escuro; e soma-se a essa sugestiva nebulosidade, um outro fator: Gérion, no início da história, apreende tal onda de sons enquanto dorme, sendo-lhe o sono interrompido, pela segunda vez, ao despertar de um pesadelo quando “serrado na altura do tórax”. Portanto, o real e o ilusório medem força em “O Bloqueio”, prevalecendo, nessa colisão, o quimérico, que gradativamente anuvia a estrutura da intriga.

A personagem assiste a ocorrências inexecutáveis. Constata que os andares superiores de seu apartamento foram demolidos, por isso aquele estardalhaço da véspera, a avançar pelas primeiras horas do dia: “o matraquear de várias brocas e pouco depois estalos de cabos de aço se rompendo, o elevador

despencando aos trambolhões pelo poço até arrebentar lá embaixo”; a seguir, “estalidos”, “o rascar irritante de metais e concreto.” (RUBIÃO, 1998, p. 246). Ainda que desaparecidos esses pavimentos, persiste o ressoo: as reformas do prédio migraram-se para os pisos inferiores. E a cena que ilustra essa confirmação é surreal. Declinados oito andares, Gérion topa o precipício: a escada termina “abruptamente”, ficando a personagem com um dos pés “solto no espaço”. Abaixo: “o terreno limpo, nem parecendo ter abrigado antes uma construção. Nenhum sinal de estacas, pedaços de ferro, tijolos, apenas o pó fino amontoado nos cantos do lote.” (RUBIÃO, 1998, p. 249). Pó semelhante ao que restara da plataforma acima desmoronada.

Admirável é a escrita que traduz essa rede de conluio: direta, enxuta, de uma clareza única. Daí o sobressalente “contraste entre a particular coerência do discurso narrativo, minucioso e imperturbável, e a particular incoerência da matéria narrada, isto é, dos acontecimentos extraordinários que constituem a trama esquemática de cada história” (NUNES, 1945, p.75), segundo Benedito Nunes. Pautados por tal rigor, vocábulos e fluxo sintático chancelam harmoniosa correspondência, impedindo que ruídos — exceto os subjacentes ao enredo — comprometam a cadência rítmica do texto, cuja acústica se opõe à penetrante toada que persegue e desestabiliza Gérion.

Deve-se-lhe a transferência para o edifício a certa recusa de compromissos, preferindo o isolamento à companhia da esposa Margarethe, gorda e endinheirada, que, para espanto do novo morador, descobre o seu telefone, reclamando-lhe a presença. Ouve, também do outro lado da linha, o apelo da filha, Seatéia, que, sob as reprimendas da mãe, deixa-o inseguro quanto à sua decisão. Todavia, um retorno ao lar seria impraticável: as chances de escapar daquele prédio abreviam-se minuto a minuto. A propósito, o fio telefônico vem precisar essa progressiva interdição, logo destruído por repentina “corrente luminosa” que faz com que “durante segundos uma poeira colorida” paire no ar. “Fechava-se o bloqueio” (RUBIÃO, 1998, p. 249) — atesta o narrador.

Bloqueio, diga-se, bastante próximo do que Kafka concebeu; ou seja, um circuito de contingência arquitetônica, humana e animal oclusivo e intransponível. Razão por que a crítica aproxima a literatura muriliana da literatura do autor tcheco, aliás anônimo para Rubião até escrever o seu primeiro livro, **O ex-mágico**, de 1947.

Gérion e Gregor, a personagem central de **A metamorfose**, são realmente eleitos à desventura, comprimidos em um espaço cerrado que lhes anima as faculdades auditivas. Não com a força operada na novela “A construção”, cuja densidade kafkiana resulta sobretudo da persistência de um aparente

inseto à escuta de obscuros rugidos que possam significar ameaça à sua sobrevivência nas camadas mais submersas da terra. Independentemente, é em **A metamorfose** que o sonho tangencia a realidade:

Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranqüilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso.(...) Não era um sonho. Seu quarto, um autêntico quarto humano, só que um pouco pequeno demais, permanecia calmo entre as quatro paredes bem conhecidas. (KAFKA,1993, p.7)

O protagonista de Murilo Rubião está longe de se transformar num espectro rastejante. Em “O Bloqueio”, o espectro é outro: atroz, oculto e invencível na tarefa de obstruir primeiramente o entorno do locatário que não tem por onde escapar, impotente à *máquina* — irremovível e ignorada, alegorizando a *morte* pré-inscrita na epígrafe bíblica extraída de *Isaiás*, que abre e de certo modo direciona a leitura do conto, como na observação do síndico, ao adiantar o tempo que durariam as reformas no edifício, num tom suspeito de profecia.

Eis que, nas últimas linhas do texto, os ruídos ganham “brandura e constância, fazendo-o acreditar que em breve encheriam o apartamento.” Depois, “custava-lhe conter o impulso de ir ao encontro da máquina”, “descobrir os segredos que a tornavam tão poderosa”. Contudo, ela “persistia em se esconder, não sabendo ele se por simples pudor ou se porque ainda era cedo para mostrar-se, desnudando seu mistério”. Temeroso: “Cerrou a porta com a chave.” (RUBIÃO, 1998, p. 251).

*

Em 1998, Cláudio de Oliveira dirige, e Fernando Rabelo roteiriza e anima, o curta-metragem com 11 minutos de duração, em preto e branco, de título homônimo do conto de Murilo Rubião¹. Origina-se como trabalho final do curso de Cinema e Animação da Escola de Belas-Artes da UFMG. Em 2000, consagra-se na categoria *Finalização*, ao participar do “I Prêmio Estímulo ao Curta-metragem em Minas Gerais”, e em 2003 é premiado como o melhor filme de animação no “7º Festival de Cinema e Vídeo de Curitiba”.

Murilo Rubião, falecido em 1991, converte-se em Gérion na criação experimental de Cláudio de Oliveira. É personagem, portanto, da adaptação que duplamente o homenageia, ao reeditar em outro signo a narrativa muriliana e ao fazer ressurgir o escritor por meio da animação de fotos do seu rosto sobrepostas ao corpo do ator que o representa no vídeo. Acrescente-se que, na releitura, o conto é inevitavelmente reescrito. E a reescrita fora um exercício caro e obsessivo a Rubião, tornando-se

¹ O vídeo está disponível em www.portacurtas.com.br; o acesso é gratuito.

anedóticos, entre críticos e amigos, os 26 anos que perduram a composição do texto **O convidado** (CAMPOS, 1980).

Fiel à narrativa, o filme **O Bloqueio** contempla o fantástico — impresso no claro-escuro das imagens, na inserção de um rato percorrendo cenário inóspito de performance labiríntica, nas nuvens negras que planam sobre o edifício de ostensiva verticalidade, com escadas e corredores sombrios, na investida ao desconforto do espectador, que se depara com a colagem do rosto de Rubião em movimentos mecanicamente articulados, esbugalhados os olhos do escritor atrás das lentes grossas dos óculos; enfim, na dicção do vídeo preponderantemente tomado por rumores e estouros vários que chegam de pontos indeterminados (ronronar de gato, buzinas e freadas de automóveis, sirena de ambulância, tiro...); barulhos em dimensão atordoante, provindos, na maior parte, da demolição do prédio onde Gérion se abriga. Com efeito, ao silêncio do recluso locatário que rodopia num espaço limitado, tal qual personagem de cinema mudo, contrapõe-se o externo desconcerto sonoro.

Som e imagem estão em consórcio nessa produção. Cláudio de Oliveira, em monografia que descreve o processo de elaboração do seu curta-metragem, afirma que a sonoridade do filme se eleva à condição de personagem, e que do montante de mais de 100 fotografias obtidas no Acervo de Escritores Mineiros da Biblioteca da UFMG, entre 15 e 20 foram utilizadas para animar as cenas em que Gérion se mobiliza. Além delas, estão presentes no vídeo as fotos de Murilo Rubião quando jovem e criança, em família, resgatando-se, assim, um passado hoje arquivado.

Tais imagens saltam à tela nos minutos finais do curta-metragem, num aceno alusivo à vida e morte do autor/personagem, exposto a um curioso simulacro. De resto, a memória de Rubião é potencializada ante a presença da sua máquina de escrever, cujas teclas não cessam, apressadas e ininterruptas, em sintonia com os estalos estridentes que emanam do edifício. E sobre a escrivaninha de Murilo Rubião estão manuscritos e páginas datilografadas de “O Bloqueio”: alterações a caneta, palavras riscadas, rasuradas... Sinais permutáveis da sua escrita. Vê-se um livro revestido em encadernação escura, à maneira dos aproximados 5 mil volumes que lhe ocupavam as estantes; há algumas balas de revólver, encontradas entre os objetos pessoais do autor, não mais em sigilo. A inclusão desses projéteis no filme, revela Cláudio de Oliveira, é por influência de Hitchcock. Mas será que o mestre do suspense não o inspirou, de algum modo, na escolha do edifício onde é gravado o curta-metragem?

Trata-se do Edifício Acaiaca, situado na Praça Sete de Setembro, centro de Belo Horizonte. A panorâmica remete para a ambientação urbana: acelerada e hostil. Aliás, Giulio Carlo Argan, em sua **História da arte como história da cidade**, nota que “os projetistas da cidade do futuro (...) parecem ter horror ao plano, ao nível natural do terreno, aquele que sempre foi concebido como o plano da terra, da vida”, elevando a cidade “a alturas vertiginosas” (ARGAN, 1993, p.215). Altura retratada nas produções de Murilo Rubião e de Cláudio de Oliveira, deixando o filme — assinala o diretor — “mais impactante, principalmente nas cenas do prédio cortado” (OLIVEIRA, 2003, p.40); um quadro amedrontador, e não menos pontual, ao sinalizar a condição do sujeito contemporâneo que habita arranha-céus.

Porque o Gérion que armazena e consome enlatados, que acorda em pânico, salvo do pesadelo com a serra elétrica, espelha a metafórica bipartição da torre suspensa no vazio, irreverente às leis da Física — bloco fragmentado, solto e indefeso em meio a tantos edifícios. Por extensão, a arquitetura desmedida que rui, no curta-metragem, reflete o homem frágil e esfacelado — o morador solitário da metrópole. E graças aos efeitos de imagem, um turvejar que se distende em sombra e em luz, a fronteira entre o fantástico e o real se faz ainda mais falaciosa. Desmantela-se o Acaiaca, edifício belo-horizontino resistente ao tempo, vivo na memória de condôminos e de inúmeros indivíduos que trafegam pela capital mineira. Afinal, observa Le Corbusier em seu **Por uma arquitetura**, o olho do transeunte move-se com regularidade “em um espaço feito de ruas e de casas. Recebe o choque dos volumes que se elevam à volta” (CORBUSIER, 2000, p.37). Em se tratando de um contexto ameaçador, borra-se, de fato, todo e qualquer traçado que vise ignorar a correlação do ficcional com o concreto.

A vida é singularmente recuperada na produção de Cláudio de Oliveira, já que o ator/dublê do curta-metragem se permite passar pelo escritor (Murilo Rubião) da história que representa. Nas primeiras cenas do filme, dublê e Rubião — dois em um — aparecem minimizados no alto do prédio, figurando na longínqua janela do apartamento. Ao longo do vídeo, é possível retomar o contista por enquadramentos fotográficos que justificam a passagem do tempo (semblante marcado, menos viçoso, aumento da calvície), estampando a transitoriedade do homem Murilo. Nessa sequência, há um episódio curioso: Gérion, ao alcançar a laje superior do prédio, topa ao fundo, de relance, um vulto, que é na verdade a réplica de corpo inteiro do escritor (outra reprodução fotográfica à mostra no acervo da Biblioteca da UFMG), intensificando a atmosfera soturna que emanta a narrativa fílmica.

Com certeza, a aproximação e o distanciamento da câmara, senão o close e a abertura das lentes para o *nada*, sobretudo quando Gérion caminha pelo corredor interno do edifício, permitem reconhecer nessa personagem taciturna a função de narrador. Noutros termos, o ponto de vista em terceira pessoa, no conto, parece alterar-se para a primeira pessoa na escritura de Cláudio de Oliveira, conferindo-lhe um suspense que a torna mais íntima do fantástico.

Tal cadeia de imagens expande sombras e acirra o simulacro: o ator/dublê tem rosto encoberto; Murilo Rubião, *in memoriam*, tem a sua história reanimada e recapitulada; a narrativa fantástica irrompe do suporte livro, redefinindo-se na linguagem do cinema; e o edifício, idealizado na literatura muriliana, ganha um paradigma, já que o Acaiaca atende ao sonho e às expectativas do diretor de **O Bloqueio**.

Devido a tantas trocas e deslocamentos, não é à toa que a epígrafe bíblica tradicionalmente inscrita no início dos contos de Murilo Rubião vá parar no final do curta-metragem de Cláudio de Oliveira — aceno esse respeitoso ao autor de “O ex-mágico”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ARRIGUCCI Jr.,Davi. **Enigma e comentário**. Ensaio sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CAMPOS, Paulo Mendes. Um conto de vinte e seis anos. In: ____ **Os bares morrem numa quarta-feira**. São Paulo: Ática, 1980.

CORBUSIER, Le. **Por uma arquitetura** . Trad. Ubirajara Rebouças. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Trad. Modesto Carone. 13.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

____ **O artista da fome e A construção** . Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

NUNES, Benedito. O Convidado. In: **Revista Colóquio**, n. 28, Lisboa, nov. 1975.

OLIVEIRA, Cláudio Luiz de. **O Bloqueio**. Curta-metragem. Roteiro e animação de Fernando Rabelo. Belo Horizonte, 1998.

OLIVEIRA, Cláudio Luiz de. **Método e escritura da montagem: reflexões sobre arte, tecnologia e pensamento**. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes–UFMG, 2003 (monografia mimeo.).

RUBIÃO, Murilo. **Contos Reunidos**. São Paulo: Ática, 1998.

Entre-Vistas

14. Ignácio de Loyola Brandão: alguns traços biográficos

Ignácio de Loyola Brandão: alguns traços biográficos

Ignácio de Loyola Brandão, nascido em Araraquara, teve na figura de seu pai um grande incentivo para a leitura desde que foi alfabetizado. Fascinado por dicionários, chegou a trocar com seus colegas palavras por bolinhas de gude e figurinhas. Mais tarde, esse fato acabou se transformando no conto “O menino que vendia palavras”, primeiro conto a ser publicado pelo autor. O seu primeiro texto, em periódico, foi uma crítica sobre o filme *Rodolfo Valentino*, na **Folha Ferroviária**, em 1952. Em seguida, passa a escrever reportagens, críticas de cinema e entrevistas em outro diário de Araraquara, **O Imparcial**. Em 1956, muda-se para São Paulo e vai trabalhar no jornal **Última Hora**, tendo ali permanecido por nove anos. Aproxima-se do cinema e participa como figurante de *O Pagador de Promessas*, em 1961.

Em 1965, lança seu primeiro livro: **Depois do sol** (contos). No ano seguinte, começa a trabalhar na revista **Cláudia**. Em 1968, lança seu primeiro romance: **Bebel que a cidade comeu**. Entre 1965 e 1973, trabalha intensamente na escrita do futuro romance **Zero**, lançado em 1975. O romance propicia inúmeros encontros com seus leitores, em debates sobre a sua obra e a situação do país. Em julho de 1976, **Zero** recebe o prêmio de “Melhor Ficção” concedido pela Fundação Cultural do Distrito Federal. Em novembro, o livro é censurado e sua venda proibida pelo Ministério da Justiça.

Lança **Dentes ao sol** (romance) e **Cadeiras proibidas** (contos) e, em 1977, o livro infanto-juvenil **Cães danados**. Paralelamente, realiza importantes trabalhos como **Cuba de Fidel: viagem à ilha proibida** (livro-reportagem), após participar, em 1978, do júri do “Prêmio Casa de Las Américas”. **Zero** ganha nova vida ao ser liberado pela censura em 1979. Nova York, Flórida, Georgetown, Albuquerque, Tucson, San Diego foram as cidades em cujas universidades o autor fez conferências, em 1980, a convite da Fundação Fullbright, dos EUA. Em 1981, lança um de seus romances mais conhecidos: **Não verás país nenhum**. Em 1983, publica **Cabeças de segunda-feira** (contos) e, em 1984, lança **O verde violentou o muro**, sobre sua estadia na Alemanha. Em 1988, lança o volume de contos e crônicas **A rua de nomes no ar** e no ano seguinte, **Manifesto verde**. Em seguida, publica o álbum infanto-juvenil **O homem que espalhou o deserto**.

Loyola volta ao jornalismo em 1990 como diretor de redação da revista **Vogue** e passa a escrever, também, crônicas para o jornal **Folha da Tarde**. Em 1993, inicia sua participação como cronista no jornal “O Estado de São Paulo”, onde está até hoje. Em 1995, realiza três lançamentos: **O anjo do adeus** (romance), **Strip-tease de Gilda** (crônicas) e **O menino que não teve medo do medo** (infanto-juvenil). Publica **Veia bailarina** em 1997, relato de sua relação com o aneurisma que o acomete. Em 15 de abril lança no Instituto Moreira Salles de São Paulo, o número dedicado a ele da série **Cadernos da Literatura Brasileira**. Em 1998, publica **Sonhando com o demônio**, seu terceiro livro de crônicas. No ano seguinte, é lançado **O homem que odiava a segunda-feira** (contos). Em 2004, deixa a direção de

Vogue e passa para o Conselho da Carta Editorial. Publica sua primeira peça teatral, **A Última Viagem de Borges**, que tem por base referências ao escritor argentino Jorge Luis Borges. Em 2005 publica **O Segredo da Nuvem** e em 2006 lança suas “memórias inventadas”: **A Altura e a Largura do Nada** . Recebe o Prêmio Jabuti de “Melhor Livro de Contos”, em 2000, por **O homem que odiava a segunda-feira**, e, finalmente, tem seu nome inscrito entre os imortais no ano de 2007, quando é eleito para a cadeira 37 da Academia Paulista de Letras.

