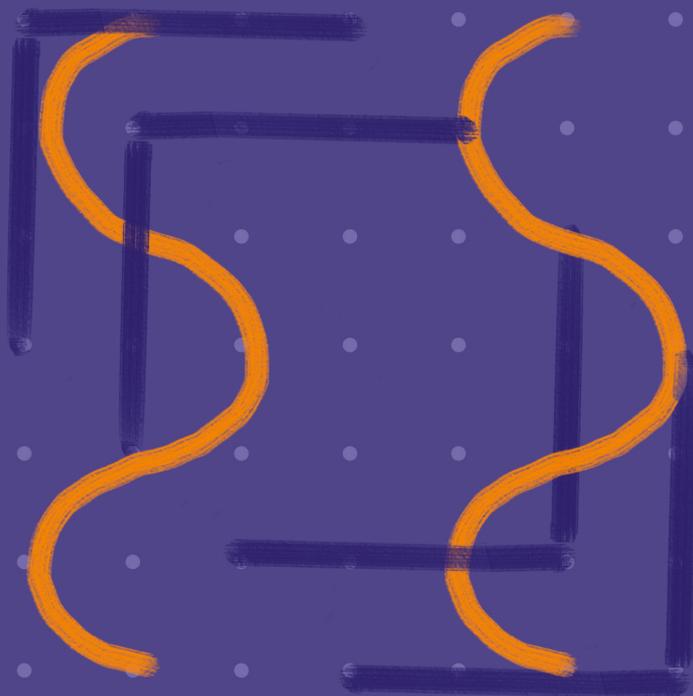

O insólito na literatura





O insólito na literatura

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA

Gestão 2020-2021

Presidente

Gerson Roberto Neumann — UFRGS

Vice-Presidente

Andrei dos Santos Cunha — UFRGS

Primeira Secretária

Cinara Ferreira — UFRGS

Segundo Secretário

Carlos Leonardo Bonturim Antunes — UFRGS

Primeiro Tesoureiro

Adauto Locatelli Taufer — UFRGS

Segunda Tesoureira

Rejane Pivetta de Oliveira — UFRGS

Conselho Deliberativo

Membros efetivos

Betina Rodrigues da Cunha — UFU

João Cezar de Castro Rocha — UERJ

Maria Elizabeth Mello — UFF

Maria de Fátima do Nascimento — UFPA

Rachel Esteves de Lima — UFBA

Regina Zilberman — UFRGS

Rogério da Silva Lima — UNB

Socorro Pacífico Barbosa — UFPB

Membros suplentes

Cassia Maria Bezerra do Nascimento — UFAM

Helano Jader Ribeiro — UFPB

O insólito na literatura

Todos os direitos desta edição reservados.

Copyright © 2023 da organização:

Andrei dos Santos Cunha, Bruno Costa Zitto e Luciana Wrege Rassier.

Copyright © 2023 dos capítulos: suas autoras e autores.

Coordenação editorial

Roberto Schmitt-Prym

Conselho editorial

Betina Rodrigues da Cunha — UFU

João Cezar de Castro Rocha — UERJ

Maria Elizabeth Mello — UFF

Maria de Fátima do Nascimento — UFPA

Rachel Esteves de Lima — UFBA

Regina Zilberman — UFRGS

Rogério da Silva Lima — UNB

Socorro Pacífico Barbosa — UFPB

Cassia Maria B. do Nascimento — UFAM

Helano Jader Ribeiro — UFPB

BESTIÁRIO



Rua Marquês do Pombal, 788/204

CEP 90540-000

Porto Alegre, RS, Brasil

Fones: (51) 3779.5784 / 99491.3223

www.bestiario.com.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD

159 O insólito na literatura [recurso eletrônico]: volume 1 / organizado Andrei dos Santos Cunha, Bruno Costa Zitto, Luciana Wrege Rassier. - Porto Alegre: Class, 2023. 320 p. ; PDF; 2,5 MB.

ISBN: 978-65-84571-75-4 (Ebook)

1. Literatura brasileira.
2. Ensaio. I. Cunha, Andrei dos Santos. II. Zitto, Bruno Costa. III. Rassier, Luciana Wrege. IV. Título.

CDD: 869.94

CDU: 82-4(81)

2023-3518

Elaborado por Wagner Rodolfo da Silva - CRB-8/9410

Índice para catálogo sistemático:

1. Literatura: Ensaio 869.94
2. Literatura: Ensaio 82-4(81)

Projeto gráfico & diagramação

Mário Vinícius

Capa

Mário Vinícius

Revisão

Andrei dos Santos Cunha

Bruno Costa Zitto

Gabrielle Miguelez da Silva

Juan Carlos Acosta

Laura Stein Alexandre

Laura Venzon Francisco Grandó

Leonardo Pinto dos Reis

Luciana Wrege Rassier

Nathália da Silveira Martins

Como citar este livro (ABNT)

CUNHA, Andrei dos Santos; ZITTO, Bruno Costa; RASSIER, Luciana Wrege (orgs.).

O insólito na literatura. Porto Alegre:

Bestiário / Class, 2023.



A presente publicação foi realizada com o apoio do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, do Centro de Estudos Europeus e Alemães (CDEA) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS).

Os editores não se responsabilizam pelo conteúdo do livro ou por suas consequências legais. Os textos que compõem este volume são de responsabilidade de seus autores e não refletem necessariamente a linha programática ou ideológica da Editora Bestiário ou da Associação Brasileira de Literatura Comparada. A Associação e a Editora se abstêm de responsabilidade civil ou penal em caso de plágio ou de violação de direitos intelectuais decorrentes dos textos publicados, recaindo sobre os autores que infringirem tais regras o dever de arcar com as sanções previstas em leis ou estatutos.

Sumário

- 7 **Apresentação**
Andrei dos Santos Cunha
Bruno Costa Zitto
Luciana Wrege Rassier
- 10 **“Chega de tanto morrer criança!”: uma epidemia em *Passagem dos Inocentes*, de Dalcídio Jurandir**
Alinnie Oliveira Andrade Santos
- 23 **A doença em *Édipo*, de Guarnieri e Peixoto: o silenciamento sobre a epidemia de meningite no Brasil da década de 1970 e os impactos na dramaturgia**
Allan Valenza da Silveira
- 36 **Poe e as múltiplas faces da peste em *King Pest the First* e *The Mask of the Red Death***
Ana Maria Zanoni da Silva
- 49 **O grotesco como forma de carnavalização em *O bebê de tarlatana rosa*, de João do Rio**
Carolina de Castro Wanderley
- 61 ***Eden Bower*, a Monstruosidade Feminina em Borges e Dante Gabriel Rossetti: manifestações do insólito na mitologia do imaginário Lilit**
Cíntia Carla Moreira Schwantes
Graciane Cristina M. Celestino
- 73 **Literatura e necropolítica: desigualdade e exclusão no Brasil de ontem e hoje**
Denise Dias
Maysa Miranda
- 84 **(Sobre)vivência e aniquilação na poética de Wilson Bueno: as políticas da violência e do abandono**
Eliza da Silva Martins Peron
- 99 **Desejo e liberdade: a reconfiguração da vampira a partir da relação entre Marceline, da animação *Hora de Aventura*, e *Carmilla*, de Le Fanu**
Fernanda da Cunha Correia
Giovanna Suleiman das Dores
- 111 **O mundo de nós todos e invisível entre nós**
Francisco de Assis Ferreira Melo
- 124 **Representações do vampiro na literatura fantástica francesa: o caso de Charles Nodier e de Théophile Gautier**
Gabriela Jardim da Silva
- 136 **Poesia e pandemia: retratos do invisível nos poemas de Osman Matos**
Gislaine Goulart dos Santos
- 149 **A fúria das espirais: ficção, contrários e desconforto nos contos de Silvina Ocampo**
Júlia de Mello
Nayara Meneguetti Pires
- 166 **A loucura como denúncia social em Gonçalo Mendes Tavares**
Lara Silva Perussi Bertão
- 178 **A insólita santa de Ourém**
Léa Evangelista Persicano
- 191 **O insólito e o duplo em “Retratos” de Caio Fernando Abreu**
Lívia Maria Rosa Soares
- 203 **A literatura assombrada pelos humanos: Veronica Stigger e o separatismo meridional no conto “2035”**
Luana Della-Flora
- 218 **A personagem Richard Brown e suas configurações: da apropriação da obra woolfiana à doença como metáfora**
Luís Antônio Soares da Silva

- 230 **Fogueiras de tinta e papel:
a representação das bruxas
nos contos de fadas europeus
entre os séculos XVII e XIX**
Luiza Carvalho Santos Brandão
- 242 **Morgan & the Monstrous:
A Comparative Analysis of
the French Vulgate Cycle and
Malory's *Morte D'Arthur***
Mariana Oliveira
- 253 **Refigurações de personagens
das narrativas folclóricas
brasileiras em obras da literatura
fantástica nacional**
Paulo Ailton F. da Rosa Junior
- 277 **O surgimento do folhetim
nos periódicos brasileiros do
século XIX e o gênero fantástico**
Sabrina Baltor de Oliveira
- 292 **O terror das fadas no cinema
irlandês contemporâneo: os ecos
do passado nos filmes *The Hallow*
(2015), de Corin Hardy, e *The Hole
in the Ground* (2019), de Lee Cronin**
Sanio Santos da Silva
- 306 **O insólito voo do cegonho:
o modo fantástico na telenovela
*Éta Mundo Bom!***
Thiago Henrique Fernandes Coelho
- 319 **Informações sobre
a presença online da ABRALIC**

Apresentação

Andrei dos Santos Cunha (UFRGS)¹

Bruno Costa Zitto (UFRGS)²

Luciana Wrege Rassier (UFSC)³

A Literatura Comparada, ao longo de sua trajetória como disciplina, tem procurado formas de compreender o planeta e as redes de conexões entre culturas e regiões. Com a pandemia, o planeta e suas redes de conexões soaram um alarme face a uma situação extrema que ignorava fronteiras e limites – os mesmos limites e fronteiras que a Literatura Comparada, ao longo de sua trajetória, tem buscado compreender e problematizar.

Os artigos aqui reunidos são uma amostra do fazer comparatista da atualidade, resultado de um longo percurso da ABRALIC em seu papel de associação responsável por promover e instigar os estudiosos da área ao longo de seus trinta e quatro anos de existência. Em 2020 e 2021, o congresso internacional da associação foi realizado, pela terceira vez, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, tendo como tema “Diálogos transdisciplinares”. Esse título dialoga com o do primeiro congresso da Associação, “Intertextualidade e Interdisciplinaridade”, que aconteceu em junho de 1988, também na UFRGS, sob a presidência da professora Tânia Franco Carvalhal. Em 2004, o evento, desta vez intitulado “Travessias”, havia retornado a Porto Alegre. A gestão esteve a cargo de Gilda Neves Bittencourt, como presidente, e Rita Terezinha Schmidt, vice-presidente, ambas professoras do curso de Letras da UFRGS.

1. Ex-Vice-presidente da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC, gestão 2020–2021). Tradutor literário de japonês e professor de Língua, Cultura e Literatura Japonesa da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).
2. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras (Literatura – Teoria, Crítica e Comparatismo) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).
3. Tradutora literária e professora de Língua Francesa e de Literaturas de expressão francesa no departamento de Língua e Literaturas Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Coordenadora do Núcleo de Estudos Canadenses (NEC-UFSC).

Nestes últimos tempos, nem sempre o contexto esteve propício ao desenvolvimento das ciências, como comprovam os importantes desafios enfrentados pela gestão de 2020–2021 da ABRALIC. Inicialmente, o maior obstáculo enfrentado foram as dificuldades políticas em que se encontrava o nosso país e as políticas educacionais desprestigiadas e distorcidas, especialmente em relação às Humanidades. A esse desafio, que já era suficientemente alarmante, veio se somar a questão da pandemia.

Para fazer frente a essas adversidades, a ABRALIC precisou descobrir novas maneiras de estarmos juntos. As questões relacionadas à voz, ao corpo, à presença, ao logocentrismo, à materialidade e à virtualidade da palavra, à multimídia da poética – questões que a Literatura Comparada discute há décadas – exigiam atenção e solução – uma solução sempre precária, sempre provisória, sempre negociada, mas nem por isso menos urgente. Assim, o tema “Diálogos transdisciplinares: Literatura, Ciências Humanas, Cultura e Tecnologia” ganhou novos significados devido a circunstâncias imprevisíveis e de difícil controle, exigindo a criação de novos e delicados equilíbrios.

Os trabalhos que compõem a presente obra podem contribuir não só para a exegese das obras estudadas, mas também para a compreensão do momento em que ocorreu o congresso 2020–2021 da ABRALIC, em plena pandemia. Se, desde tempos imemoriais, nosso imaginário é povoado por criaturas estranhas, ameaçadoras ou repulsivas, que vão dos vampiros e bruxas aos dragões e seres mitológicos, passando por monstros e pela implacável inteligência artificial, o contexto pandêmico trouxe o insólito para o nosso cotidiano. Em tempo real, a verossimilhança parecia dissolver-se um pouco mais a cada momento. Com a deflagração da pandemia de Covid-19, houve um aumento do interesse por obras ficcionais sobre epidemias, ligadas ao imaginário da contaminação, à abjeção e à estética do grotesco e à simbólica da monstruosidade. Tanto narrativas como as de Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant ou Mary Shelley, atreladas à estética romântica do século XIX, marcada pela presença de elementos horríficos, fantásticos ou insólitos, quanto obras como *A peste*, de Albert Camus (1947), obtiveram um anacrônico sucesso de vendas, ao lado de obras contemporâneas como o filme *Contágio* (*Contagion*, 2011), de Steven Soderbergh ou a obra vencedora do Prêmio Jabuti 2021, *Corpos secos*, obra multiautoral de Luisa Geisler, Marcelo Ferroni, Natalia Borges Polesso e Samir Machado de Machado (2020).

As manifestações do insólito ficcional, em literatura e em outras artes, questionam incessantemente as definições do termo-conceito de ficção fantástica. Partindo da perspectiva genológica proposta por Tzvetan Todorov (1970) em sua obra basilar, na qual o teórico búlgaro elenca a tríade gênero fantástico, gênero maravilhoso e gênero estranho, as discussões mais recentes apontam para a possibilidade de se considerar o modo fantástico como sendo marcado pelo insólito ligado ao metaempírico bem como para a possibilidade de o tomarmos como a categoria de insólito ficcional, em estreito contato com o gótico, o grotesco, o trágico ou o sublime e com a constante de se afastar da verossimilhança realista e da lógica aristotélica. Tanto a literatura quanto as séries televisivas e o cinema têm proposto releituras de personagens insólitos do imaginário popular, além de propor renovadas criações desse universo marginal, subvertendo-o e ampliando, dando voz a criaturas marginalizadas que recusam a lógica e se inscrevem no metaempírico e, muitas vezes, nas distopias.

Nos trabalhos aqui reunidos, desenvolvem-se leituras, discussões e reflexões que permitirão nutrir o trabalho de pesquisadores que se dedicam ao estudo de obras literárias e de outras artes nas quais buscam identificar e compreender novas presenças, vozes e artes, trazendo à tona a elaboração de diversos e variados diálogos transdisciplinares, um dos objetivos fundamentais da Literatura Comparada hoje.

**“Chega de tanto morrer criança!”:
uma epidemia em *Passagem dos Inocentes*, de Dalcídio Jurandir**

Alinnie Oliveira Andrade Santos (SEDUC-PA)¹

Introdução

Ao desenvolver seu projeto literário, conhecido como Ciclo do Extremo Norte – composto por dez romances: *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), *Marajó* (1947), *Três Casas e um rio* (1958), *Belém do Grão Pará* (1960), *Passagem dos Inocentes* (1963), *Primeira Manhã* (1968), *Ponte do Galo* (1971), *Os Habitantes* (1976), *Chão dos Lobos*, (1976) e *Ribanceira* (1978) –, o escritor Dalcídio Jurandir denuncia as mazelas sociais ocorridas nas primeiras décadas do século XX na Amazônia paraense. Tais romances não são independentes entre si; as situações narradas, os personagens e a descrição da vida deles, bem como o espaço em que as narrativas são ambientadas, fazem com que essas obras estejam interligadas.

Para fazer sua crítica social, em nove dos dez romances do Ciclo, ele conta a história de Alfredo, um menino marajoara que sonha morar em Belém para dar continuidade aos seus estudos. Filho de um homem branco, o Major Alberto, e de uma mulher negra, D. Amélia, o personagem dalcidianiano, ao longo das narrativas, consegue realizar seu sonho de estudar na capital paraense, no entanto ele sente-se deslocado em todos os lugares por onde transita, seja em Cachoeira do Arari, seja no Marajó.

Esses lugares por onde se desloca, as pessoas que ele conhece ao longo do seu percurso, modificam a sua forma de pensar, de se ver e de agir. Uma dessas situações acontece em *Passagem dos Inocentes*, quinto romance da série. Alfredo, já morando na capital, se depara com uma cidade assolada por uma doença misteriosa que está ceifando a vida de crianças pequenas. Depara-se também com a reação da multidão enfurecida que protesta contra a indiferença das autoridades diante do surto de tal doença.

O presente trabalho, portanto, busca refletir sobre o momento

1. Graduada em Letras (UFPA), mestre e doutora em Letras – estudos literários (UFPA), é docente da rede pública estadual de ensino (SEDUC-PA).

do romance *Passagem dos Inocentes* que aborda essa epidemia, objetivando verificar de que forma ele retrata tal doença e como, por meio dela, se dá a denúncia social do autor; além de observar como essa situação impacta a trajetória do protagonista Alfredo.

O Ciclo do Extremo Norte

O Ciclo do Extremo Norte, projeto literário arquitetado por Dalcídio Jurandir, objetivava levar hábitos e costumes da Amazônia para o texto literário, sem perder o enfoque na descrição de dramas que poderiam estar presentes em qualquer outra obra, possuindo, assim, um caráter universal.

Ambientados na região amazônica, os romances dalcidianos narram a vida dos sujeitos moradores da região, sem um discurso grandiloquente que oscila entre o inferno verde e o paraíso perdido, nem tampouco mostrando o indivíduo subordinado à terra (esta maior do que ele), mas evidenciam os dramas e problemas dos seus personagens.

Willie Bolle considera o Ciclo como uma enciclopédia da Amazônia, ambientada tanto no contexto rural, como no urbano, mas com uma forte marca dos hábitos e costumes da periferia:

O cenário da ação dos romances do Ciclo é a região do delta do rio Amazonas. Os três primeiros (*Chove nos Campos de Cachoeira*, *Marajó*, *Três Casas e um rio*), passam-lhe na ilha do Marajó, nas vilas de Cachoeira e Ponta de Pedras e em seu entorno. O quarto romance (*Belém do Grão-Pará*) localiza-se na capital Belém, nos bairros centrais. Os cinco romances seguintes (*Passagem dos Inocentes*, *Primeira Manhã*, *Ponte do Galo*, *Os habitantes e Chão dos Lobos*) passam-se nos subúrbios de Belém. O trânsito de personagens, nesses livros, entre a grande cidade e a ilha do Marajó sublinha o caráter híbrido da cultura da periferia, onde se misturam as formas de vida urbana e ribeirinha. O local do último romance do Ciclo *Ribanceira* (1978) é a vila de Gurupá, situada num ponto estratégico de acesso ao interior da Amazônia.

O tempo da ação dos romances é a década de 1920 a 1930, que foi uma época de crise. A região amazônica sofreu, então, de forma traumática o fim do boom da borracha (1912), entrando numa longa fase de declínio e de estagnação da economia. (BOLLE, 2012, p. 16)

Os nove romances em que Alfredo é o protagonista narram sua trajetória desde a sua infância, no Marajó, até a fase adulta, em Belém e outros lugares. Mostram também os dramas pelos quais o menino passa ao longo de sua vida, seja por não aceitar a sua própria negritude e a da família da mãe, seja por achar que a solução de todos os seus problemas e ir para a capital estudar, ou ainda por se entristecer por encontrar uma cidade bem diferente do que imaginava e perder o gosto pelos estudos ao longo dos anos.

Como dissemos, os dramas vividos pelo menino não estão circunscritos apenas na realidade regional, mas possuem também um caráter universal. Segundo Olinda Assmar a tendência da ficção do escritor marajoara é simultaneamente regional e universal:

Dalcídio Jurandir não se atém à necessidade de conhecer e compreender os determinantes ou condicionadores do homem da sua região, como o fizeram, na primeira fase, regionalistas nordestinos como Rachel de Queirós, Jorge Amado, José Lins do Rego e Graciliano Ramos ou, ainda, os regionalistas dos três grupos iniciais do ciclo nortista, a saber: inglês de Souza e os seguidores de Euclides da Cunha, como Alberto Rangel, entre outros. O autor vai além desses aspectos paisagísticos e faz sua obra ultrapassar o regionalismo estrito quando trata as particularidades do amazônida como problemas universais. (ASSMAR, 2003, p. 81-82).

Marlí Furtado, por sua vez, argumenta os personagens dalcidianos são figuras decaídas que se deslocam em ambientes também em decadência. A autora reflete, também, sobre o lugar em que o escritor se insere na tradição literária brasileira:

Não restam dúvidas ao leitor, porém, de que a obra de Dalcídio Jurandir, iniciada em Trinta, já fraturando o modelo que se tornou trivial, prossegue até os anos setenta, rompendo também com as possíveis versões populistas geradas nesse momento no quadro cultural brasileiro. E se a Alfredo ainda resta a demonstração de que deglutiui as histórias de Nhá Fé, o mesmo não se pode dizer de seu criador. Dalcídio deglutiui e fez boa “digestão do popular”, sem cair no paternalismo ou no populismo, revelando-se um intelectual articulado ao universo popular de sua região [...].

Graças à deglutição das dicotomias local x universal, popular x erudito, urbano x rural, Dalcídio conseguiu reconstruir de maneira intimista e poética o processo de decadência (mas também de resistência) de uma região e de seus habitantes, causado pela

ganância do capitalismo aliado a uma estrutura arcaica de relações sociais. (FURTADO, 2010, p. 189).

Apesar de possuir uma vasta produção como romancista, Dalcídio Jurandir é um escritor desconhecido do grande público. Na maioria das histórias literárias brasileiras, ele é apenas brevemente citado e enquadrado como um escritor regionalista. Em outras palavras, a maioria dos historiadores da Literatura não se detêm na apresentação do enredo das obras ou ainda em uma análise minuciosa do Ciclo. Apesar de este ser composto por dez romances, apenas os seus títulos são mencionados, sem uma apreciação do seu conteúdo, como ocorre nessas mesmas Histórias Literárias com outros escritores brasileiros mais conhecidos. Esses autores reduzem a obra dalcídiana, caracterizando-a apenas como regionalista. Ou seja, ignorando todos os avanços que a literatura que retrata a Amazônia adquiriu com o escritor paraense, como a ruptura com a tradição literária amazônica, apenas levam em consideração o fato de Dalcídio ser um escritor nascido no norte do Brasil e que ambienta as suas obras nesse local, como se tais aspectos fossem mais importantes que toda a complexidade da sua narrativa. No entanto, é inegável o valor de suas obras para a Literatura da região.

O romance *Passagem dos Inocentes*

Passagem dos Inocentes, quinto romance do *Ciclo do Extremo Norte*, marca a volta do protagonista de férias ao Marajó, depois de um primeiro contato com a cidade e os moradores de Belém. Nessa obra, há o acréscimo de novos personagens à saga do menino Alfredo. Na cidade de Muaná, se depara com a prima Celeste quem o acolherá para continuar a temporada de estudos na capital paraense. Ao longo de todo esse romance, então, teremos Celeste (ou D. Cecé) dividindo o protagonismo da narrativa com ele.

Um aspecto interessante na vida de D. Cecé é que antes pertencia a uma família abastada da cidade de Muaná, agora vivia em um barraco na Passagem dos Inocentes, no bairro do Umarizal, naquela época, periferia de Belém. No entanto, escondia de todos no Marajó tanto o nome da rua, como a situação degradante na qual vivia:

D. Celeste ocultava o seu endereço em Belém, para se livrar dos abelhudos, principalmente daqueles do interior que, de tanto se meterem, dias, em casa alheia em Belém, já faziam disso um ofício. Esquiva, falava assim:

– Ali, no Umarizal, onde moro, moramos, eu gosto. É na Passagem Mac-Donald. Placa ainda não tem por simples esquecimento da Intendência. Eu é que acabo encomendando uma no armazém do Reduto. Foi já aprovado pelo Conselho Municipal o nome. Nome de um Inglês, morador ali perto falecido. Contam que bebia... Mas era da Port Of. era um engenheiro, sabia, Mac- Donald. Mando fazer a placa no Ferreira Gomes. (JURANDIR, 1963, p. 69)

O menino já conhecia a cidade e já sabia que ela não era a mesma que ele sonhara. No entanto, ao morar com D. Cecé, ele acaba vivenciando outras experiências que fazem com que ele tenha uma imersão pela periferia de Belém.

Um aspecto interessante da vida de D. Celeste são os passeios cercados de mistério que faz semanalmente. Toda quarta-feira, ela saía de casa rumo a um destino desconhecido por todos. Ao tomar conhecimento disso, Alfredo fica muito intrigado, até que um dia resolve segui-la, em parte tomado pela curiosidade, em parte numa tentativa de proteger a reputação da prima, já que ele supunha que toda a Inocentes a difamava em função dessas saídas:

E ela saía sem escândalo, sem remexos, um natural de quem ia em tão boa consciência. Uma certa pressa lhe deu a certa altura, um ar de quem fugia ao mesmo tempo um ar feliz que a Alfredo embaraçava e encantava. Não lhe ardem as orelhas, D. Celeste, as costas não lhe doem com o sopra que vem das bocas da Passagem, não sentiu na cabeça, na sua nuca, o olhar que lhe disparou a Inocentes? (JURANDIR, 1963, p. 193)

Nessa perseguição de Alfredo, vemos uma D. Celeste perambulando despreocupadamente pela cidade, que em muito se diferencia daquela que dava importância para a aparência. A peregrinação dela pela cidade torna-se a de Alfredo também; nesse momento temos mais uma vez a descrição do contato do protagonista com a cidade, prática que começou com o romance anterior, *Belém do Grão-Pará*.

Alfredo rodeou, veio, atreveu-se, colocou-se bem atrás dela. D. Celeste semelhante aquela senhora de aliança que telefonava na

padaria tão bonita e tão proibido? D. celeste esperava? Ou no simples gosto de dizer: aqui respiro, acendo as minhas achas no ar, só-só, a senhora dos azulejos, a moça do “Trombetas”? Qual a cruz que carregava? Ninguém chegava? Ninguém a cumprimentava. Para ela vazia estava a rua ou vazio os seus olhos? Em vez de fogo, era gelo que ali queimava? (JURANDIR, 1963, p. 194).

Assumindo novamente a posição central na narrativa, que nos capítulos anteriores fora ocupada por D. Celeste, o menino, curioso, continua seguindo a prima, até que a perde totalmente de vista e se depara com uma manifestação de trabalhadores e das mães que haviam perdido seus filhos em função de uma doença desconhecida e que os médicos da cidade não conseguiam diagnosticar, nem curar.

A epidemia em *Passagem dos Inocentes*

Dentre as possibilidades de leitura desse romance – tais como a trajetória de D. Cecé e o amadurecimento de Alfredo –, chama-nos atenção o momento em que a narrativa se volta para a manifestação de mães e de trabalhadores reivindicando a ação efetiva do poder público contra a epidemia misteriosa que estava levando à morte inúmeras crianças pequenas na capital paraense.

Em determinado momento da narrativa, os moradores da Inocentes reclamam dos problemas da cidade, dentre eles a morte das crianças. É a primeira ocasião em que a doença é relatada na obra:

– Gente, soa por aí que o forno da Cremação, adeus, se apagou, quebrou, parou de vez, reduzido a ferrugem. Não se tem mais onde incinerar o lixo e os cachorros hidrófobos. Não ouviram que principiou a dar uma moléstia nas crianças que os médicos não sabem? As repartições de Saúde estão reunindo, conferências e mais conferências. Duas gatinhas na 9 de Janeiro bateram o patau, o Matias bordejou por lá, meteu o nariz no quarto, as mães da vizinhança tão alarmadas! Os médicos não sabiam. Aí pros lados da Pedreira, Humaitá ou Lomas Valentinas, já tem havido demais anjo. O lixo se acumula na cidade. As carroças da Limpeza Pública pararam. As moscas baixam. Os anjos sobem. Em vez de lixo, as carroças vão carregar curumim para o Santa Isabel. (JURANDIR, 1963, p. 176)

Com esse excerto podemos perceber alguns detalhes: primeiro, salta-nos aos olhos as localidades de Belém (quem conhece a cidade,

percebe, pelos nomes citados, que a doença estava se espalhando por todos os lados); segundo, a provável causa da doença é a não incineração do lixo, causando um grande acúmulo de sujeira e moscas por toda a capital e terceiro, nem os médicos, nem o poder público tomam uma atitude para conter a proliferação da epidemia.

Num primeiro momento, Alfredo não se importa com essa doença, acha que é algo que não interfere em nada em sua vida e cotidiano de estudos. Ele está mais interessado em descobrir para onde D. Cecé vai toda a quarta-feira. A morte dessas crianças é apenas um detalhe sem importância para ele.

Todavia, deparando-se com a manifestação, Alfredo começa a entender o que a população reivindica. É um protesto contra a morte dos “anjos”, crianças pequenas que estão morrendo sem o devido cuidado e preocupação do poder público. O menino, então, está diante do clamor da parte mais pobre da cidade, cansada de enterrar seus filhos. Ele fica espantado pois nunca tinha presenciado uma manifestação popular antes, esquece-se de ficar no encalço de D. Cecé e passa a observar os manifestantes.

O capítulo “O passeio, a mosca e os anjos” apresenta a tentativa de perseguição do menino à sua prima que termina com ele observando os manifestantes. A narrativa nos apresenta que ele ficou “zozoz” e “espremido pela multidão” (JURANDIR, 1963, p. 202). Ou seja, não era sua intenção acompanhar o levante, ele estava tentando reencontrar D. Cecé, que tinha sumido do seu alcance. Mesmo assim, a princípio contra a sua vontade, o menino observa as faixas e gritos da multidão:

COSTUREIRAS DA FÁBRICA ALIANÇA

(...)

AS NOSSAS CRIANÇAS ESTÃO MORRENDO ONDE ESTÃO OS DOUTORES DESTA CIDADE?

(...)

OS DOUTORES SÓ ESTÃO EM CONFERÊNCIA SABER DA MOLÉSTIA SABEM? É FAZER DELES E DOS DIPLOMAS DELES UMA FOGUEIRA SÓ!

(...)

CHEGA DE TANTO MORRER CRIANÇA! CAVALOS PARA AS CARROÇAS DA LIMPEZA! MANDEM CHAMAR AS BESTAS DO FARAÓ

ATRELEM OS DOUTORES! CHAMEM UM SÁBIO DA ALEMANHA PARA SABER QUE [DOENÇA É. O NOSSO IMPOSTO NÃO PAGA?

(...)

NÓS, OS COVEIROS DE SANTA ISABEL, SUSPENDEMOS O TRABALHO! QUEREMOS PAGAMENTO E CHEGA DE MORRER TANTA CRIANÇA. (JURANDIR, 1963, p. 202-204).

Podemos perceber com esse excerto que apresenta os dizeres das faixas e os gritos da população que todos se unem contra o governo que não está tomando nenhuma medida contra a doença e, principalmente, para conter o lixo que está provocando a epidemia nas crianças pobres: não somente as mães, mas os trabalhadores e trabalhadores estão envolvidos nessa manifestação. A frase que se repete: “chega de tanto morrer criança” é o apelo de uma multidão cansada de ser oprimida e esquecida pelos seus governantes.

Algumas outras reclamações da manifestação nos sugerem o tom extremamente dramático e de desespero pelos quais passavam as mães grávidas, prestes a dar à luz, pois temiam pela vida de seus filhos:

A mulher grávida

Estou de sete meses. Vou ver meu filho saindo da minha barriga para a cova?

A primeira voz

Se o lixo acumula na cidade, assim também os títulos de doutor. Varrer primeiro o lixo das ciências e do governo. As podridões da cidade começam dentro do Palácio e nas casas limpas envernizadas.

A mulher grávida

Como deixar meti filho aqui dentro mais meses até que passe a peste? Ah conservar meu filho mais tempo ou sempre dentro da barriga para proteger ele do mundo e da morte! (JURANDIR, 1963, p. 202,203)

Diante dessa cena, Alfredo, num primeiro momento, encontra-se espantado com tudo o que vê, mas ao encontrar alguns rostos conhecidos, de sua família negra residente em Belém, passa a ver o levante de forma diferente. O menino, espantado pois nunca tinha presenciado uma manifestação popular antes, esquece-se de ficar no encalço de D. Cecé e passa a observar os manifestantes. Dentre os conhecidos que vê, admira-se em encontrar seu Lício, esposo de mãe

Ciana, como um dos líderes do protesto, como também da exaltação à memória do pai de Isaura, sua prima, que tinha a sua imagem estampada em um dos estandartes centrais.