Territórios Contemporâneos

15. Onde termina a história e onde começa o livro?

16. O jogo e o que derrama

17. Cirandas temáticas e formais: a prosa poética contemporânea de Marcelino Freire

PIGNATARI, Décio. **Bili com limão verde na mão**. São Paulo: Cosac&Naif, 2008.

Profa. Dra. Maria José Palo

Programa de Pós-Graduação

Literatura e Crítica Literária -PUCSP

ONDE TERMINA A HISTÓRIA E ONDE COMEÇA O LIVRO ?

Fala-se de um discurso feito ver.

Vê-se a libertação da palavra da lógica espacial.

Na modernidade da experiência sensorial do mundo visual - tecnológico, a tatilidade passou a modelar o nosso olhar, fazendo sua herança da visão. O discurso de origem desse mundo sensorial háptico passa a cumprir a função de deixar à mostra “os olhos do texto” e, por meio deles, revelar o seu movimento invisível em crescente implicação crítica. Existe, pois, uma modalidade de plástica para a visão, o som, o paladar e o corpo. A experiência da aparência sensível e da sensibilidade, em cada uma dessas modalidades, é atualizada silenciosamente pelo sujeito por meio da percepção que esboça o mundo e que, ao mesmo tempo, depende da sua posição e movimento. Em particular, no campo de presenças visuais, a percepção se organiza em torno de um sujeito operador e de um objeto num campo que se abre para três modalidades de espaços: o espaço interior ou imaginário; o espaço exterior ao sujeito; o espaço do corpo.

Este esquema de veículos perceptivos da experiência sensível confere ao sentido uma ancoragem, por guardar em si espaços tensivos de intensidade e extensão na origem do processo do discurso: “A aparência sensível do sensível, a persuasão silenciosa do sensível, é o único meio para o Ser se manifestar sem reduzir-se à positividade, sem deixar de ser ambíguo e transcendente”. (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 267)¹.

¹ **Le visible et l'invisible**. Paris: Gallimard, 1964.

Nesses espaços abertos e dependentes entre si, o ritmo existencial do visível ganha um jogo entre resistências e forças que, em torno de um sujeito operador e de um objeto, busca modalização. É neste pólo da expressão da subjetividade que tem início o processo enunciativo perceptivo feito de categorias entendidas como formas intencionais intermediárias de um discurso do ver, sob uma tensão figurativa do sensível. Diversas formas de tensão participam desse processo enunciativo-perceptivo, enquanto confronto com forças dispersivas e coesivas.

Elevado do plano do termo expressivo às características figurais de um corpo plástico, o livro **Bili com limão verde na mão** (2008), do autor-poeta Décio Pignatari e do ilustrador Daniel Bueno, se nos dá a ver e ser tocado, ouvido, visto e lido nesses três espaços interdependentes do campo perceptivo. Em cada um deles, no interior, no exterior e no corporal, um modo de existência se esboça, quando o ato perceptivo torna-se um modo de existência particular. Essa rítmica do ler é inerente à percepção do movimento, à luz da exemplaridade transgressora do poema “Un coup de Dês”, de Mallarmé; neste, ressalta-se o tecido da materialidade das quantidades tipográficas dispersas no espaço do papel, nas dobraduras, tanto da palavra quebrada em morfemas, fonemas, lexemas e vocemas, quanto dos tropismos internos que, entre silêncios, procuram novos modos de ganhar um equilíbrio espacial.

Em **BILI**, entre os três espaços em formação plástica, a palavra-verso que narra também não depende mais de uma lógica espacial, salvo daquela lógica bidimensional-suporte da página, por assumir as formas da organização tátil-visual nas quais as palavras, no livro-objeto, passam a habitar.

No espetáculo do pós-moderno, sabe-se que a valorização da arte figurativa tem a capacidade de atribuir uma natureza hipotética de elaboração de conjuntos rítmicos facilmente apreensíveis pelas estruturas cognitivas. Percebê-las, portanto, é conhecê-las: a imagem tátil será tão eficaz (ver) quanto a visual (ler) e a sonora (ou vir); todas dão sentido à forma e ao espaço na intensidade do ato perceptivo. “Só se vê aquilo para que

se olha” (MERLEAU-PONTY, 1997, p. 19)². Sua representação, em curvas energéticas produzidas por movimentos sensoriais interativos e tensivos nos conjuntos móveis, passa a depender do sujeito que percebe sua posição e seu estar atento no mundo, como um corpo operante e atual, “um entrançado de visão e movimento”.

O movimento do corpo em torno do objeto torna-o visível e visível, e eis o enigma: “ele, que mira todas as coisas, pode também olhar-se. Ele vê-se vendo, toca-se tocando, é visível e é sensível para si mesmo”. (MERLEAU-PONTY, 1997, p. 20-21). Pode-se inferir dessa citação que a visão se faz do meio das coisas, e que a utilidade do corpo, entre a consciência e o mundo, mantém as coisas à sua volta, são um seu anexo ou prolongamento, definem-no, transferindo ao mundo o mesmo estofado de que é feito. O mundo do visível é parte do mesmo Ser. Aí o visível se põe a ver.

Assim vê-se o livro **Bili Beliza Bela Bili**, que se põe a ver e ouvir, sendo visível por um visível que passa a habitar o universo espacializado do livro-objeto minimalista: a linha é o dominante na letra, na figuração, ora fundo, ora figura, na pauta musical em diálogo com as cores, as formas, as vozes, nos desdobramentos do movimento das esferas, do orgânico para o inorgânico: “**Sem fim**, saia da minha cabeça; **Laranja**, saia do meu pé”.

Na unidade perceptiva diversificada – cor, forma, linha, caracteres gráficos, movimentos transversais, vocemas - faz-se um jogo de resistência ao poético fabular da tradição em estranhos e aleatórios conjuntos imaginários, um dentro de todos ou/ todos dentro de um – “a borboleta Risoleta, a andorinha, o corvo, burro brinco, coelho, urubu”. Histórias capsulares que surpreendem o olho que lê e ouve depois que vê. Do lúdico movimento de dobrar – redobrar – renovar, poemas abrem as asas em círculo para o discurso perceptivo enunciador, gerando fenômenos paralelos entre percepção e ação circular. Imbricam-se nele histórias e poemas relâmpagos, como que procurando seu fim no sem-fim do espaço interativo, sem comando, virtualmente, rompendo ritmos reveladores de um mostrar cênico em campo de percepção visual.

² **O Olho e o espírito**. 2 ed. Trad. de Luís Manuel Bernardo. Lisboa: Gallimard/Vega, 1997.

Na fábula poética da menina **BILI**, o eixo de combinação se multiplica, se move, se redobra, permuta seus sujeitos, pondo em uso ordenadores qualitativos com pertinências lógicas cambiantes, em abertura sem ântica infinita: “**pé verde-ouro/ cinza pardo/ coco mole/ andorinha laranja/ cor vo verde/ borboleta dura/sem fim vermelho/ e menina com limão pr eto**”, dentre outras mais. O eixo de seleção se diversifica, multiplica-se em associações analógicas que escapam ao conteúdo; apenas duram na percepção da plasticidade que toca o sujeito, entre a superfície-página e o corpo daquele que a ela se funde espacialmente: o leitor enunciador.

A tutilidade ilustrativa do livro aberto dá as regras ao jogo movente da palavra em formação sonoro-gráfico-visual e, ao separar os objetos do sujeito, torna-os estéticos e plásticos ao novo modo/ver de átomos em divisão contínua, já descontinua antes do ler: “Podem m aripo**azar/** lá vam os nós!”; “Bili ba teu a cabeça num m ourão de cerca: **nada/tudo**”.

No ritmo aberto e liberto a probabilidade s, ainda a repetição da fala popular faz ressoar a narrativa em movência de **Bili com limão verde na mão**, no passado das formas simples imantadas entre o fundo e a figura, sincopadamente, unidos em refrão: “É comigo mesmo, minha **gente pingente**”.

Na consecução de outra história de **Bilicacunda**, o im previsto marca a tensão entre o ouvir/ver/ler, permutando/adicionando funções temporais ao espaço movente do limão **verde/ preto/ laranja/** - em emergências frasais levam Bili à primeira vez, à primeira voz, à primeira cor, à primeira fala, à primeira estrela, ao primeiro desejo de um narrar longínquo que não volta mais: “Fiapos de nuvens **rosa no azul** sem fim da tarde”; - “Leva eu!”, conclama o poeta.

Ações anônimas delegadas à menina do *País das Letras*, Bili, se engajam à narrativa em enunciados abertos à percepção tátil e visual, ensinando a leitura entre a abertura da fala/voz e corpo, pela espacialidade do olhar tátil: **Bili/Belisa/Bela Bili/ Bili Bélica**; é agora a Bili concreta entre dimensões quadriláteras (quarta dimensão) acopladas ludicamente à página final que, continuamente, se re/inicia: **Bili Biônica/Bili Biotônica/Bili à beça**.

O trabalho do ilustrador Daniel Bueno opera por analogia à *proesia* do livro, por meio de uma composição plástica de quem, antes, tateou, viu, depois, leu, e, pela

percepção técnico-visual enunciou sua narrativa na movência de um corpo visível, feito de material poético. Em páginas dobraduras entre verticais e horizontais coloridas deixadas sob os olhos atentos e as mãos móveis de um novo leitor, o sujeito ilustrador é, também, seu recriador pelo imaginário. É seu o texto ilustrador.

Leitura do ver e do ler de **Bili com limão verde na mão**, que liberta a palavra do estatuto da língua e a leva nas asas do avião ao espaço que contorna o corpo do leitor: sem tempo, plástico, sem controle, **ACASO**, no interior e exterior de um único ato e m origem perceptiva. **BILI** apenas abre um espaço em busca da interativa rede de categorias de percepções, de evidências hápticas, visuais, sonoras, olfativas, corporais dadas pelo ritmo da criação, num espaço sem fim, sua fonte de linguagem e fuga para a alteridade: “A borboleta recriada (**b de Bili**) em campo perceptivo descontínuo se pôs a brincar, batendo as asas como se fossem folhas azuis de um livro ou palmas”. Sem começo e sem final. Ou um final que sempre recomeça. Ato perceptivo de ver e ler mais atento: A frase palavra/verso funde o eu, a visão e a visagem num único todo: “Se vocês me levarem junto, eu carrego **todos** para sempre. E verem os juntos seu reinício: “O futuro nos pertence. Agora se lia, (modificado): “**O FUTURO NOS PERTENCE**”

Tudo é espaço ao redor: **A primeira estrela**: O livro no espaço, junto ao autor, ao ilustrador, ao leitor em ato perceptivo espacial, corpos que traduzem e redobram a **leitura do acaso**, sem começo e sem final, pontuada pela luz da primeira estrela, no ato do renascimento da poesia, assim como iniciei esta resenha, sem final e começo. Ao acaso, entrega-se a leitura de BILI, entre folhos e folhas do livro, no agora a mostrar-se ao leitor. Leitura que se nega a responder a pergunta: Onde termina o livro **Bili com limão verde na mão**, onde começa a história?

Um enigma da criação do seu autor. (Décio Pignatari);

Um livro aberto em palmas ou folhas em cores entreabertas para o seu ilustrador recriador (Daniel Bueno);

Uma história no sem-fim da poesia: “olhos do texto” em leitura do presente e do futuro. Um convite do poeta à leitura do futuro: “**Podem maripozar. Lá vamos nós!**”

Territórios contemporâneos . doc nº 16

BUARQUE, Chico. **Leite derramado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

O jogo e o que derrama

Em **Budapeste**, Chico Buarque nos oferece um narrador atordoado pelo dever de narrar. O que a princípio sugere obrigação, logo passa a ser vício e a escrita não consegue mais viver em seu espaço habitual. Assim, corpos passam a ser espaço e matéria para que a escrita incontável do narrador viva em permanente estado de transbordamento. O desconhecimento da língua – no caso o húngaro – incendeia a narrativa e poucos são os silêncios, os espaços, a cidade. Por isso, as mulheres são e estão à disposição daquele que escreve: são corpos possíveis para que a escrita viva a impressão fugaz soprada pelo narrador.

O protagonista *ghost-writer* desconhece o que é o autor. Para ele tal categoria narrativa responde aos imperativos de sobrevivência daquele que escreve. O autor não é necessário, é uma função que habita um lugar no museu do imaginário da vida da palavra. Parece que tal percepção ganha nova etapa em **Leite derramado**. Se o narrador anônimo de **Budapeste** intuiu a lacuna necessária à realização de uma escrita igualmente anônima, como se a quisesse gratuita, o moribundo do **Leite derramado** busca não condensar em instantes de sabedoria sua palavra, como faria a exemplar figura benjaminiana, mas espalhar uma voz insólita na escritura simbólica da vitrine histórica, no caso, a duvidosa nobreza que aqui se estabeleceu com a vinda de D. João VI.

“Estou pensando alto e quero que você me escute. E falo devagar, como quem escreve, para que você me transcreva sem precisar ser taquígrafa, você está aí?” (p.07). O narrador de **Leite derramado** caça uma história para ajustar o tom de sua voz, como se o ritmo da fala buscasse na escrita uma adequação possível. De outra maneira, a procura de uma reconstrução paradoxalmente avivada pela proximidade da morte, em planos distintos, porém cruzados (o amor frustrado por Matilde e a decadência de certa linhagem nobre da família), traçam um narrador fuçando nos armários da memória para trazer dela não o significado, mas o efeito, que ecoa na forma da construção narrativa: “A memória é deveras um pandemônio, mas está tudo lá dentro, depois de fuçar um pouco o dono é capaz de encontrar todas as coisas” (p.41).

E a própria condição desarranjada do *fuçar* narrativo lança o protagonista a aventurar-se pela fala. Assim, caminha da condição de *dono* exclusivo de um tempo para uma percepção niveladora da existência. Todos reduzidos ao mesmo anonimato. Daí insinua no corpo uma fala que modula os

tons articuladores da vida do enredo. Sua voz parece dizer, em sua proposital oscilação, a vida que falta aos arquivos dos documentos confiáveis e condutores de um discurso histórico, cuja tradição de crítica social petrifica as imagens de abandono da antiga capital federal. Além disso, a incógnita que impulsiona a especulação sobre a personagem Matilde – o abandono e uma traição imaginável – destrona o protagonista assim como o tempo que o percorre. É por tal vereda que percebemos não exatamente uma linhagem nobre da escrita – a memorialística, ali comentada o tempo todo – mas a forma paródica revigorada por Machado de Assis em **Dom Casmurro**. A memória resiste pela linguagem que derrama o antigo condensado como citação construtora de uma estratégia narrativa permeada de avanços e recuos, ao sabor estratégico de uma voz que pede inocência.

O que está em jogo, pois brinca com o destino de tudo que está na escrita da fala narrativa, é exatamente a diluição de um imaginário que sobrevive somente nas ruínas de uma arquitetura fabular desgastada, ordinariamente romântica, tal como o discurso de uma tradição que mal se elaborou. Antes de aproximar-se do *Bentinho* de Machado, o *Eulálio* de Chico Buarque traduz um discurso que se derrama e espalha antes mesmo de ser sorvido. Mesmo o já consagrado paradigma teórico das *idéias fora do lugar* tem reforçada sua dimensão pela voz desordenada do narrador, como se fosse o traço preciso de uma língua que se apruma fora de sua própria possibilidade. Daí impõe-se não apenas uma aproximação com Machado, mas é como se um discurso já estivesse dentro do outro (“era como se o corpo de outro menino estivesse crescendo no meu corpo”, afirma o narrador na página 181), com o se o derramar do romance de Chico Buarque fosse o próprio movimento interno de **Dom Casmurro** em sua narração urdida para unir as duas pontas da vida – as pontas da fala e da escrita.

Neste sentido, Roberto Schwarz, em artigo publicado no caderno Ilustrada do jornal **A Folha de São Paulo** em 28 de março de 2009, afirma sobre *Eulálio* que

Longe de ser um erro na construção da personagem, o desnível compõe um tipo. Ainda aqui estamos em águas machadianas, onde também a fibra amadora é a exceção que escapa a certo rebaixamento genérico e derrisório imposto pela condição de ex-colônia às elites brasileiras.

O que é correspondência imediata na própria forma construtiva do discurso falado: a dissimetria entre o presente discursivo e o traço memorialístico do objeto escrita. O que o próprio narrador privilegia enquanto enunciados em movimento e não a possibilidade de um discurso fadado à permanência: “É para si próprio que um velho repete sem premissa a história, como se assim tirasse cópias dela, para a hipótese da história se extraviar” (p.96).

A forma empregada no romance está impregnada de movimento, provado nas constantes trocas de interlocutor. A voz fixa a narrativa na direção de desobedecer ao tempo-espaço da escrita e ser, na verdade, o desejo de se ter voz no espaço da escrita. O próprio fluxo discursivo se faz continuamente desvio, interrupção sedimentada por mudanças de tons e suspensões persistentes no presente discursivo, como a TV: “Se amanhã eu morrer envenenado, todos aqui vão de me ver nessa televisão que não desligam nunca” (p.53). Ou “Mas a vocês nada disso interessa, e ainda aumentam o volume da televisão por cima de minha voz já trêmula” (p. 51). Então, a própria matéria do passado já não resiste aos ruídos de um presente infestado de vozes dissonantes.

A voz narradora tremula distante no passado de sua glória, mas atenua o presente com o um desnivelamento tortuoso em busca da palavra que iria do fim para preservar o passado, com o uma necessária crítica ao presente. Como diz Schwarz o livro é

(...) brincalhão, mas não ingênuo (...). Por um lado a fala de Eulálio é salpicada de expressões um pouco fora de uso, indicando idade e privilégio social; por outro, a sua leveza e alegria são netas do modernismo e de uma estética contrária à afetação.

Portanto, há um ponto preciso em que se articula em Machado e se expõe no **Leite derramado** que é o sério-cômico, sua filiação dialogal-reflexiva que busca falsear os dilemas da verdade para estabelecer o sentido no exercício do desvio. O próprio narrador parece consciente de tal prática ao perseverar na inconstância de uma escrita que se quer decisivamente desconjuntada:

E vi respingos de leite nas bordas da pia, o ar cheirava a leite, vazava leite no vestido da sua mãe, nunca lhe contei esse episódio? Então não o leve em conta, nem tudo o que digo se escreve, você sabe que sou dado a devaneios (p.136).

A própria escrita sucumbe à força da fala para que resista e se faça em permanente presença o constante deslocamento do jogo, o romper como fundamento de uma prática discursiva, cujo centro está no desejo de escapar ao destino implacável das filiações nomeadas. Talvez, o próprio narrador perceba sua consciência materializada em uma voz muda, dona de um espaço, mas amalgamada ao silêncio de sua própria imagem: a sombra casmurra. É o moribundo que busca o não saber, mas a potência do possível que está no imaginário do fazer literário: “Não sei se existe um destino, se alguém o fia, enrola, corta” (p.55).

FREIRE, Marcelino. **Rasif - Mar que arrebenta**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

Cirandas temáticas e formais - A prosa poética contemporânea de Marcelino Freire

Rasif - Mar que arrebenta, lançado em 2008 e que concorre ao Prêmio Portugal Telecom, é a quarta coletânea de contos de Marcelino Freire e a primeira publicação depois do Prêmio Jabuti 2006 que recebeu com o livro **Contos Negreiros** publicado pela editora Record. Nos últimos 10 anos o escritor pernambucano radicado em São Paulo vem se destacando como escritor e também como editor e agitador cultural, tendo participado da idealização de diversas coleções, antologias e eventos literários.

Marcelino Freire abre sua coletânea de 17 contos revisitando a origem árabe do nome "Recife" e também a origem tupi-guarani de "Pernambuco". Estas informações são apresentadas em notas didáticas com a introdução à obra. Na sequência, o autor traz citações de poetas pernambucanos e uma dedicatória que contém apenas nomes de origem árabe como Hatoum e Nassar. Denominados "cirandas, cirandinhas" os contos são finalmente apresentados no índice.

Interessante observar este movimento de aproximação e distanciamento do olhar em relação à terra natal e ao oriente e aproximá-lo dos movimentos das cirandas, das idas e vindas das brincadeiras de roda. Esse movimento marca também a disposição das tramas que se seguem, algumas no meio urbano, nas cidades de Recife ou de São Paulo, outras que remetem ao oriente, que falam da Terra Santa ou que utilizam toponímia relacionada. O movimento também aproxima espaços públicos (o parque, o ônibus, a rua) e privados (a casa, o carro, a memória). O passado, o presente e o futuro dançam num movimento contínuo e imprevisível.

No fechamento da obra, encontramos ainda uma citação do poeta pernambucano Manuel Bandeira (pseudo-personagem em um dos contos). Nosso olhar é então redirecionado, voltado para as referências e influências de Marcelino Freire, para sua Rasif, para seu passado, mas, com o numa ciranda, caminhando para o futuro.

Com cuidadoso projeto gráfico de Thereza Almeida, a publicação da editora Record conta ainda com a participação do artista paulista Mano Maltez, cujas gravuras ambientam as personagens numa cidade/ciranda que é de Marcelino Freire, mas que pode ser também a nossa. A força ágil do texto permite que os significados extrapolem os limites de cada página e ganhem novas dimensões nos desenhos que ilustram a capa e o corpo da obra.

O primeiro fator de estranhamento neste livro é a disposição do texto na página. Nenhum dos 17 contos apresenta a estrutura gráfica tradicional do texto em prosa. A primeira impressão é a de que estamos diante de poesias, impressão esta que se mantém quando observamos o trabalho

com o ritmo, a rima, a sintaxe própria e escolha lexical do autor, que se move entre metáforas delicadas e a linguagem agressiva do palavrão. Esse estranhamento reflete-se também nas temáticas apresentadas, nos modos como os narradores apresentam suas histórias e na linguagem utilizada pelo autor para compor a atmosfera de cada trama.

A maioria das narrativas é apresentada por narradores em primeira pessoa, colocados à margem da sociedade em ambientes urbanos e dessacralizados. No conto intitulado “Temanjá”, o texto jorra como uma prece ou um jato de raiva contra a dessacralização presente. Cada ideia ou imagem é condensada ao máximo, isolada em frases curtas, encadeadas como numa poesia e com o ritmo ditado por uma espécie de refrão (“Minha Rainha”):

Oferenda não é essa perna de sofá. Essa marca de pneu. Esse óleco. Esse breu. Peixes entulhados. Assassinos. Minha Rainha. Não são oferenda essas latas e caixas. Esses restos de navio. Baleias encalhadas. Pinguins tupiniquins. Mortos e afins. Minha rainha. (FREIRE, p. 21)

Assim como a oferenda dedicada à Rainha do mar, a linguagem prosaica, característica do conto, é também profanada pelo narrador que utiliza a linguagem coloquial sob forma poética, invadindo territórios outros, propondo novas leituras do conto e da forma sacralizada da poesia.

No conto “Da paz”, uma temática muito atual em nossa sociedade moderna e violenta, a paz, é personificada e tornada inimiga e causadora de todo o mal da humanidade. Neste conto, o autor dá voz à personagem sem lugar, sem justiça, sem esperança. A paz, enquanto possibilidade de restauração utópica da sociedade é desconstruída, vira artigo de luxo inacessível ao miserável que mora no morro e que a vê com o mais uma arma do poder para frear seus desejos de vingança e de rompimento da ordem (caótica) estabelecida.

Do ambiente urbano cotidiano, os próximos dois contos se movem para as distantes terras do oriente médio. Em “O meu homem-bomba”, um narrador relata sua visita à Terra Santa em busca de pecado e redenção. O narrador-personagem apaixonou-se por um homem em uma viagem de ônibus sem saber que se trata de um guerreiro de Alá, disposto a dar sua vida pela causa de seu Deus. Num texto cheio de referências bíblicas, o autor apresenta o amor homossexual da personagem e sua paixão em Jerusalém. A fé, o amor, o pecado e a redenção, a vida e a morte, são todos elementos carregados de significados sagrados desconstruídos nessa narrativa breve e singela que conta o passado no presente, lutando para reconstruir a memória:

Como era bonito aquele Anjo do Senhor.
Escolhido na tribo de Zabulon. Maravilha de outro tempo. Uma graça. Não é invenção do meu esquecimento. Lembro: o ônibus quase chegando à praça de Admá. (FREIRE, p. 33)

No conto “We speak English” a desconstrução começa pelo código. Num amálgama de português, inglês e árabe, o discurso do narrador profana a ideia de valor cultural dos idiomas, de independência das línguas enquanto códigos de comunicação. Em um texto mais discursivo do que

narrativo, cada palavra significa um a cultura, um valor, um a fé. O narrador inscreve o leitor no texto fazendo-lhe perguntas sobre o presente da língua e da cultura e sobre o futuro desses valores.

Nas três narrativas seguintes, Marcelino Freire direciona seu olhar novamente para o cotidiano urbano das grandes cidades e de seus habitantes marginais. Os três contos são narrados por crianças que, em primeira pessoa, trazem suas memórias e experiências, suas dores e esperanças. Em “Maracabul”, um menino pede ao Papai Noel um a arma como presente de natal. Pede e justifica seu pedido com seu desejo de matar, de virar bandido, de consumir o que lhe é negado no barraco da periferia do Recife onde vive.

O narrador conta como quem canta um Rap, com linguagem cotidiana descreve as cenas do dia-a-dia de maneira direta. O texto é ágil, forte e marcadamente musical. Como num Rap, as frases curtas, rimadas e marcadas por repetições denunciam a situação marginal de quem canta. Mais uma vez, a dessacralização não está apenas no nível do enredo, está também na linguagem: o conto é lido como narrativa, mas pode ser declamado como poema ou cantado como música.

Em, “Meu último natal”, temos também um narrador menino que conta uma experiência de natal, também uma espera pelo Papai Noel. Em um final surpreendente, observamos a presença do elemento fantástico operando na realidade cotidiana, característica pouco comum nos demais textos do autor. No conto seguinte, “Junior”, o narrador traz à tona o relacionamento homossexual de seu pai com um travesti. Através da memória, o narrador-personagem conta como ainda menino viu seu pai levar para o café da manhã em casa o travesti com quem havia passado a noite. Esse narrador tem características bastante peculiares: apesar de narrar a cena que observou quando criança, ele é também onisciente. Pode dizer-nos o que se passou antes que o pai chegasse à casa e ainda o que pensa o travesti. A família tradicional, enquanto pilar da sociedade, mostra-se em processo de desmoronamento. Os papéis sagrados de pai e mãe não são seguidos pelos atores que os desempenham na narrativa e nem compreendidos pela criança que os observa. A figura do travesti é convidada a participar desse espaço sem que saiba a que papel deve ocupar, que função cumprir no novo modelo familiar.

A temática amorosa presente em “O meu homem-bomba” retorna nos dois contos seguintes. Trata-se do amor que é capaz de tudo, que mata e não se arrepende. Em “Roupa suja”, uma funcionária de lavanderia traça um plano para conquistar seu amado cliente e relata sua aventura amorosa, cheia de perfumes e bolhas de sabão. A narradora utiliza termos relacionados ao seu ambiente de trabalho para criar as metáforas que contam sua história. Assim, a temática do enredo está presente na corporeidade do texto:

Maria, nem sei por onde começar. A contar. A minha história de amor. Quando ele, Meu Deus, entrou na lavanderia. Parecia propaganda de sabão. Tudo à minha volta ficou limpo, límpido, esse mundo cão. (FREIRE, p. 57)

O texto se move entre o presente da narração e o passado das memórias de quem conta, e a história de quem conta aponta para um futuro possível, porém incerto. Essa é a única narrativa do livro em que a relação amorosa se concretiza de maneira a propor um desfecho positivo, que acena para a esperança em meio a um mundo de personagens destruídas, deslocadas ou desiludidas.

No conto “Os atores”, ator veterano se apaixona por um jovem companheiro de profissão. Quando a relação se desgasta e está inevitavelmente próxima do fim, o ator mais velho planeja transformar sua tragédia pessoal em ato cênico. Prepara uma armadilha na qual o companheiro o mataria em cena com o parte do espetáculo que apresentam, assim, não seria abandonado pelo amante; mas resgataria sua dignidade em um final trágico, digno de aplausos.

Porém, o desfecho não segue o script e sim um improviso genial que surpreende a platéia e o leitor. O palco, espaço sagrado do drama e da ficção, é invadido pela realidade dolorosa do amor que termina. O texto brinca com a dicotomia verdade/ficção, trazendo para a narrativa imagens próprias do teatro, criando metáforas que inscrevem no texto a temática apresentada no enredo.

É de maneira brutal que o amor aparece no conto seguinte. Com uma das imagens mais fortes do livro **Amor é a mordida de um cachorro pitbull**, o narrador discursa sobre o sentimento do amor, desconstruindo-o, profanando o ideal do “Amor cristão”, título da narrativa.

No conto “Chá” o diálogo se dá sem marcas de pontuação, sem narrador, feito de falas entrecortadas, trocadas entre duas personagens quase surdas, que entre torradas e xícaras debatem sobre a iminente morte de um imortal da Academia Brasileira de Letras. A ironia marca fortemente o texto, que faz referência aos grandes nomes da literatura brasileira e, ao mesmo tempo, à senilidade dos literatos que compõem o time de ilustres.

Este é o texto em que o humor está mais presente, a forma tradicional do diálogo direto desaparece e os significados estão concentrados em palavras ou frases curtíssimas, que se movem de maneira aparentemente ilógica, requerendo do leitor um árduo trabalho na reorganização textual e na elaboração de sentidos mais amplos para o texto. A ironia está presente, também, na elaboração textual. Repleto de coloquialismos e palavras vulgares, o texto abol e os sistemas tradicionais do discurso direto para promover a discussão sobre a validade de uma instituição que representa o que há de mais tradicional, burocrático e avesso às mudanças nas letras brasileiras.

Em “I-no-cen-te” a voz narrativa é dada a um pedófilo que acusa sua vítima de ter causado os crimes sexuais que comete. Diante de um interlocutor a quem chama de doutor, o narrador expõe a dessacralização da infância, em grau máximo. A própria ideia de crime é dessacralizada, pois o criminoso não só acredita em sua inocência, como quer justiça contra a infância que o vitimou.

“Amigo do Rei” traz claras referências ao poeta pernambucano Manuel Bandeira. Nessa que é a única narrativa em terceira pessoa, passado e presente se misturam na história de um pai que suspeita da sexualidade do filho que escreve poesias. A fala do narrador é constantemente invadida

pelo discurso indireto livre, numa aproximação entre as personagens e o narrador, num texto que discute a função da poesia e da arte na sociedade capitalista contemporânea.

Retomando o discurso em primeira pessoa, o narrador de “Tupi-guarani” traduz para os homens brancos a fala de guerra de índios que invadem o Teatro Amazonas reclamando o direito à sua terra e à sua cultura. Em um movimento de aproximação e distanciamento da matéria traduzida, o narrador-tradutor cita fatos históricos, utiliza inúmeras palavras em tupi-guarani e uma linguagem irônica que dessacraliza a imagem do indígena dócil e que não é capaz de se articular para lutar contra o homem branco. Novamente a questão da língua enquanto código híbrido é trazida à tona, apontando, agora, para questões culturais e históricas mal resolvidas na formação de nossa nação.

“Ponto.com.ponto” traz em seu início uma epígrafe com trecho da música “Carinhoso” de Pixinguinha e João de Barro, anunciando um idílio amoroso. O espaço público de um parque torna-se o espaço de mais uma espera *beckettiana* por alguém que prometeu estar lá. O presente e o futuro do amor na cidade de São Paulo são confrontados e o saldo é negativo para o amante solitário e que não consegue (ou não pode) enxergar o amor sentado ao seu lado.

Com um texto poético e repleto de sinestésias, o narrador em primeira pessoa sofre com a incomunicabilidade dos indivíduos e a consequente dificuldade em estabelecer relacionamentos, oferecendo ao leitor a possibilidade de refletir ainda sobre os enganos dos sentidos.

Encerrando a coletânea está o conto “O futuro que me espera”, no qual o narrador apresenta o retorno à terra natal como solução para as saudades que sente. É nas imagens do passado que o narrador antevê o seu futuro. Como quem fecha um círculo, unindo as pontas do passado e do futuro, o narrador lista suas saudades fazendo referências a lugares e pessoas de Pernambuco, trazendo sua linguagem e seu sotaque para o corpo da narrativa. Com um texto que é mais um poema do que uma narrativa, o autor se despede do leitor propondo um novo começo.

Como em uma brincadeira de roda, o fim é também o começo, é o convite para uma nova leitura da obra. Assim como os inúmeras vezes um poema para que possam os retirar dele o máximo de significado, o livro de Marcelino Freire propõe novas leituras, sugere novos olhares, provoca a resignificação.

Ana Paula Rodrigues da Silva
Mestranda
Programa de Pós-Graduação em Literatura e
Crítica Literária – PUC-SP

Estudos

18. Estudos - I: Explorando o território da voz e da escrita poética em Paul Zumthor

19. Poética indígena: um ensaio sobre a origem da poesia

Estudos – I: Explorando o território da voz e da escrita poética em Paul Zumthor

Maria Rosa Duarte de Oliveira
Prof.a Dra. Pós-Graduação em
Literatura e Crítica Literária
PUCSP

Palavras, tendas nômades armadas
ao longo de uma vida
reunidas, acampamento de uma noite.
(Paul Zumthor)

Este primeiro percurso pelo território da voz, na vasta obra de Paul Zumthor (1915-1995), medievalista, escritor e estudioso dos fenômenos da voz no âmbito da história, da antropologia, da cultura e dos estudos literários, configura-se mais como um texto-armadilha de vozes nômades, que se inscrevem, mesmo que provisoriamente, neste discurso. Trata-se de uma reflexão, ainda que não sistematizada completamente, que reflete o estudo rigoroso que os integrantes do Grupo de Pesquisa “O Narrador e as Fronteiras do Relato” empreenderam, em reuniões quinzenais durante o ano de 2006, sobre as seguintes obras de Paul Zumthor, traduzidas para o português: **Performance, Recepção, Leitura** (2000/2007); **Escritura e Nomadismo** (2005); **Babel ou o Inacabamento** (1998); **Introdução à Poesia Oral** (1997); **Tradição e Esquecimento** (1997) e **A Letra e a Voz** (1993).