Presenciar esse momento, motivado pela atitude suspeita de D. Celeste, é importante para o menino Alfredo, uma vez que é o início de uma conscientização social dele, ao entrar em contato com os problemas dos trabalhadores da cidade e também dá continuidade à aceitação da sua família negra – iniciada no romance anterior –, ao ver a liderança de seu Lício e o respeito que os manifestantes davam à figura do pai de Isaura, o funileiro:

Na rua zoaram vivas, um alarido, Alfredo precipitou-se no corre-corre, boiou na cauda que avançava da rampa diante do Café Vesúvio e lá longe a primeira faixa grande, mal decifrava as letras, agora sim:

SOCIEDADE BENEFICENTE DOS FUNILEIROS

Boquiaberto, Alfredo flexou o olhar: mas ali no estandarte, no centro, aquele retrato... Mas era! Era! O pai da prima Isaura, de Rui Barbosa, o funileiro. (JURANDIR, 1963, p. 203)

Alfredo começa a entender que aquela manifestação é importante para parte de sua família e começa a perceber a relevância social dela. É interessante mencionar que não sabemos o destino final dos passeios de D. Celeste. Quando Alfredo volta para casa, ela está voltando também e o menino desiste de tentar descobrir a verdade sobre isso. A motivação inicial da saída do menino perde o sentido anterior diante do mal que assola a sociedade.

Outro aspecto curioso dessa doença é o nome que os manifestantes dão a ela: por se tratar de algo misterioso, que os médicos não conseguem descobrir como conter, os manifestantes, ironicamente, chamam-na de tiaguite em alusão ao nome do prefeito, Tiago. Isso reafirma que eles consideram o poder público o culpado pela proliferação da epidemia:

Já se deu um nome, já foi batizada a moléstia, O Intendente não é o dr. Tiago? Pois já se vem chamando em toda a cidade, lá no mercado, São Brás, na torneira, no terreiro do Chico na Pedreira, lá em Canudos, onde lavamos, no taberneiro... Batizou-se. É a tiaguite. (JURANDIR, 1963, p. 209)

Não há no romance um desfecho para essa epidemia, não sabemos como ou se ela foi controlada. Mas a manifestação contra tal doença cumpre o seu papel de nos mostrar as mazelas sociais que dificultavam a vida dos mais pobres moradores da cidade, bem como em criticar a inércia do governo.

É interessante mencionar que Tiago² é um personagem fictício. Nunca houve um administrador de Belém com esse nome. Maíra Maia (2017) nos traz algumas informações importantes sobre essa situação: primeiramente, se o nome do intendente e a epidemia são ficcionais, a crise econômica e sanitária na Belém dos anos 1920 (período em que a obra é ambientada) de fato ocorreu. Não havia uma educação sanitária e as pessoas mais pobres viviam em uma situação de higiene precária que causava inúmeras doenças e que eram ignoradas pela administração da cidade. Outro aspecto importante trazido pela autora é que entre os anos de 1955–1960 (provavelmente o período em que Dalcídio estava escrevendo o romance *Passagem dos Inocentes*) houve uma epidemia causada pelo lixo e pelas moscas e que provocava diarreia nas crianças, matando a muitas. A população mais pobre chamou a tal doença de “Celcite”, em alusão ao prefeito Celso Malcher

Assim, para fazer a sua crítica social, Dalcídio desloca no tempo o apelido e a situação epidêmica para o momento em que sua obra é ambientada. Ele faz isso tanto para criticar os problemas sanitários que assolavam a cidade nos anos 1920 em que a obra é ambientada, como também para criticar o então prefeito da capital paraense. Em outras palavras, ele faz uso de uma situação real, que acontecera na sua contemporaneidade, em sua obra ambientada anos antes como uma forma de traçar múltiplas críticas a problemas sanitários que persistiam e prejudicavam há décadas os mais pobres de Belém. A epidemia dos anos 1955–1960 pode ter servido de inspiração, como também foi seu objeto de denúncia.

2. A constatação pode parecer óbvia, pois, por se tratar de uma obra ficcional, não há a necessidade de se retratar fielmente a realidade. Mas, se tratando da obra dalcidiana, é importante mencionar visto que o autor trata, no romance anterior, por exemplo, *Belém do Grão-Pará*, de figuras políticas que de fato atuaram na capital paraense. Porém, para o romance em estudo, optou por uma figura completamente ficcional.

O significado triplo do nome do romance, *Passagem dos Inocentes*

Apesar de se tratar de apenas um momento da obra, a epidemia causada por lixo e moscas ganha um certo destaque na narrativa por ser uma das primeiras ocasiões que o protagonista Alfredo se depara com um problema social e reflete sobre ele. Dessa forma, defendemos a ideia de que essa doença é uma passagem marcante do romance de tal maneira que está presente também no título do romance, o qual ganha, assim, um significado triplo.

Um primeiro significado, mais básico, refere-se ao próprio nome da rua em que o menino vai morar com a prima, a lamacenta *Passagem dos Inocentes*, a qual ela tenta com muito esforço esconder de seus conhecidos marajoaras para que não descubram a miséria que ela vive.

Um segundo significado, para o qual é necessária uma leitura atenta de todo romance, refere-se à transição de Alfredo da infância para a adolescência. Ao final do romance, ele não é mais uma criança, mas um adolescente, que deixou a época da inocência para trás.

E um terceiro significado refere-se justamente à morte dos “anjos”, os inocentes que fazem a sua passagem, por serem acometidos dessa doença misteriosa. Assim, ratificamos a importância desse momento específico da obra não como um caso isolado, mas como algo que foi relevante para o amadurecimento do protagonista.

Esse contato com a doença marca também o conhecimento cada vez maior que o menino terá da periferia. Se no romance anterior, Alfredo esperava encontrar a cidade dos tempos áureos da Belle Époque e se frustra com isso, em *Passagem dos Inocentes* sua ilusão cai completamente por terra ao se deparar com a degradação da cidade, desde o primeiro momento que põe os pés na rua em que a prima morava. A manifestação de trabalhadores, que ele encontra ao seguir D. Cecé, contribuiu para o desenvolvimento da sua consciência social.

Passagem dos Inocentes, além de marcar a importante transição de Alfredo da infância para a adolescência, traz à cena a ruína da região periférica de Belém. O período que Alfredo mora com sua prima nos aponta para o futuro do menino na cidade: cada vez mais imerso em sua periferia, uma vez que esta não lhe causa mais o estranhamento e desapontamento de outrora.

Considerações Finais

A obra inovadora de Dalcídio Jurandir diante do que era produzido da/na Amazônia procura evidenciar os dramas vividos pelos sujeitos em detrimento a longas descrições dos espaços, sobretudo da natureza, em que viviam. Tais dramas não se limitam apenas a ser regionais, mas também universais.

O romance *Passagem dos Inocentes*, com as suas possibilidades de leituras, é muito importante para nos mostrar as mudanças pelas quais o menino Alfredo passa ao longo do seu crescimento, além de marcar o início de sua imersão na periferia da capital paraense.

Mesmo a epidemia não sendo o momento central da obra, é muito importante para o desenvolvimento do enredo. A reflexão do protagonista sobre a manifestação que reuniu diversos grupos sociais para protestar contra a ineficácia do governo em combater a doença é extremamente relevante em seu contato com a periferia (contato este intensificado nos romances posteriores) e na formação de uma consciência social no menino.

Além disso, a importância se observa também no título da obra, que nos remete à morte das crianças – “os inocentes” – fato que contribui para mostrar a decadência da cidade de Belém, tanto do momento em que a obra foi ambientada – nos anos 1920 – como do momento da escrita do romance – anos 1955–1960. Ou seja, Dalcídio ficcionaliza uma situação epidêmica para várias frentes de crítica social, confirmando assim a denúncia social como um dos motes de sua produção literária.

Referências

- ASSMAR, Olinda Batista. *Dalcídio Jurandir: um olhar sobre a Amazônia*. Rio de Janeiro: Galo Branco, 2003.
- BOLLE, Wille. Uma Enciclopédia mágica da Amazônia? O Ciclo romanesco de Dalcídio Jurandir. In: LEÃO, Allison (org.). *Amazônia: Literatura e cultura*. Manaus: UEA edições, 2012.
- FURTADO, Marlí Tereza. *Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir*. Campinas: Mercado de Letras, 2010.
- JURANDIR, Dalcídio. *Passagem dos Inocentes*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.

MAIA, Máira Oliveira. *PARA ALEM DA DECADENCIA* – A “aristocracia do pé no chão na Belém de Dalcídio Jurandir. Orientadora: Maria de Nazaré Sarges. 2017. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2017.

SANTOS, Alinnie Oliveira Andrade. *A figuração da mulher em Dalcídio Jurandir: entre o desemparo, a opressão e a transgressão*. Orientadora: Marlí Tereza Furtado. 2019. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

**A doença em *Édipo*, de Guarnieri e Peixoto:
o silenciamento sobre a epidemia de meningite
no Brasil da década de 1970 e os impactos na dramaturgia**

Allan Valenza da Silveira (UFPR)¹

Apresentação de uma obra não produzida

A obra *Édipo*, de Guarnieri e Peixoto, escrita para a Rede Globo, onde Guarnieri já havia produzido e encenado diversas outras obras suas, foi escrita, provavelmente entre 1975–76, mas nunca foi produzida. Este texto é uma releitura do clássico grego *Édipo Rei*, de Sófocles, mantendo, enquanto releitura, os elementos centrais e reconfigurando o texto para outro momento e local.

A reconfiguração apresenta a questão da necessidade de se conhecer os locais de enunciação da leitura e da escrita, pois todos os textos se colocam em linhagens diversas de leitura e recriação, estando sujeitos tanto aos ecos das leituras do passado quanto às realidades ruidosas do presente do leitor/espectador (CALVINO, 1993). Um complexo e multifacetado resultado de complementações de significado produzido pela interação do leitor com o texto gera uma enorme gama de relações ativadas no ato de leitura. Nesse resultado, há componentes individuais que dificilmente podem ser avaliados, mas há outros mais concretos e coletivos que possuem mensuração mais efetiva e são elementos fundamentais para compreender o universo mental e material que “institucionaliza o texto amplo e multifacetado (...) [que] remete a um não-lugar possível de ser transposto no e do papel” (SOUTO, 2005, p. 51) e explicitam as condições materiais de produção e circulação de bens em dado momento. É o que nos apresenta Giselle Corso:

Toda repetição está carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor. A verdade é que a repetição,

1. Graduado em Letras (PUC-PR) e História (UFPR), com mestrado e doutorado em Estudos Literários (UFPR) e pós-doutorado (Universidade de Coimbra). É professor associado no Curso de Bacharelado em Produção Cultural (UFPR).

quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e (por que não dizê-lo?) o reinventa. (CORSO, 2007, p. 107)

Isto posto, nosso foco aqui é observar na obra *Édipo*, escrita por Guarnieri e Peixoto, elementos textuais que podem ser lidos como um enfrentamento ao governo autoritário que se instalou no Brasil a partir de 1964 e que podem ter direcionado a decisão da TV Globo em negar a sua produção.

Assim, nas reconfigurações da escrita, a história agora não se passa mais em Tebas, mas no interior do Brasil, em uma região dominada por uma aristocracia rural que, simultaneamente, pode impor sua vontade – muitas vezes à força –, oprimindo as populações, mas que também é vista com respeito quase divino por essa mesma população sofredora. Enquanto estrutura narrativa, este novo Édipo traz uma bem arranjada construção de camadas de significado que, lembrando aqui Ítalo Calvino (1993), deixam ecoar o passado que está sempre soando em uma obra clássica. Com dos dois planos narrativos, sendo o primeiro o do presente, em que se realiza uma festa na fazenda de um poderoso fazendeiro, focando o momento em que dois cantadores, cansados, são forçados (pelo dinheiro e pelo poder do fazendeiro) a continuarem a animar a festa, e o fazem abrindo espaço para o segundo plano da narrativa, ao cantarem uma história do passado, de um outro momento – não marcado, perdido na memória: a história de Édipo reambientada no sertão.

Como roteiro televisivo, encontramos aqui uma grande quantidade de imagens secundárias que vão criando, para o telespectador, a ambientação, em especial do segundo plano. O primeiro plano possui uma ambientação interna e concentrada nas figuras dos cantadores e do fazendeiro, com os demais participantes da festa como plano de fundo. Já no segundo, as ambientações são abertas, centradas em pessoas que vivem na região. O fazendeiro do primeiro plano passa a ser a personagem Édipo no segundo. Sinteticamente, nesta reconstrução de Édipo há a permanência da tradição desta personagem: vem de longe, fugindo da previsão sobre seu futuro, e, quando chega nesta região se depara com uma situação de conflito: a fazenda da viúva Jocasta e de seu irmão Creó está para ser tomada e acaba sendo salva por Édipo. Efetivamente, Édipo toma para si a fazenda e casa-se com Jocasta, o que legitima a posse da terra. Laio, finado esposo de Jocasta, que enquanto buscava encontrar uma forma

de defender suas terras, acaba sendo morto pouco tempo antes da chegada de Édipo. Com o desenvolvimento da narrativa, a tradição se confirma, sendo Édipo o assassino. Esse passado, sendo evocado através dos diálogos – rememoração épica, não encenada – já está consolidado a história cantada pelos cantadores do primeiro plano inicia, conforme a tradição, com as terras enfrentando um novo desafio: uma peste assola a região.

A meningite e o silenciamento no Brasil pós-milagre econômico

Abrem-se, aqui, duas questões que na época eram bem sensíveis: a miséria e a doença. Na primeira questão, este novo texto *Édipo* apresenta uma região sofredora, abandonada, explorada e faminta, ponto de partida de migrantes. Conjuntamente a isso, os autores apresentam a religiosidade popular, em especial em cenas marcadas pela morte, que remetem, inclusive aos suplicantes da peça de Sófocles.

8. *Campo. Exterior. Dia.*

Homens trabalhando no campo. Detalhes de ancinho, terra seca revolvida.

9. *Material de filmes da emissora:*

Imagens de seca, rosto de camponeses.

10. *Campo. Exterior. Dia.*

Povo em procissão.

11. *Material filmado da emissora:*

Animais sedentos, magérrimos.

12. *Detalhes de interior.*

Mulher reza diante de imagem santa, com vela acesa em primeiro plano. (GUARNIERI, 1997, p. 140)

O país, durante este contexto, vivia sob o poder ditatorial proveniente de um golpe ocorrido em 1964 e que, ao longo do tempo, veio se institucionalizando, atingindo o ápice de seu poder repressor ao final da década de 1960, em especial após o ano de 1968. A supressão da oposição, de movimentos sociais e estudantis, caçados, exilados ou mortos, e o silenciamento de outras instituições como os meios de comunicação – muitos através de um silêncio conivente, mas muitos outros silenciados forçadamente –, trouxe a possibilidade de uma dinâmica de governo economicamente exitosa por algum momento. O

final da década de 1960 e o começo da década de 1970 ficou conhecido como a época do Milagre Econômico brasileiro.

O período 1968-1973 é conhecido como “milagre” econômico brasileiro, em função das extraordinárias taxas de crescimento do Produto Interno Bruto (PIB) então verificadas, de 11,1% ao ano (a.a.). Uma característica notável do “milagre” é que o rápido crescimento veio acompanhado de inflação declinante e relativamente baixa para os padrões brasileiros, além de superávits no balanço de pagamentos. (VELOSO; VILLELA; GIAMBIAGI, 2008, s/p)

Quando Guarnieri e Peixoto escrevem *Édipo*, o país não mais vive a época do Milagre Econômico, que finda com a crise do petróleo em 1973, e a imagem de um país forte, que crescia e gerava riqueza já não mais se propaga de forma tão corrente. Na contramão da propaganda do Milagre, o país ampliava a desigualdade, concentrava renda, via o êxodo rural ampliar-se e as cidades incharem, em particular nas periferias desassistidas, cada vez mais violentas.

No decênio compreendido entre 1964 e 1973, não obstante um considerável aumento do produto interno, não se assinala na economia brasileira nenhum ganho de autonomia na capacidade de autotransformação, nem tampouco qualquer reforço na aptidão da sociedade para autofinanciar o desenvolvimento. (...) Ao produzir-se o choque petrolífero de 1973, a economia brasileira se encontrava em posição particularmente vulnerável. (FURTADO, 1981, p. 43)

Nesse conjunto, focalizaremos uma questão em particular aqui: a epidemia de meningite que atinge o país, em particular São Paulo, no começo da década de 1970. Essa doença não atingia, neste momento, apenas o Brasil. Foi disseminada internacionalmente. Porém, durante os primeiros anos, havia, no país, uma negação que estivéssemos vivendo um momento epidêmico. E essa negação levou a uma demora, que se prolongará até a metade da década, para se dar uma resposta eficaz à doença: a vacinação em massa. A forma de lidar com a doença nestes primeiros anos da década foi a negação de sua existência, que poderia ser sintetizada na máxima: “Se não se fala no assunto, ele não existe”. Apesar de os jornais terem apresentado casos no começo da epidemia, foram levados a não noticiarem, ou noticiarem de forma genérica, a epidemia, em especial a divulgação de dados científicos sobre a doença e seu impacto no país. Essa proibição

se prolongou até 1975, quando ocorre uma campanha de vacinação e necessitou-se do uso de meios de comunicação para garantir a adesão. Ressaltamos aqui que esta data está próximo da escrita de *Édipo*.

A doença em *Édipo*

A doença presente em *Édipo* possui características diversas da meningite. Vejamos como ela se constrói na narrativa:

13. *Campo. Exterior. Dia.*

Homens empilhando sacas numa carroça puxada a boi (ou cavalo) magro. Um dos homens cai, os outros se afastam medrosos. Há marcas roxas no rosto do homem.

14. *Trilhas no campo. Exterior. Dia.*

Enterro humilde, um caixão muito simples conduzido por uma carroça. Alguns acompanhantes seguem-na de longe.

15. *Campo, Exterior. Dia.*

Homem que ateia fogo a uma palhoça. (GUARNIERI, 1997, p. 141)

A doença, na releitura *Édipo*, apesar de uma aproximação possível com a peste presente na peça original de Sófocles, possui peculiaridades próprias. No texto grego, a peste é uma forma de recolocar ordem ao universo, buscando explicitar os limites transpostos (*hybris*) pelo Rei Édipo ao querer interferir voluntariamente e, desta forma, burlar seu próprio destino, mesmo que essa busca se dê pelo horror ao que lhe é preconizado; este mesmo horror apresenta-se neste novo *Édipo*, que busca fugir das previsões da cigana. Mas, diferente do original, a epidemia que agora assola a comunidade não possui origem transcendental: ela surge pela situação de desamparo que existe na região, pela situação de miséria que a população vive, e é agravada pelo desmando de Édipo. Neste Édipo, não é a peste a causa principal da fome e da morte, como no original, mas as péssimas condições de vida.

VELHO – Não dá mais para aguentá, meu santo. Livre nós dessas tristeza. Além da seca, do gado que definha, da gente que foge, é a danada da epidemia que tá fazendo estrago de tudo... E o patrão

ainda por cima manda queimá as casas onde tem a peste... É fogueira de sol e fogueira de fogo... Dê uma palavra, meu Santo! Que as rezas de nada estão valendo... (GUARNIERI, 1997, p. 136)

A tentativa de conter a propagação da doença por parte das pessoas que comandam a região acabam por agravar, ainda mais, as já miseráveis condições de vida da população, aprofundando ainda mais o fosso de miséria que a população vive. No texto, a causa da doença aparece como uma maldição na ação e nas palavras das personagens, mas nas entrelinhas de suas próprias falas transparece o efetivo problema, a miséria, que a gera, aprofundando o desalento e difundindo a força e o medo como instrumentos de controle.

Palhoça de lavradores. Uma criança agoniza numa rede. Pai e mãe procurando socorrê-la. Os outros filhos, pequenos, observam tentando aproximar-se. (...)

MÃE – Tá piorando. Acho que não tem mais jeito!...

PAI – É a danada da doença...

MÃE – Não deixa eles chegá... Tira eles daí...

PAI – Adianta de nada... Tá tudo empestiado, mesmo... Não pega aqui dentro, pega lá fora...

MÃE – Precisamo escondê o menino pro patrão não sabê... Senão ele queima a casa. Onde tem peste ele diz que é pra queimá...

PAI – Sabe do que mais, enrola o menino e vamo embora daqui!

MÃE – Pra onde?

PAI – Sei lá, pra longe desse inferno, parece até que o demo fez morada nessas terras... é seca, é peste, é sol... Vamo embora daqui, mulher.

Apressadamente arrumam alguns trastes, enrolam o menino e saem.
(GUARNIERI, 1997, p. 134-135)

Ao analisar a peste que aflige a região da fazenda em *Édipo*, percebemos que ela possui características bem delimitáveis. A doença deixa marcas físicas visíveis nos corpos de seus infectados, à semelhança da hanseníase. A falta de condições de vida e de higiene, retratadas no texto de Guarnieri e Peixoto, também reproduzem consistentemente o fato de que, durante a Idade Média, como aponta Ana Zoé Schilling da Cunha, “a hanseníase teria se tornado endêmica devido a associações de fatores como as más condições de higiene, de alimentação e de moradia” (CUNHA, 2002, p. 3).

A importância da questão visual das marcas da doença para a produção televisiva soma-se à importância simbólica e religiosa presente na narrativa que atinge o seu espectador pela explicitação visual da doença, que busca prender a atenção do público, garantindo audiência ao programa, ao gerar o interesse por destinos malogrados, um misto de repulsa e compaixão, ligadas à estética realista hegemônica na televisão. Porém, também acessa o imaginário, ao usar as marcas de uma doença que criaram pontos de referência discursivos em nossa cultura, elaborado coletivamente ao longo de milênios. Como diz Letícia Maria Eidt:

Esta moléstia [hanseníase], interpretada até mesmo como castigo divino, representa, desde os mais remotos tempos até os dias atuais, verdadeiro estigma social. É considerada mais do que uma doença. Por vezes representa uma humilhação extrema e uma condenação por um mal que o doente não cometeu. (EIDT, 2004, p. 6)

A aproximação possível com a hanseníase permite uma correlação religiosa com a tradição da história de Édipo. Um castigo divino que aflige àqueles que vivem sob o signo de um mal, no caso, a doença que surge como exteriorização do falso messias que aparentemente veio para salvar a região. Parafraseando as palavras de Ana Zoé Schilling da Cunha (2002, p. 3), acerca do da presença da hanseníase no imaginário medieval, genericamente o doente desta época é visto como um pecador e manifestação da doença seria a prova material do pecado, a degradação do corpo seria uma manifestação da alma corrompida.

Há relatos, como os apresentados por Letícia Maria Eidt (2004), da presença desta doença em praticamente todo o mundo antigo, perpetuando-se pelo período medieval e chegando ao mundo moderno, ainda presente ao logo do século XX. Porém, diferente deste contexto antigo ou medieval, “a hanseníase hoje evidencia desigualdades sociais, afetando sobretudo as regiões mais carentes do mundo” (CAVALIERE, s/d, p. 2).

A forma como se combate a epidemia no *Édipo* de Guarnieri e Peixoto, afastando os doentes do convívio e queimando os pertences e moradias dos mortos e infectados, aproxima a doença da ficção das práticas sanitárias aplicadas ao combate da hanseníase.

No Brasil, até meados do século XX, os doentes eram obrigados a se isolar em leprosários e tinham seus pertences queimados, uma

política que visava muito mais ao afastamento dos portadores do que a um tratamento efetivo. (CAVALIERE, s/d, p. 1)

A semelhança está também nos corpos marcados e mutilados com os sintomas da doença. Na região de *Édipo*, a doença aparece visível e suas marcas e manchas são evidentes. As marcas da hanseníase, como descritas por Ana Zoé Schilling da Cunha, “como nódulos, mutilações, mão-em-garra, queda de cabelo” (CUNHA, 2002, p. 4), incorporadas ao imaginário geral desde a Idade Média, relacionam-se diretamente com o universo cristão, associando-se à noção de pecado e punição. “No Brasil, assim como em outros países no mundo, a hanseníase é doença presente nas crenças e na cultura popular” (CUNHA, 2002, p. 7).

Porém, diferente da hanseníase, que faz com que os seus infectados sejam isolados devido às marcas que carregam durante muito tempo ao longo da vida, o faz com que os mortos ocorram entre pessoas com maior idade, a doença que atinge a região da fazenda de Édipo mata bem mais rapidamente e afeta principalmente crianças. No texto, além das várias referências indiretas à doença, três vezes ela é representada de forma explícita e, destas três aparições, duas são com crianças.

A primeira cena apresentada é a de uma família com o filho doente, cena já transcrita anteriormente, na qual podemos ver a manifestação física da doença (marcas, febre), mas também vemos a velocidade com que ela age sobre as pessoas infectadas. A segunda cena direta da doença é constituída pela figura do caixão de uma criança morta e que deve ser transportado ao cemitério.

30. *Junto à porteira da fazenda. Exterior. Dia.*

Um empregado da fazenda monta a cavalo. Aproxima-se dele um companheiro que traz um caixão simples de criançazinha.

EMPREGADO 1 (*A cavalo*) – Quem foi dessa vez?

EMPREGADO 2 – O caçula do Honório... Essa peste não para... Vai para onde?

EMPREGADO 1 – Vou atrás do Ciro, por mando do patrão.

EMPREGADO 2 – Qual Ciro?

EMPREGADO 1 – O véio que escapou dos bandido que mataram

seu Laio... O patrão tá nervoso, quer falar com ele... Acho que tem novidade...

[...] Afasta-se a cavalo. Enquanto o outro caminha levando o pequeno caixão. (GUARNIERI, 1997, p. 151)

Na passagem acima, quando novamente o texto de Sófocles é chamado a ecoar neste *Édipo*, ao demandar a presença do sobrevivente do massacre que o próprio Édipo havia praticado, percebe-se que a peste que atinge a região está plenamente difundida e a morte de crianças não é tratada com assombro. Inclusive, vê-se que não há nenhuma surpresa com a presença da morte, nem mesmo de crianças. Temos aqui a denuncia o que se passa no contexto socio-político-cultural brasileiro no começo da década de 1970, especialmente em São Paulo, durante as epidemias de meningite, uma do tipo A e outra do tipo C, como apontam Schineider, Tavares e Musse (2015, p. 6), doença para a qual “as crianças são o maior grupo de risco e as com menos de um ano, as mais suscetíveis” (SCHINEIDER; TAVARES; MUSSE, 2015, p. 5).

A existência de uma epidemia negligenciada, em meio a um momento que o governo vendia a imagem de um país que crescia a taxas astronômicas, poderia arranhar seriamente a imagem do governo. Desta forma, recorre-se a uma das estruturas que estavam plenamente formadas: a Censura proíbe a divulgação de dados e matérias sobre a doença (BARATA, 1988). Com um sistema público de saúde ainda pouco organizado, em especial para questões de epidemias², e com os meios de comunicação silenciados, pouco se fez para conter o crescimento da epidemia que atingia especialmente as regiões pobres da cidade de São Paulo (CENTRO CULTURAL DO MINISTÉRIO DA SAÚDE, s/d). Em 1974, mesmo quando a epidemia não podia mais ser negada, ao migrar de bairros pobres e periféricos para os bairros nobres, com números médios de casos mensais superando os mil infectados e contabilizando aproximadamente 900 mortes ao longo deste ano (SCHINEIDER; TAVARES; MUSSE, 2015), tratar do assunto abertamente ainda se manteve como um tabu. Mesmo quando o governo organizou a vacinação em massa que viria a ocorrer em

2. De acordo com Barata (1988), a Secretaria de Estado da Saúde de São Paulo não possuía nenhum sistema de vigilância epidemiológica, somente sendo capaz de contabilizar os casos.

1975, apesar de divulgar a campanha (o que, de certa forma, acaba até por glorificar o esforço do governo em combater a doença e procurar esconder o descaso de anos), buscou-se impedir a veiculação de qualquer crítica às ações governamentais e sua ineficiência em proteger a população da doença.

A memória, ou a tentativa de evitar a memória, da recente epidemia de meningite estava na ordem do dia em meados da década de 1970. Assim, ao propor essa temática, os autores, consciente ou inconscientemente, desafiaram o *status quo*, ainda mais quando, ao contrário dos anos do Milagre Econômico, a economia brasileira estava enfraquecendo, como apresenta José Pedro Macarini (2005). Mesmo com sinais aparentes do declínio do poder do regime militar, isso não anulava as práticas correntes na época. Inclusive, a proposta de diminuição da censura (com a retirada do controle de diversos veículos de comunicação, que começa a ocorrer ao longo do ano de 1975 e se prolonga em 1976, resultado de um projeto de abertura política, lenta e gradual), a chamada “distensão” proposta pelo governo Geisel, ainda não inspirava confiança, tal era o grau de receio perante as experiências sofridas ao longo de anos de autoritarismo e arbitrariedade.

O processo [de recuperação da autonomia jornalística no período de 1965-68] é interrompido com o AI-5, que sinaliza aos barões da imprensa a nova etapa de consolidação do autoritarismo. Eles adaptam-se rapidamente à nova situação, destruindo a autonomia conquistada pelos jornalistas na fase anterior e que obviamente chocava-se com os rumos do regime. Demitem jornalistas mais combativos e críticos e tornam-se complacentes em relação às violências do regime. Na mesma semana do AI-5, Alessandro Porro obtém a demissão de dirigentes da *Realidade*. Algumas semanas depois, Antonio Aggio substituiu Miranda Jordão na *Folha da Tarde*, e a redação se dissolve. (...) [No final de 1969], a equipe da *Veja*, responsável pelas capas sobre a tortura, seria demitida. Entre 1973 e 1974, foram fechadas três emissoras de rádio. (...) A equipe de *O Pasquim* foi presa por dois meses, em novembro de 1970, pelo DOI-Codi, o órgão mais brutal da repressão. (KUCINSKI, 2002, p. 544-546)

Internamente à Globo, há a atuação direta da censura no caso da novela *Roque Santeiro*, ocorrida no mesmo ano de 1975 quando se anunciava o processo de abertura gradual, como nos apresenta o estudo de Laura Mattos (2019). Assim, os mecanismos de autocensura sistêmica, para usar o termo de Bernardo Kucinski (2002),

constituídos dentro das redações jornalísticas e centros de produção cultural, atuaram para evitar que materiais que contrariassem a vontade dirigente fosse produzido e divulgado. Esse processo de autocensura sistêmica evitava até mesmo que o material fosse enviado para o crivo da censura oficial.

Esse exercício generalizado da autocensura, estimulado por atos isolados de censura exógena *manu militari*, determinou o padrão de controle da informação durante os [...] anos de regime autoritário, sendo os demais métodos, inclusive a censura prévia e os sucessivos expurgos de jornalistas, acessórios e instrumentais à implantação da autocensura. (KUCINSKI, 2002, p. 536)

Considerações finais

Em um contexto de proibição às notícias sobre a epidemia de meningite, e dada a recente censura sofrida pela novela *Roque Santeiro*, seria difícil apostar em um texto que trazia à tona, recorrentemente, a imagem de uma epidemia: 1) que matava particularmente crianças e jovens; 2) que atinge principalmente as áreas mais pobres; 3) que foi tratada com descaso e autoritarismo pelos poderosos da região. A prática da censura é longa e seguia em continuidade ininterrupta e com considerável apoio social.

Jamais vamos entender a censura no Brasil no regime militar se não entendermos, por exemplo, que a censura contou com apoio de boa parte da sociedade. (...) Que, inclusive, boa parte da sociedade demandou mais censura. (...) No Brasil, a censura de diversões públicas é longa. Ela vem de muitos e muitos anos. (FICO, 2012, p. 66-67)

A imagem da epidemia de meningite que arrasou milhares de famílias no Brasil ainda estava muito viva e, em um momento de fraqueza do discurso econômico central, afrontar o poder instituído, mesmo que ligeiramente abatido, não se apresentava como uma prática viável para empresas que dependiam da autorização (e, em grande medida, de recursos) de órgãos públicos que possuíam diretrizes bem específicas com relação às produções.

Por fim, ao escolher ambientar a narrativa de Édipo no sertão brasileiro, ressaltando a miséria e o descaso com as pessoas, todos convivendo em meio a uma peste, pode ainda apontar para uma alegoria

de um país, que, retomando a tragédia de Sófocles, possui um mal que o corrói por dentro. Mesmo que a epidemia de meningite que atingiu o Brasil não tenha sido exclusiva do país, ela, simbolicamente, pode ser vista como a necessidade de purgação de algo que está em desequilíbrio. A violência – física e psicológica – que atinge o país ressoa como o mal de Édipo destruía Tebas. Com isso, além da possibilidade de querer apontar para um dos desmandos que assolam o país – a censura à divulgação de informações sobre a meningite –, a retomada da tragédia de Sófocles parece buscar, também, apontar para um corpo social concreto que, como o ficcional, parece estar sofrendo e transparece fisicamente com a doença de um mal que abate sobre toda a comunidade.