Convém ressaltar a importância dessa tradução, a maior parte dela realizada pela equipe de estudiosos das poéticas da voz sob a coordenação da pesquisadora e professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUCSP, Jerusa Pires Ferreira, responsável pela disseminação da obra zumthoriana no Brasil por meio de suas múltiplas atividades em publicações, congressos e seminários nacionais e internacionais.

Pretendemos nestes *Estudos –I Zumthor* trazer ao leitor a primeira de uma série de percursos exploratórios que fizemos em cada uma das obras acima referidas, buscando a

sistematização de núcleos conceituais que nos fizessem avançar na compreensão desse vasto território da obra zumthoriana, cujas fronteiras não se estabelecem com rigidez, mas se modulam por movimentos de contenção-dispersão entre o particular e o geral, num intrincado jogo dialógico e integrativo de forças em comparação. Daí a dificuldade de mapear esse território movente, tal qual o seu objeto de investigação central: o fenômeno da voz humana.

Neste primeiro estudo, focaremos a obra **Performance, recepção, leitura**¹, vista aqui como centro irradiador de conceitos que estarão também disseminados em outros livros do autor. Elegemos quatro núcleos conceituais – *voz*; *voz poética*; *voz e escrita: opressão e libertação*; *leitura silenciosa do poético* – para, a partir deles, estabelecer dois tipos de reflexão: um primeiro mais global a respeito do campo conceitual em foco e um segundo mais específico, concentrando-se sobre as próprias intervenções do autor a respeito de cada núcleo conceitual, tendo por base a seleção feita por meio de uma leitura exploratória exaustiva sobre o livro.

Trata-se, pois, de um método a meio caminho entre a sistematização e a dispersão própria do ato de leitura que, conforme Barthes nos ensina, se aproxima do “método” da excursão². Por isso, é importante esclarecer ao leitor destes *Estudos –I* que neles encontrará um percurso traçado, também, por um leitor que ousou “escrever a sua leitura”³; uma via, mas não de mão única, que poderá servir a outros leitores desejosos de penetrar nesse vasto território da obra zumthoriana.

O que nos instigou foi a busca dos liames que poderiam existir entre *voz*, *oralidade* e *escrita literária*; inquietava-nos a presença de um conceito de *voz*, cujo fundamento não

¹ O livro **Performance, recepção, leitura**, elaborado por Zumthor em 1990, teve duas edições traduzidas no Brasil: a primeira de 2000 pela EDUC e a segunda de 2007 pela Cosac e Naify, ambas traduzidas por Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. Doravante, citaremos essa obra pela sigla PRL seguida da página referente à edição de 2007.

² Para Barthes a leitura é uma prática dispersiva, que tem na excursão um movimento de jogo entre a concentração e a dispersão. Em **Aula**, usa a imagem da criança em torno da mãe para expressar tal concepção: “Eu me persuado cada vez mais, quer ao escrever, quer ao ensinar, que a operação fundamental desse método de desprendimento é, ao escrever a fragmentação, e ao expor, a digressão ou, para dizê-lo por uma palavra preciosamente ambígua: a excursão.” Gostaria pois que a fala e a escuta que aqui se trançarão fossem semelhantes às idas e vindas de uma criança que brinca em torno da mãe, dela se afasta e depois volta, para trazer-lhe uma pedrinha, um fiozinho de lã, desenhando assim ao redor de um centro calmo toda uma área de jogo, no interior da qual a pedrinha ou a lã importam finalmente menos do que o dom cheio de zelo que deles se faz” (1996, p. 43-44 ; grifos nossos).

³ Trata-se de um ensaio de Barthes – *Escrever a leitura* - publicado em **Le Figaro littéraire** em 1970 e incluído em **O Rumor da Língua** (2004), uma coletânea de ensaios do autor. Nesse artigo, Barthes expõe a sua concepção de leitura como uma prática digressiva e autoral, na medida em que o leitor é também aquele que é sujeito de uma interpretação.

estava especificamente nos estudos literários, mas no cruzamento entre várias áreas: etnologia, acústica, psicanálise, mitologia comparada, fonética e lingüística, especialmente a pós-estruturalista, centrada sobre a pragmática, a análise do discurso e a teoria da enunciação, que foi por onde Zumthor iniciou suas pesquisas.

Note-se que essas diversas ciências não tiveram por objeto a própria voz, mas a palavra oral, enquanto que para Zumthor: “Foram as diversas formas de poesia sonora que, inicialmente, levaram-me ao estudo ‘científico’ da voz” (PRL, p.10). E aí os seus estudos sobre a Idade Média tornaram-se campo privilegiado para a percepção do fenômeno vocal, especialmente a poesia medieval. É claro para ele que não se tratava apenas de inscrever a poesia medieval na tradição da oralidade, como era comum nos estudos dos medievalistas, mas, principalmente, de atentar para “o efeito exercido pela oralidade sobre o próprio sentido e o alcance social dos textos que nos são transmitidos pelos manuscritos. Era preciso então se concentrar na natureza, no sentido próprio e nos efeitos da voz humana, independentemente dos condicionamentos culturais particulares” (PRL, p. 12).

Decorre daí um método de investigação que se apóia no constante diálogo entre o particular e o global, e, além disso, que transborda do texto escrito, como aquele que inscreve a fala oral e lhe dá estatuto literário, para considerar como literário o ato de vocalização-enunciação da poesia no aqui e agora de uma experiência que envolve a presença viva do contador-cantador e de seus ouvintes, num determinado espaço-tempo. Trata-se, portanto, de enfrentar o “preconceito literário”, aquele que se pauta por uma noção de literatura historicamente demarcada no tempo, isto é, “a civilização européia entre os séculos XVII ou XVIII e hoje. Eu a distingo claramente da idéia de *poesia*, que é para mim a de uma arte da linguagem, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas”. (PRL, p. 12; grifos nossos)

1. Voz

Principiemos pelo termo *voz*, já banalizado pelo uso, que precisa sofrer uma operação de decantação para que o conceito flua com limpidez. Para Zumthor, *voz* não é sinônimo de oralidade, pois ultrapassa o sentido lingüístico de comunicação por meio da fala. Os fundamentos para o estudo do fenômeno da voz estão na história do próprio homem, desde as origens vocais da poesia nos cantos e danças rituais, nas fórmulas de magia e nas narrativas míticas. Voz que está lá, emergindo do silêncio primordial, cujo caminho se espraia no tempo e perfura os espaços, expandindo-se para além do corpo que a pronunciou. **Mas o que é, então, “esta coisa que é a voz”?**

- **Lugar simbólico e alteridade eu-outro:** “Primeira tese: a *voz* é o lugar simbólico que não pode ser definido de outra forma que por uma relação, uma distância, uma articulação entre o sujeito e o objeto, entre o objeto e o outro. A voz é, pois, inobjetivável. Segunda tese: a *voz*, quando a percebemos, estabelece ou restabelece uma relação de alteridade, que funda a palavra do sujeito” (PRL, p. 83);
- **Presença de dois ouvidos: o do enunciador e o do ouvinte:** “Voz implica ouvido. Mas há dois ouvidos, simultâneos, uma vez que dois pares de ouvidos estão em presença um do outro, o daquele que fala e o do ouvinte. Ora, a audição (mais que a visão) é um sentido privilegiado, o primeiro a despertar no feto (...) O ouvido, com efeito, capta diretamente o espaço ao redor, o que vem de trás quanto o que está na frente “ (PRL, p. 86-87).
- **Nomadismo e mov ência:** a voz atualiza-se em diferentes meios, em diferentes situações de performance, mas nunca é apreendida totalmente, é sempre passagem, relação, movimento nômade, encontro de presenças que se tocam por um átimo de instante, para se deslocarem logo depois, em processo de mov ência e transformação;
- **seu lugar: a linguagem:** “Quarta tese (também se referindo diretamente ao poético): a voz é uma subversão ou uma ruptura da clausura do corpo. Mas ela atravessa o limite do corpo sem rompê-lo; ela significa o lugar de um sujeito que não se reduz à localização pessoal. Nesse sentido, a voz desaloja o homem de seu corpo. Enquanto falo, minha voz me faz habitar a minha linguagem”(PRL, p. 83-84);
- **A presença vocal é plena, apenas, na experiência poética:** “Tais são os valores exemplares produzidos pelo uso da voz humana e sua escuta. Elas só se manifestam, de maneira fortuita e marginal, na cotidianidade dos discursos ou na expressão informativa; a poesia opera aí a extensão da própria linguagem, assim exaltada, promovida ao universal. Pouco importa que ela seja ou não entregue à

escrita. A leitura torna-se escuta, apreensão cega dessa transfiguração, enquanto se forma o prazer, sem igual” (PRL, p. 87)

2. Voz poética

Se a voz é um fenômeno global, vinculado à história do homem, implicando não apenas a articulação oral de uma língua, mas a presença de um corpo vivo em ação num determinado contexto (performance), a voz poética tem alguma outra singularidade que a distingue: primeiro porque não informa, não é veículo de uma mensagem que a atravessa, mas se faz ouvir e sentir enquanto corpo, presença expressiva que se impõe no tom, no peso das palavras, nos intervalos de silêncio; segundo, porque exige atenção, concentração e duração no instante em que é pronunciada, resgatando, nesse momento único de atualização vocal (a performance), a mensagem e o intérprete – seja ele o que emite ou o que recebe e re-atualiza a voz do outro – da fugacidade do tempo, que tudo devora e consome no universo do pragmatismo.

- **corporeidade:** “Pode-se dizer que o discurso poético valoriza e explora um fato central, no qual se fundamenta, sem o qual é inconcebível: em uma semântica que abarca o mundo (é eminentemente o caso da semântica poética), o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso.” (PRL, p.77).
- **duração e concentração:** “Hoje eu tenderia a explicar o conjunto de caracteres poéticos pela relação com a percepção e apreensão do tempo. A linguagem em sua função comunicativa e representativa insere-se no tempo biológico, que ela manifesta e assume, sendo assumida por ele, e sem ter sobre ele algum poder, incapaz de o abolir, e em contraparte, destinada a dissipar-se nele. A prática poética se situa no prolongamento de um esforço primordial para emancipar a linguagem (então, virtualmente, o sujeito e suas emoções, suas imaginações, comportamentos) desse tempo biológico” (PRL, p. 48)
- **carnalidade:** “A poeticidade, assim, ligada à sensorialidade, a isto que alguns chamam o *sensível*, e que Merleau-Ponty denominava com uma palavra magnífica, emprestada à tradição do cristianismo primitivo, *a carne*. A carne, como noção ao

mesmo tempo primeira e última (...) evoca uma sensibilidade geral, anterior à diferenciação da visão, da audição, do tato, do olfato, do paladar. Na pluralidade de nossas sensações, elas demarcam uma unidade encoberta, real, percebida às vezes, mas fugidia, manifestando a presença do corpo inteiro comprometido no funcionamento de cada sentido” (PRL, p. 80-81);

- **performance e dança bucal:** “ Esses valores da voz tornam-se os da própria linguagem, desde que ela seja percebida como poética. E esse reconhecimento é independente do fato de que o texto seja (fisicamente ou por efeito da imaginação) apreendido pelo ouvido ou pronunciado interiormente. Em outros termos, esses valores são o do próprio fenômeno poético, qualquer que seja o modo pelo qual a linguagem é percebida. André Spire fala de ‘dança bucal’, que poderia ser reproduzida por movimentos expressivos. As palavras, diz ele, não são jamais verdadeiramente expressivas senão em força, é preciso atualizá-las por uma ação vocal.” (PRL, p. 84).

3. Voz e escrita: opressão e libertação

Uma coisa é a voz viva: corpo sonoro dentro de outro, isto é, o corpo do intérprete que a produz. Outra coisa é a voz representada nas diversas mediações: desde a escrita - da manuscrita, à impressa - até as múltiplas tecnologias de comunicação, nos dias de hoje. Outra coisa, ainda, é a voz representada poeticamente seja na escrita literária, seja nas performances de poesia vocal, dos cantadores e repentistas da tradição oral, até os atuais espetáculos multimídia de poesia.

Os graus de performance vocal variam: da plena à reduzida na escrita, que se apoderou da voz e ocultou-a, reduzindo-a a um eco inaudível. Porém, a voz continuou lá, não se deixou abater e hoje, paradoxalmente, depois de séculos de domínio da escrita, eis que a voz ressurgiu mais viva graças às mediações tecnológicas, cada vez mais em “tempo real”.

3.1. A escrita poético-caligráfica e a libertação da voz

Afinal, o que diferencia a voz da escrita? E, ainda mais: a voz nas situações cotidianas daquelas situações onde o poético se apresenta? E a escrita poética? Por que ela

se distancia da escrita comum, que reduz a voz a pano de fundo, e busca ser caligráfica, libertando a voz por meio da presença da densidade de um corpo, de palavras que são também coisas vivas, isto é, são aquilo que nomeiam, na *carnalidade* de sua figura cujo sentido se faz na integração entre a imagem, o som e a gestualidade, evocando as marcas de uma mão, como na tradição do manuscrito?

Qual é a singularidade que uma mensagem poética deve ter, por mais que mudem suas formas de produção? Deve haver algo que permaneça e algo que esteja em mutação. Se perguntarmos a Zumthor, ele nos diria que poética é uma mensagem que, além de se corporificar em si (mensagem-coisa-carne-corpo caligráfico e não informativa), provoca o resgate de um tempo, de uma voz, que traz duração frente ao efêmero e deve afetar os ritmos internos do corpo do receptor, captá-lo, sequestrá-lo por instantes, como diria Cortázar, de sorte a levá-lo a performatizar, também, a sua leitura numa ação, mesmo que imaginativa na leitura silenciosa, capaz de criar a presença de um corpo, de sorte que o texto torne-se obra.

A escritura poética inscreve pelo olho tipográfico a voz, a traduz para o ouvido, o tato, o olfato, e, por meio do pensamento imaginativo-projetivo-integrativo, liberta essa vocalidade por meio da performance do corpo. Um corpo construído em virtualidade projetiva (4^a. dimensão) pela interação entre a escrita caligráfica (que também se faz corpo, matéria, palavra-coisa) e o receptor que, mesmo em leitura silenciosa, projeta, via imaginação criadora, uma presença que rompe as fronteiras do texto escrito e se projeta, como obra performática, no espaço de uma presença viva, devolvendo essa voz, transformada, outra vez, para a tradição.

Essa capacidade performática do poético, em quaisquer de suas atualizações (dança, teatro, canto, literatura, cinema, vídeo, computador, etc.) é o que o caracteriza como tal e que está presente desde as raízes do seu nascimento com a história do homem.

- **Escrita poética e caligrafia:** “O que é com efeito caligrafar? É recriar um objeto de forma que o olho não somente *leia* mas *olhe*; é encontrar, na visão de leitura, o olhar e as sensações múltiplas que se ligam a seu exercício. Na medida em que a poesia tende a colocar em destaque o significante, a manter sobre ele uma atenção contínua, a caligrafia lhe restituiu, no seio das tradições escritas, aquilo com que restaurar uma presença perdida” (PRL, p.73; grifos nossos).

3.1.1. Uma escrita caligráfica em cena



(Arnaldo Antunes , *Humanos*⁴)

Entre a voz e a letra:

hente

hos

hanimais

hestranhos

heu

hescolho

hos

⁴ O poema *Humanos* de Arnaldo Antunes encontra-se no livro **Todos**, publicado em 1990 pela editora Iluminuras.

humanos

É a materialização da metamorfose da letra cursiva do código alfabético em escritura caligráfica (que traz à lembrança, também, o que era um texto literário na sua forma de manuscrito, antes da invenção da imprensa), que é vocal, gestual, visual e verbal ao mesmo tempo, criando um sentido integrativo que une duas metamorfoses: a da letra em garatuja (não-palavra) e a do ser humano em animal. Sutilmente, a incorporação do erro (ou acerto, graças à fina intenção de crítica social...) - a letra *h*, que está entre a não existência (para a vocalização) e a existência (para a escrita) - pode sugerir, também, a semelhança com aquele que é alijado da alfabetização e marginalizado do organismo social e lingüístico dos alfabetizados, como um estranho animal humano.

- **Escrita poética e a presença da cena de enunciação** (sujeito-receptor-mensagem e contexto de referência): “A performance dá ao conhecimento do ouvinte-espectador uma situação de enunciação. A escrita tende a dissimulá-la, mas, na medida do seu prazer, o leitor se empenha em restituí-la (...) A noção de enunciação leva a pensar o discurso como acontecimento” (PRL, p.70-71; grifos nossos).

3.1.2. Uma escrita poética e a cena da enunciação:

“Nhor não. Isso é zoeira de outros bichos, curiango, mãe-da-lua, corujão do mato piando. Quem gritou foi lontra com fome. Gritou: __Irra! Lontra vai nadando vereda-acima. Eh, ela sai de qualquer água com o pelo seco... Capivara? De longe mecê escuta a barulhada delas, pastando, meio dentro, meio fora d’água... Se onça urrar, eu falo qual é. Eh, nem carece, não. Se ela esturrar ou miar, mecê logo sabe... Mia sufocado, do fundo da goela, eh, goela é enorme... Heeé... Apê! Mecê tem medo? Tem medo não? Pois vai ter. O mato todo tem medo. Onça é carrasca. Manhã ce vai ver, eu mostro rastro dela, pipura... Um dia, lua-nova! Hum, mecê não acredita não?”