Referências

- BARATA, Rita Cássia Barradas. *Meningite: uma doença sob censura?* São Paulo: Cortez; 1988.
- CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CAVALIERE, Irene. Hanseníase na história. In: *Invivo*. Rio de Janeiro: Fundação Fio Cruz, s/d. Disponível em www.invivo.fiocruz.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=1182&sid=7, acessado em 15/06/2020.
- CENTRO CULTURAL DO MINISTÉRIO DA SAÚDE. *Uma epidemia sob censura*. S/d In: <http://www.ccs.saude.gov.br/revolta/pdf/M9.pdf>, acessado em 08/06/2020.
- CORSO, Gizelle Kaminski. Édipo: uma adaptação – absorção e recriação do texto sofocleano. In: *Visão Global* v. 10, n. 1. Joaçaba, jan/jun, 2007. p. 103-120.
- CUNHA, Ana Zoé Schilling da. Hanseníase: aspectos da evolução do diagnóstico, tratamento e controle. In: *Ciência & Saúde Coletiva* vol.7 n. 2, São Paulo, 2002. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-81232002000200004>, acessado em 15/06/2020.
- EIDT, Leticia Maria. Breve história da hanseníase: sua expansão do mundo para as Américas, o Brasil e o Rio Grande do Sul e sua trajetória na saúde pública brasileira. In: *Saúde e Sociedade* vol.13 n. 2, São Paulo, May/Aug, 2004. Disponível em <https://doi.org/10.1590/S0104-12902004000200008>, acessado em 15/06/2020.

- FICO, Carlos. Censura, ditadura e ‘utopia autoritária’. In: COSTA, Cristina (org.). *Seminários sobre Censura*. São Paulo: Balão Editorial; FAPESP, 2012.
- FURTADO, Celso. *O Brasil pós-“milagre”*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. *Teatro de Gianfrancesco Guarnieri – textos para televisão*. São Paulo: HUCITEC, 1997.
- KUCINSKI, Bernardo. A primeira vítima: a autocensura durante o regime militar. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org.). *Minorias silenciadas*. São Paulo: EdUSP; Imprensa Oficial do Estado; FAPESP, 2002. p. 533-551.
- MACARINI, José Pedro. A política econômica do governo Médici: 1970-1973. In: *Nova Economia*. Vol. 15 no. 3 Belo Horizonte Set/Dez 2005.
- MATTOS, Laura. *Herói mutilado – Roque Santeiro e os bastidores da Censura à TV na ditadura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SCHNEIDER, Catarina; TAVARES, Michele; MUSSE, Christina. O retrato da epidemia de meningite em 1971 e 1974 nos jornais O Globo e Folha de S. Paulo. In: *RECIIS – Revista Eletrônica de Comunicação, Informação & Inovação em Saúde*. out.-dez. 2015. Disponível em: <https://www.reciis.icict.fiocruz.br/index.php/reciis/article/view/995>, acessado em 08/06/2020.
- SOUTO, Andrea do Roccio. Édipo Rei, Édipo e A Verdadeira História de Édipo Rei. In: ORMEZZANO, Graciela; BARBOSA, Márcia Helena S. (orgs.). *Questões de Intertextualidade*. Passo Fundo: UPF Editora, 2005.
- VELOSO, Fernando A.; VILLELA, André; GIAMBIAGI, Fabio. Determinantes do “milagre” econômico brasileiro (1968-1973): uma análise empírica. In: *Revista Brasileira de Economia*, n. 62 (2), Jun. 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0034-71402008000200006>, acessado em 29/10/2021.

Poe e as múltiplas faces da peste em *King Pest the First* e *The Mask of the Red Death*

Ana Maria Zanoni da Silva (IMESB/UNIFESP)

Introdução

O medo e o horror perante a morte decorrente das grandes epidemias que assolam a humanidade tem sido um tema explorado pela ficção. Trata-se de um sentimento que mescla angústia, pavor e desespero suscitado por situações cujas dimensões extrapolam os limites da razão. Não se trata apenas do medo perante o que causa a doença, mas também o medo do outro, dos corpos contaminados, das dores, das angústias provenientes de um estado de impotência perante o mundo alheio, no qual a morte reina soberanamente.

A presença incontestável da morte nos surtos epidêmicos e os horrores que dela emanam são temas para a criação ficcional. Entre as obras que mais se destacam por retratar períodos da fragilidade humana perante a morte estão o *Decameron* (1349-52) de Boccaccio e *A Journal of the Plague Year* (1722) de Daniel Defoe. Boccaccio estrutura sua obra com cem narrativas contadas por um grupo de sete moças e três rapazes que, para fugir da peste e se distanciarem da atmosfera de horror que paira sobre Florença, se abrigaram em um castelo nos arredores da cidade. Ao abordar o cenário terrível instaurado pela peste e o horror que dela emana, Boccaccio descreve os sintomas da enfermidade como horríveis e dolorosos, afirmando que “expelir sangue pelo nariz era sinal manifesto de morte inevitável” (BOCCACCIO, 1979, p. 17). A esse sintoma soma-se aquele que deforma os corpos, ou seja, tumefações nas virilhas e axilas, cujos tamanhos assemelham aos de maçã ou de ovo, as quais foram chamadas de bolbões. Estes se espalhavam pelos corpos das vítimas juntamente com manchas negras, deixando-os desfigurados. A obra retrata a morte e traz à tona a sensação de impotência perante o inimigo que a medicina e a religião não conseguiam explicar e tão pouco controlar, afinal “quis Aquele que, sendo infinito, ditou a lei imutável de que todas as coisas do mundo devem ter fim” (BOCCACCIO, 1979, p. 14).

Defoe relata, cronologicamente, as experiências vivenciadas por um homem durante ano de 1665, período em que Londres foi

devastada pela peste negra, delineando um assombroso retrato da cidade e tecendo comentários a respeito dos sintomas horríveis da doença e das medidas adotadas pelas autoridades para evitar o contágio. Assim como Boccaccio, Defoe também retrata o horror desencadeado pelo medo mediante a morte e pela deformação dos corpos, uma vez que:

Os inchaços, que geralmente estavam no pescoço ou na virilha, quando cresciam duros e não se partiam, tornavam-se tão dolorosos que se igualavam à mais requintada tortura; e alguns, não conseguindo suportar o tormento, atiravam-se pelas janelas [...] (DEFOE, 2014 p. 48-49).

Ao abordar a obra de Defoe, Jennifer Cooke (2009) chama a atenção para o fato de que o protagonista H. F. descreve e critica as medidas utilizadas para conter a doença por meio da instituição de quarentena, detalha a forma de descarte dos mortos e as atitudes de religiosos e cidadãos tanto em relação ao surto quanto relação aos demais. A ficção, afirma Cooke (2009), ocupa uma posição privilegiada que lhe permite abordar traumas desencadeados pelas inúmeras mortes, pelo medo do contágio e pela imagem horrível que os corpos acometidos pelas doenças suscitam. E devido à linha tênue que separa o universo ficcional da história, a ficção contribui para ampliar a compreensão da história, bem como refletir a respeito das delimitações que estruturam tal relação. Além dessas obras retratarem o isolamento, os horrores, o medo e a perda de vidas que a peste impôs sobre a Europa, elas também descrevem a deformidade dos corpos decorrentes do aumento das glândulas linfáticas que levam o enfermo a adotar uma postura deformada para reduzir a pressão e aliviar a dor. A dimensão, a cor e a laceração dos bulbões, tal como ocorreu em 1665, como forma de tratamento, tornam os corpos disformes e horripilantes.

Desse cenário terrível, onde a morte coloca em cena corpos descarnados em putrefação e seres magérrimos devido à falta de hábitos de higiene e alimentação, Edgar Allan Poe abstraiu os motivos que compõem as tramas dos contos *King Pest The First: A Tale Containing an Allegory* (1835) e *The Mask of the Red Death: A Fantasy* (1842). Neles, ao abordar a peste, Poe recria um mundo às avessas e estende tanto um convite à reflexão sobre os subterfúgios criados pela mente humana para escapar da morte quanto questiona a ordem imposta,

ao mostrar falhas e incongruências dos mecanismos adotados como formas de controlar o contágio da doença.

Sob o reinado da peste

O estabelecimento de um efeito como ponto de partida para a criação poética e ficcional serve de embasamento ao escritor, poeta e crítico estadunidense Edgar Allan Poe tanto para compor quanto para classificar sua obra ficcional. Segundo Howard (1960, p. 114-116), sob a nomenclatura de produtos da reflexão, Poe enquadra contos, cujo efeito sobre o leitor advém da análise racional na reconstrução de acontecimentos inter-relacionados. Na categoria de arabescos estão contos em que o horror é abstraído de “um estado de violenta tensão”, enquanto na de grotescos estão aqueles, cujo efeito é obtido por meio “do humor sinistro e irônico”. Sendo assim, este trabalho tem por objetivo analisar os contos *King Pest the First: A Tale Containing an Allegory* (1835) e *The Mask of the Red Death: A Fantasy* (1842) e demonstrar como Poe, ao valer-se de aspectos grotescos e arabescos retoma e transfigura o tema da peste, por meio de uma atmosfera de horror suscitada pelo medo, pelo isolamento e pela presença da morte.

O conto *King Pest The First: A Tale Containing an Allegory*, foi publicado pela primeira vez em setembro de 1835, no *Southern Literary Messenger*, jornal do qual Poe foi redator. Em 1839, na qualidade de redator do *Gentleman's Magazine da Filadélfia*, Poe organiza vinte e cinco contos em uma coletânea, composta por dois volumes sob o título de *Tales of the Grotesque and Arabesque* e nela inclui o referido conto.

Ao abordar a coletânea *Tales of the Grotesque and Arabesque*, Leon Howard afirma que Poe classifica de grotescos aqueles contos que “obtem seu efeito por meio de um senso de humor sinistro e irônico” (1960, p. 114-116). Ainda no Prefácio da coletânea *Tales of the Grotesque and Arabesque*, Poe expõe sua visão crítica a respeito do teor das histórias ali compiladas, designando-as por meio dos epítetos grotescos e arabescos. Segundo afirma Wolfgang Kayser (1986, p. 76), o termo grotesco foi utilizado por Poe em dois planos, ou seja, um em que se designa “uma situação concreta, na qual a ordem do mundo saiu fora dos eixos”, e o outro em que se qualifica o teor de histórias inteiras, “onde se narra o horripilante inconcebível, o noturno inexplorável e, às vezes, o fantásticamente bizarro”. Segundo Sova (2001,

p. 123) trata-se de uma das narrativas mais intrigantes, devido a mescla de horror com humor, com a qual Poe aborda um dos períodos, no qual a peste negra assolou a Inglaterra durante o reinado de Eduardo III. Devido a essa mescla de horror e humor, Robert Louis Stevenson (STEVENSON, apud Sova, 2001, p. 123) criticou Poe, ao afirmar que: “Aquele que podia escrever ‘Rei Peste’ havia cessado de ser um ser humano”.

A coexistência desses dois planos motivou a crítica de Stevenson, uma vez que a riqueza de imagens presentes tanto nos corpos das personagens quanto na caracterização do cenário em que os fatos ocorrem remetem aos horrores decorrentes da putrefação de corpos, para os quais não houve um funeral nos moldes previstos pela sociedade da época. Desse modo, a compreensão da totalidade das imagens presentes no conto requer uma leitura focada na constituição do corpo e do espaço de modo grotesco, uma vez que Poe configura um cosmo nos moldes daqueles descritos por Bakhtin (1999), em um regime social no qual os aspectos sérios e cômicos do homem e do mundo eram igualmente sagrados e oficiais.

A mescla de humor com horror presente no conto *King Pest The First* gera a riqueza de imagens presentes tanto nos corpos das personagens quanto na caracterização do cenário em que os fatos ocorrem. Ao valer-se de imagens grotescas do corpo e do espaço, Poe instaura um mundo paralelo, no qual é possível contemplar o horror causado pelos corpos disformes e a ineficácia das medidas de contenção do contágio e a impossibilidade de escapar da morte, uma vez que ela faz parte do ciclo natural da vida. Nesse cosmo concebido nos moldes descritos por Bakhtin (1999), ao analisar a cultura popular, os aspectos sérios e cômicos do mundo tornam-se sagrados e oficiais.

Em *King Pest The First*, por exemplo, o tema da morte decorrente da peste é articulado, por meio da história de dois marujos recém-chegados a Londres, durante o reinado de Eduardo III, em um navio cujo nome é *Free and Easy*. Após se embriagarem em uma taberna, fogem para não pagarem a conta, e rompem uma tosca barreira de madeira, que separa a cidade dos bairros em que a peste é soberana.

A imagem de Legs, o marinheiro mais velho da dupla, suscita o terror, por corporificar a imagem horrível do traje usado pelos médicos, durante o século XVII, para cuidar das vítimas da peste, o qual era composto por uma máscara de couro, da qual sobressaía o nariz semelhante a grande bico de pássaro, dois orifícios por onde se

viam os olhos, e por uma túnica cujo comprimento se estendia da cabeça até aos pés, pois seu rosto tem maçãs salientes, “grande nariz adunco, queixo fugidio, pesado maxilar inferior e grandes olhos protuberantes e brancos” (POE, 1987, p. 213-214), além de ser magérrimo e sua altura atingir a proporção de “pau de bujarrona”. Ao mesmo tempo, ele desperta o cômico, pois o marinheiro transforma-se em um espantalho, cuja imagem cômica vence o aspecto terrível da peste ao revelar o lado risível, oculto sob os falsos e estranhos mecanismos de segurança para se evitar o contágio da peste. Ao contrário de Legs, seu companheiro Hugh Tarpaulin tem baixa estatura, as pernas arqueadas, o corpo rechonchudo e

olhos pequenos, encravados fundamente nas órbitas. O nariz se afundava na massa de carne, que lhe envolvia a cara redonda, cheia, purpurina. O grosso lábio superior descansava sobre o inferior, ainda mais carnudo e tinha o hábito de lambe os beiços de vez em quando (POE, 1997, p. 214).

Como afirma Bakhtin (1999, p. 276), o nariz e a boca são relevantes na construção da imagem grotesca do corpo “quando se transformam em figuras de animais ou de coisas”. Essa mescla de humano com animal representa um mundo, no qual os corpos estão em construção e se mesclam a outros reinos, rompendo as barreiras que os separam.

A entrada da dupla em um ambiente inóspito, durante a madrugada, numa atmosfera de névoa, perde o invólucro de horrível, porque eles estão embriagados e, portanto, não avaliam o horror e o caos a sua volta. A tosca barreira, por eles transposta, sinaliza o limite que separa as duas partes de um cosmo, ou seja, um em que a peste ainda não adentrou e aquele no qual seus efeitos maléficos reinam soberanamente. O mecanismo criado pelas mãos humanas para impor a ordem num lugar em que impera o caos, teria o suposto poder de impedir a disseminação do vírus, o qual, na trama narrativa, está personificado por meio do nome grafado em maiúsculas como o Demônio da Peste. Dada a embriaguez, o cenário e a atmosfera fúnebre não despertam o medo, porque “não estava no poder de imagens, sensações ou obstáculos” detê-los, “mesmo dentro das fauces da morte” (POE, 1997, p. 216). Este trecho retrata a visão crítica de Poe, a respeito do terror, expressa no Prefácio da coletânea *Tales of the Grotesque and Arabesque* ao afirmar que: “Se a base de alguns contos meus é o horror, então afirmo que o horror provém da alma”. Na

afirmação de Poe há uma distinção entre o trágico e o cômico, porque podemos observar que o horror, na concepção dele, provém das regiões mentais, dos medos e das fobias não suscitadas por elementos exteriores, mas por estados mentais que despertam esses sentimentos dos subterrâneos da alma.

Os horrores da peste são tratados a partir de uma imagem caricata tanto dos marinheiros quanto do reino de Eduardo III, o qual se converte na corte do Rei Peste I, cujos membros integram a família pestilencial, ou seja: a Rainha Peste; o Arquiduque Peste-Ífero; o Duque Pest-Ilencial; o Duque Tem-Pestuooso e a Arquiduquesa Ana-Peste. A corte está instaurada na casa mortuária, e Poe explora partes do corpo grotesco tal como o nariz, a boca e os olhos, transformando as vítimas da peste em parte integrante de um reino, no qual a morte é transvestida em um tipo de rei bufo, demoníaco e pestilento. O aspecto cadavérico e disforme desses seres suscita o horror porque, na caracterização de cada um deles, Poe introduz elementos e características próprias do grotesco, que marcam o entrecruzar das fronteiras entre o humano e os objetos, bem como, entre os reinos animal e vegetal, fazendo com que haja um rebaixamento do humano, por meio daqueles aspectos que cada um tem em comum com o animal.

De modo sumarizado, são destacadas as partes do corpo que os distinguem entre si, mas que ao mesmo tempo os insere em um reino, cujas fronteiras entre os corpos e os aparatos fúnebres se mesclam e as vítimas da peste tornam-se parte integrante de um reino, no qual a morte é transvestida em um tipo de rei bufo, demoníaco e pestilento, ou seja, o Rei Peste, cujo rosto açafroado tem:

uma frente tão insólita e tão horrivelmente elevada que tinha a aparência de um boné ou coroa de carne acrescentada à cabeça natural. Sua boca, enrugada, encovava-se numa expressão de afabilidade horrível e seus olhos, bem como os olhos de todos quantos se achavam em torno à mesa, tinham aquele humor vítreo da embriaguez. Esse cavalheiro trajava, da cabeça aos pés, uma mortalha de veludo de seda negra, ricamente bordada [...]. Estava com a cabeça cheia de plumas negras mortuárias, que ele fazia ondular para lá e para cá, com um ar afetado e presunçoso. E na mão direita segurava um enorme fêmur humano, com o qual parecia ter acabado de bater em algum dos presentes para que cantasse. (POE, 1997, p. 218)

A descrição do rei, somada ao papel de comando por ele desempenhado, remete à imagem de um galo. A imagem do galo, no budismo

tibetano, tal como afirmam Chevalier e Gheerbrant (1996, p. 521), é nefasta e figura no “centro da roda da existência”, significando desejo, ganância, apego e sede. A reunião dos seis membros ao redor da mesa, somada à caracterização do rei e a simbologia que a imagem do galo encerra pode ser considerada uma metáfora da roda da vida, na qual o ciclo de morte e renascimento é considerado um fato natural. E, na simbologia da roda, nas figuras de animais presentes no entorno dela pode ser vista a lei dos renascimentos, imposta àqueles que dominam os desejos carnis (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996). Trata-se, portanto, de um funeral ambivalente, caracterizado “pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das perturbações constantes do alto e do baixo (“a roda”)” (BAKHTIN, 1999, p. 10).

Segundo Wladimir Propp, a aproximação ou “a comparação com animais é cômica apenas quando serve para desvendar um defeito qualquer” (1992, p. 68). Ao singularizar, por exemplo, o nariz “[...] extremamente comprido, delgado, sinuoso, flexível e cheio de borbulhas” (POE, 1997, p. 218) da Arquiduquesa Ana-Peste, Poe a aproxima ao elefante pelo que há de comum entre ambos, ou seja, o nariz. O nariz da Arquiduquesa não é o símbolo do discernimento, mas produto de um corpo atacado pela tuberculose e borbulhas, num estágio entre a vida e a morte e, portanto, não desperta o riso. Humano e animal mais uma vez se entrecruzam retirando o foco do lado terrível da morte e colocando-o sobre os traços fisionômicos que abrem as fronteiras entre mundo dos vivos e dos mortos, porque tal como afirma Bakhtin (1999, p. 43-44): “A morte está sempre relacionada ao nascimento, o sepulcro ao seio terreno que dá à luz. Nascimento-morte e morte-nascimento são as fases constitutivas da própria vida”.

Intensificando a atmosfera de horror, nesse cenário às avessas, crânios servem de copos e um esqueleto humano, preso ao teto por uma das pernas amarradas em uma corda, faz as vezes de lustre. Poe emprega a imagem do esqueleto de maneira semelhante à que fizera Petronius, uma vez que no *Satyricon*, o esqueleto presente em um banquete não simboliza a morte de uma pessoa em particular, mas a morte em geral, e a brevidade da vida e sua presença servem para excitar os convidados a desfrutarem intensamente os momentos de prazer (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996). A inserção da imagem do esqueleto, portanto, significa a personificação da morte, não como um estado definido, mas uma morte dinâmica que anuncia uma nova forma de vida e harmoniza-se com a reunião regada a bebida,

semelhante à um ritmo fúnebre carnavalesado, no qual os doentes, próximos à morte, bebem e festejam.

Trata-se de uma corte a serviço da morte e, portanto, no reinado do Rei Peste I figuram os cavaleiros do apocalipse, ou seja, sob os domínios da peste estão a morte, a fome, e a guerra. E, nesse palácio instalado na loja de cangalhos, as transposições de tons solenes para tratar de futilidades se opõem-se ao tom sério com que eram tratados os estragos feitos pela peste, pelos vícios, pela fome e por todos os infortúnios que sofriam a sociedade inglesa no decorrer do reinado de Eduardo III, período no qual também houve a consolidação do Parlamento inglês.

A assembleia composta por esses seres espectrais constrói um segundo mundo não oficial, um tipo de paródia da vida ordinária, um mundo ao revés. Nesse mundo às avessas, a assembleia do Parlamento se dá na loja de cangalhos e os parlamentares não estão empenhados em tomar decisões sérias, mas em discutir banalidades e se embriagar. Poe cria uma mescla do lado sério da vida na corte com os aspectos grotescos presente nos festejos realizados nos palácios, nos quais os trajes, a comida e a bebida assumiam dimensões abundantes.

Durante a discussão de Legs com o Rei Peste, há a referência ao nome Davi Jones, um marinheiro detentor de poderes diabólicos, como prolongar a vida e atormentar os marinheiros fazendo com que chocassem contra os rochedos ou que participassem de missões perigosas. Segundo Sova (2001), o nome Davi Jones, cuja origem remete a uma variação da palavra *duffy* ou *duppy*, se refere a um espírito maligno do mar e a Jonas, o profeta do Velho Testamento. Ao mencionar o nome Davi Jones, Poe dialoga com o imaginário popular, bem como com obras que antecederam a sua narrativa, como, por exemplo, *As viagens de quatro anos do capitão George Roberts* (1726) de Defoe e *As aventuras do pescador Negro* (1824) de Washington Irving, e atualiza o poder conferido ao diabólico marinheiro de prolongar a vida.

No julgamento dos marinheiros, a adoção de um tom grave, pelo Rei Peste I, para infligir uma pena jocosa a Hugh Tarpaulin, ou seja, a de beber um “galão de Black Strap”, (POE, 1997, p. 221), em louvor a prosperidade do reino em um só gole, intensifica o traço burlesco da suposta corte ali instaurada. A coragem e a seriedade de Legs não o deixam resignar-se perante o rei bufo. Assim o marinheiro corre para o meio da sala e desinstala a ordem imposta, prende o rei em um alçapão e revira uma pipa de cerveja fazendo jorrar “um dilúvio

de licor tão impetuoso, tão violento, tão irresistível, que a sala ficou inundada [...] as mesas carregadas viraram de pernas para o ar” (POE, 1997, p. 223). Em seguida, fogem para o navio levando com eles a Arquiduquesa Ana-Peste.

Em *The Mask of the Red Death – A fantasy*, publicado em 1842 no *Graham’s Magazine*, o enredo articula a fuga do Príncipe Próspero e seus convidados da cidade de Londres para uma abadia, durante o surto de peste. Lá, isolados de todos, passam a festejar para esquecer e fugir da peste. Mas para a versão publicada pelo *Broadway Journal*, em 1845, Poe retira a expressão “A fantasy” e o título torna-se *The masque of the Red Death*. Sova (2001, p. 110) afirma que a modificação no título é uma escolha estética, porque a expressão *A fantasy*, contida no título original, evidencia a figura misteriosa que aparece no final da trama e, ao retirar tal expressão, o destaca foi posto na máscara, remetendo o leitor ao baile de máscaras, evento comum na Itália renascentista, promovido pelo protagonista do conto.

Sobre essa linha tênue, entre a imagem da figura misteriosa e o baile de máscaras, encontra-se apoiada a narrativa do isolamento do Príncipe Próspero e seus convidados em uma abadia. O cenário caótico instaurado pela peste, bem como a literatura que o retrata apontam a prática do isolamento em locais afastados das cidades contaminadas como uma das formas de se evitar o contágio. Ao reunir e isolar um grupo de pessoas em uma abadia, Poe faz uma escolha estética que se assemelha a de Boccaccio em *Decameron* (1979, p. 19), uma vez que “contra a peste não havia remédio melhor nem tão bom como fugir [...]”. A diferença entre a atitude das personagens de Boccaccio e a da personagem de Poe é que as daquele decidem se isolar em palácio nas montanhas por terem sido abandonadas por seus familiares, enquanto a deste foge para salvar a própria vida e: “Que o mundo exterior se arranjasse por si” (POE, 1997, p. 282).

A contradição de caráter do Príncipe Próspero, personagem de Poe, vem à tona logo no início da trama: “Mas o Príncipe Próspero era feliz, destemido e sagaz” (POE, 1997, p. 282). Os atributos de felicidade, coragem e sagacidade não se harmonizam com o cenário de tristeza e horror e tão pouco com a atitude de fugir para salvar-se. E alternância de focalização interna com externas promove a hesitação em torno da sanidade do protagonista, porque: “Muita gente o julgava louco. Mas seus cortesãos, achavam que não. Era preciso ouvi-lo, vê-lo e tocá-lo, para se estar certo de que ele não o era” (POE, 1997, p. 284).

O deslocamento para a abadia instaura um reinado não oficial “ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida” (BAKHTIN, 1999, p. 5) e, nesse reino paralelo, a abadia, local de reclusão e oração, converte-se em um espaço de festas e prazeres mundanos. As festas promovidas pelo Príncipe convertem-se em um rito de carnavalização e de reificação da morte.

As festividades têm sempre uma relação marcada com o tempo. Na sua base, encontra-se constantemente uma concepção determinada e concreta do tempo natural (cósmico), biológico e histórico. Além disso, as festividades, em todas as suas fases históricas, ligaram-se a períodos de *crise*, de transtorno, na vida da natureza, da sociedade e do homem. A morte e a ressurreição, a alternância e a renovação constituíram sempre os aspectos marcantes da festa. (BAKHTIN, 1999, p. 8)

Movido pela falsa ideia de deter o controle sobre a situação, Próspero organiza o baile de máscaras de acordo com sua própria concepção de mundo e revela o gosto pela exuberância e pelo grotesco, tal como informa o narrador ao referir-se à decoração dos salões e as fantasias a serem usadas pelos convidados no baile. As atitudes do protagonista harmonizam-se com o sentido atribuído ao grotesco durante o Romantismo, momento em que o termo passou a “expressar uma visão do mundo subjetiva e individual, muito distante da visão popular e carnavalesca dos séculos precedentes” (BAKHTIN, 1999, p. 32). Há uma ambiguidade na organização do baile porque o protagonista, ao mesmo tempo em que seleciona os convidados de acordo as posições hierárquicas, decora os espaços e impõem os próprios valores, realiza uma festa nos moldes daquelas realizadas pela tradição: “Havia jograis, improvisadores, bailarinos, músicos. Havia Beleza e havia vinho. Lá dentro, tudo isso e segurança, do lado de dentro. Lá fora, a “Morte Rubra” (POE, 1997, p. 282).

Valendo-se da dupla significação que o grotesco adquiriu ao longo do tempo, Poe insere na trama imagens que remetem a alternância do tempo cósmico, típico do grotesco da cultura popular mesclando-as com imagens que remetem a contagem do tempo histórico, como, por exemplo o relógio de ébano localizado no sétimo salão. O relógio de ébano, presente no sétimo salão, simboliza o tempo histórico, ou melhor a irônica tentativa de Próspero controlar o tempo no mundo paralelo, por ele criado e, portanto, opõe-se ao tempo cósmico, à perpetuação e à regulamentação da vida. O amor do príncipe pelo

fantástico, a disposição e a decoração dos salões e a simbologia que número sete encerra abrem o espaço para a entrada da morte, “que se inclui inteiramente no círculo da vida da qual ela constitui um dos aspectos” (BAKHTIN, 1999, p. 315).

O relógio opõe-se aos desejos dos presentes de festejarem para fugir da morte e, ao soar suas batidas desperta nos presentes o sentimento de terror perante a efemeridade do tempo.

E quando o ponteiro dos minutos concluía o circuito do mostrador e a hora ia soar, emanava dos pulmões de bronze do relógio um som claro, elevado, agudo e excessivamente musical, enfático e característico que, de hora em hora, os músicos da orquestra viam-se forçados a parar por instantes a execução da música para ouvir-lhe o som: e dessa forma, obrigatoriamente, cessavam os dançarinos suas evoluções e toda a alegre companhia sentia-se por instantes, perturbada. E enquanto os carrilhões do relógio ainda soavam, observava-se que os mais alegres tornavam-se pálidos e os mais idosos e serenos passavam as mãos pela fronte, como se em confuso devaneio ou meditação. (POE, 1997, p. 283)

A presença do relógio no salão negro é uma metáfora das atitudes de Próspero em relação à vida, ou seja: “Aqueles que dependem do relógio imporiam confiabilidade e previsibilidade a um universo que é, para Poe, tudo menos confiável e previsível. Esses personagens são quase invariavelmente vítimas de sua própria mentalidade mecânica” (EDDINGS, 1994, p. 1).

A mecanicidade de atitude torna-se evidente durante o baile e a ambivalência da imagem da máscara vem à tona. Ironicamente, o Príncipe organiza um baile de máscaras para animar os convidados, mas ignora que esse tipo de dança era comum nas festividades que simbolizavam a sementeira e colheita, evocando as origens e organização do mundo e da sociedade. Usar máscaras consiste em esconder-se, em isolar-se do mundo, ou seja, é o esconder da vida para fugir da morte. Mas à meia noite, a entrada de um vulto, envolto por mortalha, se opõe às concepções do Príncipe e aos trajés dos convidados.

Todos os presentes, de fato, pareciam agora sentir profundamente que nos trajés e atitudes do estranho não havia finura nem conveniência. Era alto e lívido, e envolvia-se, da cabeça aos pés, em mortalhas tumulares. A máscara que ocultava o rosto era tão de modo a quase reproduzir a fisionomia de um cadáver enrijecido

que a observação mais acurada teria dificuldade em perceber o engano. [...] Seu traje estava salpicado de sangue e, ampla testa, assim como toda a face, borrifada de horrendas placas escarlates (POE, 1997, p. 286).

A figura da morte despojada de vestes, as placas escarlates cobrindo-lhe a face, fazendo às vezes de máscara rubra, remetem a superficialidade e falta de sentido do baile e das fantasias luxuosas, símbolos da distinção e cisão social que separa Próspero e seus convidados da sociedade. As máscaras e fantasias são criações humanas enquanto a do estranho é produto da deformação do rosto causada pela peste. O corpo tingido pela vermelhidão das manchas, com o sangue esguichando pelos poros serve aos propósitos de personificação da morte, pois ele fora transformado em Avatar, tal como havia informado o narrador no início da trama: “Durante muito tempo devastara a “Morte Rubra” aquele país [...] O sangue era a sua encarnação e o seu sinete” (POE, 1997, p. 282).

A presença do estranho é vista Príncipe, movido pela mecanicidade de caráter, como uma blasfema pilhéria e gera o confronto entre ambos. Enlouquecido de vergonha pela própria covardia, o Príncipe tenta atacar a morte que, por sua vez, ceifa-lhe a vida e a dos demais convidados. O baile de máscara transforma-se em metáfora da dança da morte, um tipo de representação pictórica produzida durante a Idade Média, em virtude do surto de peste, retratando a fragilidade e a efemeridade da vida e o quão falsas são as honras da vida terrena, uma vez que não importa o estatuto de uma pessoa em vida, a dança da morte une a todos.

Considerações finais

Nota-se que nos contos em apreciação, o lado trágico do cenário desolado pela peste foi atenuado por meio da transposição do tom solene para o jocoso adotado pelo narrador, por exemplo, na descrição feita da barreira como toska armação de madeira que separa os bairros de Londres acometidos pela peste das demais partes da cidade. E pelo mecanicismo e falsa pretensão que animam o Príncipe Próspero, uma vez que ele, assim como retrata Boccaccio, acredita “que o remédio infalível para tanto mal era beber bastante, gozar, sair cantando, divertir-se, satisfazer todos os desejos possíveis” (1979, p. 18).

A escolha de aspectos da História reproduzidos na ficção, é uma atitude subjetiva impregnada pela visão do crítico, a qual deixa transparecer a intenção do ficcionista de desautorizar a história oficial, de duas formas: primeiro pela apropriação crítica de minúcias que colocam em evidência os sintomas da peste, transfigurando partes dos corpos dos enfermos e os aproximando a animais; segundo pela subversão, feita através do tom humorístico e irônico que permitiu criar um cosmo no qual a ordem imposta deixa ver a desordem instaurada pela delimitação de espaços que criam fronteiras entre os corpos e o mundo, mas não impedem a transmissão de doenças. Edgar Allan Poe, ao valer-se da imagem do corpo grotesco, transfigura o tema da morte decorrente da peste em ficção, instaura a atmosfera de horror, questiona a ordem imposta e mostra falhas e incongruências presentes nas formas de controle do contágio, apontando para as transformações que o surto de peste impõe a sociedade.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. São Paulo – Brasília: HUCITEC, 1999.
- BOCCACCIO, Giovanni. *Decamerão*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora S.A., 1995.
- COOKE, Jennifer. *Legacies of Plague in Literature, Theory and Film*. Palgrave Macmillan, 2009.
- DEFOE, Daniel. *Diário do Ano da Peste*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2014.
- EDDINGS, Dennis W. *Poe's Tell-Tale Clocks*. Baltimore: The Edgar Allan Poe Society of Baltimore, 1994.
- KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- MENDES, Oscar. Nota Preliminar. In: *Ficção Completa, Poesia & Ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 187-190.
- POE, Edgar Allan. O Rei Peste. Conto Alegórico. In: *Ficção Completa, Poesia & Ensaios*. Org. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- SOVA, Dawn B. *Edgar Allan Poe A to Z*. The essential reference to his life and work. Nova Iorque: Checkmark Books, 2001.

O grotesco como forma de carnavalização em *O bebê de tarlatana rosa*, de João do Rio

Carolina de Castro Wanderley (UFRJ)¹

Introdução

Dentre as diversas tentativas de determinar o que é atributo exclusivamente humano, diferenciando-o das características sociais animais, há a hipótese que a cultura é uma construção social que alcançaria essa condição. Ocorre que, além de alijar os animais, tidos como irracionais, de nossa pretenciosa espécie, a cultura ainda tem o condão de consignar de modo indelével as diversidades.

Os estudos acerca dos modos de manifestação cultural, tanto através das linguagens artísticas formais quanto nos seus aspectos populares e imateriais, permitem observar o quão plural pode ser um grupo humano e, mais ainda, quais as diferenças acentuadas, entre os indivíduos, pelas condições econômicas, físicas ou pelos ditames morais. E, em meio as tantas manifestações culturais humanas, nos parece bastante óbvio tomar o carnaval como uma das mais significativas para proceder essa verificação.

Sob o referencial do teórico russo Mikhail Bakhtin acerca da carnavalização na literatura, este estudo se propõe a investigar o grotesco como forma de tradução do dialogismo no carnaval carioca do início do século XX, através do conto *O bebê de tarlatana rosa*, do escritor João do Rio (1881–1921).

A carnavalização bakhtiniana e o realismo grotesco

Quando fala da pesarosa perda do liame do grotesco com a cultura popular, ocorrida a partir do Renascimento, o filósofo russo Mikhail Bakhtin lamenta a quebra e trata detalhadamente do progressivo processo de empobrecimento e falsificação dos ritos populares. Segundo o autor, as festividades nesse período foram paulatinamente

1. Mestranda em Estudos Literários Neolatinos, Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas (UFRJ).

avocadas pelo Estado, de modo que a originalidade e espontaneidade das manifestações foram subtraídas em prol de uma ordem pública e de cânones festivos. Por outro lado, a festa de moto-próprio passa a acontecer somente em âmbito doméstico e familiar, suprimindo-se dela o viés universal, transformador e folgazão (BAKHTIN, 2010). Em outras palavras, a adoção de modelos gerais padroniza a festa e não convida à criação do modo de festejar.

Bakhtin, em sua obra seminal *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, escrita nos anos 1940 e inicialmente publicada em 1965, estuda profundamente o fenômeno dessa festa popular, primeiro na Idade Média e depois no Renascimento, e, notadamente, sobre a obra de François Rabelais. Bakhtin busca refletir sobre as diferenças da festa pública, extática e universal, e os ritos normatizados posteriores. Contudo, muito além do que somente isso, o autor abre uma chave interessante de análise das manifestações culturais: a da carnavalização.

Sob esta epígrafe, é classificado o perfil de determinadas obras artísticas eruditas ou populares que possuem certos atributos:

[...] ilumina a ousadia da invenção, permite associar elementos heterogêneos, aproximar o que está distante, ajuda a se liberar do ponto de vista dominante sobre o mundo, de todas as convenções e de elementos banais e habituais, comumente admitidos; permite olhar o universo com novos olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe e, portanto, permite compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente de mundo. (BAKHTIN, 2010, p. 30)

Assim, ao questionar o modelo posto, a carnavalização acaba por dar à luz uma nova concepção de mundo. Em todas as linguagens esse expediente pode ser utilizado, mas Bakhtin menciona que, no Renascimento, quem tem a função de transmitir o espírito da carnavalização é a literatura. E ela o faz quando cria uma tradição do grotesco.

A ligação entre o grotesco e o riso existe desde a Antiguidade Clássica, passando pela Sátira Menipeia e pela paródia latina, dentre outros exemplos. As sistematizações desses conceitos, contudo, são interesse mais recente e, novamente, um dos nomes mais relevantes nesse estudo é o de Mikhail Bakhtin. Ele é quem primeiro trata do realismo grotesco:

No realismo grotesco (isto é, no sistema de imagens da cultura cômica popular), o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolivelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo. (BAKHTIN, 2010, p. 17)

Segundo Kayser (1986), o grotesco nas artes tinha a função de suspender a regra estética socialmente aceita, o que parece, excepcionalmente, concordar com Bakhtin:

Na palavra *grotesco*, como designação de uma determinada arte ornamental, estimulada pela Antiguidade, havia para a Renascença não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas, concomitantemente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas, ou seja: a clara separação entre os domínios dos utensílios, das plantas, dos animais e dos homens, bem como da estática, da simetria, da ordem natural das grandezas. (KAYSER, 1986, p. 20)

Hugo (2019), por sua vez, retrata a intensidade do grotesco em várias linguagens artísticas e, notadamente, nas suas aparições na literatura:

No pensamento dos Modernos, ao contrário, o grotesco tem um papel imenso. Aí está por toda parte; de um lado, cria o disforme, o horrível; do outro, o cômico e o bufo. Põe ao redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia mil imaginações pitorescas. É ele que semeia, a mancheias, no ar, na água, na terra, no fogo, estas miríades de seres intermediários que encontramos bem vivos nas tradições populares da Idade Média; é ele que faz girar na sombra a ronda pavorosa do sabá, ele ainda que dá a Satã os cornos, os pés de bode, as asas de morcego. É ele, sempre ele, que ora lança no inferno cristão estas horrendas figuras que evocará o áspero gênio de Dante e de Milton, ora o povoa com estas formas ridículas no meio das quais se divertirá Callot, o Michelangelo burlesco. Se passa do mundo ideal ao mundo real, aqui desenvolve inesgotáveis paródias da humanidade. São criações de sua fantasia estes Scaramuccias, estes Crispins, estes Arlequins, trejeitadoras silhuetas do homem, tipos completamente desconhecidos da grave Antiguidade, e provenientes, entretanto, da clássica Itália. É ele enfim que, colorindo alternadamente o mesmo drama com a imaginação do Sul e com a imaginação do Norte, faz cabriolar Sganarello ao redor de D. Juan, e rastejar Mifistófeles ao redor de Fausto. (HUGO, 2019, p. 28–29)

O realismo grotesco teria, assim, inaugurado uma tradição estética que reverberaria nos próximos séculos na arte e, especialmente, na literatura realista: a análise do grotesco literário. Contudo, a proposta deste estudo é uma visão mais pausada sobre os momentos em que as narrativas trazem o traço do realismo grotesco, especificamente quando se tratam da descrição das festas carnavalescas no conto de João do Rio.

O bebê de tarlatana rosa

Veja-se que não é necessário que se fale do carnaval enquanto festa para que haja carnavalização na literatura, do mesmo modo que a carnavalização não está presente em todo texto literário que trata de carnaval: ela aparece em momentos nos quais haja dialogismo axiológico; vários valores sendo contrapostos, visões diversas do mundo e a oportunidade de uma ressignificação da realidade. Como exemplo da carnavalização na literatura, Bakhtin (2010) cita produções de Boccaccio, Cervantes e Shakespeare.

Entretanto, no carnaval (enquanto celebração de uma realidade polifônica e múltipla) acontece a reconexão mais pura do que há de excêntrico e incomum na realidade social com a significação cultural e o reconhecimento desse mesmo grupo como sociedade.

Nesse sentido, há fartos exemplos de ritos carnavalescos na literatura, mas raros são os que apresentam personagens principais teatrológicas como estratégias de carnavalização da realidade e de ressignificação do insólito. Em *O bebê de tarlatana rosa*, conto do cronista carioca João do Rio (1925), observa-se uma demonstração generosa de como o grotesco e o carnaval podem convidar para uma nova visão das relações com o discordante, o monstruoso e o não condizente com as regras oficiais.

João do Rio, um dentre os muitos pseudônimos de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto (cujo centenário de falecimento foi verificado em 2021), foi um escritor, tradutor, jornalista e eminente *flâneur* carioca do início do século XX. Ele tratou de personagens e hábitos de um Rio de Janeiro que desejava encontrar uma autoimagem não mais monarquista e escravocrata, mas sim moderna e, naquela época, europeia.

O escritor teve uma carreira de sucesso meteórico, a despeito dos muitos detratores que colecionou em seus trinta e nove anos de vida. O fato de ser negro, obeso, social e politicamente ativo, homossexual e extremamente irreverente e ácido lhe garantiu desafetos que, inclusive, lhe obstaram a admissão na Academia Brasileira de Letras, o que veio a acontecer somente em uma terceira candidatura, em 1910.

A tenacidade de João do Rio na descrição das pessoas indesejadas da sociedade carioca daquele tempo pode, inclusive, ser tomada como uma decorrência da necessidade de se manter firme em face de tantos ataques. O que se sabe é que ninguém mais que o autor foi capaz de detalhar a pluralidade social do início do século XX no Rio de Janeiro. Naturalmente, a descrição social da cidade teve que passar pelo carnaval.

O carnaval carioca tratado pelo autor direcionava, na ocasião, esforços para rechaçar aquilo que caracterizasse as culturas dos indígenas e dos escravizados, e buscava a adoção de modelos de festividades de Nice, Roma e Veneza. Dessa forma, as máscaras venezianas, os corsos romanos e o luxo europeu eram, de um modo geral, tudo que se podia desejar. Entretanto, João do Rio, ainda que flertasse com a aristocracia da época, também transitava nos ambientes dos proscritos, dos marginais, das prostitutas e de toda forma de monstro social.

O conto *O bebê de tarlatana rosa*, editado, inicialmente, pelo autor em *Dentro da noite*, de 1910, narra um acontecimento vivenciado por Heitor de Alencar, personagem masculino da trama. Ele descreve uma experiência carnavalesca recheada de excessos, que é confessada logo na abertura do texto:

– Oh! Uma história de máscaras! Quem não a tem na sua vida? O carnaval só é interessante porque nos dá essa sensação de angustiante imprevisível... Francamente. Toda a gente tem a sua história de carnaval deliciosa ou macabra, álgida ou cheia de luxúrias atroz. Um carnaval sem aventura não é carnaval! Eu mesmo este ano tive uma aventura. (RIO, 2000, p. 28)

Heitor inicia a história sobre a peripécia carnavalesca enquanto fuma um *gianaclis* (cigarro importado e luxuoso do início do século XX), denotando sua condição social favorecida. A esse respeito, Ayub (2016), elucida que se trata de uma marca de tabaco egípcia que era exportada para a Europa e os Estados Unidos desde o século XVIII. Ayub frisa que a citação do item de luxo demonstra a singularidade

do universo literário de João do Rio: conjuga uma narrativa baixa e um fumo aristocrático, transitando entre o lixo social e a ostentação.

Em seguida, o protagonista compara as incursões ao carnaval carioca a exemplos festivos clássicos, em uma outra demonstração de classe social, conhecimento erudito e importação de modelos estrangeiros. Nota-se que ambos os elementos – o cigarro importado e as comparações do carnaval do Rio de Janeiro com referências clássicas – buscam denotar algo esnobe e um discurso elitista:

– Os sorrisos são ofertas, os olhos suplicam, as gargalhadas passam como arrepios de urtiga pelo ar. É possível que muita gente consiga ser indiferente. Eu sinto tudo isso. E saindo, à noite, para a pornéia da cidade, saio como na Fenícia saíam os navegadores para a procissão da Primavera, ou os alexandrinos para a noite de Afrodite. (RIO, 2000, p. 29)

Após um périplo por bailes da elite, a beber champanhe, bem como por festas populares, Heitor de Alencar, acompanhado de um grupo de amigos, chega ao baile público do bairro carioca do Recreio. Sobre esse baile e seus frequentadores, são tecidos comentários de grande teor de preconceito, demonstrando a voz da elite que desejava “descer ao nível” da festa (descrita como algo grotesco) daqueles percebidos como socialmente inferiores:

Com efeito. Íamos juntos e fantasiadas as mulheres. Não havia o que temer e a gente conseguia realizar o maior desejo: acanalhar-se, enlamear-se bem. Naturalmente fomos e era a desolação com pretas beicudas e desdentadas esparrimando belbutinas fedorentas pelo estrado da banda militar, todo o pessoal de azeiteiros de ruelas lóbregas e essas estranhas figuras de larvas diabólicas, de incubos em frascos de álcool, que têm as perdidias de certas ruas, moças, mas com os traços como amassados e todas pálidas, pálidas feitas de pasta de mata-borrão e de papel-arroz. Não havia nada de novo. (RIO, 2000, p. 29)

Nesse momento, surge uma personagem vestida de bebê com roupa de tarlatana cor de rosa, tecido bastante encorpado empregado em vestes de bailarinas. Essa figura peculiar se mostra atrevida, visualmente atraente e brincalhona, e desperta a libido do refinado Heitor de Alencar, em um claro contato entre o cânone social e o desejo pelo baixo material e corporal bakhtiniano. Heitor percebe que o bebê portava um nariz postiço, o que parece acentuar o contraste entre o

verdadeiro e o falseado. O embate entre as personagens fica suspenso por alguns dias, com o eventual encontro no domingo de carnaval:

– O bebê ficou. Mas no domingo, em plena avenida, indo eu ao lado do *chauffeur*, no burburinho colossal, senti um beliscão na perna e uma voz rouca dizer: “para pagar o de ontem”. Olhei. Era o bebê rosa, sorrindo, com o nariz postiço, aquele nariz tão perfeito. Ainda tive tempo de indagar: “aonde vais hoje?”. (RIO, 2000, p. 30)

Heitor narra que, na terça-feira, separou-se do grupo de amigos e se entregou à depravação que dominava toda a cidade, ao chamado “deboche ritual de chegar, pegar, acabar, continuar” (RIO, 2000, p. 30), e sofrendo de desejo sexual de objeto indefinido em meio ao roçar de corpos nas danças. Sobre o evento coletivo de corpos dançantes na festa carnavalesca, Bakhtin declara:

A multidão em júbilo que enche as ruas ou a praça pública não é uma multidão qualquer. É um *todo popular*, organizado à sua maneira, à maneira popular, exterior e contrária a todas as formas existentes de estrutura coercitiva social, econômica e política, de alguma forma abolida enquanto durar a festa. (BAKHTIN, 2010, p. 222)

Esse corpo social, segundo a descrição do teórico, propicia coletivamente a busca pelo baixo material e, conseqüentemente, pelo sexo. Seguindo o conto, no largo do Rocio, Heitor de Alencar encontra o bebê de tarlatana rosa, com quem rapidamente estabelece intenso contato físico. Em meio aos afagos, beijos e abraços, Heitor se mostra incomodado em não poder ver o rosto completo da companheira, até que decide retirar-lhe o adereço sem a sua autorização:

Mas abraçando-me, beijando-me, o bebê de tarlatana rosa parecia uma possessa tendo pressa. De novo os seus lábios aproximaram-se da minha boca. Entreguei-me. O nariz roçava o meu, o nariz que não era dela, o nariz de fantasia. Então, sem poder resistir, fui aproximando a mão, aproximando, enquanto com a esquerda a enlaçava mais, e de chofre agarrei o papelão, arranquei-o. Presa dos meus lábios, com dois olhos que a cólera e o pavor pareciam fundir, eu tinha uma cabeça estranha, uma cabeça sem nariz, com dois buracos sangrentos atulhados de algodão, uma cabeça que era alucinadamente – uma caveira com carne. (RIO, 2000, p. 32)

Após a crescente de desejo sexual, Heitor finalmente havia encontrado o objeto de sua busca durante os dias de carnaval. O bebê de

tarlatana rosa retribuía o desejo e se entregara quase que completamente, porém, antes de consumarem o ato, pareceu ao protagonista que despir a parceira implicava em lhe retirar a máscara, mais do que o resto da roupa. A nudez do bebê – que havia despertado um desejo que conjugava uma fantasiada perversão pedófila e um ímpeto adulto – perpassava não pela remoção da roupa de criança, mas do disfarce; pela revelação da incógnita atrás da máscara. Percebe-se que o ato sexual seria completo se o encantamento não tivesse sido desfeito pela curiosidade de Heitor. Entretanto, como não considerar a curiosidade como parte integrante desse jogo sexual? O que se despe, ao final, é o grotesco, contraposto com os hábitos de uma elite que busca o popular para saciar sua sede de carnaval.

Vê-se que o conto, sob o enfoque do grotesco conduzido pela personagem principal insólita – que é, ao mesmo tempo, consubstanciação do desejo sexual, da ingenuidade infantil e da aberração –, é um claro exemplo dessa convivência do próprio grotesco, do carnaval e da carnavalização bakhtiniana. Diversas realidades sociais, hábitos e condições econômicas se encontram na festa e chegam a se relacionar fisicamente; a se desejar. Contudo, a rejeição ao diverso se coloca mais forte do que a febre. Heitor rejeita o bebê e volta rapidamente para sua condição elitista e discurso preconceituoso. O bebê é visto, pelas pessoas que ouvem o relato do protagonista, como uma monstrosidade.

Bertin (2016), ao investigar o monstro moderno da literatura, destaca o deslocamento do monstro físico para o monstro moral foucaultiano. Nesse contexto, a imperfeição social (a inadequação aos modelos socialmente eleitos como os dominantes) é suficiente para relegar o indivíduo à situação de proscrito e, sob essa ótica, de monstro: “o avesso de um modelo a ser seguido e, portanto, sujeito a uma manobra que delimita fronteiras, estabelecendo proibições para alguns comportamentos e valorizando outros” (BERTIN, 2016, p. 51). A autora traça atributos do monstro físico: geograficamente associado à fronteira; impuro sob o ponto de vista das classificações e categorizações vigentes; afetivamente ambivalente; repugnante e repulso. Posteriormente, a mesma autora traz que:

No âmbito da monstrosidade moral, as características que envolvem tais criaturas sofrem algumas alterações. A impureza, por exemplo, não sendo mais visível na forma física do monstro, se

expressa de maneira metafórica. Embora não haja mais a mistura de elementos físicos próprios a classes distintas, como a confusão de humano e animal no caso de seres como as sereias – misto de mulher e ave ou peixe –, ainda se faz presente no monstro moral a violação de categorias, ponto central da impureza monstruosa. Essa inadequação, no entanto, pode se apresentar associada ao monstro, mas não é aparente. (BERTIN, 2016, p. 45-46)

No caso do bebê de tarlatana rosa, nos parece que existe a sobreposição das duas categorias: fisicamente monstruoso, causa repulsa e, por isso, se disfarça para brincar o carnaval; entretanto, ele é também um monstro moral, pois é socialmente proscrito por sua condição, haja vista as esferas sociais em que é encontrado por Heitor de Alencar. O bebê apresenta novos traços da personagem insólita – não somente fisicamente marcada, mas também socialmente marginal. A personagem faz menção à chaga social que carrega quando declara:

– Perdoa! Perdoa! Não me batas. A culpa não é minha! Só no Carnaval é que eu posso gozar. Então, aproveito, ouviste? Aproveito. Foste tu que quiseste. (RIO, 2000, p. 32)

Ao ser caracterizada como alguém que, salvo por seu nariz aleijado, se apresenta fisicamente atraente e que seduz Heitor, a personagem revela a desarmonia do gosto muito além do valor estético atribuído: o bebê faz com que se coloquem em choque axiológico o modelo de carnaval e beleza da época, e o desejo irracional percebido na convulsão carnavalesca sem limites e sem razão.

O ato de se travestir de outra realidade no carnaval carioca do final do século XIX e do início do século XX traduzia, segundo Cunha (2001), uma metáfora das próprias chagas sociais daquela sociedade, em que a abolição era incompleta, e os problemas, crescentes. Traz a autora:

Não é, por certo, um significado muito diferente da linguagem presente nas fantasias dos zé-pereiras, dos príncipes mascarados e mudos, dos dominós que escondiam o sexo e a identidade, das mulas-ruças que falavam de bacharéis, dos velhos dançarinos, do poder diabólico dos pobres, dos reinados africanos sobre índios vencidos em combate ou da agressão risonha às cartolas. São, todas elas, práticas que introduzem o tema da diferença e da desigualdade sob a aparência de uma festa ampla e geral. Assim, no final do século XIX, em uma cidade em que era difícil estabelecer à

primeira vista a condição dos negros como escravos libertos, em que o anonimato já podia esconder rostos e histórias de vida e em que o olhar senhorial já era incapaz de, por si só, manter o controle e a disciplina, a questão parecia residir na impossibilidade de garantir que as regras e hierarquias fossem mantidas no interior da brincadeira. (CUNHA, 2001, p. 58)

Por esse motivo, nos parece que a presença ostensiva do grotesco no conto de João do Rio, localizado na sensualidade da personagem sem nariz, demonstra, efetivamente, as diversas faces de uma mesma realidade carioca do início do século XX, na qual cânones de beleza e modernidade são confrontados com a grotesca figura do bebê de tarlatana rosa. A respeito disso, Bakhtin traz:

Em oposição aos cânones modernos, o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado, nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, nas quais o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. É em atos tais como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber e a satisfação de necessidades naturais, que o corpo revela sua essência como princípio do crescimento que ultrapassa seus próprios limites. (BAKHTIN, 2010, p. 23)

Encontramos o dialogismo em diversos pontos: entre o aleijão físico que suprime uma parte do rosto da personagem e suas formas corporais sensuais; entre uma fantasia de bebê cor de rosa e o desejo de brincar o carnaval adulto e sexual; entre o julgamento que a elite faz dos bailes de carnaval populares e o seu interesse pelas manifestações do baixo material e pelo transe extático da festa universal; entre as monstruosidades sociais retratadas por João do Rio e as suas efetivas causas. Verificamos, ainda, os conflitos de valores diversos e as diferentes visões de um mesmo mundo, que trazem a possibilidade de pensar um novo sentido para uma realidade caótica. Nesse sentido, Bakhtin afirma:

Nesses casos, apesar das diferenças de caráter e orientação, a forma do grotesco carnavalesco cumpre funções semelhantes; ilumina a ousadia da invenção, permite associar elementos heterogêneos,

aproximar o que está distante, ajuda a liberar-se do ponto de vista dominante sobre o mundo, de todas as convenções e de elementos banais e habituais, comumente admitidos; permite olhar o universo com novos olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe e, portanto, permite compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente de mundo. (BAKHTIN, 2010, p. 30)

O grotesco em *O bebê de tarlatana rosa* habita, dessa forma, não só no nariz que não existe em uma face bonita e alegre, ou na representação de uma prótese fria e dissonante com o resto do rosto, mas também é percebido em uma festa não condizente com os modelos europeus de Nice, Veneza e Roma, onde não há corsos em carros abertos ou roupas caras e pesadas. O grotesco se encontra na quase nudez; nas pernas à mostra; no chamado ao corporal; no transe coletivo; no que, racionalmente, não se adequa e que, irracionalmente, se insurge. Por esse motivo, o realismo grotesco do conto estudado está incluso no que Bakhtin chamou de carnavalização.

Referências

- AYUB, J. P. “Eu adoro o horror”: abjeção e testemunho no conto “O bebê de tarlatana rosa”, de João do Rio. *Gragoatá*, Niterói, n. 41, p. 850–866, 2016. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/download/33431/19418/111682>. Acesso em: 05 set. 2021.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BERTIN, J. C. R. O monstro invisível: o abalo das fronteiras entre monstruosidade e humanidade. *Outra travessia*, Florianópolis, n. 22, p. 37–54, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/download/2176-8552.2016n22p37/pdf/175043>. Acesso em: 10 ago. 2021.
- CASTRO, Ruy. *Metrópole à beira-mar: o Rio moderno dos anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- CUNHA, M. C. P. *Ecos da folia: uma história do Carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução de Célia Berrettini. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configurações na pintura e na literatura*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- RIO, João do. O bebê de tarlatana rosa. In: MORICONI, Ítalo (org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. p. 28–33.

Eden Bower, a Monstruosidade Feminina em Borges e Dante Gabriel Rossetti: manifestações do insólito na mitologia do imaginário Lilit

Cíntia Carla Moreira Schwantes (UnB)¹

Graciane Cristina Mangueira Celestino (UNIPLAN)²

Introdução

Em “O Livro dos Seres Imaginários”, Borges; Guerrero (1981) constroem uma estética narrativa permeada por uma episteme própria de leitura. Nessa episteme, se apresenta uma categoria do discurso que conta com a presença de um narrador alusivo — termo elaborado com a finalidade de indicar que esse tipo de narrador aprimora mitos e narrativas da tradição literária, constituindo uma representação das culturas e sociedades em que foram concebidos. A importância desses conceitos — mitologias do imaginário, narrador alusivo e episteme da leitura borgiana —, está na capacidade de nortear as análises literárias relacionadas às manifestações do fantástico nas narrativas que se apresentam no livro.

De tal modo, o objetivo do presente texto é mapear as citações, alusões, traduções e a participação de narrativas insólitas — especificamente relacionadas ao objeto de análise, Lilit — na memória coletiva de culturas distintas, tendo como ponto focal a rede de intertextualidade. O objetivo deste trabalho é investigar como a mitologia do imaginário Lilit, uma das 116 narrativas insólitas de O Livro dos Seres Imaginários, se configura em uma narrativa permeada por rupturas, fragmentações e fissuras que orientam a uma análise das tessituras e aprimoramentos da narrativa. O recorte contempla a temática da representação do feminino e morte, tema que perpassa as

1. Doutora em Letras (UFRGS), professora adjunta da Universidade de Brasília (UnB). Pesquisa sobre os Estudos de Gênero, literaturas estrangeiras modernas e literatura comparada. E-mail: ckschw@gmail.com.
2. Doutora em Literatura (UnB), professora adjunta do Centro Universitário Planalto do Distrito Federal (UNIPLAN). Pesquisa sobre episteme da leitura em Borges, com ênfase nas manifestações do insólito em suas mitologias do imaginário. E-mail: caeiro3@gmail.com.

manifestações do insólito em textos diferenciados. O aporte teórico foi provido por Tânia Franco Carvalhal, Todorov, Emir R. Monegal e Roas.

A leitura, como toda experiência subjetiva, se orienta por uma episteme que estabelece as construções relacionadas à linguagem literária. A obra de Jorge Luis Borges reflete esse ato de experienciar a tessitura narrativa. Em *O Livro dos Seres Imaginários* (1981), as narrativas dispostas participam de uma centralidade, o que se estabelece a partir da ficcionalização insólita borgiana que apresenta seres fantásticos, causando estranhamento e encanto.

A utilização dessa estratégia narrativa estabelece uma episteme que se orienta por intertextos e metáforas, além da disposição de uma rara imaginação literária. A análise do mapeamento das citações, alusões, traduções e a participação de narrativas insólitas na construção da mitologia do imaginário Lilit, teve como ponto focal a rede de intertextualidade evidenciada pelo narrador alusivo borgiano mediante interpretação do poema *Eden Bower*, de Dante Gabriel Rossetti.

De tal modo, chamaremos de episteme da leitura borgiana o processo de investigação, convite à verificação das fontes e narrativas relacionadas aos seres do insólito ficcional que permeiam o processo de recepção das mitologias do imaginário enquanto ficcionalizações dos seres, lugares e suas origens, de acordo com as culturas a que pertencem, e que foram organizados por Borges e Margarita Guerrero (1981).

Sendo assim, a instância narrativa definida como narrador alusivo, termo utilizado para evidenciar características tanto dos escritores clássicos quanto dos românticos, pois ao mesmo tempo em que Borges se utiliza da constituição de sistemas metafóricos, sistemas esses que apreendeu a partir de suas leituras do escritor espanhol Góngora, essa instância narrativa também será dotada de uma constância organizadora de argumentos lógicos dentro de uma narrativa ficcional, através da fragmentação, em um claro esgotamento da realidade, assim como os românticos propõem.

A monstruosidade feminina em Borges: Lilit

Lilith, em uma das representações mais comuns, é vista como um demônio feminino noturno de longos cabelos (KOLTUV, 2017). Para que se possa estabelecer uma análise de sua presença em alguns textos fundadores citamos aqui o Zohar, ou *Livro do Esplendor*, obra

cabalística do século XII. Há também aparições da Lilith em mitos longínquos situados na antiga Babilônia, remontando às crenças dos sumérios, povo que precedeu os semitas. Sua ligação se dá diretamente ao mito da criação, pois,

Laços estreitos o unem à serpente: lembranças de um culto muito antigo que honrava uma Grande Deusa chamada também a “Grande Serpente” e “Dragão”, potência cósmica do Eterno Feminino adorada sob o nome de Astartéia, Istar ou Ishtar, Mylita, Innini ou Innana. (BRUNEL, 1997, p. 582)

Portanto, sua representação remonta a inscrições que seriam descobertas na Biblioteca de Assurbanipal, de acordo com o Dicionário de Mitos Literários (1997). O esclarecimento de suas origens se dá nesses documentos, como é o caso da citação acima. O léxico Lilith tem filiação indo-europeia e semítica. Partindo de uma análise de suas origens de grafia observamos que a palavra suméria “lil” diz respeito ao deus da atmosfera, e também há a palavra “Enlil”, significando o vento, a tempestade.

Temos então um ser fantástico que durante sua constituição primitiva é ligada às forças hostis e destruidoras da natureza. Nessa perspectiva, temos um grupo de demônios, sendo um macho e duas fêmeas: Lilu, Lilithu e Ardat Lili, esse último ser representativo de uma mulher que seduz, ou a fêmea sedutora da luz.

De tal modo, encontramos aproximações lexicais entre a palavra Lilith e “lulti” (lascívia), “lulu” (libertinagem), todas palavras sumérias. Podemos perceber a utilização dessas relações pelo narrador alusivo borgiano no seguinte trecho:

Lilit era uma serpente; foi a primeira esposa de Adão e lhe deu glittering sons and radiant daughters (filhos resplandecentes e filhas radiantes). Depois, Deus criou Eva; Lilit, para vingar-se da mulher humana de Adão, instou-a a provar o fruto proibido e a conceber Caim, irmão e assassino de Abel. (BORGES; GUERRERO, 1981, p. 118)

Por conseguinte, ao ficcionalizar Lilit como uma serpente, primeira esposa de Adão, o narrador alusivo indica como sua sensualidade é utilizada para fins destrutivos, pois sua sede de vingança contra Eva leva a rival a seduzir Adão, fazendo com que prove do fruto proibido. Os judeus travaram conhecimento com esse mito durante seu cativeiro na Babilônia, acreditando que esse ser era ativo durante o

crepúsculo. Ao iniciar a mitologia do imaginário, o narrador alusivo indicará um texto hebraico – sem citar qual é –, aludindo ao fato de: “Porque antes de Eva foi Lilit” (BORGES; GUERRERO, 1981, p. 118).

Logo após essa citação o narrador informa que o poeta e pintor Dante Gabriel Rossetti compõe *Eden Bower*, e é nessa composição que se evidenciará a presença de Lilit. O poema que será analisado em relação imediata com a mitologia do imaginário se constitui em um exemplo da episteme borgiana de leitura, que se utiliza da rede de intertextualidade para criar suas ficcionalizações.

O poeta era filho de um intelectual italiano refugiado na Inglaterra, que se casou com a filha de outro intelectual italiano refugiado. Seu pai era católico e sua mãe anglicana; Dante Gabriel Rossetti nasceu em 12 de maio de 1828. Ele, o mais velho de 4 crianças, foi batizado na Igreja Anglicana e ensinado a ler, escrever, e os conhecimentos básicos em casa. Mais tarde, frequentou o King’s College. Rossetti aprendeu a pintar nessa época.

Formou com William H. Hunt e John Everett Millais a Irmandade Pré-Rafaelita, um grupo de pintores que editou a revista (*Germ*) para propagar suas ideias sobre pintura (uso de cores brilhantes, atenção ao detalhe, recusa de uma pintura mecânica). O uso de temas medievais – em parte derivado da influência que Rossetti sofreu do revival religioso iniciado em 1853 na Inglaterra – também fazia parte de seu entendimento da arte. Suas pinturas foram uma influência importante no Simbolismo inglês; no entanto, os Pré-rafaelitas foram duramente criticados, e Rossetti evitou expor suas pinturas pelo resto da vida.

Casou-se com Elizabeth Siddall em 1860. Ela morreria de overdose de láudano dois anos depois, após dar à luz um bebê natimorto. Rossetti enterrou seus poemas com ela (apenas para recuperá-los alguns anos depois), e passou a viver como recluso, com animais exóticos como mascotes. Sua governanta, Fanny Comfort, serviu de modelo para ele, além de Jane Morris, esposa de seu sócio.