(Guimarães Rosa, *Meu tio o iauaretê*⁵)

Ler aí é mais do que ver e interpretar. Ler é performatizar, isto é, entrar corporalmente na cena, habitá-la e posicionar-se no espaço desse diálogo entre o narrador-onceiro e o seu interlocutor. Mas é também sentir o que está ao redor: a floresta, os animais

⁵ *Meu tio o iauaretê* encontra-se no livro **Estas Estórias**, publicado postumamente em 1968. A edição que usamos é a de 1969, da José Olympio Editora, e o trecho selecionado localiza-se à página 144.

selvagens e a presença de uma figura em metamorfose: o medo de uma onça construída pela imaginação e que vibra na voz do narrador.

É no desfiar de sua fala ininterrupta que é possível perceber a sua astúcia para criar o medo no seu oponente e interlocutor- o viajante que vem da cidade para “caçá-lo” -, cujos movimentos de inquirição e desconfiança podemos inferir pela escolha cuidadosa do peso das palavras do narrador-onceiro: “Nhor não. Isso é zoeira de outros bichos, curiango, mãe-da-lua, corujão do mato piando. Quem gritou foi lontra com fome (...) Manhã ce vai ver, eu mostro rastro dela, pipura... Um dia, lua-nova! Hum, mecê não acredita não?” (grifos nossos).

Esse campo dialógico tensionado entre narrador, interlocutor, leitor e autor, evidenciando as marcas do processo enunciativo, é o que está presentificado nessa escrita poética e caligráfica modulada por variadas entonações, que vão das palavras às não-palavras _ eh! Heeé...Apê; Irra!._ que, no entanto, são *vocalizes* plenos de sentido porque corporificam a competência e autoridade do narrador-onceiro no domínio das forças selvagens, já que só ele é capaz de entender e falar a língua “inarticulada” dos animais, especialmente a das onças, de quem é “parente” como diz mais adiante: “Mas eu sou onça. Jaguaretê tio meu, irmão de minha mãe, tutira...Meus parentes! Meus parentes!...” (p.145; grifos nossos)

4. A leitura silenciosa do poético

A escrita poética demanda uma leitura silenciosa que a reconstrua enquanto presença e corpo por meio da imaginação criadora e é nesse sentido que, para Zumthor, deve-se falar não apenas em *recepção* do texto poético, mas em *performance*, isto é, a reconfiguração de uma cena enunciativa plena, capaz de atualizar o texto (os enunciados escritos) em obra (projeção de uma cena viva no aqui e agora da ação imaginativa feita acontecimento).

- “Na situação performancial, a presença corporal do ouvinte e do intérprete é presença plena, carregada de poderes sensoriais, simultaneamente, em vigília. Na leitura, essa presença é, por assim dizer, colocada entre parênteses; mas subsiste uma presença invisível, que é manifestação de um outro, muito forte para que minha adesão a essa voz, a mim assim dirigida por intermédio do escrito, comprometa o conjunto de minhas energias corporais” (PRL, p.68-69).

- **A leitura literária trapaceia o sentido habitual de leitura** (operação intelectual-interpretativa): “A leitura ‘literária’ não cessa de trapacear a leitura. Ao ato de ler integra-se um desejo de restabelecer a unidade da performance, essa unidade perdida para nós, de restituir a plenitude - por um exercício pessoal, a postura, o ritmo respiratório - pela imaginação. Esse esforço espontâneo, em vista da reconstituição da unidade, é inseparável da procura do prazer” (PRL, p.67).
- **Leitura performática:** “Ora, compreender-se, não será surpreender-se, na ação das próprias vísceras, dos ritmos sanguíneos, com o que em nós o contato poético coloca em balanço? Todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz . Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos” (PRL, p.54).
- **Diálogo leitor-texto: prazer em detrimento da informação -** “Por isso, porque ela é encontro e confronto pessoal, a leitura é diálogo. A ‘compreensão’ que ela opera é fundamentalmente dialógica: meu corpo reage à materialidade do objeto, minha voz se mistura, virtualmente, à sua. Daí o ‘prazer do texto’; desse texto ao qual eu confiro, por um instante, o dom de todos os poderes que chamo *eu*. O dom, o prazer transcendem necessariamente a ordem informativa do discurso, que eles eliminam depois” (PRL, p. 63).
- **O desejo de reconstrução (metamimético):** “E se nenhuma percepção me impele, se não se forma em mim o desejo dessa (re) construção, é porque o texto não é poético; há um obstáculo que impede o contato das presenças” (PRL, p. 54).
- **A transformação do leitor:** “O que produz a concretização de um texto dotado de uma carga poética está, indissolavelmente, ligado aos efeitos semânticos, às transformações do próprio leitor, transformações percebidas em geral como emoção pura, mas que manifestam uma vibração fisiológica. Realizando o não-dito do texto lido, o leitor empenha sua própria palavra às energias vitais que a mantêm” (PRL, p.53).

A imaginação, contrariamente ao ditado, não é louca; simplesmente ela dê-s-razoa. Em vez de deduzir, do objeto com o qual se confronta, possíveis consequências, ela o faz trabalhar (...) A imaginação faz funcionar no nosso espaço lúdico o objeto que capturou. (Paul Zumthor)

Obras de Paul Zumthor traduzidas para o português:

Babel ou o Inacabamento – Reflexão sobre o mito de Babel. (1997; póstumo). Trad. Gemeniano Caseais Franco. Lisboa: Editorial Bizâncio, 1998.

Performance, Recepção, Leitura. (1990). Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Escritura e Nomadismo . (1990). Trad. Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia, S.Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

Tradição e Esquecimento. (1988) Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Hucitec, 1997.

A Letra e a Voz . (1987). Trad. Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Introdução à Poesia Oral. (1983). Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec; EDUC, 1997.

Falando de Idade Média. (1980). Trad. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

A Holanda no tempo de Rembrandt. (1960). Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Kosmofonia MBYA Guarany

Ouvi os cantos, a voz, os murmúrios
dos MBYA Guarani. Eles me transportaram
para a fonte das palavras. Me levaram
para os ancestrais, para os fósseis
linguísticos, lá onde se misturaram
as primeiras formas, as primeiras
vozes: A voz das águas, do sol, das
crianças, dos pássaros, das árvores
das rãs... Passei quase duas horas
deitado nos meus inícios, nos
inícios dos cantos do homem.

Manoel de Barros

As poéticas primitivas

Não acredito, como Segismundo Spina, em **Na madrugada das formas poéticas** (SPINA, 2002, p.13), que para adentrar o misterioso mundo das formas poéticas primitivas terem os como primeiro obstáculo que nos livrar do mundo em que vivemos; esse é nosso mundo primeiro, nosso início. Lá, de alguma forma estamos; a esse mundo, pertencemos. Despindo-nos de nossos pré-conceitos, das arrogantes razões e certezas que muitas vezes possuímos, podemos nos colocar, ou ao menos tentar nos colocar, no centro do fenômeno da poética indígena e de lá percebê-la.

O que há de original nessa poética? Em sua língua materna e em situações frequentemente miseráveis, os guaranis, por exemplo, seguem realizando ciclos místicos que não deixam nada a desejar aos clássicos da antiguidade européia ou aos escritos literários contemporâneos, mas ainda assim muito desse trabalho tem passado despercebido para a maioria dos brasileiros.

A lógica ideográfica oriental, fundamental para a composição poética de Ezra Pound (POUND, 2006, p.30-31), está muito mais próxima da poesia indígena que as *cecis* e *peris* que povoam nosso imaginário folclórico quando o assunto é a cultura indígena. Ao ler os versos de **Ayvu Rapyta**, adaptados por Douglas Diegues em **Kosmofonia Mbya Guarani** (SEQUERA, 2006, p.50), pode-se perceber as sofisticadas existências nas justas posições de imagens, bem à maneira da poesia tradicional do oriente (japonesa e chinesa):

Nosso pai último-último Primeiro,
entre as trevas primitivas,
fez que seu próprio corpo futuro se abrisse como flor.
As divinas plantas dos pés,
O pequeno Apyka redondo,
Em meio às trevas primeiras,
Fez que se abrissem como flor.
(...)
Tendo florido (em forma humana)
Da sabedoria contida em seu ser de céu
Em virtude de seu saber que se abre em flor,
Soube para si em si mesmo
a essência da essência da essência das belas palavras primeiras.

Felizmente, essa riqueza poética não é menosprezada pelos que por ela são influenciados ou com ela têm contato, assim como os poetas norte-americanos Jerome Rothenberg e Gary Snyder.

Ao olhar mais atentamente para os versos de Ayvu Rapyta percebe-se que para os Mbya Guarani a palavra é efetivamente o objeto e o sujeito de sua arte, seu conteúdo e sua forma. O definitivo da essência dos Mbya Guarani é a palavra, toda sua vida se estrutura para ser fundamento e suporte de *palavras verdadeiras*. Desde a criação do mundo e do homem (como nos contam os versos), associadas à criação da palavra, até a morte de cada um de nós, os Mbya Guarani só se entendem em função da palavra.

A poesia é, pois, coletiva, quer se conheça ou não o poeta, ela exprime os sentimentos de uma coletividade. Os registros, infelizes, e a falta de conhecimento estrutural da língua tornam o material de estudo da palavra poética primitiva sempre insuficiente.

Na **Poética**, Aris tóteles versa sobre o fato de o ritmo ser inerente ao homem e do selvagem apresentar uma tendência mais acentuada do que o civilizado para movimentos que se repetem com regularidade. Sendo o sentimento estético inato ao homem, isso também pode ser observado na origem da poética indígena e não apenas na da poesia européia, chinesa ou outra qualquer.

A arte Mbya Guarani

Meu primeiro contato com a originalidade dos Mbya Guarani ocorreu durante o **I Sarau das Poéticas Indígenas** realizado na **Casa das Rosas**, em São Paulo, em 19 de abril de 2009. Lá, conversando com alguns Guaranis, pude perceber que cada um deles é um artista, um artista da vida; eles são originais, pois possuem origem própria, o contato com o homem branco não lhes fez mal, não os fez perder suas tradições; nesse convívio, os indígenas não apenas crescem, como também reinventam as novidades trazidas pelos brancos a partir de seus próprios critérios de pensamento. Em vez de copiar, eles preferem criar, dar flores, fazer a coisa ao modo Mbya, a arte é

verdadeiramente original e com o o Mbya Guarani Olívio Jekupé¹ devemos acreditar que a arte, e principalmente a literatura indígena, pode fazer com que a sociedade respeite o índio.

Para os Mbya Guarani não há muita diferença entre tocar um instrumento rudimentar, um violino, ou tomar um banho de rio. O barulho das águas é o primeiro som que nasce em sua cultura e seu corpo o primeiro instrumento musical com o qual tem contato. Caminhar é uma arte, acender o fogo é uma arte, mantê-lo aceso é uma arte, brincar no rio, pela manhã, é uma arte, enfim, viver na cultura Mbya Guarani é fazer arte.

Para falar, é preciso um motivo, mais que um motivo, um objetivo; nesse momento, o de proferir palavras, a questão é a expressão e não a comunicação. O que importa é a qualidade de chama do som, a qualidade de água do som, a qualidade de flor do som, a qualidade de cheiro do som. O som deve ser um nascimento, como um Sol, como uma flor.

Muitas de suas palavras vêm acompanhadas de som e de dança; os Mbya Guarani e a realidade são uma coisa só: suas palavras se transformam em cantos mágicos que fazem o objeto, não representam ou falam sobre ele, mas são a sua própria essência por meio de uma poesia que *ainda* não diferencia música, ritmo, som, dança e palavra.

Ao proferir ou ouvir essas palavras, podemos “vê-las” transformarem-se em corpos tangíveis, com a qualidade da música e da dança associadas a elas e podem sentir essa transformação. A qualidade dessa materialização faz o objeto aparecer em cada um dos que tomam contato com essa arte poética por meio do movimento e da dança, mesmo que não haja contato visual com o momento poético. É fácil perceber e sentir a presença do ser/ente no lugar e no momento em que a música e a dança se fazem presentes pela palavra. Ao ouvir ou participar de um canto Mbya Guarani é como se um rio passasse por nosso corpo fazendo-nos sentir a poesia e nos purificando com suas águas.

Uma das fantásticas sensações que se tem ao tomar contato com a kosmofonia Mbya Guarani é a de descobrir que eles ainda não conhecem a linguagem poética porque nunca conheceram outra linguagem que não fosse a linguagem poética.

Identidade poética

Ao cantar seus rituais sagrados, as crianças, os anciãos, os indefesos, protegem uns aos outros, cantando sempre belas palavras por cada um deles. A magia da palavra e seu poder não são desprezados, mas transmitidos por gerações com a espontaneidade de algo realmente natural.

A cada noite os Mbya Guarani lançam suas palavras ao céu para que no dia seguinte elas atinjam outros Mbyas Guaranis e os inundem de um frescor, de um alívio para suas angústias.

¹ Olívio Jekupé é escritor Mbya Guarani da aldeia Krukutu em São Paulo e já editou 6 livros.

Cantar à noite a poesia aprendida durante o dia para que ela se perpetue e volte para todos como uma brisa de conhecimento e um frescor que alivia seus corações, orienta e limpa os caminhos do próximo dia de Ñamandu (Deus Primeiro). Essa tarefa diária dos Mbya Guarani faz lembrar os ensinamentos e preceitos do filósofo e matemático grego Pitágoras, nesse momento tão distante e tão próximo de nossos índios.

Ainda hoje, e desde que se sabe, ao observarem a primeira luz brilhante do dia, os Mbya Guarani lançam novamente ao céu seus sons, suas palavras verdadeiras, seus cantos para que Ñamandu os ilumine, bem como a todos nós, guiando-nos em nosso novo dia e em nossas vidas.

A identidade musical Guarani nasce da diversidade dos sons naturais com que têm contato; os animais podem cantar, falar, emitir sons, bufar, rugir, uivar; essa percepção parte do silêncio (*kiririri* – silêncio como som primeiro), até o estrondo de um trovão. As técnicas e formas com que trabalham com esses sons estão vinculadas às danças, aos rituais, aos corais e aos instrumentos simples que representam cada situação que se quer vivenciar.

Muitos de seus instrumentos são como bastões rítmicos de diversos tamanhos e grossuras, fabricados a partir de bambus, que usam como caixa de ressonância o próprio chão ou um pedaço de madeira (bastão maciço) sobre cuja superfície se bate marcando a pulsação básica de uma dança ritual. Na canção indígena *Rave Jae'ô* pode-se experimentar um pouco desse som e ritmo.

Poesia Mbya Guarani

Melhor do que falar a respeito da poesia Mbya Guarani é mostrar um pouco de como ela acontece. Sendo a escritura “o sepulcro da linguagem viva” (SPINA, 2002, p. 22) há de se guardar as proporções entre a poesia em língua Mbya Guarani e a sua “tradução” com o intérprete pessoal, que naturalmente se faz em momentos com o esse. Traduzir requer interpretação (JAKOBSON, 2008, p. 65 e 72). Qual é a garantia de que essa interpretação abrange todo o conceito e o significado desejados? Nenhuma!

Como em poesia não existe tradução e sim transposição criativa (*transcrição* na concepção de Haroldo de Campos), apresentaremos, a seguir, dois “momentos” dessa poesia, que valem mais do que escrever sobre as sensações e leituras que possamos ter sobre ela.

Oñemboapyka pota jeayú porangue i rembi rerovy'a rã i²

Está-se a dar assento a um ser para a alegria dos bem-amados

² Trata-se da narrativa **Tupã Tenondé: A criação do Universo, da Terra e do Homem segundo a tradição oral Guarani**, de Kaka Werá Jecupé.

*Jeguakáva porangue i,
jachukáva porangue i
ñembo-rerovy'a arã i
ijapyka pota ma vy,
ñande yvy py emondo
ñe'eng porã imopyrõ vy,
e'i Ñande Ru Tenondé
gua'y Ñe'eng Ru Ete py*

Quando está por tomar assento em ser que alegrará
os que levam a marca do masculino
ou a marca do feminino,
envia à terra uma palavra-alma boa para que encarne,
disse nosso Pai Primeiro aos verdadeiros
pais das palavras-almas filhas

*A'e ramo katu,
ñande yvy py remondo va'e
ñe'eng porã imopyrõ vy,
gui rami reroayvu porã i
jevy jevy ta:
'Néi, ereóta, ndeé, Ñamandu ra'y i,
erombaraete yvy rupa;
opa mba'e jórami gua eỹ
eỹ opu'ã avaete ramo jepe,
erero-py'aguachu va'erã'.*

Desdobrarás enviando palavras-almas boas
para que encarnem,
e quando elas se tornarem forma
aconselhas discretamente:
'Irás bem, filhinho do Grande Espírito,
Considera com fortaleza a morada terrena
e, mesmo que todas as coisas, em sua diversidade,
apresentarem-se por vezes horrorosas,
deves enfrentá-las com valentia'.

*Mitã ñanemboú ma vy:
"Néi, tereó yvy py", e'i
ñande arygua kuéry.
"Ne ma'endu'a ke che reé ne ãmy.
Aipo che reé aroñemongeta va'erã
che reé ne ma'endu'a ramo.*

Quando enviam criaturas a nós,
aqueles que se situam acima de nós dizem:
"Irás à terra."
"Recordarás de mim em teu coração.
Assim eu farei que circule minha palavra
por haveres acordado a mim.

*A'e vare cheé aroñemongeta
va'erã che ra'y mbovy katu
eỹ cheé ano'ã va'e gui.*

Assim eu farei que pronunciem
palavras aos inumeráveis
e excelsos filhos que abarco.

*Mby'aguachu apo a, mba'e
mbojaity a cheé ano'ã va gui jipói
va'erã yvy rupáre rei, che ra'y*

mbovy eỹ reko acha arã.

Falar será vosso valor, calar será o mais alto.
O valor poderá ter a faculdade de conjurar malefícios
mas não dominarás, em toda a extensão da terra,
a quem tentar sobrepor os inumeráveis filhos que eu abarco,
com poucos valores.

*A'e va re ndeé, yvy py ma
reikóvy, che amba porã re
ne ma'endu'a va'erã.
Cheé aroñemongeta ramo
nd'apytére, nde reko wboovái
arã jipói va'erã yvy rupa
reko achy re."*

Por isso tu, enquanto habitares a terra,
de minha morada formosa haverás de recordar-te.
Eu inspiro palavras formosas em teu coração,
de modo que não podes igualar-te
às imperfeições da morada terrena."

*Mitã oiko ãguã ma, Ñamandu Ru Ete,
Jakaira Ru Ete, Karai Ru Ete
ogueronemongeta ma yvy rupáre
guemimoñe'eng
Oguero-chareko ma ñe'eng o chy
rã i re, guí rã i re.*

Para nascer uma criança
o Grande Espírito, Jakaira Ru Ete, Karai Ru Ete
discorreram essas orações sagradas sobre a morada terrena
com aqueles que haviam provido de palavra.
D esdobraram esquadrinhando almas,
tecendo aqueles que seriam futuros pais e mães.

*A rire ma, Ñamandu Ru Ete,
Karai Ru Ete, Jakaira Ru Ete:
"Cheé, che ra'y namondo-uka
véiri ma va'erã; namboapyka
véiri ma va'erã."*

Então os Seres-Trovões disseram:
"Nós e nossos filhos seremos revolidos pela Terra
e nesse revolver proveremos palavras em pé pelo chão.
Sons andantes cantarão vidas, cada qual seu tom."
(Kaka Werá Jecupé)

Mba'é tu remano-xe? Mba'é tu reiko-xe?

*Nhandeva, mba'é tu remano-xe?
Mba'é tu reiko-xe?
Índio, por que você quer morrer?
Por que você quer viver?*

suas terras foram roubadas
seus parentes humilhados
suas florestas devastadas

*Mba'é tu remano-xe?
Mba'é tu reiko-xe?*

suas histórias gloriosas
distorcidas
suas práticas igualísticas
incompreendidas

Mba'é tu remano-xe?
Mba'é tu reiko-xe?

seus séculos, séculos de perseguição,
mas você ainda está aqui
insiste em superar essa situação
você
vivo

Mba'é tu remano-xe?
Mba'é tu reiko-xe?

Por que você quer morrer?
Por que você quer viver?
(Poty Porá)³

Interessante é saber que nesse poema a mistura dos idiomas português-guarani tinha por intenção “conversar” com o nome do poema: “*Mba'é tu remano-xe? Mba'é tu reiko-xe?*” que em português é: “*Por que você quer morrer? Por que você quer viver?*”

Esses dois poemas dizem mais do que qualquer discurso ou tentativa de descrever a poética indígena. O primeiro deles é um poema tradicional e secular e, segundo Kaka Werá Jecupé, é conhecido em sua tribo desde muito tempo; o segundo deles, de Poty Porá, foi feito em 2008, por uma índia poeta que nasceu e viveu em contato com o homem branco, colocando em seu discurso um pouco dessa experiência. Suas semelhanças e diferenças mostram a evolução do contato do indígena com o homem branco.

A voz e a escritura

Um texto poético oral, na medida em que deve ser dito e não escrito, rejeita, mais que o texto escrito, qualquer análise. Uma análise mais detalhada ou técnica o dissociaria de sua função social, do lugar que ele ocupa na comunidade real de que participa, da tradição que ele reivindica e das circunstâncias nas quais ele se faz ouvir.

A emissão de sua voz se situa fora do tempo, esse tempo não constitui um fator pertinente dessa e nessa comunicação. Para que essa mensagem poética possa se integrar à cultura do grupo a que se refere e participa, ela recorre à memória coletiva e o faz em virtude de sua oralidade e não de sua escritura.

³ O poema *Mba'é tu remano-xe? Mba'é tu reiko-xe?*, gentilmente cedido por Poty Porá, foi escrito por uma poeta Mbya Guarani que vive na aldeia Krukutu em São Paulo.

O problema da escritura, nesse caso, é que ela se oferece a uma percepção solitária, enquanto a mensagem oral se oferece a uma audição pública e coletiva.

Sugiro aos leitores que leiam-ouçam o canto-poema de Poty Porã e depois de ouvi-lo uma, duas ou diversas vezes, recite-o e deixe com que ele “passeie” pelo seu corpo, que leve consigo parte de você deixando em troca parte dele. Verão então que nada nesse poema acontece por acaso, seu título em Guaraní remonta à origem do corpo que o recita, seja o indígena, seja o seu, como leitor. Os quatro primeiros versos de uma mesma estrofe são iguais aos quatro últimos e em estrofes separadas e isso recria a experiência e a convivência do indígena com o homem branco (começando em Guaraní, suas origens, e terminando em português).

A última sensação que não pode deixar de ser referenciada sobre esse poema está em sua sexta estrofe: ela altera seu ritmo com a repetição de palavras em um mesmo verso e com versos que contêm apenas uma palavra, que consegue, sozinha, expressar a intensidade do que se quer materializar. Realmente intenso!

O poema **Oñemboapyka pota jeayú porangue i rembi rovy'a rã i** representa um fato cultural de grande extensão; sua linguagem não constitui e nem deveria permitir tradução e análise. A tradução apresentada tende a transferi-lo para outro contexto e sua leitura e audição só respondem a uma necessidade de prazer que nela se esgota.

A interpretação desse poema está na ordem do desejo, do carnal, ela nos persegue, nos interroga, nos ameaça, tortura a leitura singular e única para arrancar-lhe um segredo, uma essência de importância universal que somos incapazes de perceber e compreender de forma definitiva e completa, mas que a cada contato se faz mais presente.

Seu ritmo, sua rima e os “significados” contidos em sua tradução nos fazem entender a importância que a palavra tem para o povo Mbya Guaraní, pois somos, segundo sua tradição oral, palavras-almas que tomam forma e nossos sons andantes cantarão vidas em tons diferentes e únicos.

A voz contida nas palavras desse poema é diferente de qualquer outra que já tenhamos escutado; ela nos toca diretamente, com uma conosco sua privacidade. Fala, sendo proveniente de séculos atrás ou como se estivesse ali, do outro lado da sala, atual, próxima, aqui e agora. Os detalhes históricos dessa voz são secundários; tudo o que importa é que a escutamos, uma presença inegável em nosso corpo e não importa há quanto tempo essas palavras tenham sido pronunciadas.

O morto que fala

Nos ensaios do antropólogo e linguista hispano-guaraní Bartolomé Melià observa-se que quando os índios guaranis ouviam os europeus lerem seus escritos em voz alta, eles ficavam

espantados e encantados ao perceberem com os europeus faziam o papel falar. Para aqueles antigos guaranis, aquilo era mais ou menos como fazer com que um morto falasse.

Ao olhar para a poética indígena devemos fazê-lo de modo presencial ou, ao menos, tentar nos colocar no centro desse fenômeno, pois só assim poderemos diminuir a distância existente entre “nosso” mundo e o misterioso mundo das formas poéticas primitivas.

Como os europeus, tento fazer com que esse papel fale; não tenho a ilusão de ter conseguido, mas se conseguir motivar os leitores para partilharem do canto e da voz desses poemas e isso despertar-lhes a vontade de visitar uma aldeia indígena para tomar contato direto com a sua poética, terei atingido parte de meus objetivos.

Quais são os outros? Não responderei a essa pergunta agora, mas a de volta: quais são os seus?

Referências bibliográficas

ALVAREZ, Al. **A voz do escritor**. Tradução Luiz Antônio Aguiar. São Paulo: Editora Civilização Brasileira, 2006.

ARISTÓTELES, **Arte Poética**. Tradução Pietro Nasseti. São Paulo: Editora Martin Claret, 2006.

BARTHES, Roland. **O grão da voz**. Tradução Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

CAMPOS, Haroldo de. **Ideograma. lógica, poesia, linguagem**. Tradução Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Encontros: Eduardo Viveiros de Castro**. Organização Renato Sztutman. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

GODOY, Marília G. Guizzi, coord. **Nhande reko Ymaguare a'e Aÿgua – nossa vida tradicional e os dias de hoje: Índios Guarani Mbya**. Coordenação Marília G. Guizzi Godoy. São Paulo: Terceira Margem, 2007.

JACQUEMARD, Si monne. **Pitágoras e a harmonia das esferas**. Tradução Edgard de Assis Carvalho, Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Difel, 2007.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução Izidoro Blikstein, José Paulo Paes. 27ª ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2008.

JECUPÉ, Kaka Werá. **Tupã Tenonde: A criação do Universo, da Terra e do Homem segundo a tradição oral Guarani**. São Paulo: Peirópolis, 2001.

PIGNATARI, Décio, **O que é comunicação poética**. 8ª ed. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Tradução Augusto de Campos, José Paulo Paes. 11ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SEQUERA, Guillermo. **Kosmofonia Mbyá-Guarani**. Organização Douglas Diegues. São Paulo: Mendonça & Provazi Editores, 2006.

SPINA, Segismundo. **Na madrugada das formas poéticas**. 2ª ed. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. Organização João Alexandre Barbosa. Tradução Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo**. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Sônia Queiroz. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

_____. **Performance, recepção e leitura**. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **A letra e a voz: A "literatura" medieval**. Tradução Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Introdução à poesia oral**. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

Traduções

20. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha - BESSIÈRE, Irene

Polivalência do relato fantástico

Não se deve ignorar as dificuldades que existem para tratar do fantástico, mas elas resultam, muito freqüentemente, dos pressupostos metodológicos ou conceituais. A própria prudência torna-se às vezes excessiva: “Toda síntese – nota J. Bellemin-Noël – sobre aquilo que chamamos de *fantástico* é atualmente prematura, mesmo que as pesquisas a esse respeito estejam se desenvolvendo. Estamos tentando colocar a questão de encontrar-lhe um lugar: seu próprio lugar”¹. O obstáculo nos parece consistir em uma dissociação e uma dupla generalização dos caracteres detectáveis do relato fantástico: “o fantástico é uma maneira de relatar, o fantástico se estrutura como o fantasma”². Essa proposição teórica separa o fundo e a forma, reduz a organização do relato a um traço não-específico: a hesitação, e relaciona o imaginário fantástico ao inconsciente, seguindo uma assimilação pouco pertinente. A fragilidade dessa formalização, narrativa e simbólica, parece o preço necessário a ser pago para excluir toda referência ao conteúdo semântico do fantástico – o sobrenatural ou o extra-natural – e para ignorar seu enraizamento cultural. Inversamente, toda análise do texto fantástico, segundo uma série temática, resolve-se numa enumeração de imagens, mantidas tanto para as fantasias do artista, quanto para os sinais de um surreal patente. De uma dissolução da problemática do relato fantástico na de uma narratologia e de uma expressão do subconsciente, à confusão do fantástico literário com certo fantástico natural ou objetivo, a crítica raramente evita o ponto de vista unitário e falacioso.

* BESSIÈRE, Irène. « Le récit fantastique: forme mixte du cas et de la devinette ». In: ____ **Le récit fantastique. La poétique d e l'incertaine**. Paris: Larousse, 1974, pp. 9-29. Tradução de Biagio D'Angelo. Colaboração de Maria Rosa Duarte de Oliveira.

** O tradutor agradece a disponibilidade da colega e amiga Irène Bessière em aceitar a tradução do primeiro capítulo de seu ensaio sobre o fantástico que aparece, pela primeira vez, em tradução para o português.

¹ Jean Bellemin-Noël, « Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier) ». *Littérature*, n. 8, décembre 1972, p. 3.

² Ibidem.

Todo estudo do relato fantástico é sintético, não por evocar ou intuir uma lei artística (ou de certa regulação anormal do universo ou da psique humana), mas por uma perspectiva polivalente. O relato fantástico provoca a incerteza ao exame intelectual, pois coloca em ação dados contraditórios, reunidos segundo uma coerência e uma complementaridade próprias. Ele não define uma qualidade atual de objetos ou de seres existentes, nem constitui uma categoria ou um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática e que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo. A síntese não nasce aqui do inventário vasto e diverso dos textos, mas da organização, por contraste e por tensão, dos elementos e das implicações heterogêneas que fazem o atrativo do relato fantástico e sua unidade. O fantástico não é senão um dos métodos da imaginação, cuja fenomenologia semântica se relaciona tanto com a mitografia quanto com o religioso e a psicologia normal e patológica, e que, a partir disso, não se distingue daquelas manifestações aberrantes do imaginário ou de suas expressões codificadas na tradição popular.

O fantástico pode ser assim tratado como a descrição de certas atitudes mentais; tal é o critério implícito da distinção, proposta por Joseph H. Retinger³, entre conto de fadas e relato fantástico; o primeiro representaria a alma submissa às potências superiores benéficas; o segundo, a luta do ser revoltado e aliado às potências inferiores contra as potências superiores. Todavia, essa investigação semântica, indefinida como o é também o número sempre aberto das obras, não dá conta da razão suficiente do fantástico, porque o relaciona com certos componentes externos (mitologia, religião, crenças coletivas) dos quais, certamente, se utiliza, embora a eles não se reduza. O relato fantástico é, por si mesmo, sua causa, como todo relato literário; a descrição semântica não deve fazê-lo ser assimilado nem pelos testemunhos ou meditações sobre os fatos extra-naturais, nem pelo discurso do subconsciente: ele é comandado do interior por uma dialética de constituição da realidade e da desrealização própria do projeto criador do autor.

Uma razão paradoxal

³ Joseph H. Retinger, *Le conte fantastique dans le romantisme français*. Paris : Grasset, 1908.

As referências teológicas, esotéricas, filosóficas ou psicopatológicas do relato fantástico não devem causar enganos: elas não atestam a existência da imanência de certo estado extra-natural; não são simples artifícios narrativos destinados a encerrar o herói e o leitor em uma forma de paradoxo, cuja irresolução possuiria, então, muito mais um traço do espírito ou da ironia do que a valorização da angústia. O relato fantástico utiliza marcos sócio-culturais e formas de compreensão que definem os domínios do natural e do sobrenatural, do banal e do estranho, não para concluir com alguma certeza metafísica, mas para organizar o confronto entre os elementos de uma civilização relativos aos fenômenos que escapam à economia do real e do surreal, cuja concepção varia conforme a época. Ele corresponde à colocação em forma estética dos debates intelectuais de um determinado período, relativos à relação do sujeito com o supra-sensível ou com o sensível; pressupõe uma percepção essencialmente relativa das convicções e das ideologias do tempo, postas em obra pelo autor. A ficção fantástica fabrica assim outro mundo por meio de palavras, pensamentos e realidade, que são deste mundo. Esse novo universo elaborado na trama do relato se lê entre as linhas e os termos, no jogo das imagens e das crenças, da lógica e dos afetos, contraditórios e comumente recebidos. Nem mostrado, nem provado, mas somente designado, o fantástico retira de sua própria improbabilidade certo índice de possibilidade imaginária, mas, longe de perseguir alguma verdade – mesmo que fosse aquela da psique escondida e secreta –, ele tem consistência na sua própria falsidade. “O fantástico – escreve ainda J. Bellemin-Noël –, e é justamente nesse caso que ele usa da maneira mais artificiosa a própria literatura, finge jogar o jogo da verossimilhança para que se adira à sua fantasticidade, enquanto manipula o falso verossímil para nos fazer aceitar o que é o mais verídico, o inaudito e o inaudível”⁴. Estranha proposta que faz de certos desvios da verbalização literária a aproximação de alguma certeza, aquela de uma aventura extralingüística do sujeito e da busca do *eu (je)* sob a diferença do *eu mesmo (moi)*. A interpretação psicanalítica alcança assim a interpretação extrasensorial – à maneira de Jacques Bergier – ou quase religiosa. Longe destas tentações do irracional, é preciso considerar que o relato fantástico não se especifica pela inverossimilhança, do eu inalcançável e indefinível, mas pela justaposição e pelas contradições de verossimilhanças diversas, em outras palavras, das hesitações e das fraturas das

⁴ Jean Bellemin-Noël, « Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier) », op. cit., p. 23.

convenções coletivas submetidas ao exame. O fantástico instaura a *desrazão* na medida em que ultrapassa a ordem e a desordem e que o homem percebe a natureza e a sobrenatureza como marcas de uma racionalidade formal. Assim ele se alimenta inevitavelmente das *realia*, do cotidiano, do qual releva os desatinos, e conduz a descrição até o absurdo, ao ponto em que os próprios limites, que o homem e a cultura atribuem tradicionalmente ao universo, já não circunscrevem nenhum domínio natural ou sobrenatural, porque, invenções do homem, eles são relativos e arbitrários. As aparências, aparições e fantasmas são o resultado de um esforço de racionalização. O fantástico, no relato, nasce do diálogo do sujeito com suas próprias crenças e suas inconseqüências. Figura de um questionamento cultural, ele comanda formas de narrações particulares sempre ligadas aos elementos e ao argumento das discussões – historicamente datadas – sobre o estatuto do sujeito e do real. Ele não contradiz as leis do realismo literário, mas mostra que essas leis se tornaram irrealistas, visto que a atualidade é considerada totalmente problemática.