Em 1881, publicou seu segundo livro de poesia, que recebeu críticas vitriólicas. Isso o levou a um *breakdown*, e seu vício em hidrato de cloral piorou (ele evitava o láudano desde a morte da esposa). Morreu de falência renal em 9 de agosto de 1882, na casa de um amigo. A contextualização da produção intelectual de Rossetti é importante para compreender como ele elabora seu poema a partir de uma representação advinda da Idade Média, como situa o narrador alusivo ao indicar que,

Tal é a forma primitiva do mito, seguida por Rossetti. Ao longo da Idade Média, a influência da palavra *layil*, que em hebraico quer dizer noite, foi transformando esse mito. Lilit deixou de ser uma serpente para ser um espírito noturno. Às vezes é um anjo que rege a procriação dos homens; outras, um demônio que assalta os que dormem sós ou os que andam pelas estradas. Na imaginação popular costuma assumir a forma de uma mulher alta e silenciosa, de negros cabelos soltos. (BORGES; GUERRERO, 1981, p. 118)

A presença do mito de Lilith na Idade Média é situado na narrativa indicando uma palavra hebraica, contudo “*layil*” tem tradução de propriamente, (longe da luz), que seria uma torção. O narrador alusivo utiliza de figuração para indicar a noite, a adversidade. Essas variantes são comuns na transliteração. Em alguns casos ocorre a omissão do “y” e sua substituição por “i”, em outros ocorre a substituição do “h” por “j”.

O narrador alusivo ou oblíquo em Borges (1999) propõe uma desconfiança, um estranhamento em relação à narrativa e suas instâncias, pois se apropria de um esgotamento de estruturas filosóficas tais como as figuras de linguagem presentes no cultismo: antítese, metáfora e paradoxo, e o silogismo e sofisma, presentes no conceitualismo. Ambos são recorrentes na ficção borgiana, e se estabelecem tanto em suas narrativas breves quanto em seus contos.

As afirmações que se relacionam na mitologia do imaginário são desenvolvidas durante o poema de Rossetti. Destacamos aqui que coexistem algumas aproximações do nome de Lilith com suas raízes indo-europeias como em: “*la*” (gritar ou cantar), derivação da palavra grega “*law*”. Também temos a derivação de “*la*” em sânscrito “*lik*”, em alemão “*Lippe*”, em francês “*lippe*”, em latim “*labium*”, todas significando lambar. O ato de devorar os filhos é indicado pela grafia das palavras nas obras literárias, pois tanto os lábios quanto a boca são tematizados nos textos.

Lilith é, por conseguinte, uma representação simbólica que fascina e amedronta, pois esse ser, tanto na cosmogonia babilônica quanto durante a Idade Média será retratada como um ser feminino ligado ao monstruoso, causadora do caos, geradora de desequilíbrios na ordenação celestial.

Eden Bower:**uma interpretação à luz da episteme borgiana de leitura**

Bower é traduzido melhor como recanto do que como jardim. Os recantos eram comuns em terrenos que circundavam as casas inglesas de classe alta – a grande extensão de terra permitia uma certa quantidade de recantos, com grandes vasos, labirintos de arbustos, imitações de templos gregos. Esses recantos costumam ser cercados de alguma forma, se constituindo como recessos, locais secretos. Expressões contendo a palavra *bower* se repetem ao longo de todo o poema. O que se constitui como um recesso, algo escondido, preservado, no corpo feminino, é o sexo. Assim, o poema aponta, consistentemente, para a sexualidade como o elemento fundamental na construção da personagem de Lilith. Ela originalmente era “the fairest snake”, indicando uma mulher fálica.

It was Lilith the wife of Adam:
(Eden bower's in flower.)

Not a drop of her blood was human,
But she was made like a soft sweet
[woman.

Lilith stood on the skirts of Eden;
(And O the bower of the hour!)

She was the first that thence was
[driven;
With her was hell and with Eve
[was heaven.

In the ear of the Snake said Lilith : -
(Eden bower's in flower.)

‘To thee I come when the rest is over;
A snake was I when thou wast my
[lover.

‘I was the fairest snake in Eden:
(And O the bower and the hour!)

By the earth's will, new form and
[feature
Made me a wife for the earth's new
[creature.

(ROSSETTI, 1913, p. 18-21)

A própria palavra Eden indica paraíso, que por sua vez significa “jardim fechado”. Eden Bower então é um espaço fechado dentro de um espaço fechado. O primeiro espaço fechado seria o corpo feminino, guardado por vestes e véus. Em seu interior, ainda mais resguardado, o sexo da mulher.

A palavra *bower* aparece uma vez em cada uma das estrofes, menos na última, que é o único quinteto (todas as outras são quartetos), onde aparece duas vezes. Desde a primeira estrofe, ela é ligada a Lilith. A palavra Eden aparece apenas nas estrofes ímpares, e uma vez fora dos dois refrões utilizados no poema, totalizando assim 25 aparições. A palavra *hour*, indicando a passagem do tempo que se tornou

Mas, ao mesmo tempo, ao situar o desejo sexual no corpo feminino, o poema exime o homem que deseja das consequências de seu desejo. Afinal, “Adam is in thrall”, ele caiu em uma armadilha e suas ações desse ponto em diante não são totalmente sua responsabilidade.

A ficcionalização empreendida por Borges; Guerrero (1981) ao tratar Lilit em seu Livro dos Seres Imaginários é uma estratégia narrativa de aludir à personagem como uma memória das forças do oculto que respondem às forças vitais, colocando em equilíbrio dia e noite, luz e sombras, masculino e feminino, estabelecendo conexões com suas representações literárias.

Para Monegal (1980) é das inúmeras leituras experienciadas e articuladas por Borges que se estabelecem suas articulações textuais infinitas. Há, portanto, a recriação de um infinito literário que desvela a circularidade da literatura borgiana como uma metáfora para a memória do leitor. Borges indica a experiência com o inconsciente, o fantástico, o extraordinário, o imaginário, o insólito, e fará isso por meio de suas múltiplas perspectivas.

A episteme da leitura borgiana indica a necessidade que o ser humano em seu espaço íntimo tem da literatura. Sua conexão com as narrativas do fantástico e insólito adensam a sensibilidade pelo reconhecimento de outras culturas e leituras. Uma constituição da leitura que comporta essa força arrebatadora, e a expressão da linguagem enquanto afeto, instauram uma ética do respeito às diferenças.

A Lilith em Borges; Guerrero (1981), estabelece uma ordem cronológica que legitima uma exposição de dois argumentos, sendo eles: de onde se origina a lenda e quais seus desdobramentos e versões no campo da arte. Essa distinção estabelecida pela mitologia do imaginário pode ser observada em outras narrativas do livro que tratam de seres fantásticos da tradição judaica: Beemote, demônios, Golem e anjos.

Contudo, é necessário situar o narrador alusivo borgiano como aquele que estabelece uma contradição entre o bem e o mal no homem por meio das narrativas apresentadas no livro, pois o caráter imprevisível de cada um se dá por essa dualidade. De acordo com Todorov (2008), o fantástico se estabelece a partir de uma chamada hesitação, em contrapartida, Roas (2014) delimita o fantástico como aquele que situa uma ameaça.

Enquanto para Todorov (2008), o leitor ao se deparar com um narrador homodiegético encontraria um sentimento de hesitação, para

Roas (2014) esse narrador desenvolveria no leitor um sentimento de ameaça, o que levaria essa experiência leitora a uma contemplação de seus medos, angústias e experiências internas profundas.

Esses seres fantásticos demonstram paradigmaticamente as questões atinentes à alteridade e seus elementos constitutivos. Especificamente em Lilith, coexiste uma relação entre o temor da morte e do elemento feminino, pois a descrição contemplada pelo livro é pautada pela indicação de que ela foi a primeira mulher de Adão, afirmação que se pauta por sua origem lendária na tradição judaica.

Ao citar a obra de Rossetti, Borges; Guerrero (1981) indicam a composição épica do mito de Lilith. Na mitologia do imaginário é atribuída a ela a culpa pela tragédia que se abate sobre os filhos de Adão e Eva, Caim e Abel, quando o primeiro assassina o segundo. Dessa maneira, optamos por estabelecer um paralelo referencial entre o mito judaico e o infinito literário – relações intertextuais circulares – que se estabelecem na obra literária.

Lilith, por ter sofrido inúmeras apropriações e aprimoramentos finda por representar a tese de que o monstro sempre escapa à compreensão humana. Ao constituir sua mitologia do imaginário fulcra da figura feminina de Lilith, Borges; Guerrero e Rossetti denotam como o verbete, em um campo semântico específico, se apresenta a partir de termos tais como: um espírito noturno, um demônio, a morte, uma serpente, um anjo e, por fim, como uma bela mulher de longos cabelos negros. Nesse sentido, o monstro feminino aqui pode ser representado como aquele que situa uma crise de categorias, pois torna-se impossível precisar sua natureza e determinar de que maneira será sua recepção pelo leitor.

De tal modo, a mitologia do imaginário Lilith em *O Livro dos Seres Imaginários* reafirma a monstruosidade feminina e sua impossibilidade em descrevê-la em sua totalidade. A circularidade da narrativa borgiana se estabelece a partir do mapeamento que se estabelece de narrativas das mais diferentes e variadas culturas: o que indica é indicado logo no início do livro em seu prólogo. Em Borges; Guerrero (1981), Lilith foge a todas as classificações e explicações lógicas, sendo uma dualidade constante: mulher/serpente, anjo/demônio, monstro/humano. Se indica aqui uma evasão do verbete em relação a sua categorização.

Contudo, em Rossetti, a figura de Lilith é marcadamente a representação do Outro, uma indicação de desestrutura da ordem natural,

que seria o casal Adão e Eva vivendo no Paraíso. Esse Outro dialético que Lilith representa em Rossetti poderia ser uma espécie de monstro que incorpora o exterior, o além, ou seja, a representação daqueles que estão excluídos, distanciados, que são distintos, mas que são originados no interior.

O monstro feminino representado por Lilith é uma afirmação da alteridade, da construção de uma diferença constituída no interior da sociedade em relação à mulher e suas representações. Se sua composição é monstruosa, não se pode negar a origem de seu mito, ou seja, o monstruoso não se constitui fora, na verdade ele nasce no bojo da sociedade, e só vai assombrar essa mesma sociedade pois representa suas contradições e espelha seus conflitos íntimos, se originando em cada cultura e criando uma espécie de oposição às próprias leis pré-estabelecidas pelo construto social.

Considerações finais

Poderiam ter sido inclusos nesse trabalho variadas narrativas como recorte para tratar a monstruosidade representada por Lilith, pois essa personagem povoa o mundo ficcional de maneira bastante variada. Muitos elementos e características do mito dessa personagem são referendadas, entre esses elementos identitários estão a construção da sexualidade, em alguns casos essas criaturas são divididas em três sexos: masculino, feminino e *ooloi*, que seria uma espécie de terceiro sexo dotado de material genético dos outros dois sexos.

A mitologia do imaginário lilithiana foi apropriada e aprimorada durante os séculos, sua constituição na literatura a partir do caráter religioso e dos relatos ficcionais dos mais variados campos, aqui indicando até mesmo o campo científico, foram sopesados e dessa reflexão surgiu a delimitação de um recorte que contemplasse, com a finalidade de determinar uma análise mais específica, a saber, a mitologia do imaginário Lilit em Borges; Guerrero (1981) e Eden Bower em Rossetti (1913).

Consideramos nesse trabalho a reflexão acerca do monstro e da monstruosidade a partir do elemento feminino, além de indicar suas manifestações relacionadas ao mito de Lilith. A reflexão na qual nos pautamos foi a indicação de como o conceito de monstro é relacionado a ideia de mal enquanto uma ação humana, ou resultado de

um acaso engendrado por acontecimentos de ordem sobrenaturais. Para o registro dessas questões nesse trabalho foram mapeadas algumas alusões a Lilith, para que se ressaltasse o locus da monstruosidade sendo indicada como uma das características do monstruoso.

De tal modo, a análise teve como focalização uma interpretação retórica do poema Eden Bower em relação imediata com a mitologia do imaginário Lilit, visando estabelecer relações entre o narrador alusivo e as possibilidades de leitura e recepção da figura monstruosa, que aqui se identifica como um agente cultural, pois exerce funções em contexto de criação diferenciados.

Para essa análise foram utilizadas algumas referências tais como: Dicionário de mitos literários, que indica a presença da figura feminina em textos da tradição tanto religiosa quanto literária, a Bíblia do Rei James, o Talmud, e o Zohar. Nessas obras, Lilith é citada por meio de figurações, em alguns casos há menção direta, por exemplo, no Zohar. Em seus relatos de cunho mítico, Lilith é representada como a primeira mulher de Adão, criada no mesmo momento que ele. No entanto, por ansiar por igualdade de direitos e tratamento ela é expulsa do Paraíso.

O que comprovamos em nossa análise é que a representação de Lilith sofreu variações nos contextos que determinaram sua criação ficcional, tanto em Borges; Guerrero quanto em Rossetti. Nesse sentido, há uma clara representação do caráter cultural e de seus valores. O que analisamos ainda seria a falta de linearidade na descrição de Lilith feita pelos dois escritores. A versatilidade de sua representação é indicada pela circularidade e não linearidade do caráter monstruoso da primeira mulher. Analisamos em Rossetti a representação do âmbito sexual de Lilith, seu caráter ambíguo, duplo, por vezes repulsivo e atraente denotam a monstruosidade em sua alteridade.

Referências

- BENSION, A. R. *O Zohar*. Tradução de Rosie Mehoudar e Rita Galvão. São Paulo: Polar Editora, 2019.
- BÍBLIA. *Bíblia Sagrada*. Ed. King James, 2021. Disponível em: <https://bibliaestudos.com/kjv>. Acesso em: 16 de jul. 2021.
- BORGES, J. L. *Conferência: La Literatura Fantastica*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Olivetti, 1967.

- BORGES, J. L.; GUERRERO, M. *O Livro dos Seres Imaginários*. Tradução de Carmen Vera Cirne Lima. Ilustração de Jussara Gruber. São Paulo: Globo, 1981.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- COLLIN DE PLANCY, Jacques Albin Simon. *Dicionário Infernal: repertório universal*. São Paulo, Edusp, 2019.
- COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania F. (org.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- MEIRELES, Alexander. *Canal do YouTube Fantasticursos*, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/c/Fantasticursos/about>. Acesso em: 7 de ago. 2021.
- MONEGAL, E. R. *Borges: uma poética da leitura*. Tradução de Irlemar Chiampi. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.
- ROAS, D. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Unesp, 2014.
- ROSSETTI, Dante Gabriel. *Poems & translations, 1850-1870: together with the prose story – Hand and soul*. London: Oxford University Press, 1913.
- SCHWARTZ, J. (org.). *Borges babilônico: Uma enciclopédia*. Tradução dos textos em espanhol: Gênese Andrade. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Literatura e necropolítica: desigualdade e exclusão no Brasil de ontem e hoje

Denise Dias (IFAM/IF Goiano)¹

Maysa Miranda (UFBA)²

A necropolítica é um conceito elaborado pelo professor africano Achille Mbembe, embasado nos estudos sobre biopoder de Foucault, que, em 2003, publica o ensaio, analisando os limites da soberania do Estado em promover a vida e de fazer morrer; ou melhor, a gestão da vida e da morte nas mãos do Estado.

A partir dessa definição, mostramos os limites das elaborações de Foucault, Agamben e Mbembe sobre a condução do poder soberano do Estado de conceder a vida aos cidadãos. Dessa maneira, a teoria ocupa um lugar importante quando analisamos algumas obras literárias brasileiras que revelam a estética da necropolítica.

O professor camaronês, que atua na Universidade de Harvard, dedicou-se a estudar as relações raciais interligadas à política e produziu trabalhos relevantes como: *Crítica da razão negra* (2018a) e “Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte” (2018b). Nesse último ensaio, o autor evidencia que o poder soberano mudou de formato, esboça o poder nas ações microfísicas e políticas, conduz ao extremo o fato de “deixar viver”, o qual se transforma em “deixar morrer”. Mbembe (2018b, p. 40), então, discursa a respeito da omissão de recursos mínimos por parte do Estado aos corpos que não importam, quer sejam por causa da raça, da cor, ou mesmo da classe social ou qualquer outra forma possível de ser identificada em um sistema de privilégios. Chega-se ao princípio de que o homem é reduzido à coisa; sem alma, lhe é negado a humanidade e qualquer violência se torna possível. Isso quer dizer que existe,

1. Professora do Instituto Federal do Amazonas, lotada no Instituto Federal Goiano; com pós-doutorado na área de letras, linha: letramento, identidades e formação de educadores, Universidade do Estado da Bahia (denise.dias@ifgoiano.edu.br).
2. Mestre em Linguística pela Universidade Federal da Bahia, 1999. Atua como professora de língua Portuguesa e Metodologia da Pesquisa no ensino superior, além de desenvolver oficinas de criação literária, em especial a Literatura de cordel. É professora e tradutora de Língua Francesa. Tem artigos e crônicas publicados em revistas literárias e jornais do estado.

na modernidade, uma política que não aponta para a vida, mas para a utilização de formas de vigilância e controle que conduzem ao extermínio do ser.

Vislumbramos, assim, o estudo de obras literárias de Jorge Amado sob o prisma da estética da necropolítica: *Capitães da areia*(1937); *Tereza Batista cansada de guerra*(1972); *Tocaia Grande: a face oculta* (1984), que apresentam uma experiência bastante enriquecedora, do ponto de vista histórico, social e cultural.

No romance *Capitães da Areia*, Jorge Amado nos apresenta um mundo desigual, onde convivem os brancos/ricos e os negros/pobres. Trata-se de um panorama epidêmico, no qual os brancos dispõem da vacina para enfrentar um surto de varíola enquanto os negros contam apenas com as forças dos orixás do candomblé. A estratégia discursiva do autor se dá por meio de uma reverberação semântica que dá conta de um enredo que vai capturando o leitor, aos poucos, tal como uma doença contagiosa que vai se espalhando pela sociedade. Dessa forma, vê-se a primeira alusão ao que vai se configurar em epidemia, aos poucos, na narrativa: “Por vezes morria um de moléstia que ninguém sabia tratar” (AMADO, 2005, p. 92).

Esta primeira referência à epidemia de varíola é “moléstia”, a qual mostra-se generalizante e indefinida, como toda doença nova que vai se instalando numa comunidade. A primeira reação está no fato do saveirista e amigo dos meninos capitães os levar para uma festa no terreiro do Gantois em homenagem a Omolu, que vai promover uma vingança pelas mortes dos negros vítimas da tal doença.

No capítulo “Alastrim”, há uma apresentação do cenário da epidemia na cidade de Salvador, configurada em Cidade Alta dos brancos ricos e Cidade Baixa dos negros pobres. Neste momento, há uma extensa citação do orixá Omolu, que é associado às doenças em geral, mas sobretudo às de pele. Como detentor do poder entre doença e cura, Omolu é o responsável pela disseminação, mas também pela cura, procedimento característico da personalidade dos deuses africanos, como Xangô, promotor da guerra e da paz. Quanto à denominação atribuída à doença, o que se vê é uma reverberação semântica motivada pela distribuição do contágio e pela infestação pela cidade conforme a localização espacial e social, e de acordo com a intensidade da epidemia. Então, vê-se um mosaico composto por alastrim / bexiga negra / bexiga branca / varíola / sarampo. Essa multiplicidade de significantes é característica do texto literário que promove várias

leituras para além da compreensão, acionando no leitor a capacidade de desenvolver diversas estratégias de interpretação textual legitimamente validadas não só para cada um dos leitores, mas pelas diversas leituras empreendida por um único leitor.

A doença atinge o primeiro integrante que se queixa de uma coceira forte pelo corpo. Ele se chama Almiro e, junto com Barandão, experimenta um relacionamento homossexual, comportamento proibido pelo líder Pedro Bala. Barandão anuncia para o grupo a contaminação de Almiro: “Almiro está tá com bexiga. Gentes, Almiro tá com bexiga” (AMADO, 2005, p. 145).

Ao saber que Almiro estava com “uma coceira danada”, Pirulito reage e apregoa que é castigo de Deus dos pecados dele, enquanto o Sem Pernas, assumindo a voz do chefe que estava ausente, o obriga a sair do Trapiche e ir para o lazareto (AMADO, 2005, p. 146). Então, Pirulito chama o padre Pedro, mas Almiro se recusa a ir para o lazareto e Pedro Bala, quando chega, atende ao menino que deseja ir para a casa da mãe. Assim é feito e, dessa forma, o padre não notifica a saúde pública e por isso é advertido pelo cônego que o ameça de ser transferido para longe, perdendo assim o contato com os meninos. Na sequência, o Boa-Vida aparece contaminado também e vai, por conta própria para o lazareto, de onde retorna curado, mas abatido como um cadáver que ressuscitou.

Para falar das representações imagéticas desta narrativa, é preciso descrever as estratégias desenvolvidas na composição textual, a qual se caracteriza pela coleção de documentos diversos que compõem a introdução do romance. São notícias de jornais, depoimentos de autoridades como delegados, padres, diretores de jornal e até familiares. Esse conjunto de textos foi denominado “CARTAS A REDAÇÃO” e mostra-se como uma tentativa de legitimar o que vai ser narrado, tal como os neorrealistas operam, pela necessidade de assegurar ao leitor a sensação de verdade. Procedimento diferente do relato cinematográfico, realizado por Cecília Amado em parceria com Bernardo Stropiano em 2011. No filme, a primeira cena é a festa de Yemanjá, na qual os meninos participam animados, seja na arrumação das flores no balaio que será lançado ao mar, seja pelos mergulhos e brincadeiras pela areia da praia do Rio vermelho, que é o local de entrega mais famoso dos eventos para a Rainha do Mar, em Salvador. Pedro Bala se destaca entre todos, ajudando o capoeirista e saveirista Querido de Deus na arrumação do saveiro e na posterior

entrega. Para compreender essas estratégias cinematográficas, Lícia Soares de Sousa lembra as relações intersemióticas as quais ela revisa em *Literatura e Cinema* (2009) e que estabelecem relações sintagmáticas que compõem a gramática do cinema, destacando-se a força narrativa por entre os jogos correspondentes entre os diversos significantes e significados. O resultado desses jogos determina uma certa equivalência dos planos cinematográficos com o discurso verbal.

A primeira referência imagética é a de um cartaz de propaganda da vacina, pregado numa janela perto de onde Bala e o professor estão comendo. A segunda referência imagética é uma festa em homenagem a Omolu, orixá que representa as doenças de um modo geral, mas em especial as de pele. Eles falam que é uma vingança do orixá contra a vacina dos brancos ricos. Logo após, a cena retorna para o trapiche, onde o Almiro confessa a Barandão que “está com uma coceira danada”. Depois de todas as reações negativas, inclusive as de Sem-Pernas que quer expulsá-lo de imediato do trapiche para evitar o contágio. Mas, Pedro Bala chega e intervém dizendo que vai pensar porque tem que resolver com o grupo. Então, após ouvir a todos, acata o pedido de Almiro que quer voltar para a casa da mãe e pede a Querido-de-Deus que leve o garoto até lá, de onde não voltará.

Em seguida, referência à epidemia está na cena de Dalva, a prostituta namorada do Gato, que aparece ouvindo um disco, toda animada e pede para ele se animar porque a epidemia já está acabando e “tudo vai voltando para as coisas”. É que ele está muito triste com a recente morte de Almiro e com a quarentena que estão vivendo, ocasionando a queda no movimento da cidade e consequente parada das atividades deles.

O cenário de configuração da epidemia na narrativa, reproduzida no filme, se consolida com a chegada de Dora e seu irmão Zé Fuinha no grupo dos capitães, ambos andando sozinhos pela cidade, depois da morte da mãe, vítima da varíola. Depois de uma reação negativa, ela é aceita por eles como uma irmã e, mais tarde, como um dos capitães, já que ela insiste em participar das atividades desenvolvidas pelo grupo.

Neste momento da trama, o trapiche recebe a visita da uma mãe de santo que pede aos garotos que recuperem uma imagem de Ogum que a polícia confiscou ao fazer uma batida no terreiro que ela comandava. Mais um orixá faz parte do enredo tal como uma personagem. Pedro Bala vai para a delegacia e consegue pernoitar por lá, de

modo que consegue pegar a imagem e ao retornar ao trapiche, é saudado com vivas e gritos de alegria.

Depois de uma desavença, Ezequiel, um dos meninos, trai Pedro Bala, entregando-o à polícia, que o leva para o tão temido reformatório. Lá, Bala sofre, passa fome, apanha muito e por fim vai para o trabalho forçado nos canaviais do interior do estado, de onde consegue escapar. Mas, ao sair tem a surpresa de Dora ter sido internada no Orfanato, onde está acamada pela contaminação com a bexiga negra. Então, Bala vai tentar tirá-la de lá para curá-la com a ajuda dos orixás. É que Don’Aninha vai fazer um “trabalho” que não adianta, pois ao amanhecer ela está morta. Durante a noite, Dora pede para se tornar mulher de Bala e o sexo aparece mais uma vez como castigo, já que ela não resiste e morre. O saveiro de Querido-de-Deus é o seu carro fúnebre, que se distingue pela falta de dignidade dos enterros atuais, quando a família não pode se despedir dos seus familiares. E Dora vai ter seu sono eterno nas águas de Yemanjá.

É possível considerar que apesar de toda exclusão característica da vida dos capitães, havia uma contrapartida, já que eles dominavam as ruas da cidade de Salvador, desfrutando do carinho do também excluído povo de santo, dos mercadores e das prostitutas, além do Padre José que arrisca sua vida em prol de ajudá-los. Contemporaneamente, na contramão das atitudes negacionistas do atual governo brasileiro, o povo brasileiro, que sempre foi conhecido por sua acolhida e solidariedade, demonstrou ainda mais uma enorme capacidade de compartilhar toda sorte de ajuda e cuidados uns com os outros.

Em *Tereza Batista cansada de guerra* (1972), a varíola é mostrada como velha conhecida da população, sempre assombrando as terras da Bahia. Devasta os bairros mais miseráveis, retratando o descaso das autoridades com os serviços públicos de saúde.

No romance, a varíola chegou “determinada a matar, fazendo-o com maestria, frieza e malvadez, forte, feia e ruim” (AMADO, 2008, p. 199). Tereza, personagem principal do romance, que a essa altura mantinha um relacionamento amoroso com “Oto Espinheira, médico de recente colação de grau” (AMADO, 2008, p. 215), na ausência de técnicos de enfermagem, passa a prestar serviços no posto de Buquim. Querida pelos pacientes, rompeu, delicadamente, a resistência da população para com a vacina. Com a bravura de um desbravador, limpou o lazareto abandonado, como se insere no trecho abaixo:

Em companhia de Maxi das Negras, cada um carregando creolina e água em latas de querosene, Tereza Batista entrou pelo caminho proibido; o mato crescera e Maxi descansava as latas em terra para abrir, com a ajuda de um pedaço de facão, picada por onde atravessarem. Há mais de um ano estava vazio o lazareto. Os últimos a habitarem-no foram dois leprosos: um casal, quem sabe marido e mulher. Juntos apareciam aos sábados na feira para tirar esmolos, punhados de farinha-de-pau e de feijão, raízes de aipim ou de inhame, batata-doce, uns raros niqueis atirados ao chão – cada vez mais comidos pela praga, buracos em lugar da boca e do nariz, cotocos de braços, pés enrolados em aniagem. Morreram certamente juntos ou com pequena diferença de tempo, pois deixaram de comparecer à feira no mesmo sábado. Como ninguém se interessasse ou se atrevesse a ir ao lazareto recolher os corpos e enterrá-los, os urubus banquetearam-se com os restos, magro banquete, deixando no cimento os ossos, limpos da lepra. (AMADO, 2008, p. 221)

Ante o caos da situação, Tereza pôs-se a cuidar da população abandonada pelas instituições governamentais, que sem condições de permanecer em casa, era enviada ao lazareto, um estabelecimento sanitário de internação, de responsabilidade da saúde pública, em que são colocadas pessoas portadoras de moléstias contagiosas. Confirma-se, então, a iniciativa do governo em isolar os doentes num espaço de atendimento médico precário. Um lugar com relação limítrofe entre vida e morte. As pessoas que vão para aquele espaço estão numa posição melancólica de quem perdeu a vida e se entregam ao caos. São colocadas na situação de animal, expostas ali, esperando a morte.

Tereza coordenou o grupo Maxi Negras na limpeza do lazareto onde encontram os ossos dos últimos habitantes, o casal de doentes, que padeceram esquecidos pela sociedade local. O espaço seria destinado aos “enfermos sem condições de tratamento em casa, os que de maior perigo na propagação do vírus” (AMADO, 2008, p. 224). Segundo o registro do narrador, esse espaço seria aparelhado com colchões que foram doados por comerciantes locais, não havendo nenhum outro equipamento hospitalar, o que contribui para situar o discurso entre o real e o ficcional de modo a polemizar a estética da necropolítica.

Nesse sentido, corroboramos com a professora Soares, na existência social e até mesmo invisível de:

Uma linha espacial que indica que os pobres que não tinham acesso às ferramentas médicas da cidade do progresso, eram obrigados,

pelo governo, a irem morrer no lazareto, um espaço de saúde pública, desregulamentado, desprovido de ciência e de cientistas, uma espacialidade social, enfim, atravessada de barbárie e miséria. (SOUZA, 2015, p. 98)

Nessa narrativa amadiana, é a população marginalizada que, por meio da solidariedade e coragem, acaba derrotando a doença. Já o Dr. Oto, médico designado como responsável pelo posto de saúde da cidade, foge por não aguentar a situação de epidemia. O cerne da denúncia do escritor baiano está no combate às políticas públicas de saúde que negligenciam o cuidado com a camada social mais pobre da população, lembrando o estudo de Licia Soares (2015).

Contudo, se existe de um lado a negação de tratamento por parte do Estado, por outro lado tem-se a acentuação da solidariedade em tempos de epidemia. É Tereza Batista, juntamente com os renegados da sociedade, quem salva parte da população de Buquim, mesmo na ausência das assistências públicas que aqui se constata em duas situações: primeiro, pela falta de local apropriado para receber os doentes e, em segundo lugar, pela omissão de nomear um médico capaz de atuar frente a uma situação epidêmica.

Dentro desse cenário de calamidade pública emergem as pessoas que se mobilizam em ações humanitárias, como reflete Boaventura de Sousa Santos em *A cruel pedagogia do vírus* – publicado em 2020, sob forma de parcerias público-privadas:

quase sempre um mecanismo de transferência de recursos públicos para o sector privado. Foi finalmente assim que as organizações de solidariedade social entraram no comércio da filantropia e do cuidado (SANTOS, 2020, p. 27).

Assim, diante das circunstâncias políticas delicadas, o poder privado absorve o dever estatal de promover a vida. Sob tal ótica, as obras de Jorge Amado integram o polo da literatura engajada, demonstrando em suas narrativas as carências sociais e os conflitos políticos.

Jorge Amado, nesse romance, evidencia a negligência do governo geral com a vacinação da população, fazendo referências às solicitações na voz do Dr. Edvaldo, chefe do posto de saúde local. Os fatos registrados no capítulo intitulado “S” passam a impressão do descaído dos governantes com a população, como evidenciado no exemplo abaixo:

Obtivera no comércio oferta de alguns colchões para o lazareto onde deviam ser isolados aqueles enfermos sem condições de tratamento em casa, os de maior perigo na propagação do vírus. Antes, porém, de colocar os colchões fazia-se necessária uma limpeza em regra na rudimentar construção de sopapo escondida no mato, longe da cidade, como se dela tivessem vergonha os habitantes. (AMADO, 2008, p. 225)

Nessa produção de Jorge Amado, *Tereza Batista cansada de guerra*, na qual a crise sanitária atuou como uma espécie de purgação, limpeza ou uma catarse pela qual o país estava atravessando, percebemos como a epidemia de varíola atuou como símbolo da exclusão social e das mazelas vividas. Denuncia-se que certos corpos degenerados são eliminados para que outra parte da população permaneça viva. É uma mensagem potencializadora do discurso da banalização da morte, em que pessoas são consideradas menos humanas, como simples objetos. Tem-se a imagem de uma janela social que se abre e expõe os abismos sociais, revelando as vozes periféricas como forma de descolonização.

O poder público, para Foucault (1995), deve se preocupar de maneira direta e indireta com a saúde pública. Assim, é também importante enfatizar o que escreve esse filósofo sobre a análise crítica da governabilidade. Para quem governar é, afinal, conduzir condutas:

O termo “conduta”, apesar de sua natureza equívoca, talvez seja um daqueles que melhor permite atingir aquilo que há de específico nas relações de poder. A “conduta” é, ao mesmo tempo, o ato de “conduzir” os outros (segundo mecanismos de coerção mais ou menos estritos) e a maneira de se comportar num campo mais ou menos aberto de possibilidades. O exercício do poder consiste em “conduzir condutas” e em ordenar a probabilidade. O poder, no fundo, é menos da ordem do afrontamento entre dois adversários, ou do vínculo de um com relação ao outro, do que da ordem do “governo”. (FOUCAULT, 1995, p. 288)

Nesse sentido, o ato da governança é, então, criar possibilidades para que o cidadão decida sobre sua conduta, de modo a “conduzir o outro”, embora, apesar da aparência de liberdade, o linear da ação passe a ser determinado pelas tecnologias do governo, o que leva à potencialização da dominação. Logo, o governo não se encontra somente nas estruturas políticas, mas na “maneira de dirigir a conduta dos indivíduos ou dos grupos: governo das crianças, das almas, das comunidades, das famílias, dos doentes” (FOUCAULT, 1995, p. 288).

Dessa forma, o poder estatal assume “eficazmente, os indivíduos, seu bem-estar, sua saúde, seu trabalho, sua maneira de ser, sua maneira de se conduzir, até sua maneira de morrer” (FOUCAULT, 2008, p. 85).

O antepenúltimo romance do autor baiano, *Tocaia Grande: a face oculta*, de 1984, conta a formação de uma cidade fictícia enquanto representação de um mundo novo, encontro de etnias e de diversidades culturais, formada por uma sorte de expatriados sociais que enfim encontram um local de refúgio e acolhimento.

A obra ficcionalizada é a narração da geração de uma comunidade que representa a organização política e social da nação brasileira. No primeiro capítulo, o narrador descreve a emboscada organizada pelo jagunço Natário. Como pagamento pela execução recebe, do Coronel Boaventura, não só as terras da armadilha como também o título de coronel. Tocaia Grande começa a crescer: de lugar de pernoite, passa a arruado, a lugarejo, a arraial, a povoado, a cidadela e a cidade de Irisópolis.

Os tocaiagrandenses passaram por dias felizes e dias amargos. Várias catástrofes aconteceram, primeiramente, foi a enchente no rio Cachoeira. Em seguida, a crise sanitária provocada por uma doença desconhecida que agravou a qualidade da vida e da saúde dos habitantes.

A chegada da peste apresentou para a população de Tocaia Grande a realidade sanitária da cidade. A voz do narrador é a voz de um povo intensificado e desesperado provocado por uma doença desconhecida que dizimava as pessoas. “A febre, sem nome, a peste, aquela que no dizer do povo matava até macaco”, durou uma quinzena, chegou no domingo de festa e foi embora um vendaval, no dizer dos cidadãos, “prosseguiu viagem para matar adiante” (AMADO, 2008, p. 426).

Observa-se nesse breve capítulo em que foi descrita a crise sanitária em Tocaia Grande a ausência de qualquer tipo de política pública que garanta o direito à vida e à saúde. De fato, o surto da febre revelou uma profunda mudança nas relações entre espaço, tempo e doenças infecciosas, a ponto de perceber que a população estava vulnerável à ocorrência de doenças. A ausência de prevenção à vida promove na cidade ações próprias da estética da necropolítica.

Na contemporaneidade, os sinais da necropolítica perpassam não só pela política de segurança, mas também por atitudes estatais mais sofisticadas, digamos assim, de falta de assistência do Estado nas suas obrigações básicas. Já que o Estado tem a obrigatoriedade de cuidar

do indivíduo, como prevê a Constituição Federal, de 1988, no seu artigo 196, que diz:

a saúde é direito de todos e dever do Estado, garantido mediante políticas sociais e econômicas que visem à redução do risco de doença e de outros agravos e ao acesso universal e igualitário às ações e serviços para sua promoção, proteção e recuperação (BRASIL, 1988).

A literatura, então, potencializa a materialização de ações que conduzem à “necrogovernança” ao longo da história do Brasil. Percebemos a mesma paisagem de descaso com a saúde pública nas narrativas aqui apontadas. Nessa perspectiva, vislumbramos que as narrativas ficcionais retirem do esquecimento a história não-oficial do Brasil, e que provoquem reflexões sobre as descrições dos surtos epidêmicos que devastaram inúmeras vidas humanas, pois é certo que a epidemia da gripe espanhola deixou consequências terríveis.

Por sinal, as epidemias exemplificadas neste artigo, descritas nas narrativas de Jorge Amado, deixaram transparecer uma grave deficiência no Brasil: a desigualdade social que aparece escancarada e indica a morte de corpos pobres e vulneráveis, como um grito desesperado de denúncia de uma sociedade desigual e injusta, inserida num processo de “necrogovernança”. Representam, assim, a própria materialização da definição de necropolítica, termo cunhado por Mbembe.

Ao cabo, temos a biopolítica concretizada na necropolítica. Nessa linha, a literatura de Jorge Amado, neorealista entre outras características, tematiza os horrores das diversas epidemias que acometeram o país durante décadas, revelando as desigualdades sócioeconômicas e a política de morte dos gestores em diversas regiões do Brasil. É um panorama perverso que perpetua através de uma estética de morte e miséria, herança do processo de colonização e séculos de escravidão.

Referências

- AMADO, Jorge. *Capitães da Areia*. Lisboa: Don Quixote, 2005.
- AMADO, Jorge *Tereza Batista cansada de guerra*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.
- AMADO, Jorge *Tocaia Grande: a face obscura*. Rio de Janeiro: MEDIA-fashion, 2008.

- CAPITÃES da Areia. Direção de Cecília Amado. Salvador. ANCINE, PETROBRAS Cultural. 2009. 140m. Falta a referência a Foucault (1995)
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018a.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. 3ª. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018b.
- SOUZA, Lícia Soares de. *Literatura e Cinema*. Traduções Intersemióticas. Salvador: EDUNEB, 2009.

(Sobre)vivência e aniquilação na poética de Wilson Bueno: as políticas da violência e do abandono

Eliza da Silva Martins Peron (UEMS)¹

Introdução

“[...] repisava a obsessiva ideia de dar termo ao que, inevitavelmente, mais cedo ou mais tarde, seria, por certo, dele, só o início de um doloroso fim”

(BUENO, 2007, P. 30)

Viver e morrer, condições inerentes à condição humana. A morte, não obstante suas variações e formas de ser externada, pode ser representada na literatura tendo como uma de suas manifestações, a doença como símbolo ou resultado que prenuncia a proximidade do fim.

Ao tratar do tema doença, muitas poderiam ser as formas de manifestá-la na literatura. Uma das vertentes que retrataremos, versa sobre a doença ocasionada em decorrência do ambiente em que as pessoas estão inseridas ou que se devem a questões culturais e políticas de um lugar ou de uma época. Outra manifestação a ser delineada ao longo do artigo, trata-se das enfermidades que maculam o corpo, outras vezes a alma, permeando ainda, certo caráter de punição.

A fim de evidenciar tais formas de manifestação, utilizaremos duas obras do autor contemporâneo Wilson Bueno (1955-2010 onde se expressa o desejo de sobre(vivência) das personagens e assinala contornos de aniquilação humana. Na primeira obra, *Amar-te a ti nem sei se com Carícias* (2004), a doença se revela como resultado de políticas ou dos ambientes em que os habitantes estão inseridos. Já no conto *O lenhador* que integra a obra *A copista de Kafka* (2007) delinearemos a doença enquanto abandono, resultado da exclusão social e fortemente ligada à noção de castigo.

1. Graduada em Letras (UEMS), Doutora em Letras/Estudos Literários (UFMS), é Técnica de Nível Superior na UEMS.

Análise de *Amar-te a ti nem sei se com Carícias*

Em *Amar-te a ti.*, além do registro de diferentes doenças que assolaram a humanidade ao longo do tempo (tifo, varíola), há também as de nuances psíquicas, mal compreendidas à época, senão até hoje, dores que abrangem o espírito e se extravasam no corpo. Podem ser denominadas ansiedade, depressão, angústia, termos relativos às variações dos recônditos da alma anunciadas como supérfluas ou desencadeadoras do fim a atingirem a personagem Goes, cujos estados de ânimo oscilavam e, frequentemente, o deixavam em estado de embriaguez:

O diabo é que quando ao Goes é dada uma alegria, por menor que seja, já entorna um tonel e cai em esbórnica inconfessável; e se triste, o Goes, entre matar-se ou não, feito os poetas românticos, ou anti-românticos, some de vista e, comentam, afunda em nova carraspana, choroso e pediente [...] pelos clandestinos da Gamboa. (BUENO, 2004, p. 121).

Os achaques psíquicos que o faziam transitar do riso ao choro e exacerbada pela bebida corriqueira leva-o, por fim, à “angina pectoris” (ataque cardíaco) pois “[...] desaba convulso, trêmulo, de grandes olhos esbugalhados, vertendo pelo canto da boca a baba”. Tal cenário, esboça, ao mesmo tempo, o medo e o horror nos expectadores transeuntes, pois, a partir das características do “achaque” pressagiam doença ainda pior que as de reverberações de cunho moral ou angustiadas: “[...] e logo vimos que de trêmulo o homem foi tomando uma cor entre o roxo e o violáceo. Houve quem dissesse, abafado, não querendo crer na própria certeza, **que era a febre tifoide**” (BUENO, 2004, p. 122, grifo nosso).

Embora o narrador sugira a iminente morte de Goes atribuindo diferentes causas, a crítica tecida resvala para uma das problemáticas sociais levantadas por nós na Introdução porque, uma das características do tifo, associa-se à precária condição de higiene, pobreza extrema e falta de sanitização: “[...] pelo bulício daquele escaldante fevereiro que o tempo hoje devora não sem uma ponta de nojo. Suor e humores fétidos eram a dominante das ruas do Rio” (BUENO, 2004, p. 137)”.

Ademais, a falta de políticas públicas para resguardar o povo dizia-mava principalmente a população periférica evidenciando um jogo

político forjado com o fito de esconder um surto iminente, estratégia de poder comum ainda hoje:

Assunto meio tabu, as autoridades sanitárias parece escondiam um surto, ainda que controlado, do mal – sobretudo nas cercanias de Parati e, me parece também em Itaúna. O comentário foi como um rastilho de pólvora: o tifo havia chegado enfim ao Rio de Janeiro. Gelamos. (BUENO, 2004, p. 122-123).

Em geral, para além dos motes sociais, as narrativas de Wilson Bueno tencionam questões políticas, perfazendo uma releitura de um tempo passado, uma atualização crítica da história além de lhe conferir outra faceta das versões consideradas oficiais como é o caso do maniqueísmo envolto na ausência em informar a população sobre o surto de tifo, ou da estratégia em minimizar suas consequências.

Outra censura se perfaz a partir da descrição de uma cidade de “ratos e de animais peçonhentos” referência aos verdadeiros bichos-homens, metáfora das colônias de percevejos que habitavam as casas expondo as mazelas e atrocidades cometidas contra os cidadãos do Rio de Janeiro.

Mas a verdade nua e crua, impossível leitor, era que não havia onde alguém andasse a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro que não viesse a topar, ao vômito com o que se destacava de peor e de mais malcheiroso. Cidade de ratos e de animais peçonhentos, do bicho barbeiro e de carrapatos medonhos, sem falar das colônias de percevejos que habitavam as casas e, creio, as entranhas do populacho... (BUENO, 2004, p. 137-138).

Ao correlacionarmos o descrito por Bueno a um paralelo histórico exposto por Sevckenko (2018, p. 93) a partir de um relatório do chefe da política verificamos que: “[...] quem ouvisse o relatório [...] poderia imaginar que se tratava de uma operação de extermínio de ratos, mas tratava-se de seres humanos desamparados e desesperados”. Os próprios homens passaram a ser tratados como bichos.

Ou seja, o “populacho” tão bem enfatizado em *Amar-te a ti...* representado como colônias de ratos, expõe as desagregações provocadas em nome de políticas espúrias que acirravam ainda mais as discrepâncias entre as classes sociais e os desmandos praticados numa intenção clara de excluí-los da sociedade, já que, os próprios homens passaram a ser tratados como bichos.

No que tange ao tempo histórico, o romance, apesar de focar diversos períodos, narra especialmente o trânsito do século XIX para o XX e narra um episódio ocorrido um tempo depois da Proclamação da República ambiente propício à revoltas, dentre elas, a conhecida, mas não tão estudada, revolta da vacina, movimento insurgente contra os interesses políticos que, sob a desculpa de erradicar a varíola e outras pestes, impunha de forma ditatorial a vacinação compulsória sancionada por Oswaldo Cruz que, sob o pretexto de reurbanização, tinha como alvo os excluídos, os pobres e marginalizados literalmente extirpados para as periferias da cidade do Rio de Janeiro.

Os novos lugares dos dejetos e excrementos (povo) foram descritos como “puleiros” e pocilgas humanas superlotadas, pessoas tentando sobreviver a um massacre. Esse ideal perseguido pelo governo de desalojar a população sob a insígnia da “limpeza” da cidade, trazia consigo o outro lado da epidemia: expurgar o povo em outros redutos sub-humanos formando guetos ainda piores e ainda mais propícios à proliferação de doenças, às pulgas aos percevejos, à varíola e ao tifo.

Considerada uma política de reurbanização e “Regeneração”, o aniquilamento dos considerados insurgentes dirigia-se aos pobres, aos deixados à margem e até mesmo a outros extratos sociais (ainda que poucos), e fazia efeitos até mesmo sobre as construções que estivessem no caminho de tal “renovação”, expondo um projeto de transfiguração urbana considerada pelo governo como imprescindível, mas que não se dissociava do extermínio humano – considerados dejetos da cidade.

Manter essa população pobre e indesejada, essas periferias, impedia a consecução do Porto e também de conferir ares afrancesados às ruas e às novas edificações que davam lugar ao projeto de embelezamento da cidade. Vejamos como Bueno versa e critica, ao mesmo tempo, essa questão:

Teve a audácia o velho Leocádio José em botar abaixo o solar de D. Flora, um legítimo solar Gouvea Barreto que ela insistia, débil, tomada de culpa e desamparo, ainda assim insistia, como antiquado, porém íntimo”...Fez ouvidos moucos à fraca lamúria, o intransigente Leocádio, e logo mandou buscar de um tudo do que julgava o melhor para levantar na chácara centenária um palacete digno de Beauvais ou Versalhes... Ele e seus francesismos de algibeira. (BUENO, 2004, p. 132).

Esse movimento de desabrigar a população foi nomeado de “bota-abaixo” e foi liderado por Francisco Pereira Passos. Os becos e ruas estreitas, deveriam ser ampliadas, dando lugar a avenidas, a casas e construções com ares de nobreza, imitando arquitetura francesa. A ordem era que prédios, casebres e até mesmo casarões deveriam ser demolidos e o povo despejado de suas residências. O despejo dos residentes era realizado pela polícia. A decisão era imperativa e sem qualquer possibilidade de contestação conforme jornal da época estampado nas páginas de Sevckenko (2018, p. 66-67).

Para essa consecução, impuseram leis severas proibindo até mesmo os mendigos e ébrios de transitarem na cidade, como é exemplo em *Amar-te...* a personagem Goes já mencionada. Ratificando essa nossa proposição, nos valeremos das palavras de Nicolau Sevckenko para quem: “A rigor, no contexto do processo de Regeneração, livrar a cidade desse “entulho humano” representava uma extensão da política de saneamento e profilaxia definido pelo projeto de reurbanização (SEVCENKO, 2018, p. 93).

De acordo com Goulart (2005, p. 04), o ato de alienar a sociedade sobre os acontecimentos de modo proposital, contribuía para acirrar o medo na população, pois, passavam a ver em qualquer medida sanitária “um pretexto para a revitalização de medidas coercitivas”. Inclusive, uma ação bastante tirânica criticada historicamente e que vem tecida por Bueno, foi o decreto sanitário instituído pelo governo e gerador de muitas tensões, uma imposição da vacina contra a varíola, tornando-a obrigatória. No entanto, a reação da sociedade foi de medo e indignação já que, foram impostas de forma ditatorial, uma tirania contra o povo. A política de “regeneração” tinha como propósito lesar o direito dos cidadãos e obstava qualquer escolha.

Fato é que, esse decreto sanitarista elaborado por Oswaldo Cruz, desencadeou o pânico e a indignação que se disseminou por toda a cidade (SEVCENKO, 2018, p. 23). As implicações, veem bem retratadas por Wilson Bueno, situação que entrevemos ao observamos a citação abaixo que parece estampar nas páginas da ficção os efeitos dessa medida tal como se lêssemos um jornal da época:

Numa demonstração de arbítrio e o pisar mais comezinho das regras da lei, vilas inteiras eram invadidas, com os homens do Dr. Cruz caçando a laço fosse quem fosse para a vacinação obrigatória contra a varíola. Perto de minha data aniversária, lembra-me como

se fôra agora há pouco, a população levantou-se contra os poderes constituídos e fez desta cidade do Rio um vero Campo de Batalha. Bondes virados de ponta cabeça, lojas comerciais depredadas, incêndios e barricadas. (BUENO, 2004, p. 174).

O amalgamento de fatos reais a fictícios e os empréstimos de personagens reais, contribuem para a denúncia de regras arbitrárias e uma política de aniquilação. Nas páginas do romance, Bueno expõe também que, na prática, combater a doença passou a ser pretexto para intervenção na vida da população. Sobre essas nossas ponderações, trazemos a reflexão de Goulart (2005, p. 102):

Historicamente, epidemias e ideologias se difundem da mesma forma, proporcionando o aparecimento de conflitos sociais e de resistência ao intervencionismo e às tentativas de medicalização da sociedade. A classificação de um estado como doença não é um processo socialmente neutro, e, na administração de saúde, torna-se uma linha tênue entre legitimação e estigma. Ao mesmo tempo, o impacto causado pela doença epidêmica sobre a sociedade podia transformar-se em fator de legitimação da intervenção do governo, por meio de uma legislação que estabeleceria uma forma de controle social, reformulando as relações entre indivíduos e entre indivíduos e as instituições.

As selvagerias praticadas e as manipulações de poder em nome do “controle social”, revelam-se até mesmo no maniqueísmo do governo em tratar com descaso, esconder ou censurar notícias relativas às epidemias passando a serem consideradas pelo povo como um tabu, pois tinha temor de que o governo os censurasse: “Tal ordem de sentimento denunciava, por um lado, a total desinformação e o desconhecimento da sociedade sobre o problema que a ameaçava; e, por outro, escondia o medo [...]. (GOULART, 2005, p. 04).

Embora nesse contexto, a palavra tabu se refira ao tifo e à varíola e ligue-se intimamente à censura do governo pois agiam na surdina escondendo o caos de um mal que sequer eles sabiam ou mantinham políticas para controlar, por outro lado, e, fazendo um gancho para nossa próxima análise, há outros significados que permeiam o termo, pois, pode se referir a doenças que não se pode ou não se quer nominar, sendo um dos exemplos o câncer e outrora a lepra, fazendo efeito no campo simbólico, como se até mesmo falar tal nome fosse pejorativo, além do medo da morte associada a tais enfermidades.

Após essas considerações, iniciaremos a análise do conto “O lenhador” inscrito na obra *A copista de Kafka* (BUENO, 2007) em que consideraremos outra vertente da doença, aquela que assola o homem pela sua própria condição imanente mas que também o faz lutar pela sobrevivência apesar das aniquilações.

Análise do conto “O lenhador” de *A copista de Kafka*

Não, não, a este Deus o Lenhador resolveu não mais servir. Com uma convicção de pedra, um gosto a sangue, o canto do lábio lhe inundou.

(BUENO, 2007, P. 31)

Ao iniciarmos as reflexões da doença no conto “O lenhador” parte da Obra de Wilson Bueno intitulada *A copista de Kafka*, nos pautaremos nas palavras de Rosana Cristina Zanelatto Santos, que a conceitua como uma “Manifestação literária do absurdo, da catástrofe, do medo, a morte” (SANTOS, 2011, 06).

No que tange à estrutura, a obra pode ser lida como um diário, romance ou contos além de ser uma narrativa que plasma a dicção Kafkiana. O conto em análise, parte de outras trinta narrativas que integram o todo e narra a história de um lenhador que se vê assolado por escaras em sua pele – a lepra. A enfermidade descrita desde a bíblia, remete aos primórdios, momento em que, os infectados eram isolados da sociedade. Vejamos:

Agora vou lhes contar uma história antiga e que começa com era uma vez. No distante condado de Ergnacht recolheu-se, certo dia, ao mosteiro da Piedade Ordem dos Capuchinhos Menores, um velho homem com terrível aspecto de cão. A lepra esculpira nele, demorada e singularmente, assustadora forma canina que, por vezes, confundia-se com a de um chimpanzé – o nariz comido pela doença se reduzira a dois buracos; a boca a rasgar-se a ponto de lhe revelar os sujos dentes de trás onde, vez, em quando, luzia, terrível, um filete de ouro. Some-se a essa visagem a barba que ele deixara crescer, profusa e rala – como se fossem pêlos de um animal Irascível. Macaco, ou cão? Difícil estabelecer onde começava um e terminava outro. (BUENO, 2007, p. 27).

O aspecto que essa doença confere parece assinalar a inexistência da fronteira entre o animal e o humano. A personagem principal não se sabia se macaco, lobo ou homem. O que se sabe é que de forma lenta e gradual, a deformidade conferiu-lhe um ar selvagem entre o símio (ordem dos macacos) e o lupino (lobo). Diante do próprio nojo de si mesmo, ou daquilo que estava se tornando (tal como a animal de *A metamorfose*), o lenhador resolveu se esconder no mosteiro da Ordem dos Capuchinhos Menores no condado de Ergnacht.

Para nós, o lenhador sintetiza ambiguidade, porque se tornou estranho tanto a ele mesmo quanto aos outros. Fazendo uma análise mais detida, a palavra recolher denota o estatuto do enfermo especialmente, ao levarmos em consideração, o tabu em torno da enfermidade lepra que constitui um fato desagradador a explicar seu isolamento:

Vários motivos o levaram a buscar abrigo do mosteiro, mas, se vale anotar algum, dois se destacam – esconder ali, entre bem guardadas celas e corredores frios, a deformidade que, de maneira lenta mas definitiva, foi lhe conferindo ao rosto aquele ar selvagem e peludo, entre o símio e o lupino; sendo o segundo motivo ainda mais simples – junto aos piedosos monges da Ordem dos Capuchinhos Menores, decidiu remir suas culpas e escabrosos pecados (BUENO, 2007, p. 27).

Ao observarmos o entrecho, nos valem das palavras de Markendorf e Felipe, (2018, p. 310), [...] “um cenário de enfermidade pode expressar a suspensão da moral e dos afetos, algo que prevê o instalar dos desafetos e o domínio do comportamento imoral/amoral sobre o Outro”, o que agudiza a vulnerabilidade dos acometidos pela síndrome.

É o que ocorre com o personagem O lenhador. Primeiro a coceira, depois as escaras e paulatinamente a imanência da enfermidade o leva a se isolar da sociedade sendo uma das explicações, a suspensão dos afetos mencionadas pelos pesquisadores acima. O recolhimento por si só, já sugere essa condição, esse sofrimento que não se circunstancia à dor física, mas que reverbera em angústia e sofrimento moral ocasionado pela lepra.

Oliveira, em seu estudo sobre a lepra retrata que “o termo era sinônimo de sujeira, promiscuidade, pecado, deformações, monstruosidades, morte” (OLIVEIRA, 2012, p. 18). Também relata que os doentes que obtinham a cura não conseguiam o reingresso na sociedade, dado o estigma da doença.

Nesse contexto, o medo da morte e a repulsa das pessoas desencadeadas por tal enfermidade explica o fato do lenhador ter se “abrigado” no mosteiro, um lugar ermo encravado na floresta, como se o mesmo preferisse fugir para se proteger dessa mesma sociedade a quem tanto serviu, mas que o condenava por seu novo aspecto.

Sobre a aversão inerente a esse tipo de doença vem apontado por Markendorf e Felipe: “A imaginação corrente em torno da doença faz a estrutura social disseminar, ao modo da replicação viral do contágio, sintomas de exclusão, preconceito e violência simbólica” (MARKENDORF; FELIPPE, 2018, p. 310) o que explica uma das razões de sua fuga para o mosteiro.

Ademais, conforme o narrador no que concerne ao aspecto: “Nem sempre ele fora assim” (BUENO, 2007, 28). Ressalte-se ainda, suas qualidades: “[...] era cumpridor de seus deveres, ciente de seus atos, temente a Deus. O humilde lenhador trabalhava de sol a sol, orava e jejuava, ia à missa aos domingos, era “[...] reverente, cumpria tanto os ditames do céu, quanto os da terra” (BUENO, 2007, p. 28). Contudo, de exímio trabalhador e temente a Deus, o lenhador, gradativamente vai a desafeto perante o Pai e à sociedade.

No que tange ao simbólico, sua contaminação sugere uma associação comum em torno de algumas enfermidades: a ideia doença/pecado/castigo. Para Markendorf e Felipe (2018, p. 315) “[...] a doença pode ser encarada de modo metafórico como um contágio do pecado, ou seja, uma propagação de desobediência à vontade divina e às leis morais. Oliveira, em sua dissertação sobre a lepra destaca que era comum a associação da enfermidade à ira divina (OLIVEIRA, 2012, p. 167).

Mas, na narrativa, ao contrário do que se supõe, ou seja, a doença como fruto do pecado e conseqüente castigo divino, o narrador o tempo todo sugere que, mesmo quando o lenhador é transmutado de sadio a leproso, de homem a animal, não se sentia irado: “Cioso de seus atos, e temente a Deus, não pecava nunca, mesmo quando começou, assim do dia para a noite, a sentir uns espasmos [...]” (BUENO, 2007, p. 28).

No entanto, o desdém de Deus e dos homens lhe causam o sentimento de desapareço pelos seres humanos. A narrativa mostra o desenrolar gradativo de sua feição e espírito, de manso e sem mácula, e ainda, de um ser que jamais blasfemou contra Deus a finalmente se questionar:

Por que ele, Deus? Por que as medonhas escaras a supurarem a pele feito bolhas vivas? Por que ele, Deus? Por que ele, Senhor, se cumpridor de seus deveres? [...] Que mal fizera, se até os ninhos de abelha no alto dos eucaliptos se esforçava pare retirar, antes que seu machado cortasse, a continuados golpes, a frágil base da árvore, por fim abatida? (BUENO, 2007, pg. 30-31).

Para contrapor e fazer um contraponto com a temática do crime/castigo ou, em outras palavras pecado/doença, descumprimento/ira, várias passagens da narrativa demonstram um lenhador “no- viço cumpridor de seus deveres” (BUENO, 2007, p. 30), “humilde e trabalhador, respeitoso das leis e das Sagradas Escrituras” (BUENO, 2007, p. 28), manso e sem mácula. De modo que, sem culpa ou pe- cado que lhe pesasse e, muito mais: por ser fiel cumpridor dos de- ves do céu e da terra, por fim “[...] aos uivos clamou pela justiça de Deus” (BUENO, 2007, p. 30).

Nesse sentido, da análise do conto, verifica-se o cuidado em de- monstrar a não proporcionalidade ou qualquer fato que desabone O lenhador sugerindo não haver qualquer culpa que explique as esca- ras a lhe consumir o corpo. Ao contrário, o narrador o tempo todo deseja que o leitor entenda e se apiede da personagem principal.

Mas, em ato gradativo e contínuo, passa a ebulir no espírito do le- nhador “[...] a discórdia, a contradição, a rebeldia e o medo” (BUE- NO, 2007, p. 30). Carcomido pela peste, revoltou-se com Deus: “Algu- ma coisa de errado há com Deus – vociferava. E não lera, versículo a versículo, todos os versículos da Palavra?” (BUENO, 2007, p. 30-31).

Pautados na citação acima, verificamos que a comunhão entre Deus e os homens passa a ser questionada e também dos próprios homens uns com os outros, a começar a relação dele com o pároco. Se esse deveria ser um mantenedor da ordem, de modo adverso, mostra a face de um ditador, um enganador a prometer com “[...] um olho no ajudatório e outro no crucifixo, que o seu lugar no céu estaria garantido [...]” (BUENO, 2007, p. 28), desde que procedesse na vida mais mansa, mas sem questionamentos e, claro, pagando o dízimo à igreja.

Com essas ponderações, a personagem principal passa de um ser pacífico à completa aversão e até mesmo horror diante de todos que dele precisaram e/ou circundaram seu passado. Renegado inclusive pela própria igreja a qual ele tanto ajudou, instaura-se um discurso inquisidor sobre esse Deus onipresente, onisciente e bom.

Esse ser divino que era “Deus” e que, em tese, deveria se compadecer dos homens e de seus próprios filhos, tem suas ações comparadas às de um Hitler:

Se pura onisciência, por que Deus o cobria de chagas? E não só a ele, já velho, e senhor atrás de si de uma estrada, mas também, vejam vocês, as crianças que, em plena guerra, eram levadas ao cativeiro e duramente chicoteadas por soldados de altas botinas e nenhuma comiseração. **É de Deus a botina? É de Deus o soldado com focinho de chagal?** (BUENO, 2007, p. 31).

Em ato de estranhamento, quando o lenhador entente sua verdadeira condição, como se a doença não fosse tão somente um fardo, um castigo imposto por Deus, como se as feridas vivas a lhe “comerem” a face e a deformarem o corpo, se configurassem quase como um liame causa/efeito a lhe servirem como justificativa para a série de crimes que passa a perpetrar. Agora, era ele a assumir o lugar daquele Pai punitivo e também a estabelecer o domínio do amoral/imo-ral sobre o outro e passa a valer-se dessa desculpa para a série de crimes que passa a perpetrar e pode atribuir enfim, a culpa a Deus, por sua não comiseração e falta de justiça.

Ao se reconhecer como o próprio chagal, o lenhador reflete que esse deus, embora divino, é muitas vezes tirânico. Além disso se posiciona quanto aos atos que são praticados pelas pessoas em nome de “Deus” ou como se seguissem meras ordens. Uma das figuras a serem lidas como sendo o próprio deus seria Hitler: “Olhando furioso para o céu quase encoberto pelas velhas sequóias, O Lenhador, como que aos uivos clamou pela justiça de Deus. Onde estava *Mein Gott* e seus exércitos?”

Nesse sentido, a guerra é inserida como uma metáfora, uma dinâmica do cotidiano, pois Bueno, ao engendrar a narrativa reflete sobre essas relações: o “Caos, horror, histeria, dominadores e dominados, prosaísmos irascíveis, o culto à barbárie inserida no cotidiano, a mesmice, a miséria e o medo. (BUENO, 2008, p. 02).

Assim, há uma confluência entre o pecado, o maior pecado é não haver pecado algum, à propagação da doença e ao ambiente de guerra. Para Martins (2020 p. 186) no conto O lenhador, todo o ambiente germânico vem, “[...] evocado nas linhas do conto. Suas maldades, irascibilidades e maneiras de massacrar cruéis e bestiais”.

Estabelece-se assim o horror, o ambiente sanguinolento como reflexão e que se constitui como ponderação sobre todos aqueles que são enviados para matar e que, por vezes, não possuem culpa ou não se acham culpados, é como se apenas executassem um rito, uma sina, uma repetição mecânica necessária para que ele próprio viva: “É de Deus o soldado com focinho de chacal? Arrepiou-se a constatar de novo que o focinho de chacal era dele, ali onde a pelarama selvagem enchia-lhe a face derruída pela enfermidade (BUENO, 2007, p. 31).

Sob essa ótica, o lenhador passa a assumir e a se assemelhar ao próprio Deus/chacal e a cominar aos outros o fim. Tal como um ditador, ele é quem passa a condenar as pessoas e a praticar as cenas de horrores: castigar os pecadores e até os que não possuíam pecados, conforme veremos na citação abaixo:

Decidido a buscar a cidade, ao descer o Morro do Verde, topou com um homem que andava a estrada muito bêbado. Sem camisa, o Lenhador, peito em carne viva, o rosto que a doença comia com a voracidade de uma porca no cio, tomado de cólera não hesitou” (BUENO, 2007, pg. 31-32).

Em ato contínuo, ergueu o machado e golpeou o transeunte até ficar uma massa amorfa “[...] até o corpo se tornar uma matéria quase indiscernível e, para quem viu, bem mais que isso: o nojo vivo de carne esquartejada que, em sangue e terra, folhas e húmus, se misturava” (BUENO, 2007, p. 33).

Agora o nojo que se alastrava dele em razão da doença, se estendia a outras humanidades, não só a ele. Nesse sentido, podemos dizer que as indagações acerca de um Deus sinistro, faz efeito sobre O lenhador porque, passa ele mesmo, a representar tais contradições e dualidades. Um Deus de justiça mas que também muitas vezes é tirano, e portanto mau.

Entretanto, mesmo quando compreende sua nova versão, continua praticando os crimes e imagens de horror pois, ainda movido pela cólera, afiou a faca e dirigiu-se até o prostíbulo de Madame Cicy: “Seu espírito, antes tão piedoso, agora em desatino e atravessado de gumes e escaras, anteviu a hora em que Margot Meias de Listras, nua inteira sobre ele, ainda que com dissimulado nojo, o cavalgaria” (BUENO, 2007, p. 34).

Ao longo do percurso narrativo é possível notar a correlação entre crime/castigo/castidade/luxúria/Margot/Lenhador. Se Margot é a

praticante da luxúria, o lenhador, por sua vez, em busca de redimir seu próprio pecado, alude a si mesmo como: “[..] desde que convertido, a observar estritos votos de castidade”. Lembrar essa condição, constitui um salvo conduto, uma desculpa para matar e alegar depois em sua defesa, apenas uma consequência gerada por causa e fim.

Convertido em assassino, o lenhador, em seus mais íntimos pensamentos, ainda compara seus atos brutais, à delicadeza dos instantes anteriores à matança de pássaros ou “[...] do gemer das árvores segundos antes que tombassem mortalmente feridas” (BUENO, 2007, p. 34) e anteviu gozoso as várias estocadas da faca a atravessar Margot.