Autonomia do relato fantástico

Neste sentido, o relato fantástico é o lugar onde se exerce perfeitamente o trabalho da linguagem, assim como foi definido pelo crítico alemão André Jolles⁵. O discurso cultiva, fabrica e evoca. Toda descrição é uma confirmação, uma reconstrução do real, e, como evocação, é o chamado de uma realidade outra. A totalidade desse método supõe o conhecimento e a interpretação do atual. Esse método retira sua validade e sua coesão própria, não da passagem do caos ao cosmos, dos desatinos à ordem, mas da passagem da diversidade e da exclusão recíproca das crenças, da diferença dos níveis do universo até chegar à confusão delas e ao equívoco. Para ser verdadeiramente criadora, a poética do relato fantástico supõe o registro dos dados objetivos (religião, filosofia, esoterismo, magia) e a sua desconstrução: não devido a uma argumentação intelectual – teríamos, desse modo, uma simples discussão conceitual, mesmo se fosse irônica ou paródica, à maneira de *Comte de Gabalis* (1670), de Montfaucon de Villars –, mas por causa da definição desses dados como um conjunto de sistemas de signos repentinamente inaptos de dizer e de transformar, no

⁵ André Jolles, *Formes simples*. Paris: Seuil, 1982

registro da regulação e da ordem, o acontecimento posto no centro do drama fantástico. Não há linguagem fantástica em si mesma. De acordo com a época, o relato fantástico se lê como o reverso do discurso teológico, iluminista, espiritualista ou psicopatológico, e não existe senão graças a esse discurso que ele desfaz desde o interior. Da mesma maneira que na lenda, a vida do santo e a fábula diabólica se parecem e se opõem, o relato fantástico parece o simétrico negativo do relato do milagre e da iniciação, do desejo e da loucura; pode-se considerar Sade como um autor fantástico. Essa desconstrução e essa inversão acarretam que, diferentemente da narração maravilhosa, iluminista ou onírica, não se pode referir o relato fantástico ao universo, pois ele priva os símbolos emprestados aos domínios religiosos e cognitivos de toda significação prefixada. Os fatos contados são concebíveis no relato e só pelo relato. Os fatos do conto de fadas não podem, com certeza, pertencer materialmente à vida cotidiana, mas ficam inseparáveis dessa última pelo apólogo final. Os fatos do relato iluminista ou de aparições religiosas se inscrevem em um sistema de crenças que lhes dá uma posição de realidade. O relato fantástico recolhe e cultiva as imagens e as linguagens que, sob um aspecto sócio-cultural, aparecem normais e necessárias, para fabricar o absolutamente original, o arbitrário. O estranho não existe senão por causa do chamado e da confirmação do que é comumente admitido; o fantástico existe por causa do chamado e da perversão das opiniões recebidas relativas ao real e ao anormal.

Romance, conto e relato fantástico: atuação e acontecimento

Nesse assunto, o relato fantástico escapa às lógicas do conto e da narração das *realia* (novela ou romance). Nessa última, a interrogação do herói sobre o real e os acontecimentos não se separa da questão da identidade (quem sou?) e de um juízo sobre o poder pessoal e o valor (o que devo fazer e o que posso fazer?); o tema da ação ou da atuação prevalece e explica que a exploração e a conquista do real são inevitavelmente a ocasião do conhecimento de si. Interioridade e exterioridade comunicam-se necessariamente. O romance realista e o romance psicológico, o romance balzaquiano e o *nouveau roman* revelam alguns pressupostos intelectuais idênticos e uma mesma problemática: somente a apreciação do *poder* e do *dever* do sujeito varia. O acontecimento é considerado em relação à condição do indivíduo. O relato fantástico

inverte essa perspectiva. Abrindo largo espaço ao insolúvel e ao insólito, ele apresenta uma personagem amiúde passiva, pois examina a maneira pela qual as coisas acontecem no universo e disso retira as conseqüências para uma definição do estatuto do sujeito. Orientada para a verdade do *acontecimento* e não para a da *atuação*, essa interrogação, para ser completa, deve levar ao que é irreduzível em cada quadro cognitivo ou religioso. O romance realista coloca o mundo sob o signo duplo da necessidade e da contingência: há uma economia do real e da história, e uma liberdade da personagem. A narração fantástica generaliza a contingência do universo, compreendido como o natural e o sobrenatural. É por isso que o relato do absurdo, fundado sobre o jogo da contingência e da necessidade, pode se tornar, como em Kafka, fantástico. Compreende-se, então, que um estudo ou uma definição do fantástico não deve inicialmente privilegiar o exame da condição do sujeito: na *Metamorfose*, a questão posta não é “O que me tornei?”, mas “O que me aconteceu?”. É interessante observar que a consciência de si do homem-inseto não ficou alterada e que somente importa o enigma do acontecimento. O “estranho inquietante” não é o eu, mas a ocorrência, índice do descontrole do mundo. Pela ausência desta lógica específica, o relato pode apresentar um pseudo-fantástico. Assim é se pensarmos no *Homem de areia*, de E.T.A. Hoffmann, onde as peripécias concernem e definem o herói mais do que são consideradas em si mesmas, e se encontram organizadas conforme a estrutura de um fantasma. Esse texto se torna uma maneira alegórica graças ao jogo coerente e escolhido dos símbolos, à fábula da aprendizagem do mundo e da descoberta de si. Um certo número de objetos e de situações são investidos do poder de dizer o sujeito; a ilusão e a supra-realidade possível parecem ser os meios de atenuação do artifício de um relato em que o insólito absoluto se mantém como criação humana: a obsessão de Natanael e a arte de Palanzani. O centro temático é a atuação e não o acontecimento, a identidade pessoal e não a economia do universo. A impossibilidade (um ser inanimado vivo ou que parece viver) não provoca a questão fundamental da obra fantástica: essa é ou não é, mas parece uma qualidade do real, um de seus caracteres que definem, na verdade, o poder e a consciência do indivíduo.

O fantástico não é, portanto, necessariamente no seu projeto, o relato da subjetividade. Histórica e tipologicamente, ele só se compreende em oposição ao conto. O conto se apresenta como separado da atualidade, porque é o relato do dever-ser, da

antecipação concebida como espera e definição da norma. Nisso consiste seu paradoxo: sua falta de realidade parece tanto mais clara quanto mais lembra ou pressupõe os juízos e as exigências da moral religiosa ou social do momento na sua forma ingênua – que ele dá como expressão do direito absoluto:

Por esta razão, o conto se opõe radicalmente ao acontecimento real assim como ele é observado habitualmente no universo. É muito raro que o curso das coisas responda às exigências da moral ingênua, é muito raro que seja “justo”; o conto se opõe, então, a um universo da “realidade”. Todavia, este universo da realidade não é aquele em que se reconhece às coisas o ser como qualidade universalmente válida; é o universo no qual o acontecimento contradiz as exigências da moral ingênua, o universo que nós experimentamos ingenuamente como imoral. Pode-se dizer que a mentalidade do conto exerce aqui sua ação em dois sentidos: por um lado, considera e compreende o universo como uma realidade que recusa, e que não corresponde à sua ética do acontecimento, por outro, propõe e adota outro universo que satisfaz a todas as exigências da moral ingênua⁶.

O não-realismo do conto, seu maravilhoso resultam da passagem da atuação ao acontecimento, que permite definir os marcos sócio-cognitivos como universalmente válidos e colocá-los fora das pressões e das metamorfoses da história. A intemporalidade do relato não é senão aquela que se quer emprestar à ideologia; e a aparente invenção do maravilhoso, o pano de fundo e o índice de uma regulação que deve escapar à ruína e aos fracassos do mundo concreto. O conto maravilhoso, à medida que ele é não-realista, reflete e anula a desordem do cotidiano, ou, pelo menos, o que é desordem, por certo tipo de pensamento. Nós modificaremos a afirmação de André Jolles: “*nessa forma o maravilhoso não é maravilhoso, mas natural*”, definindo o maravilhoso como sócio-cultural e como o meio de destruir simbolicamente a ordem nova e a ilegalidade atual. Neste sentido, o maravilhoso é menos estranho ou insólito do que ele parece ser; ele redime o universo real rebelde e torna-o conforme a expectativa do sujeito, entendido tanto como o representante do homem universal quanto do coletivo. O objeto dessa espera – a satisfação das exigências morais – não é em si maravilhoso, mas se pode obter somente contra as imperfeições do mundo cotidiano. O conto aponta para uma atitude mágica: para que se exclua o que arruína a ordem tida por natural, ele coloca essa ordem natural sob o signo do prodígio.

⁶ André Jolles, op. cit., pp. 190-191.

Universalidade do maravilhoso, singularidade do fantástico

Paradoxo imediato, o conto coopera com a “função do real”. Ele usa o universo dos fantasmas e da não-coincidência do acontecimento com a realidade evidente, não para romper nossos vínculos com essa realidade, mas para nos assegurar (nos tranquilizar) da nossa capacidade e da validade dos meios (a moral, as leis da conduta e do conhecimento) de nosso domínio prático. A impossibilidade dos fatos narrados, que deriva da indeterminação espaço-temporal – tudo acontece num espaço longínquo de muito tempo atrás – assinala que nenhuma das personagens está verdadeiramente em ação e que o acontecimento é de ordem moral. O cotidiano é simbolizado por uma dupla direção, a da tragédia e a da paz; ogros e fadas boas se opõem conforme as atitudes da mentalidade coletiva, conforme a exigência do bem. A separação aparentemente radical entre universo do relato e o das *realia*, e a metamorfose que apresenta sempre uma separação com o cotidiano sob seus aspectos concretos – a abóbora torna-se carroça e os ratos, cavalos – não são os meios da invenção, mas os da reconstituição da ordem. Quem diz conto, diz apólogo e, conseqüentemente, diz parábola. O maravilhoso parece ser o instrumento da distância pedagógica e do direito. Para fundir a lição e a imagem, é preciso recusar o presente. A parábola, nota Brecht, é a mais hábil das formas de arte, porque propõe, por meio da sinuosidade do imaginário, certas verdades que não seriam percebidas de outra maneira. O conto rejeita a realidade presente no exotismo do maravilhoso para melhor julgá-la. O conto supõe um rigor que não sofre a ambigüidade do fantástico, e, graças a seu jogo sobre as aparências, constitui a escrita como o lugar da verdade e o real como o da mentira. A relação entre o evidente – o chinelo, os farrapos de Cinderela – e o insólito é sempre legível: é uma relação ética. O recorte da atualidade deve ser tanto mais claro quanto mais esta atualidade não tem lugar no universo “moral”. O maravilhoso se impõe porque ele desautoriza o presente, concebido como o acidental. A imaginação assimila-o à saúde do mundo, e confunde o real com a doença. Os objetos concretos não subsistem no conto senão como indicação da cura necessária. O fato de que o conto maravilhoso (nas suas formas literárias, eruditas) penetre no imaginário popular, que lhe empresta temas e figuras, não contradiz nem o princípio de afastamento nem o da ordem. A recusa ou a condenação da atualidade instala a obra na ruptura; a afirmação da ordem deve gerenciar um meio de

reconhecimento. Seres sobrenaturais, ogros e fadas boas impedem a identificação do leitor e do ouvinte do conto, mas já que eles são familiares, se desenham e se organizam segundo uma tipologia cultural, o conto maravilhoso não surpreende, mesmo que perturbe. O insólito não é o estranho. O maravilhoso é a linguagem da coletividade onde esta se encontra para descobrir que, sem ser ilegítima, a linguagem não diz mais o cotidiano. O maravilhoso não é outra coisa senão a emancipação da representação literária do mundo real e a adesão do leitor ao representado, onde as coisas acabam sempre acontecendo como deveriam acontecer.

O relato fantástico surge do conto maravilhoso do qual guarda a marca do sobrenatural e o questionamento sobre o acontecimento. Todavia, com diferenças notáveis. A não-realidade do conto é uma maneira de por os valores que ele expressa sob o signo do absoluto. Nele, o mal e o bem se objetivam. O fato de que possamos denominar os *motivos* dos contos, através das literaturas, prova que a ideologia, que esconde o maravilhoso, assume a máscara da universalidade: ser bobo, vestir-se de farrapos, ser monstro ou ogro são as figuras do mal e da injustiça; ser uma fada boa, casar-se com um príncipe, são as figuras da justiça. O maravilhoso não problematiza a essência própria da lei que rege o acontecimento, mas a expõe. Nisso, ele possui sempre a função e o valor de exemplo ou de ilustração. Guardando metamorfoses e gênios benéficos ou maléficos, o relato fantástico ressalta o problema da natureza da lei, da norma. A não-realidade introduz sempre a questão sobre o acontecimento, mas esse acontecimento é um ataque contra a ordem do bem, do mal, da natureza, da sobrenatureza, da sociedade. Se o maravilhoso é o lugar do universal, então, o fantástico é o do singular no sentido jurídico. Cada acontecimento, neste tipo de relato, é um caso específico. O maravilhoso exhibe a norma; o fantástico expõe como essa norma se revela, se realiza, ou como ela não pode nem se materializar, nem se manifestar. Do ponto de vista da lógica e do sentido, há aqui um problema de direito, ou, em outras palavras, de juízo: é preciso apreciar tanto o fato quanto a norma. O acontecimento estranho provoca um questionamento sobre a validade da lei. Nada ilustra melhor este deslizamento do geral ao caso, do maravilhoso ao fantástico, do que o uso do pacto infernal. O conto diabólico, em sua forma tradicional, apresenta uma taxonomia da tentação, da queda, das astúcias e das aparências do maligno: tudo já está fixado. Parece amiúde um prolongamento do tratado de demonologia com o qual divide a certeza da existência de

Satanás e de suas manifestações diversas no cotidiano. Natureza e sobrenatureza, bem e mal são regulados. Este mesmo pacto diabólico origina a narração fantástica posto que se constrói sobre uma inadequação do acontecimento à norma e vice-versa. Assim, *Le diable amoureux*, de Cazotte (1772) pode-se ler como um conto diabólico ortodoxo caso se privilegie, no equilíbrio da estrutura e na interpretação, a conclusão que faz explicitamente referência a algumas obras de exorcismo dos séculos XVI e XVII. Se considerarmos o pormenor do livro, o supranatural ortodoxo nunca é definitivamente constituído, pois cada acontecimento é posto sob o signo da inadequação. Nenhuma norma é suficiente para concluir com certeza que Biondetta é o demônio, mas nenhuma é suficiente, também, para atestar que a jovem donzela não o seja. O fato de que Álvaro escolha uma ou outra solução significa que ele corre inevitavelmente o risco do erro. O jogo entre coerência e incoerência não pode conduzi-lo senão à asserção das probabilidades iguais, ao enunciado de argumentos que finalmente não definem o acontecimento. O fantástico supõe a medida do fato conforme as normas internas e externas, o equilíbrio constantemente mantido entre as avaliações contrárias. Ele constitui a língua especial do universo de valores, no qual a ambigüidade marca a impossibilidade de qualquer asserção. O fantástico se confunde, portanto, com o questionamento sobre a norma, enquanto que o maravilhoso parece um manual da legalidade e também, por consequência, da ilegalidade. Não é indiferente que o relato fantástico se constitua amiúde a partir do pacto diabólico e, pelo menos na França, no tempo em que os processos de bruxaria ou de possessão se tornam raríssimos. Aí onde o poder judiciário proíbe, a obra literária se propõe a mostrar que a balança da lei é aquela da incerteza. Enquanto caso, o acontecimento fantástico impõe uma decisão, mas não carrega em si mesmo o meio de decisão, pois permanece inqualificável. O fantástico generaliza a lógica de uma metodologia que pertence, com efeito, à moral e ao direito, às crenças religiosas, pois, desde o princípio, confunde-se com o exame da validade da palavra sagrada ou do absoluto moral.

O relato fantástico, parente do conto, se apresenta como um anti-conto. Ao dever-ser do maravilhoso, ele impõe a indeterminação. A não-realidade da magia carrega a evidência da regra para a obra, tanto no mundo cotidiano quanto no mundo superior; a não-realidade do fantástico deriva da ligação destes dois mundos, tal como é definida pela tradição popular e pelos clérigos da Igreja, argumento que arruína toda

legalidade. O fantástico inverte as relações entre o texto e o leitor; ao maravilhoso, como meio de distância, ele substitui o estranho e o surreal sempre próximos, pois eles obrigam a uma decisão. Ele faz de toda legalidade uma questão individual, porque nenhuma legalidade física ou religiosa é satisfatória. Ele apaga todo artigo da lei.