Essa cena revela aqueles instantes de sofrimento anterior à morte, da luta para sobreviver, ainda que, indiferente à dor, o chacal, senhor do destino, sinta o gosto indelével de impor o fim. Ao fim do dia, o lenhador elucubrou sobre os acontecimentos e indagou mais uma vez a Deus sobre a “[...] maldição que faz seus filhos quebrados em dois. Por quê? Impossível buscar razões na desrazão do Absoluto”, e, andando a esmo “[...] olhou mais uma vez contra o céu e perguntou “do Deus perguntou o porquê do esplendor no sinistro” (BUENO, 2007, p. 35).

Matara sim, mas a desculpa é que fora pelas “desrazões do absoluto”, pelas circunstâncias, causa e fim e anotou ao final, ao voltar para o mosteiro, agora tornado não mais em refúgio como aludimos no início do artigo, mas em esconderijo e anotou deitado em sua cama que “[...] a morte do outro era só uma bazófia, uma falha, um simulacro” (BUENO, 2007, p. 33).

Amparados nesse excerto e retomando as palavras de Santos que inicia as reflexões sobre o conto O lenhador, Bueno, em *A copista de Kafka* adentra na obra de Kafka, “[...] para criar sua própria manifestação literária do absurdo, da catástrofe, do medo, a morte” (SANTOS, 2011, p. 5). O lenhador constitui a síntese dessas experiências que beiram o absurdo humano e permite a nós leitores a reflexão de como atos cotidianos condenáveis podem passar a ser aceitos como dinâmica da vida.

Considerações finais

Partindo de duas narrativas completamente diferentes no modo de engendrar, o aspecto epidemiológico presente em ambas trazem

consigo aspectos das concepções culturais e sociais representativas das doenças. Em *Amar-te a ti nem sei se com Carícias* (2004) as doenças e surtos perpassados há concepções alegóricas que explicam as contaminações e reverberam na corrupção do governo e suas táticas repressivas, a tentativa de sobrevivência e o aniquilamento de seu próprio povo.

Em O lenhador de *A copista de Kafka* (2007) a epidemia, embora se enviesse como flagelo divino, não tão diferente da primeira narrativa, reproduz efeitos e consequências no campo social. Em ambas, reverbera a política da violência e do abandono. O abandono pelo governo, o abandono por “Deus” e pelo Estado além de expor, tal como explicita Markendorf e Felipe (2018) sobre as narrativas da peste “[...] temas políticos e ideologicamente repressivos [...]”

Assim, Wilson Bueno se vale de configurações das epidemias para estetizar constructos políticos, catástrofes sociais, aniquilação de cidades e povos, insuflando na narrativa, a política da violência e do abandono.

Referências

- BUENO, W. *A copista de Kafka*. São Paulo: Ed. Planeta, 2007.
- BUENO, W. *Amar-te a ti nem sei se com carícias*. São Paulo: Ed. Planeta, 2004.
- BUENO, W. Fronteiras: Nos entrecéus da linguagem. *Revista Humboldt*. A outra Língua. Edição Especial Literatura. Goethe Institut. 2008. Disponível em: <http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/das/pt3286146.htm>. Acesso em: 27 nov. 2017.
- GOULART, A. da C. Revisitando a espanhola: a gripe pandêmica de 1915 no Rio de Janeiro. *História, Ciência e Saúde Manguinhos*. Vol. 12, n. 1, p. 101-42, jan. - abr. 2005. Rio de Janeiro. Scielo. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/hcsm/a/Wkqm45R4ptVzTqSpKxJhfRh/?lang=pt> Acesso em: 10 de jun. 2021.
- MARKENDORF, M.; FELIPPE, R. de. Ficções da peste: esboço para um estudo do imaginário ficcional das doenças. *Scripta Unian-drade*, v. 16, n. 1 (2018), p. 309-331. Curitiba, Paraná, Brasil, 2018.
- MARTINS, E. da S. P. *Os hibridismos de gêneros literários, do discurso e de línguas em Wilson Bueno*. 2020. Tese (Doutorado em Letras/Estudos Literários). Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

- UFMS, Três Lagoas, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufms.br/handle/123456789/3829> Acesso em: 10 de jun. 2021.

OLIVEIRA, C. P. M. C. de. *De Lepra à Hanseníase: Mais que um nome, novos discursos sobre a Doença e o Doente 1950-1970*. Recife 2012. 246 p. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. Programa de Pós-Graduação em História, 2012.

SANTOS, R. C. Z. Diários e contos do Absurdo. *Revista Germina Literatura*. São Paulo, 2011.

SEVCENKO, N. *A revolta da vacina: mentes insanas em corpos rebeldes*. São Paulo: SciELO Editora UNESP, 2018.

Desejo e liberdade: a reconfiguração da vampira a partir da relação entre Marceline, da animação *Hora de Aventura*, e *Carmilla*, de Le Fanu

Fernanda da Cunha Correia (UPM)
Giovanna Suleiman das Dores (UPM)

O insólito ficcional (GARCIA, 2019) passou a ser utilizado para designar as narrativas que, de alguma forma, rompem com o que se espera de uma normalidade, mas as principais características do fantástico permaneceram em tal designação, entre elas o sobrenatural e a ruptura de expectativa. A literatura fantástica do século XIX abordava constantemente, entre outras questões, temas e assuntos que eram considerados tabu à sociedade da época. Assim, em diversos textos, o elemento sobrenatural é mero pretexto para que tais assuntos pudessem estar presentes, sem escandalizar os leitores e a sociedade da época.

Entre tais temas estão a homossexualidade e a liberdade sexual da mulher, assim como “a crueldade ou as perversões humanas” (TODOROV, 2014, p. 148). Ainda assim, tais questões não saem dos limites do possível, sendo apenas socialmente improvável. Como é o caso do tema do desejo, tão presente nas histórias de fantasmas e vampiros: “Mais além deste amor intenso mas “normal” por uma mulher, a literatura fantástica ilustra muitas transformações do desejo. A maior parte dentre elas não pertence verdadeiramente ao sobrenatural, mas antes a um ‘estranho’ social” (TODOROV, 2014, p. 140). Ou seja, disfarçados de monstros e situações distantes da realidade, os temas tabus eram apresentados e debatidos com relativa constância, fazendo com que se consolidasse como questões e figuras típicas do gênero.

Arquétipos femininos: Presa ou Predadora

Ao longo dos anos, alguns arquétipos surgiram dentro do fantástico que vão funcionar como representações dessas ideias. Carl Gustav Jung usou o termo “arquétipo” pela primeira vez em 1919 em seu artigo *Instinct and the Unconscious*, e afirma que são “padrões de comportamento instintivo” (JUNG, 1959, p. 44, tradução nossa), ou seja, são imagens, personagens, emoções e eventos que se repetem

ciclicamente na sociedade e se estabilizam em nosso imaginário. Os arquétipos compõem os sonhos, compõem a arte e aparecem como facetas da humanidade (JUNG, 1959).

Jung (1959) propõe que temos três elementos que formam a psique humana: o ego (nossa consciência); nosso inconsciente pessoal (memórias e desejos) e o nosso inconsciente coletivo (os arquétipos). A formação de qualquer noção social, ou seja, coletiva, acarreta a construção de arquétipos. Podemos observar que os arquétipos permeiam as coisas mais básicas da humanidade, coisas como a própria identidade.

Partindo dos arquétipos, que são essas repetições imagéticas sociais, temos o arquétipo feminino, composto por um arquétipo dual. De acordo com o mitólogo Campbell (2013), a mulher, em seu arquétipo fisiológico e energético, é a dona de toda criação. No entanto, a mulher é vista como um ser dual: como um ser tanto da luz como da escuridão. Essa noção de escuridão é advinda segunda força que a mulher comanda. A mulher é tanto representação arquetípica da criação como a destruição.

O feminino existe em um limiar das dualidades presentes em seus arquétipos: Santa ou Prostituta; Princesa ou Bruxa; Eva ou Lilith ou Presa ou Predadora. Essa é uma separação que se apresenta bem visível na literatura fantástica. Se considerarmos o arquétipo do vampiro, comumente presente em narrativas fantásticas, nota-se que os papéis femininos dentro de tais narrativas são sempre de Presa ou Predadora. Assim sendo, nessas narrativas o arquétipo feminino ou é corrompido, a donzela que terá a sua luz e a sua inocência tomadas, ou irá corromper, a mulher fatal que leva os outros para perdição.

A morte sedutora: os vampiros

Considerado uma das mais duradouras figuras míticas legada pelo Romantismo (TWITCHELL, 1997, p. 9), o vampiro tem sido uma das mais poderosas metáforas eróticas da modernidade, representando a sexualidade em modalidade violenta, noturna e predatória. *Drácula* (1897) de Bram Stoker, é uma das obras que primeiro estabelece alguns dos atributos mais marcantes dos vampiros, e sucessivamente, os atributos dos papéis femininos em tais obras.

Lucy Westenra, cujo primeiro nome significa “luz”, é importante tanto como personagem quanto como símbolo. Ela ocupa a esfera da donzela, de Presa: uma mulher jovem, bonita e virginal. Frequentemente retratada de branco, ela é doce e infantil, a presa perfeita para o Drácula, cujo sangue perverte sua alma até que Van Helsing purifique seu corpo pela violência. Por outro lado, temos a esfera da Predadora, a história da vampira mulher, e “enquanto a história do vampiro masculino é sobre a dominação, a versão feminina é de sedução” (TWITCHELL, 1997, p. 39).

Precursora: *Carmilla*, de Le Fanu

Em 1872 Joseph Sheridan Le Fanu publicou em formato de livro *Carmilla*, uma das primeiras obras sobre uma vampira feminina e que, conseqüentemente, desempenhou um papel importante para a concretização desse arquétipo. Anteriormente, a narrativa havia sido publicada no formato de revista *pulp* entre os anos de 1871 e 1872. Seu conteúdo foi considerado assustador e Bram Stoker ficara tão impressionado que utilizou algumas ideias em seu maior sucesso. “Muitos acadêmicos concordam que *Carmilla* influenciou profundamente *Drácula*, como elementos da primeira obra que aparecem na seguinte, ainda que modificados ou ampliados” (ZAPATA, 2016, tradução nossa).

Adaptada para os mais diversos meios até a atualidade, a obra é uma novela gótica narrada por Laura, uma jovem que vive isolada com seu pai em um castelo na Estíria. Inesperadamente, uma hóspede estrangeira chamada *Carmilla* aparece e cria uma relação com Laura. Essa relação é conturbada, despertando sentimentos amorosos nela ao mesmo tempo que começa a trazer à tona algumas lembranças de pesadelos de sua infância.

A narrativa começa informando ao leitor que os eventos da história - lembranças de uma jovem sobre suas experiências com um vampiro - serão apresentados a partir do livro de casos do Dr. Hesselius. Laura descreve sua infância pitoresca vivendo em uma mansão na Estíria, Áustria, com seu pai viúvo e suas governantas, ela leva uma vida de isolamento, com a aldeia mais próxima localizada a quilômetros de distância. Apesar da natureza carinhosa de seu pai, Laura se sente solitária sem nenhum contato com pessoas de sua idade.

Laura se lembra de um acontecimento ocorrido quando ela tinha seis anos que a marcou, mesmo anos depois. Ela sonhou uma noite com o rosto de uma garota olhando para ela e, em seguida, engatinhando na cama com ela. Anos depois esse pesadelo ressurgiu e compõe um dos maiores indicadores do insólito dentro da obra, ao lado da figura insólita da vampira.

Certo dia, o pai de Laura recebe uma carta de seu amigo, o general Spielsdorf, e Laura fica desanimada ao saber que a sobrinha do general, Bertha Rheinfeldt, que deveria visitá-los, morreu. Pouco tempo depois, eles testemunham um acidente de carruagem, do qual emergem uma jovem ferida e sua mãe. O pai de Laura fala com a mãe, que o informa que sua viagem é urgente e que ela deve continuar mesmo sem a filha. O pai de Laura se oferece para manter a menina sob seus cuidados até que sua mãe possa retornar em três meses.

O pai de Laura chama um médico para examinar a jovem, Carmilla, enquanto as governantas comentam sobre sua beleza. A própria Laura fica impressionada com Carmilla e, quando vai ver como está, logo a reconhece como a garota de seu sonho. Carmilla também se lembra de Laura, segundo ela de um sonho. Laura é inocente e curiosa e não estranha essa coincidência da jovem ser a mesma de seus pesadelos, o que vai ser aproveitado pela vampira. Carmilla vai, aos poucos, tornando-se íntima de Laura, chegando até a declarar o seu amor e beijando-lhe sem permissão. A partir desse instante a narrativa se torna uma de Carmilla lentamente seduzindo e corrompendo Laura, quase até sua morte.

Carmilla incorpora o arquétipo da Predadora, da *femme fatale*, que aos poucos seduz sua presa até esta ser arruinada, enquanto Laura incorpora o arquétipo de Presa, assim como a Lucy de *Drácula*, que através de sua inocência é seduzida e corrompida. A Carmilla estrutura o arquétipo da vampira feminina de 1872 em diante, mas não é em si uma personagem muito esférica, ela é mais um molde arquetípico. No século XXI, temos o surgimento de algumas figuras femininas vampiras que começam a modificar esse arquétipo antiquado. A autora americana, Stephenie Meyer, em 2005 lança a primeira obra da saga *Crepúsculo* e abre as portas para vampiros diferentes dentro do universo *mainstream*. No entanto, sua personagem principal, Bella, ainda incorpora alguns arquétipos da donzela inocente da Laura e da Lucy.

Mudando paradigmas: *Hora de Aventura* e o vampiro moderno

Em 2010 tivemos o surgimento de um arquétipo de vampira feminina dentro do desenho *Hora de Aventura* que foge completamente dos moldes pressupostos desde *Carmilla* em 1872. *Hora de Aventura* (Adventure Time), que é um desenho animado americano e, portanto, um *cartoon*, criado por Pendleton Ward para o Cartoon Network. A série segue as aventuras de Finn, um menino humano, seu melhor amigo e irmão adotivo, Jake, um cão que tem a habilidade de mudar de forma, e suas amigas Marceline, A Rainha Vampira e a Princesa Jujuba, entre outros. Eles vivem na Terra pós-apocalíptica de Ooo, repleta dos restos de uma civilização destruída e reduzida a escombros, com diferentes mutações e demônios, onde a vida é sempre uma aventura cheia de perigos e preocupações.

A Marceline, A Rainha Vampira do desenho *Hora de Aventura* é um dos seres mais antigos da Terra do Ooo, ela nasceu aproximadamente mil anos antes dos eventos da série. Marceline é filha de um lorde demônio chamado Hunson Abadeer e uma mulher humana chamada Elise. Abadeer é o governante da Noitosfera, uma dimensão demoníaca semelhante ao inferno ou o Hades, e subsiste nas almas de seres sencientes. Ele gosta de consumir as almas desses seres e sua aparência se assemelha bastante com as representações imagéticas do Drácula, como da adaptação cinematográfica de 1931 dirigida por Tod Browning e interpretado por Bela Lugosi, no entanto, ele não é um vampiro.

Marceline nasce sendo metade demônio e acaba se transformando em uma vampira mais tarde em sua vida, depois da Guerra dos Cogumelos, uma guerra misteriosa que devastou a terra mil anos antes dos eventos da série, e o consequente apocalipse. Marceline nasce com a habilidade de seu pai de consumir almas, de se metamorfosear e de controlar o fogo. Após o apocalipse, Marceline acaba se tornando amiga de uma das últimas tribos remanescentes de humanos, logo se tornando guardiã e aliada deles. Ela ajudava os humanos matando os vampiros que estavam dominando a Terra de Ooo e tentavam matar os humanos. Ela logo descobriu que era capaz de adquirir os poderes dos vampiros que matava, como sua habilidade de voar, de ficar invisível e de se curar rapidamente.

Ela sucede em matar quase todos os vampiros, só restava o Rei Vampiro. Embora ela eventualmente tenha conseguido matá-lo, ela

foi transformada no processo, tornando-se a última vampira em Ooo, e a Rainha Vampira. No entanto, ao contrário dos vampiros ocidentais tradicionais, Marceline subsiste não de sangue, mas sim da cor vermelha. Aqui já se estabelece o primeiro e grande ponto de quebra do arquétipo tradicional de vampiras: ela não precisa ser Predadora e tampouco foi Presa. Sua adaptação para se sustentar somente da cor vermelha exige a necessidade de sangue humano e a livra do papel de Predadora. No arquétipo tradicional a vampira, mais comumente, seduzia suas vítimas exatamente para matar sua sede de sangue, uma coisa que Marceline não precisa, inclusive fazendo com que sua personalidade seja mais “antissocial” e mais reclusa, sem ter necessidade de contato com o mundo exterior.

A esfera de Presa também não cabe dentro da construção de Marceline, sendo ela a defensora dos humanos. Marceline, como vampira feminina, quebra as duas esferas dos arquétipos tradicionais construídos e começa a construção de um novo arquétipo que vai ressignificar as narrativas de vampiras femininas. Por não ocupar nem o papel de Predadora e nem de Presa ela abre uma terceira esfera, a esfera da heroína. Marceline não foi somente defensora dos humanos dos ataques dos vampiros, mas ela continua usando todos seus poderes para proteger o povo da Terra de Ooo e batalhar contra o mal ao lado dos heróis Finn e Jake.

O arquétipo de uma vampira heroína e benévola vai completamente contra o arquétipo tradicional dos vampiros, que sempre eram os monstros malignos. Além disso, Marceline não está presa à imagem sensual e sedutora. Muitos vampiros atuais apresentam comportamentos bons e se aproximam de heróis, como Louis de *Entrevista com o vampiro* ou Edward de *Crepúsculo*, no entanto, continuam sedutores e, mesmo que não queiram, veem os humanos, suas presas naturais, atraídos para eles por conta de sua beleza e exotismo natural, tal qual plantas carnívoras.

Carmilla matou diversas mulheres jovens dos povoados vizinhos para saciar sua sede e foi aos poucos consumindo Laura, os próprios vampiros iniciais da Terra de Ooo caçavam humanos e nas ruas de uma Londres vitoriana o Drácula caçava humanos, buscando renovar seu poder e estender o alcance de sua autoridade. Tradicionalmente, os vampiros se enquadram no insólito através dessa ameaça que eles são para os mortais.

Irresistíveis: vampiras e os relacionamentos

Os relacionamentos das vampiras com os mortais e o mundo dos mortais vão moldar a construção de suas personagens. Por muito tempo, o vampiro era tido como um estrangeiro, um recluso. O Drácula invade Londres, os Cullens da saga *Crepúsculo* se mudam para Forks, Lestat não era de Nova Orleans, Lord Ruthven, de John Polidori, tem origens misteriosas e a Carmilla é uma viajante que pede refúgio na casa de Laura. Todos esses vampiros, e muitos outros, têm esse papel de “estrangeiro”, no qual o espaço ficcional das obras contribui na construção dessas personagens. A professora, pesquisadora e arquiteta, Claudia Barbieri propõe que:

O espaço na narrativa, muito além de caracterizar os aspectos físico-geográficos, registrar os dados culturais específicos, descrever os costumes e individualizar os tipos humanos necessários à produção do efeito de verossimilhança literária, cria também uma *cartografia simbólica*, em que se cruzam o imaginário, a história, a subjetividade e a interpretação. (BARBIERI, 2009, p. 105, grifo nosso)

A *cartografia simbólica* gerada nas obras de vampiros tradicionais e das personagens insólitas estão em constante atrito com seu espaço ficcional por serem estrangeiros, no entanto, a Marceline também quebra com esse aspecto do vampiro tradicional ao ser uma personagem “pertencente” do seu meio. Não somente ela pertencente, mas ela é um dos seres mais antigos da Terra de Ooo e sua fiel defensora, levando esse fator espacial para ser um dos motivadores de tantas outras digressões que vão ocorrer na construção da Marceline perante os vampiros tradicionais.

Ao eliminarmos o elemento de ameaça, principalmente por ela ser pertencente, seu arquétipo já se torna um de ressignificação. O simbolismo presente em sua cartografia é um de aceitação e de “pertencimento”, independente dela ser metade demônio e metade vampiro. A Marceline apresenta quase que uma “redenção” dos vampiros ocidentais tradicionais.

Considerando que temos uma relação espacial diferente entre Carmilla e Marceline, seus relacionamentos com seus meios também vão ser diferenciados. Conforme mencionado, uma das representações mais comuns do vampiro era seu aspecto erótico e a liberdade sexual,

que sob o feixe do insólito poderiam existir sem muitos problemas. Tanto Carmilla quanto Marceline vão ter relacionamentos homossexuais, no entanto, com suas distinções. Para a Predadora Carmilla, sua sedução de Laura fazia parte da conquista da presa. Seu discurso amoroso demonstra suas intenções:

Querida, teu coraçãozinho está magoado; não me consideres cruel por obedecer à lei irresistível da minha força e da minha fraqueza; se o teu querido coração está magoado, meu coração selvagem sangra. No êxtase da minha tremenda humilhação, vivo no calor da tua vida, e tu haverás de morrer... Morrer, morrer languidamente... na minha mão. Não consigo evitá-lo; assim como me aproximo de ti, vais te aproximar de terceiros, e tomarás consciência do êxtase dessa crueldade, que contudo não deixa de ser amor. (LE FANU, 2010, p. 67)

O relacionamento de Marceline, livre da esfera de ser predadora, toma outras dimensões amorosas, sendo um relacionamento muito mais igualitário e muito mais maduro. Enquanto Laura é a mocinha tradicional, indefesa e imediatamente vítima da ameaça, Jujuba é a representação de uma mulher moderna. A Princesa Jujuba, apesar do título, é a legítima governante do Reino Doce. Mesmo que tenha o apoio de Finn e Jake, que representam os heróis e defensores do reino, Jujuba diversas vezes enfrenta os próprios desafios, além de ser uma cientista, extremamente inteligente e independente. Em contrapartida, para enfrentar Carmilla, Laura precisa de um grupo de homens que a defendem e buscam eliminar a ameaça à sua vida, da mesma forma que Lucy e Mina de *Drácula* não são capazes de se defenderem sozinhas ou de evitarem a ameaça.

Marceline e Jujuba, assim como Laura e Carmilla têm um passado. Enquanto Carmilla já atacara Laura quando ela ainda era uma criança, fazendo-a imaginar que fora apenas um pesadelo, Marceline e Jujuba foram namoradas. Nos primeiros episódios percebe-se que há um estranhamento entre ambas, mas a primeira interpretação é a de que haveria uma disputa pela atenção de Finn, no entanto é revelado posteriormente que elas tiveram um relacionamento que não acabou muito bem, ainda assim não há uma perseguição de Marceline a Jujuba, diferentemente do que é observado entre Carmilla e Laura. Sempre que Laura estranha o comportamento de sua visitante e tenta se afastar, Carmilla usa de chantagem emocional e impõe

ainda mais a sua presença na vida da jovem, não deixando espaço para mais ninguém e garantindo a sua dominação.

Devo dizer que daqueles abraços ridículos, que não ocorriam com muita frequência, eu ansiava por me livrar; mas minha energia parecia se esvaír. As palavras por ela murmuradas soavam em meu ouvido como uma cantiga de ninar, e entorpeciam a minha resistência, levando-me a um estado de transe, do qual eu só me recuperava quando ela baixava os braços. (LE FANU, 2010, p. 67)

Ao longo de toda a série animada, o espectador pode acompanhar as duas se aproximando até que elas finalmente ficam juntas, em um relacionamento maduro e saudável, no qual ambas desejam fazer parte. Laura não teve muita escolha. Carmilla impõe sua presença na vida e na casa da jovem, invadindo seu espaço pessoal e fazendo declarações de amor ou roubando-lhe beijos. Carmilla visita sua vítima em sonho e na realidade, sem consentimento e deixando-a confusa e assustada. Suas ações sempre começam inocentes e parecem apenas carinhos e terminam invasivas, chegando a sugar o sangue de Laura, roubando sua vida e sua inocência.

A jovem me acariciou, deitou-se ao meu lado e puxou-me para perto dela, sorrindo; acalmei-me deliciosa e prontamente, e voltei a dormir. Acordei com a sensação de que duas agulhas haviam sido enfiadas em meu peito, ao mesmo tempo, e dei um grito. [...] Pela primeira vez, senti medo, e gritei com todas as minhas forças. (LE FANU, 2010, p. 42)

As diferenças do arquétipo da vampira mulher em Marceline levanta o questionamento: Quais podem ser as motivações para as reformulações dos arquétipos vampirescos presentes no desenho animado? *Carmilla* (1872), foi escrito durante a era vitoriana, um período conhecido por suas rígidas leis morais e repressão sexual. A premissa da sedução e erotismo dos vampiros era uma ideia extremamente atraente para a alta classe vitoriana, especialmente as mulheres, cujos desejos sempre foram rigidamente restringidos. Já no século XXI, as leis rígidas morais e repressões sexuais já foram mais aliviadas. Ainda não por completo, ressaltando o uso contínuo do insólito ainda para apresentar um relacionamento homossexual feminino, porém a figura feminina se modificou.

Assim a figura da vampira moderna, encontrada em Marceline, reflete também a da mulher moderna. O teórico e professor Antonio

Candido propõe que “o *externo* (no caso o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura” (CANDIDO, 2019, p. 14, grifo do autor). O desenvolvimento social da mulher na sociedade entre os anos 1872 e 2010 mudou gravemente, assim esse elemento desempenha um papel na constituição da estrutura desses arquétipos femininos, sejam elas vampiras ou não.

A reflexão do sócio-histórico sobre as personagens é um processo natural, assim o papel social da mulher nos momentos de criação das personagens irá ser refletido dentro das obras. Ademais, essas personagens podem estar representando tais figuras propositalmente, “em que medida a arte é expressão da sociedade; a medida é *social*, isto é, interessada nos problemas sociais” (CANDIDO, 2019, p. 29 grifo do autor). A resignificação dos arquétipos tradicionais femininos é uma luta constante para a mulher moderna. A resignificação do arquétipo da vampira feminina é a resignificação dos papéis da mulher como um ser limitado e dual, dividido entre Presa e Predadora.

Com a existência de um arquétipo moderno da vampira, como o de Marceline, temos a possibilidade da resignificação de diversos outros papéis femininos que foram concretizados em tempos que já não refletem nossa realidade social, como o de Carmilla. Consequentemente as outras personagens também são modificadas, como a Princesa Jujuba, que já resignifica o arquétipo da princesa e de uma parceira em um relacionamento homossexual feminino, diferente de Laura, que pertencia ao arquétipo da donzela inocente que não faz mais sentido na contemporaneidade.

Considerações finais

O arquétipo da vampira, como sedutora e monstro predador, está sendo modificado por conta das mudanças de paradigmas, principalmente na formação do imaginário infantil. Da mesma maneira que o arquétipo do vampiro masculino tem sido modificado, apresentando questões existenciais, muitas vezes debatendo questões sobre a morte. Marceline é, antes de mais nada, um personagem de um desenho voltado ao público infantil e televisionado por um canal dedicado ao mesmo público e que tem procurado se atentar a questões como tolerância e empoderamento nas produções de seus últimos

anos. Com isso, a vampira deixa seu lugar de ameaça e aviso para jovens desavisadas e funciona como modelo para uma geração, apresentando uma mulher independente e autossuficiente.

Além disso, seus relacionamentos evoluem com o tempo, tornando-se o oposto do relacionamento imposto e invasivo da vampira e do vampiro tradicionais. Marceline e Jujuba terminam um namoro e se afastam, não há uma imposição da presença da vampira na vida da outra. Apenas após muitas aventuras e amadurecimento das duas personagens que o namoro é retomado, de comum acordo e respeitando a individualidade de cada uma. Tornando o arco narrativo do casal um mote de tolerância e autoconhecimento, além de um reforço sobre relacionamentos saudáveis e a importância do consentimento.

Referências

- BARROS, Fernando Monteiro de. “VAMPIRO” – Dicionário Digital do Insólito Ficcional. Disponível em: <<http://www.insolitoficcional.uerj.br/v/vampiro/>>. Acesso em 1 set. 2021.
- BARBIERI, Claudia. Arquitetura literária: sobre a composição do espaço narrativo. In: BORGES FILHO, O.; BARBOSA, S. (Orgs.). *Poéticas do espaço literário*. São Carlos: Claraluz, p. 105-125, 2009.
- CAMPBELL, Joseph. *Goddesses: Mysteries of the Feminine Divine*. California: New World Library, 2013.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: Estudos da Teoria e História Literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2019.
- FLAVIO, Garcia. *INSÓLITO FICCIONAL – Dicionário Digital do Insólito Ficcional – e-DDIF*. Uerj.br. 17 jan. 2019. Disponível em: <<http://www.insolitoficcional.uerj.br/i/insolito-ficcional/>>. Acesso em: 29 Oct. 2021.
- JUNG, Carl Gustav., *Instinct and the Unconscious*. London: British Journal of Psychology, 1959.
- LE FANU, Sheridan. *Carmilla – A vampira de Karnstein*. São Paulo: Hedra, 2010.
- TWITCHELL, James B. *The living dead: a study of the vampire in Romantic literature*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1997.
- TZVETAN, Todorov. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

- WARD, Pendleton. *Adventure Time*. United States, Cartoon Network, 2010.
- ZAPATA, Mariana. “Joseph Le Fanu’s Carmilla Has Fangs, Stakes, and Sapphic Undertones”. *Slate Magazine*. Disponível em: <<https://slate.com/human-interest/2016/12/joseph-le-fanu-s-carmilla-is-the-lesbian-vampire-story-that-came-before-dracula.html>>. Acesso em: 3 Nov. 2021.

O mundo de nós todos e invisível entre nós

Francisco de Assis Ferreira Melo (UFU-UFCAT)¹

Introdução: Outros mundos

Neste artigo analisamos o conto “O mundo invisível entre nós” (1994)², de Caitlín R. Kiernan, autora norte-americana de fantasia sombria e ficção científica. Esta narrativa é parte integrante de uma coletânea de contos escritos entre os anos de 1993 e 2004 e reunidos em um livro. Esta reunião de contos recebeu o título de *O mundo invisível entre nós*, publicado no Brasil em 2020. Esta coletânea apresenta uma compilação dos dez primeiros anos de trabalho da contista e reúne os mais aclamados, os favoritos da autora, além de produções difíceis de serem encontradas. Seus trabalhos foram premiados e receberam elogios de personalidades reconhecidas, como: Neil Gaiman, Peter Straub, Charles De Lint e Clive Barker.

Seus contos trazem algumas surpresas e, à sua maneira, Kiernan ficcionaliza o cotidiano de suas personagens rompendo e modificando seus hábitos. Em se tratando de textos povoados por situações insólitas, e góticas, a própria autora, na introdução feita por ela para a coletânea, consegue ser provocadora explicando que a prosa contida em cada conto deve ser vista como uma janela colorida para outro lugar, ao que nos perguntamos imediatamente: que cores seriam essas e onde poderiam ser vistas? E a sua justificativa é que:

Sim, a boa prosa é uma janela. Mas a boa prosa é uma janela de vitral, e o pigmento no vidro se torna a voz do autor. Portanto, eis aqui minhas janelas, coloridas junto comigo. É impossível dizer se são verdadeiramente as melhores janelas que já criei, mas eu adorei criar cada uma delas. (KIERNAN, 2020, p. 18)

Da mesma forma, usando as páginas como janelas ao final do livro, Kiernan (2020, p. 507) também lança algumas provocações ao

1. Graduado em Letras (UFG), Mestre em Estudos da Linguagem (UFG), Mestre em Estudos Literários (UFU), Doutorando em Estudos da linguagem (UFCAT), Doutorando em Estudos Literários (UFU).
2. “Two Worlds; and In Between” (1994).

escrever que: “Nenhuma história está concluída. Há apenas o momento em que me obrigo a parar e digitar, provisoriamente, fim”. Sua posição nos faz questionar sobre essa dificuldade em definir sobre quando colocar um fim, mas, ao lermos os contos, pequenos pontos de luz são lançados como estrelas, chaves, raios no céu, para que nós, leitores, tenhamos coragem de seguir com a leitura. Essa sensação passa a ocupar o nosso pensamento em cada página todo o tempo, fazendo com que sejamos levados até à beira de um abismo provocado por algo inesperado que nos deixa na eminência da queda. A nossa queda, então, se confirma ao sermos capturados pela narrativa.

Os temas desses contos reunidos por Kiernan são variados, abordando questões de todos os níveis, associando uma diversidade de elementos surpreendentes, conduzindo nossas mentes por labirintos que não nos deixam escapar. O conto escolhido, “O mundo invisível entre nós”, traz uma temática que nos é muito presente, pois paira sobre os seres humanos uma força exercendo controle sobre a população, sem mostrar sua face, apenas imagens microscópicas e, através desse ser diminuto, permitindo uma aproximação maior com o inesperado.

Kiernan abre seu mundo inquietante levando seu leitor a encontrar elementos que não consegue definir, mas sabe que estão presentes exercendo algum tipo de força maior sobre os seres humanos. Os dizeres são sobre aquilo que não podemos ver, gerando uma angústia terrível e, segundo Ariès (2017, p. 220), “leva a sociedade a multiplicar apressadamente as habituais senhas de silêncio, a fim de reduzir esse caso demasiado dramático à regra banal das ‘saídas à francesa”’ (aspas do autor). Em cada espaço passa a existir uma sombra espectral tal qual um véu sobre os olhos humanos.