Neste sentido, a inverossimilhança do relato fantástico corresponde à não-observação do “princípio formal do respeito à norma”⁷, que rege a verossimilhança; a impossibilidade de explicação não é senão o desenvolvimento narrativo da ruptura da implicação, tradicionalmente obrigatória, entre a conduta, o acontecimento singular e a máxima geral ou regra. Esta ruptura, estendida à evocação dos domínios natural e sobrenatural, exclui o relato fantástico dos campos da excentricidade e da fantasia absoluta. O demônio do raciocínio não é aqui o meio de restabelecer a continuidade do dever ser, mas o de romper o silêncio sobre os pressupostos de toda verossimilhança, de ressaltar que a originalidade absoluta é necessariamente o fim de uma servidão. Ele assimila a exibição de toda coerência à arbitrariedade de um discurso comumente recebido. O relato fantástico, que se oferece como objeto narrativo, trata do verossímil por meio do tema da falsidade, ele mesmo inseparável da multiplicidade das verossimilhanças contraditórias inseridas na obra (natureza e sobrenatureza, tese física, tese religiosa). Essa eleição da falsidade distingue o fantástico, como procedimento narrativo, do simples mistério, do simples enigma. Aqui, há inverossimilhança, mas também verdade: a solução indica claramente que o acontecimento, que parece escapar a uma verossimilhança de primeiro grau, se submete a uma verossimilhança de segundo grau, que, por sua própria natureza, recobre o verossímil de primeiro grau. A inverossimilhança é só aparência; para resolvê-la basta explicitar o código do verossímil primeiro, ou, em outras palavras, depreender o fundamento. A explicação do enigma se confunde com esse movimento de regressão que estanca com a descoberta da causa. O fantástico recusa esta regressão; a seqüência das explicações não conduz jamais a uma explicação única, cada proposta de solução invoca sua própria explicitação, cuja ausência apontaria para a inverossimilhança. O relato fantástico é, conforme a sugestão de Henry James, em *The Turn of the Screw*, a primeira volta de um parafuso infinito.

Este caráter suspensivo da narração corresponde a um tratamento específico do caso. Aquele que coloca “uma questão sem querer dar a resposta, [ele] nos impõe a

⁷ Gérard Genette, “Vraisemblable et motivation”, *Communications*, n.11, 1968, p. 7.

obrigação de decidir, mas sem conter a decisão em si. – [ele] é o lugar da pressão, mas não o seu resultado”⁸. O caso não deixa de se constituir senão por uma decisão positiva do sujeito em resolvê-lo. A casuística se empenha em normatizar esse tipo de decisão que é por essência fora da norma. Todavia, a decisão, valendo-se de uma norma parcial com relação ao problema colocado, só suscita outros casos. Tal é a lógica que funda o argumento das *Ficções* de Borges, que, com efeito, não são exatamente relatos fantásticos. Esses últimos se empenham em fazer do caso o lugar das probabilidades iguais, que não podem por consequência privilegiar a referência a uma norma particular: todas as normas são equivalentes, concorrentes, não-hierarquizadas, não há graus diversos de verossimilhança como no enigma, mas uma multiplicidade de verossimilhanças que, por sua coexistência, desenham o improvável. O caso pode dar origem à narração por encaixe, ou labiríntica; qualquer solução que ele receba, necessariamente, insuficiente com relação ao objeto considerado, traz a formulação de uma nova questão. Ele dá lugar ao fantástico, pois não pode alcançar a totalidade do campo considerado a não ser por verossimilhanças antagônicas, que perdem assim qualquer validade. A diferença entre os dois tipos de argumento não consiste tanto em lógica quanto em grau: o primeiro tem os códigos sócio-cognitivos por inadequados, mas atesta sua validade operatória, ele é discursivo; o segundo usa termos similares, mas se mantém na inadequação absoluta porque qualquer decisão de solução retorna para a exclusão de um elemento do problema. A hesitação entre sobrenatural e estranho, considerada por Todorov, é a articulação narrativa dessa metodologia. A solução de uma ficção de Borges aponta para a ausência de soluções possíveis, entre as quais essa solução poderia ter sido escolhida, e que a determinam implicitamente; no relato fantástico, a impossibilidade da solução resulta da presença da demonstração de todas as soluções possíveis.

Esta impossibilidade da solução não é outra coisa senão a solução livremente escolhida. O relato fantástico exclui a forma da decisão porque ela impõe à problemática do caso aquela da *adivinha*. O objeto tenebroso que atormenta o relato se oferece como objeto de decifração; a questão proposta parece ter como antecedente um saber, uma determinação, fora do alcance do sujeito, mas que ele deve ser capaz de reconhecer, de dizer. Neste sentido, todo tipo de interrogação no fantástico se aproxima

⁸ André Jolles, op. cit., pp. 151.

da resolução por meio de uma resposta. Este tema da adivinha é o ponto central de *Vathek* (1787) de William Beckford. As inscrições variáveis da espada e o “Giaour” representam essa questão, cuja solução não tem importância porque o questionador (o “Giaour”) a possui, mas cuja resolução é essencial: trata-se de levar o questionado a formular a resposta, para que prove seu poder e sua dignidade. O fantástico, inseparável da mensagem cifrada, reenvia à evidência do anormal absoluto e à busca do segredo de Eblis. *Le Diable Amoureux* apresenta uma dualidade similar que designa o tema da adivinha sob o da iniciação, bem como o do caso por meio da identidade variável de Biondetta. Todo o equívoco fantástico se instala entre a ausência de determinação (acontecimentos múltiplos e incoerentes) e sua presença ligada à solução da adivinha. Ela provoca um modo de inseqüência: Alvares chama o diabo, mas esquece que ele mesmo tem criado sua “infelicidade”. O *Manuscrito encontrado em Saragoça*, de Jan Potocki (1805), organiza a adivinha sobre os planos do cotidiano e do sobrenatural: vítima de uma maquinação político-policia ou diabólica, Alphonse é posto à prova para que manifeste seu saber. Esse romance fantástico passa, dessa maneira, por romance de educação, e lembra a figura do pai, origem da autoridade e do conhecimento, à qual o filho deve permanecer fiel. Se o caso reclama a liberdade do sujeito, então, o enigma impõe o reconhecimento de uma necessidade. O relato fantástico é falsamente deliberativo.

Caso e adivinha: perplexidade inevitável e reconhecimento da ordem

Ambivalente, contraditório, ambíguo, o relato fantástico é essencialmente paradoxal. Ele se constitui sobre o reconhecimento da alteridade absoluta à qual ele supõe uma racionalidade original, “outra”, precisamente. Menos que a derrota da razão, o fantástico retira seu argumento da aliança com a razão, com aquilo que ela recusa habitualmente. Discurso fundamentalmente poético, pois arruína a pertinência de toda denominação intelectual, ele recolhe, porém, a obsessão de uma legalidade que, apesar de ser natural, pode ser sobrenatural. Forma mista do caso e da adivinha, o fantástico se constrói sobre a dialética da norma que, traça outra ordem, que não é necessariamente aquela da harmonia, e cujas prescrições são problemas. Ele burla a realidade na medida em que identifica o singular com a ruptura da identidade, e a manifestação do insólito

com a de uma heterogeneidade, sempre percebida como organizada, como portadora de uma lógica secreta ou desconhecida. Alimentado pelo ceticismo e pela relatividade da crença, o fantástico mostra, de forma transparente, essa recusa de uma ordem que é sempre uma mutilação do mundo e do eu, e essa expectativa de uma autoridade que legítima e explica toda ordem, qualquer ordem.

Escolher evocar nossa atualidade sob o signo do acontecimento e não sob aquele da atuação e da ação, é reconhecer a estranheza desta atualidade, é sugerir que a ação já não possui pertinência no mundo da alienação. Fazer dessa distância do sujeito no mundo o lugar de uma legalidade “outra”, é colocar que a norma cotidiana tem se tornado, para nós, estranha e, por consequência, confessar nossa servidão, mas também – forma de adivinha – colocar que nós estamos sempre prestes a admitir, aceitar, penetrar nessa legalidade, vinculando-nos àquilo que nos domina, àquilo que nos escapa. Ambigüidade ideológica do relato fantástico que, sob a forma do caso, diz respeito à nossa essencial miséria e à nossa essencial perplexidade, o arbitrário de toda razão e de toda realidade, mas que sugere a constante tentação de alcançar a ordem superior. Ambigüidade quase filosófica deste relato que, preferindo o acontecimento à ação, evoca a eternidade para a obra, na história, e a precariedade de qualquer crença, que se alimenta da incredulidade, mas que pode suscitar, graças à angústia, no leitor, uma religiosidade, uma espiritualidade, uma adesão difusa a um mais além. Discurso cuja estranheza nasce de sua perplexidade; discurso do ilegal, mas que é, de fato, um discurso da lei. Ele se oferece como jogo, brincadeira, mas substitui o sentido perdido, o objeto com o qual não sabe o que fazer, e o coloca sobre outro tabuleiro. Aliar caso e adivinha é, portanto, passar da ineficiência de um código (razão, convenções sócio-cognitivas) para a eficiência de outro que ainda não nos pertence, aquele dos nossos mestres. É porque o relato fantástico une a incerteza à convicção de que um saber é possível: é preciso ser somente capaz de adquiri-lo. O caso existe só por causa da incapacidade do herói de resolver a adivinha.

Modernidade do relato fantástico

Essa dualidade do caso e da adivinha não é estranha ao modo contemporâneo do fantástico e às suas duplicidades ideológicas. Esses livros fantásticos que sobrecarregam

nossas livrarias passam pelo índice de uma libertação da imaginação, por uma das melhores manifestações da *contra-cultura*. A literatura marginal obtém direito de cidadania; a forma do caso é recebida como o meio para recusar nossa legalidade burguesa (jurídica, científica, moral). Basta examinar os títulos e o sumário de uma revista, *Horizons du fantastique*, para concluir que fantástico é sinônimo de bizarro (veja as aproximações intelectuais “ousadas” como *Nietzsche et la science-fiction*, as pretensões científicas, como *Jules Verne, autopsia de um fracasso*). O relato fantástico se torna o discurso coletivo mais disparatado, em que se concentra tudo o que não se pode dizer na literatura oficial. Ele recolhe os sujeitos mais diversos; lugar de espectros banais, constrói-se a partir de uma vasta ausência coletiva. Mas esta imaginação não é assim tão liberta como parece. A obsessão do mito ou do simbólico é apenas a expressão de uma obscura exigência de ordem permanente. Por nos sermos conservadores eficientes na história, o somos no imaginário: a ilegalidade é o véu que encobre alguma outra legalidade. Os temas dos super-homens, dos grandes antepassados, dos seres vindos de outro lugar, dos monstros, não só traduzem o medo e o afastamento da autoridade, mas também a fascinação que exercem e a obediência que suscitam: o insólito expõe a fragilidade do indivíduo autônomo e o encontro de um mestre legítimo. No relato fantástico, a ideologia dominante perpassa muito mais “do que quando em estado de sintoma, retorno do que é reprimido: o estado de sociedade”⁹. Enquanto essa ideologia suscita a ausência, ela não permite mais uma leitura impositiva sobre o real; produz, então, obras que, usando manifestamente o irreal e o símbolo, colocam a própria ideologia ao redor do real e, portanto, preservam-na e lhe outorgam um poder de expressão.

Essa duplicidade do relato fantástico se marca também em seu estatuto literário. Numa sociedade laica e liberal, não hierarquizada, tipos diferentes de textos incorporam aspectos diversos da realidade e são igualados em relação ao seu valor. O livro se desfaz nos livros. O fato de que se insiste hoje sobre a especificidade do literário corresponde a uma divisão sintagmática dos textos. Uma obra literária não diz outra coisa senão a sua literariedade. Ela se limita à sua significação lingüística, da mesma maneira que um tratado científico, jurídico. Assim, ela não informa, não representa, não formula explicitamente uma ideologia. Ela se torna, então, como o sugere Robbe-Grillet, menos

⁹ Gérard Stein, « Dracula ou la circulation du *sans* ». *Littérature*, n. 8, décembre 1972, p. 99.

que um exercício do imaginário, um simples jogo, o jogo dos signos e do leitor. O relato fantástico, por seu próprio argumento, exhibe sua literariedade, a redução extrema da função do texto, e sua natureza de objeto verbal. Nessa perspectiva, sua “moda” poderia ser comparada àquela dos jogos de sociedade, dos jogos radiofônicos – do ioiô ou do xadrez conforme o momento. Numa cultura em que se tende para a especialização dos textos, a cada função cultural corresponde um gênero, um tipo de texto adequado: o relato fantástico parece uma perfeita máquina para contar e produzir efeitos “estéticos”. Sua ambigüidade, suas incertezas calculadas, seu uso do medo e do desconhecido, de dados subconscientes e do erotismo, fazem dele uma organização lúdica. Para adaptar uma fórmula que Robbe-Grillet aplica à escrita e à leitura, poder-se-ia caracterizá-lo como o meio artificial de se entregar ao princípio do prazer. O relato se afirma como uma pura gratuidade: a ruptura da causalidade e a antinomia, que ele pratica quase constantemente, definem o campo de liberdade do leitor, cuja leitura se torna uma intervenção no livro, uma maneira de instituir uma ordem pessoal, provisória e completamente incerta, como as propostas do autor e da narração. O relato fantástico marca o ponto extremo da leitura individual, privada, sem justificação nem função coletiva explícita. Ele confirma a solidão do leitor, circunscreve sua liberdade ao domínio do imaginário, e completa a ruptura da literatura com a realidade. Em relação ao conjunto da cultura, o fantástico parece totalmente insignificante; ele deve ser tratado como índice de comportamentos intelectuais e estéticos atomizados, múltiplos e disparatados: sua leitura se torna exercício da separação, da diferença. Ele constitui a forma literária adaptada à multidão solitária.

Esse relato introduz, todavia, na sua narração, os elementos mais significativos da cultura, aqueles que atormentam a psique coletiva: o sobrenatural e o surreal são os meios de desenhar imagens religiosas, científicas ou também aquelas do poder, da autoridade, da fragilidade do sujeito. Os temas constantes da iniciação, do livro sagrado, da escrita, do segredo, enfatizam que o relato fantástico imita, reflete os livros de inspiração religiosa que tinham uma função global e comunitária: dizer a verdade da sociedade na sua história e na eternidade, no cotidiano e no divino. Beckford e Lovecraft testemunham essa vocação ao expressarem a totalidade pelo contraste, pelo incoerente e pelo singular. A liberdade do leitor não é a libertação da imaginação, mas a tensão paradoxal para reencontrar a representação daquilo que determina a atualidade. O

pavor e a inquietude, ligados ao fantástico, determinam uma conclusão: a de que ele se interessa por traçar os limites do indivíduo, conforme os dados culturais. A iniciativa que supõe a leitura deve conduzir à evidência de que toda palavra recolhe e manifesta as proibições e os deveres sociais: é preciso obedecer à sua mãe, conclui Cazotte. O relato fantástico não é tanto um jogo sobre a linguagem e ocasião de uma independência, conforme o projeto do romance contemporâneo:

Com a linguagem, ao contrário, não há regras definitivas: vossa organização do jogo em vossa mão, a batalha sobre a mesa serão ao mesmo tempo a criação de regras, a criação do jogo e do exercício de vossa liberdade e, portanto, também a destruição das regras, para deixar novamente o campo livre ao homem que virá ainda depois...¹⁰

O relato fantástico é mais a duplicidade de uma forma que provoca a intervenção do leitor para melhor fazê-lo prisioneiro, graças aos efeitos estéticos, de uma ordem claramente emocional, das obsessões coletivas e dos marcos sócio-cognitivos. É por isso que não nos parece possível concluir, como faz Todorov, pela dissolução do fantástico na criação e nas técnicas literárias contemporâneas:

No fantástico, o acontecimento estranho ou sobrenatural era percebido sobre a base daquilo que é julgado normal e natural; a transgressão das leis da natureza nos fazia tomar consciência disso ainda mais energicamente. Em Kafka, o acontecimento sobrenatural já não provoca a hesitação, pois o mundo descrito é completamente bizarro, tão anormal quanto o acontecimento mesmo que está na sua base. Nós reencontramos aqui, invertido, o problema da literatura fantástica – uma literatura que postula a existência do real, do natural, do normal, para poder, depois, atacá-lo violentamente – mas Kafka chegou a superá-lo. Ele trata o irracional como fazendo parte do jogo: seu mundo inteiro obedece a uma lógica onífrica, e de grande pesadelo, que não tem mais nada a ver com o “real”¹¹.

Não é preciso vincular o fantástico ao irracional. De Cazotte a Lovecraft, o relato fantástico é aquele da ordem, que não descreve mais o ilegal para recusar a norma, mas para confirmá-la. “A função do sobrenatural é ainda aquela de subtrair o texto à ação da lei e, portanto, transgredi-la”, nota Todorov; mas é ignorar a ambigüidade do recurso ao sobrenatural que, por sua vez, figura o possível desejo livre e, ao mesmo tempo, inscrito na lei. Narração sempre dupla, o fantástico instala o estranho para melhor estabelecer a censura. Não é preciso confundir sua modernidade

¹⁰ Alain Robbe-Grillet, « Intervention au Colloque de Cerisy-la-Salle ». *Nouveau Roman hier et aujourd'hui*, U.G.E. 10/18, 1972, t. I, p. 128.

¹¹ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Le Seuil, 1970, p. 181.

literária e sua função social: a inovação estética não é necessariamente portadora de mudança ideológica. A forma mista do caso e da adivinha evoca o dever inevitável de decidir e a consciência necessária de uma obscura prescrição que cabe a cada um decifrar.