A autora proporciona ao leitor uma aproximação entre espaços narrados: da ficção e da realidade. Isso ocorre, de acordo com Gama-Khalil (2018), em um espaço onde o insólito acontece numa relação em que a morte e o medo estão presentes, situação que podemos constatar como o que “provocado pela iminência da morte e o medo daquilo que pode acontecer depois dela” (GAMA-KHALIL, 2018, p. 23). Passivo de ser visto, a partir do olhar da personagem Twila, ao se deparar com uma situação que ultrapassa os limites do conhecido, da razão e da consciência humana, que precisará reunir forças para não sucumbir à nova situação, pois “sinais de vida encontram-se espalhados em nosso cotidiano, porém nele também podemos ver

sinais de morte” (GAMA-KHALIL, 2018, p. 23). Ao se encontrar diante de eventos que não consegue compreender, a moça é colocada à toda prova e obrigada a enfrentar algo que foge ao seu conhecimento, mas que alteraria qualquer concepção existente sobre o que seria o modo de vida humano. Mundos invisíveis que se entrecortam, difíceis de serem reconhecidos, descobertos e controlados.

Um mundo invisível para os nossos olhos

Desse modo, abrimos nossa análise do conto. À maneira como foi referido por Kiernan, localizamos a nossa “janela colorida” voltada para o abismo ao qual denominou de “O mundo invisível entre nós”. Esta narrativa, situada em um futuro pós-apocalíptico e cujo espaço é responsável por deflagrar o insólito, mostra, a partir de um quarto em um apartamento e passando para fora do prédio, um mundo que viu seu modo de vida desaparecer quando uma praga mortal e desconhecida assolou todo o planeta, ignorando qualquer concepção de fronteira. Somos colocados dentro de um ambiente residencial adaptado para a realização de uma festa, enquanto o narrador mostra de forma resumida acontecimentos comuns para estes eventos.

Ao tomarmos conhecimento desta informação, a maneira como a festa acontecera, identificamos dois tempos de narrativa que se alternam: a noite antes dos eventos inexplicáveis e o amanhecer após a festa. Trata-se de um jogo onde o presente está entrecortado pelas lembranças de um passado bem próximo: o narrador mostra ao leitor um tempo em que não há eventos que quebram rotinas, o instante em que um modo de vida não sofreu ainda nenhum abalo, no qual as pessoas ocupam seus pensamentos com frivolidades. Os elementos mostrados traduzem o comportamento dos jovens nas festas e em locais de organização pequenos, apertados e inesperados.

E os gêmeos foram anfitrião e anfitriã do velório dos velórios, lamentando os célebres falecidos e os que partiriam em breve com suas melhores roupas pretas, de seda e renda, e lábios tão vermelhos que olhos sangravam em solidariedade. Trinta ou quarenta pessoas se espremeram no pequeno apartamento como sardinhas enlatadas vivas, contorcendo-se com música gótica, techno e remix industrial. Não tinha ar-condicionado porque o velho aparelho na janela não sobreviveu ao último mês de agosto; suor, cê-cê e o fedor

de terra remexida de patchuli. Chá de rosas e cigarros de cravo.
(KIERNAN, 2020, p. 45)

Através do fragmento acima, temos ciência de que existe uma aproximação desse futuro caótico ecoando em nossa realidade. Tanto os presentes quanto suas atitudes estão plenamente compatíveis com o comportamento de nossos jovens. Entretanto toda a narrativa será centrada no olhar de uma personagem para que tenhamos condições de observar a desconstrução acontecer desde o local da festa, mais especificamente o banheiro social do apartamento.

Aos poucos, o narrador começa a nos apresentar a personagem central construindo-a a partir da visão que ela apresentará de cada detalhe do ambiente. Em um primeiro momento, o narrador cria uma expectativa bastando a ela abrir os olhos para nos mostrar seu mundo. O narrador se utiliza de todo o primeiro parágrafo já para nos causar um profundo estranhamento, indicando uma escuridão persistente. Twila começa a recobrar a consciência e a sair de seu estado atual de torpor, enquanto seu cérebro tenta movimentar seu corpo. O primeiro movimento descrito pelo narrador é feito pelos olhos, mas o ato de mexer as pálpebras é muito dolorido. Torna-se fundamental para Twila saber onde se encontra no instante em que começa a acordar:

Na beirada desmoronada do buraco, e parece que ela está ali há uma eternidade, quando a febre cede e Twila abre os olhos. Ela precisa piscar três ou quatro vezes para que comecem a entrar em foco, e eles ainda ardem e lacrimejam com a fumaça oleosa de cadáver e o leve ardor da decepção, dissolvendo-se com o sonho.
(KIERNAN, 2020, p. 43)

Na proporção em que seus olhos trazem para nós o mundo e a nova realidade na qual a moça se encontra, temos a oportunidade de construir, através de objetos à sua volta, todo seu espaço à medida que ela elabora um sentimento de medo. E, diante da revelação dos pensamentos de Twila, tomamos conhecimento da proporção de um evento catastrófico, provocado pela presença de um vírus potencialmente mortal: “Ela fica imóvel, prestando atenção no som que a acordou, lembrando onde está e que o apocalipse chegou, passou e ela ainda está aqui” (KIERNAN, 2020, p. 43). O narrador, por sua vez, tenta sugerir modos de vermos o espaço que Twila tentará

reconhecer, pois desde as primeiras linhas tudo que sabemos está relacionado ao olhar dela.

Seria um quase despertar da morte e Twila sente isso. Ao nos atentarmos para o processo, que seria mecânico, de abrir os olhos, torna-se o seu medo mais particular de descobrir qual seria a sua situação. O momento de Twila é de experienciar o seu medo da forma mais primitiva, puro instinto que a direciona para um racionalismo desesperado, um desejo de recuperar o controle. Agora, ela vive o medo em todas as suas possibilidades, como explicado por Lovecraft:

Os primeiros instintos e emoções do homem moldaram sua resposta ao meio em que ele se viu envolvido. Sensações definidas baseadas em prazer e dor criaram-se em torno dos fenômenos cujas causas e efeitos ele podia entender ao passo que em torno dos que ele não entendia teceram-se naturalmente os conceitos de magia, as personificações e sensações de assombro e medo próprias de uma raça portadora de idéias poucas e simples e experiência limitada. (LOVECRAFT, 1987, p. 2)

Pela análise dotada do posicionamento de Lovecraft, em que trata da relação de ancestralidade, percebemos que a personagem sente o que há de mais peculiar ao homem, o medo, porque a névoa que dificulta sua visão precisa ser rompida e as cortinas, após seu empenho, precisarão ficar abertas. Twila hesita em seu movimento dos músculos das pálpebras para abrir os olhos e certamente poderá confirmar para eles as verdades de seus medos. Seu espaço parece encoberto por uma cortina cinza que vem das paredes vazias do apartamento, essa cor sem vida também parece vir do branco vazio quase morto dos seus olhos e tudo que consegue ver é o quartinho: “Do outro lado do quartinho, sua penteadeira do Exército da Salvação, e, pelo espelho rachado, Peter Murphy faz beicinho, os lábios da cor arroxeadada de berinjela. No chão, a chama da vela se afoga na poça vermelha de cera líquida” (KIERNAN, 2020, p. 43).

Ela ainda não sabe, mas o fato de sentir o medo em seu estado mais primitivo propicia uma ressignificação, uma certificação de vida, em meio ao caos. Certamente passivo de reconhecimento de uma esperança de ainda não ser mais uma vítima do vírus. O mundo de Twila está sob o efeito de algo que se tenta nomear, que não se sabe de sua origem e tampouco de meios para controlar. Essa presença consegue criar um estado sobrenatural cuja explicação esbarra no total desconhecimento. O fato de existir similaridade de seu mundo com

o nosso aproxima o leitor do instante ao qual Twila, em seu subconsciente, se encontra dominada pelo medo. Para Roas, consiste em:

Um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade. É por isso que o sobrenatural vai supor sempre uma ameaça à nossa realidade, que até esse momento acreditávamos governada por leis rigorosas e imutáveis. (ROAS, 2014, p. 31)

E essa suposta segurança tenta manter a estabilidade daquilo que definimos como condição de vida dentro de um espaço. Mas esse raciocínio já não pode ser aplicado à Twila, uma vez pontuado os últimos acontecimentos e realinhando o cotidiano. O mundo dela acordara para conhecer o seu novo normal. Ainda em choque, a humanidade começa a procurar algum referencial para explicar o que se acha em curso. Twila não tem conhecimento suficiente para entender os acontecimentos, porém sabe que as pessoas estão sendo acometidas por um mal-estar seguido de febre, exatamente como ela se sente.

Somos, então, preparados para ter contato com um outro plano de tragédia humanitária: as autoridades descobrem que as pessoas vitimadas pelo vírus desconhecido, após um certo tempo, retornam à vida, instaurando um segundo momento de terror. Após acordar, Blondie, o irmão da moça, imediatamente quer confirmar a condição física de Twila, não apenas quanto à doença, mas porque significa perigo para aqueles que ainda permanecem saudáveis nos cômodos do apartamento.

“Twila?” Ele soa perdido e distante. “Nossa, Twila. Você...” Mas não faz sentido perguntar, e ele procura o pulso dela e aperta o polegar no tecido cicatricial inchado e na interseção azul-esverdeada de veias e artérias.

Ela consegue sentir o leve latejar da pulsação pressionada pelo toque do irmão. E sabe antes mesmo do alívio nos olhos dele e do esboço de um sorriso. (KIERNAN, 2020, p. 43)

O teste feito por Blondie e a maneira aliviada de seu olhar indicam para ela que ainda está viva. E, mesmo diante da confirmação, demonstra que não se sente em segurança, pois as pessoas infectadas quando apareciam não demonstravam nenhuma atitude de consciência e logo foram denominadas de zumbis. Shin (2018) explica que

os zumbis são pessoas desprovidas de alma e consciência, cujo objetivo sempre é devorar tudo o que vivem, diferentemente de nós, leitores, que devido ao próprio construto social precisamos tomar decisões conscientes. Pesam sobre as ações praticadas o raciocínio. Na condição de leitores, podemos acompanhar um dia na vida de Twila após acordar depois de um sono estranho, tendo que enfrentar a dúvida se, durante os eventos da noite anterior, não teria se contaminado com esse vírus tão mortal.

À medida que se lembra dos eventos que a conduziram até este dia específico, Twila, seu irmão e o amigo Dougie também precisam ter ciência da realidade, da dissolução familiar e de tudo que está ocorrendo fora do apartamento. Os sons que chegam anunciam fatos que gostariam que não estivessem acontecendo. Em um dia comum haveria pessoas andando pelas calçadas, barulho de crianças, o lixeiro em sua coleta diária, vez ou outra a sirene da ambulância e o mais habitual de todos, um telefone tocando, mas os ruídos possíveis de serem ouvidos agora são outros:

Em algum lugar na rua, tiros e o cantar quente de pneus. Homens gritando, e mais um grito, que parece bem derradeiro. Mas não há sirenes, nenhuma sirene há horas agora, e ela se pergunta se todos os policiais estão mortos ou se só estão se escondendo em algum lugar. (KIERNAN, 2020, p. 47)

Esse mundo caótico se relaciona com catástrofes e doenças que alteram a estabilidade da razão que, segundo Roas:

A existência do impossível, de uma realidade diferente da nossa, leva-nos, por um lado, a duvidar desta última e causa, por outro, em direta relação com isso, a dúvida sobre nossa própria existência, o irreal passa a ser concebido como real, e o real, como possível irrealidade. (ROAS, 2014, p. 32)

Twila recobra o pouco de consciência possível e percebe que ocorrera um apagamento de boa parte da festa, da qual reclamava anteriormente através de olhares entediados. Esse mundo caótico em que se encontra nos remete a Roas (2014), quando trata sobre elementos estranhos ao ser humano provocando catástrofes de proporções várias e, nesse caso, o agente patológico responsável é um vírus. O mundo que Twila enxergava em muito se aproxima do nosso mundo, ao lidarmos com um vírus igualmente agressivo dilacerando o nosso

modo de vida, à maneira como nossa sociedade cria seus mecanismos, com todo o cotidiano fragilizado e desestruturado pela Covid-19.

Sentimos o medo de sair à rua e não saber a forma que se dará o nosso retorno para casa. O som que vem das ruas, carregado de sirenes, anuncia um momento de angústia, de corpos ensacados na cor preta, enquanto percebemos um abismo enorme que se abre sob nossos pés equilibrados à beira de um despenhadeiro, que se amplia enquanto o vírus ganha/toma mais vidas. Por isso, o diálogo estabelecido entre nosso tempo com o que acontece no conto, onde toda a estrutura social simplesmente deixa de existir.

Twila ainda consegue se lembrar do evento que ajudara a realizar, cuja temática gótica viria a ter um título apropriado: “A rave de fim de mundo” (KIERNAN, 2020, p. 45). E, sob a forma de pensamento da personagem, o narrador traz o passo a passo da contaminação silenciosa. Os detalhes mostrados rapidamente, bem como a circulação de outras personagens dentro do apartamento, a atmosfera descontraída de festa que será interrompida quando Twila for ao banheiro depois de horas de consumo de cerveja, encontrando sua amiga com dificuldades.

Arlene pulou para a frente, com espasmos desconjuntados de marionete e os dentes batendo como um brinquedo idiota de halloween. Caiu de cara no colo de Twila, enfiando o rosto entre as coxas, e por um momento Twila ficou atordoada demais para se mexer. Arlene rosou, Cristo, rosou, e o barulho que Twila ouviu e sentiu foi o punhado de pelos pubianos louros preso entre os dentes amarelados de cigarro de Arlene. (KIERNAN, 2020, p. 46)

Este é o primeiro ataque conhecido que acontece justamente com Twila após a meia-noite. Sua amiga Arlene havia se contaminado pelo vírus, considerando que todos os presentes na festa não haviam deixado o local, dificultando qualquer hipótese sobre quem teria entrado e contaminado a moça. Exatamente como Roas afirma, são elementos inesperados que surgem e modificam a ordem natural dos eventos, geram um processo de ruptura que não pode ser recuperado ou interrompido. Este é o *momento* em que toda a realidade desmorona para Twila, diante do espetáculo aterrador ao ver a amiga transformada enquanto a morde:

Twila gritou, nunca na vida ela encheu os pulmões e gritou assim, berrou como uma vadia de filme de terror. Tentou afastar a garota,

enfiou os dedos no cabelo emaranhado de hena, mas Arlene passou os longos braços em volta da privada e se segurou.

A cabeça de Arlene virou, os lábios tão esticados que os dentes pareciam se projetar quando sua boca fechou ao redor da mão de Twila. Os dentes perfuraram pele e músculo. Dentes fortes, esmagando ossos como galhos envoltos em carne, e a dor foi uma coisa quase viva, subindo pelo braço como fogo ou uma água-viva cheia de filamentos. (KIERNAN, 2020, p. 46)

Essa fração de segundos revela à Twila uma visão da realidade fragmentada, violando categorizações sociais, o respeito de limite ao corpo do outro, interpretando o canibalismo como impensável. O ataque de Arlene, semelhante a um animal enfurecido, traz para ela um sentimento de desorientação e a percepção de mundo culturalmente perdido, que a conduz diretamente para uma imposição, obrigada a viver o medo em toda a sua extensão, conforme tratado Lovecraft (1987).

Twila retorna sua atenção para o seu presente e constata que todos haviam morrido, até mesmo seu irmão que sucumbira ao terror tirando a própria vida depois de escrever um pedido de desculpas, em um pedaço de papel, a ela. Existe um contraste funesto entre as horas anteriores à meia noite e posteriores a esta hora. Ela corre o olhar pelo ambiente observando os corpos por todos os lados, antes pessoas alegres que agora se misturavam ao caos completo. Dentro daquele apartamento, Twila pode reconhecer em cada um, o movimento de morte.

Este é outro medo que a humanidade tem e que persegue o ser humano em todos os seus movimentos, passando de atividades em atividades à procura de meios para evitar o contato com essa sombra. Entretanto, sabemos que não a evitamos. Ao tratar sobre a morte, Jeha explica que com ela:

acaba-se nossa esperança de uma vida melhor: passamos de uma realidade conhecida para outra, da qual nada sabemos. Portanto, nossa sensação mais básica, no sentido de mais primitiva e fundamental, é o medo. A situação mais aterradora dentre todas as que nos assombram é o medo do desconhecido, que é o medo da morte. (JEHA, 2018, p. 8)

Os corpos caídos no apartamento deixam claro para Twila o quanto esse desconhecido se aproximou dela. E toma a atitude humana mais comum, sair do espaço em que se encontra e procurar por outro onde essa sombra lhe pareça não existir. A moça, então, decide deixar o apartamento e sente uma estranha névoa cobrir seus olhos.

Ainda com alguma lucidez desenvolve um raciocínio: “Foi fácil assim para Eva?, ela pensa. O trovão cada vez mais baixo é o estrondo de aço dos portões do jardim se fechando e de cadeados trancados contra ela” (KIERNAN, 2020, p. 48).

De certo modo, o apartamento representara um recorte do paraíso durante a festa, agora sentia-se expulsa dele. Do lado de fora, na rua, ela olha outros mortos que voltaram a vida sentindo uma fome difícil de ser saciada por carne humana viva. Em seus momentos finais, enquanto ainda lhe resta alguma humanidade, “anda sozinha pelas ruas silenciosas da cidade, passando por prédios em brasas fumegantes, carros abandonados e mais cem outros clichês do espetáculo apocalíptico” (KIERNAN, 2020, p. 51).

Observamos através de seu olhar o quanto uma presença, por menor que seja, cuja origem desconhecida e chegada inesperada, altera modos e costumes, com os quais uma sociedade foi construída. Não se pode deixar algo tão vilmente perigoso como um vírus se instalar, e que não nos sintamos em segurança ou imunes a ele. Twila sabe que:

Os mortos a conhecem, sentem a mistura discrepante de carne quente e a podridão verde-empregada que mancha seu rosto, suas mãos e roupas. Eles nunca passam de sombras hesitantes, covardes de passo oscilante e açougueiros transitórios. E os vivos são apenas um cochicho nos sonolentos lábios da noite. (KIERNAN, 2020, p. 51)

Diante da complexidade e da velocidade das contaminações por agentes nocivos à vida do homem, Douglas (2010) indica a importância de mantermo-nos puros para sobreviver e longe das impurezas, evitando qualquer contato com vírus que possam propagar ondas mortais e incontroláveis semelhante ao que assolou o mundo da jovem. Não importa qual o tempo de ocorrência, o inimigo representado pelo vírus desconhece qualquer ideia de fronteira. Apenas invade os espaços por meios diversos, como a chuva que Twila observa, uma mordida e até mesmo um respingar de saliva.

Considerações finais: O ficcional e o real se entrelaçam

Ao trazer “O mundo invisível entre nós” mostramos que não só pela ficção das narrativas literárias temos a oportunidade de acompanhar como pequenas vidas, seres que não conseguimos visualizar, circulam

à nossa volta, interagindo com as nossas vidas e nelas interferindo de muitas maneiras. Poucas pessoas manipulam essas criaturas sem que a grande maioria da população tenha conhecimento, criam vidas microscópicas que agridem a população com o impacto de um exército poderoso, porém, silencioso. Olhamos nosso mundo de ordem, leis, costumes, tradições, cantamos músicas que falam de paz ou que incentivam o conflito, segregamos uns aos outros como espécies superiores e nos definimos por cores.

Existem vários mundos invisíveis criados por nós e que o olhar de Twila consegue bem representar. São olhos abertos enevoados que enxergam o necessário para nossas vontades, para os nossos gostos, não considerando qualquer impacto que possa causar no outro. São mundos invisíveis de nosso próprio egoísmo que seguem destruindo, elaborando outros universos, dos quais não temos conhecimento e onde não seremos recebidos. Curiosamente, o vírus da Covid-19 é um desses mundos invisíveis que nos leva para dentro de uma narrativa ficcional, que torna a ciência artifício do contraditório: para uns, a negação e, para muitos, o fio da esperança, ainda que não existam mais meios de salvar aqueles que sucumbiram ao estranho, que ora fazem todos chorarem.

Assim, ao concluirmos nosso texto, também fazemos como a autora deste conto, que não nos dá um desfecho, mas abre para o questionamento depois de colocar Twila sentada nos destroços de um carro. Diante de uma catástrofe humanitária, qual o caminho o homem escolheria? O abismo que se abre em não reconhecer um mal tão extremo quanto um vírus? Ou acreditar em sua existência e seu potencial mortal e salvar vidas?

Travamos, todos os dias, uma batalha para assegurar a própria sanidade. Procuramos meios de contar as nossas histórias sem deixar que até mesmo eventos menores sejam esquecidos. Twila convoca o leitor para um olhar mais detalhista quanto ao mundo que a cerca e da mesma forma faz sua provocação ao nos inquirir indiretamente sobre o que buscamos: ela “se senta no capô, e onde as árvores e topos de prédios tocam o céu do leste a luz já faz promessas que ela sabe que não vai conseguir cumprir” (KIERNAN, 2020, p. 51). O narrador mostra o mundo que está em volta dela, entretanto não revela os seus pensamentos. Sabemos começar histórias, temos condições de desenvolvê-las com argumentos vários, porém somos sempre

surpreendidos quando precisamos pensar no momento de colocar o ponto final para interromper a narrativa.

O ser humano conduz a si mesmo, mas acaba por representar “apenas um cochicho nos sonolentos lábios da noite” (KIERNAN, 2020, p. 51). E, ao passarmos por esses longos meses pandêmicos, tivemos a infelicidade de assistir às ruas vazias e as poucas pessoas encontradas pareciam fugir escondidas atrás de suas máscaras de cores múltiplas. Além das luzes vermelhas e amarelas dos carros socorristas e seus megafones pedindo para que nos entrincheirássemos em nossas casas, nos obrigando a pensar onde a vida recomeçaria.

Twila e seu mundo foram subjugados pela força e impacto de um vírus destruidor que afastava qualquer indicativo de vida. Da mesma natureza desconhecida, outro vírus trouxe para nós a certeza única descrita por Jeha (2018): o medo da morte que equivale ao medo do desconhecido. Twila, depois de deixar o apartamento e ver o mundo em frangalhos, caminha entre os mortos-vivos ressignificando nossos mortos e nossos corpos, verdadeiros portadores da morte. “Hoje em dia não há mais resquícius, nem da noção que cada um tem ou deve ter de que seu fim está próximo, nem do caráter de solenidade pública que tinha o momento da morte” (ARIÈS, 2017, p. 217), ficando tudo em suspenso.

A moça volta os olhos para o céu observando a luz do sol e pensando que ela poderia trazer alguma esperança. Para Twila, o medo que sentia da morte perdera toda a sua importância devido à velocidade com que o vírus conseguiu destruir o conceito de rotina. Em nosso tempo, também reconhecemos que a esperança já não está na luz, pois sombras supostamente humanas nos rodeiam, encontram formas de se aproximar para realizar seu trabalho dizimando vidas aleatoriamente. O que devia ser conhecido para proteger a vida se torna dissimulado e não pode ser mostrado, porque os corpos não revelam mais nenhum traço de vida, apenas cores mortas de decomposição.

Referências

ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Tradução de Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

- DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo: ensaio sobre a noção de poluição e tabu*. Tradução de Sónia Pereira da Silva. Lisboa: Edições 70, 2010.
- GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Da necessidade do medo. In: GAMA-KHALIL, Marisa Martins; SANTOS, Jamille da Silva. *Nos labirintos do medo: estudos sobre o medo da ficção*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018. p. 15-28.
- KIERNAN, Caitlín R. O mundo invisível entre nós. In: KIERNAN, Caitlín R. *O mundo invisível entre nós*. Tradução de Regiane Winarski. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2020. p. 41-51.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural em literatura*. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1987.
- ROAS, David. *A Ameaça do Fantástico*. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Editora UNESP, 2014.
- SHIN, Kyoung Wan Cathy. *Transcending Boundaries with a Zombie Webtoon: An Alternate Platform for Democratic Discourse*. In: FABRIZI, Mark A. (ed.). *Horror Literature and Dark Fantasy Challenging Genres*. Leiden, Boston: Brill, 2018. p. 111-126.
- JEHA, Julio. Apresentação. In: JEHA, Julio. (org.). *Contos clássicos de terror*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 7-9.

Representações do vampiro na literatura fantástica francesa: o caso de Charles Nodier e de Théophile Gautier

Gabriela Jardim da Silva (FURG)¹

Introdução

O presente artigo se inscreve, por um lado, na pesquisa apresentada em “*La littérature fantastique chez Balzac et Gautier : une analyse et une traduction de quelques récits des années 1830*”, tese de doutorado defendida em 2017, e, por outro lado, nos estudos desenvolvidos no âmbito de um estágio pós-doutoral que se consagra à análise literária de doze contos de Charles Nodier e, sobretudo, à sua tradução em português brasileiro. Neste artigo, aspira-se especificamente a examinar de forma sucinta as figurações e características do vampiro em três contos de Charles Nodier publicados em 1822 na coletânea *Infernaliana* (“O vampiro Arnold-Paul”, “Vampiros da Hungria” e “O vampiro Harppe”) e em um conto de Théophile Gautier publicado em 1836 (“A morta apaixonada”).

Ancorado no imaginário popular ao longo dos séculos, o mito do vampiro apresenta-se como tema do fantástico em literaturas de diferentes expressões. Trata-se, além disso, de uma temática de interesse na contemporaneidade, fator que pode ser corroborado pela vasta produção de narrativas literárias e fílmicas que versam sobre o vampirismo nas últimas décadas. A perenidade dessa figura nas obras de ficção parece estar associada ao fato de que ela possui uma considerável habilidade em adaptar-se às predileções e às tendências de cada época; a título de exemplo, tomemos o vampiro representado no século XXI, que se figura como estudante de ensino médio e se envolve em intrigas amorosas (tema frequente em séries televisivas estadunidenses no início dos anos 2000). Partindo desse amplo contexto e remontando ao século em que fora forjado o vampiro mais ou menos como o conhecemos hoje, este estudo se debruça particularmente sobre algumas de suas representações na literatura fantástica

1. Mestre e Doutora em Literaturas Francófonas (UFRGS), é docente na FURG. No momento da redação deste artigo, realiza estágio pós-doutoral em Estudos da Tradução (UFRGS).

francesa produzida no início do século XIX, momento histórico em que o fantástico se disseminou na França.

Escritos e publicados nos anos 1820 e 1830 – essa última década concebida por Pierre-Georges Castex (1951) como *l'âge d'or* do fantástico –, os contos elencados para nossa análise estão em consonância com a estética e com as fórmulas do fantástico que foram propagadas e reproduzidas à exaustão na França do século XIX. Pontuemos, ademais, que foi graças ao sucesso da recepção da obra de E. T. A. Hoffmann, traduzida do alemão para o francês na década de 1820, que o fantástico, através de diferentes manifestações artísticas (como a escultura, a ópera e, notadamente, a literatura), atingiu grande sucesso junto ao público francês. Nessa conjuntura e inserido em um vasto rol de figuras e temas, o vampiro se apresenta como personagem e é retratado, entre outros, por dois notáveis escritores franceses, Charles Nodier e Théophile Gautier.

Charles Nodier e a figura do vampiro

Charles Nodier nasceu em 1780, em Besançon, e faleceu em 1844, na capital francesa. Literariamente pouco conhecido e academicamente pouco explorado no Brasil, Nodier é um dos precursores do Romantismo na França. Além disso, foi um dos primeiros escritores franceses a dedicar-se à literatura fantástica, seja por sua produção literária, seja pela reflexão teórica que abordou em “*Du fantastique en littérature*”, ensaio veiculado em 1830 pela *Revue de Paris*².

A adesão de Nodier ao fantástico ocorreu essencialmente por suas leituras de juventude, mas também porque dispunha de um caráter propenso às elucubrações soturnas e sobrenaturais. Pode-se dizer que E. T. A. Hoffmann – consagrado por parte da crítica francesa como o mestre alemão do fantástico – foi uma das referências do escritor francês, visto que este tinha acesso à literatura alemã e, por conseguinte, à obra de Hoffmann antes mesmo de sua tradução em francês, na segunda década do século XIX. De modo geral, a literatura alemã exerceu uma importante influência na formação do jovem Nodier, que se considerava, como assinala Castex, um discípulo de Werther: “[Nodier] carregava constantemente consigo o livro [de

2. Revista literária fundada por Louis-Désiré Véron em 1829.

Goethe], citava-o com frequência e dali talvez tenha extraído a obsessão pelo suicídio que o atormentou ao longo de dez anos” (CASTEX, 1994, p. 124, tradução nossa).

A incursão de Nodier pelas vias do insólito foi fruto igualmente de sua aproximação com o tema do vampirismo, advinda de uma leitura entusiasmada de “O Vampiro”, conto de John Polidori publicado em 1819, e do curioso interesse pela figura de Augustin Calmet, abade francês que redigiu um longo tratado a respeito do vampirismo. Foi, então, sob a incontestante ascendência de Polidori e de Calmet que Nodier publicou uma série de obras protagonizadas por vampiros, entre as quais:

- (1820) *Lord Ruthwen, ou les vampires*. Neste romance em dois tomos, Nodier evidencia como personagem o protagonista de “O Vampiro”, de Polidori;
- (1820) *Le vampire, mélodrame en trois actes*. Peça de teatro também inspirada em “O Vampiro” e protagonizada por sua personagem emblemática;
- (1822) *Infernaliana*. Antologia que contém vinte e quatro contos baseados em lendas da Europa Central e dos Balcãs e protagonizados por vampiros. Uma parcela considerável dos contos narrados em *Infernaliana* foi retomada literalmente da obra de Augustin Calmet.

A respeito de *Infernaliana*, Castex declara que se trata de uma “literatura pouco original” (CASTEX, 1994, p. 135, tradução nossa) e que “o autor responsável pela antologia se limita frequentemente a transpor ou a reproduzir narrativas fantásticas publicadas e conhecidas” (*Ibidem*, tradução nossa). Com efeito, Nodier reproduz fielmente do *Traité sur les apparitions des esprits et sur les vampires ou les revenans de Hongrie, de Moravie, etc.*, obra de Augustin Calmet de 1746, as três histórias sobre as quais nos debruçaremos ainda nesta sessão. Nodier, por sua vez, explica sumariamente a procedência das tramas contidas em *Infernaliana* na “Advertência”, que nada mais é do que um prefácio à sua antologia de contos:

Extraímos vários contos de diferentes autores. Langlet-Dufresnois, *Os mil e um dias*, dom Calmet, etc. forneceram-nos alguns desses contos. Um grande número é de nossa imaginação, e se não citamos

seus autores em particular é porque isso teria conduzido a muitas delongas. De resto, se o vampirismo data somente de um século atrás aproximadamente, a crença nos mortos-vivos, nos feiticeiros, etc., data, creio, da época da criação do mundo, sem que ninguém de bom-senso possa assegurar tê-los visto ou conhecido. (NODIER, 1922, p. iii-iv, tradução nossa).

Do modo que Nodier expõe a questão, pode-se inferir que ele se identifica como uma espécie de editor e compilador de um conjunto de relatos, conhecidos na Europa desde o século XVIII, sobre vampiros. Não se pode, contudo, objetar o fato de que, no início de sua atividade literária, ele se inspira sobremaneira em outros autores para compor suas obras, conforme pontuamos acima ao aludirmos *Lord Ruthwen, ou les vampires* e *Le vampire, mélodrame en trois actes*, romance e peça de teatro que giram em torno de Lord Ruthven, personagem de Polidori.

De forma oposta às obras originalmente concebidas e redigidas por Nodier, as narrativas que compõem o *corpus* literário deste estudo são curtas e pouco requintadas do ponto de vista da composição e do estilo: “O vampiro Arnold-Paul” e “Vampiros da Hungria” são objetivamente narradas em duas páginas. “O vampiro Harppe”, no que lhe concerne, expõe a sua intriga em uma única página. Nessas três narrativas, a evolução do vampiro é similar: descoberto após atacar e/ou assassinar membros da comunidade da qual fizera parte em vida, ele é desenterrado, encontrado intacto com o corpo repleto de sangue, acometido de um golpe de estaca e/ou decapitado e, finalmente, queimado.

Não somente a intriga e a evolução do vampiro no cenário dos três contos são semelhantes, mas também o perfil psicológico e social de seu insólito anti-herói. Ao se concatenarem as características dos vampiros que povoam as histórias de *Inferraliana*, pode-se resumir seu perfil da seguinte maneira: o vampiro representado por Nodier na coletânea de 1822 é o homem camponês, de temperamento ora insensível, ora grotesco, e que, após a morte, retorna para beber o sangue dos membros da comunidade com a qual convivera outrora e para assassinar aqueles que foram seus amigos, parentes e vizinhos em vida. Além de tudo, comete tais atrocidades sem demonstrar pudor ou perturbação, como se pode observar em “Vampiros da Hungria”:

os oficiais foram informados de que outro homem, morto há mais de trinta anos, possuía o hábito de retornar; que ele havia aparecido

três vezes em sua antiga casa na hora da refeição. Que na primeira vez sugara o pescoço do próprio irmão e tirara-lhe muito sangue; que na segunda vez fizera o mesmo com um de seus filhos; que um criado tivera o mesmo tratamento na terceira vez; e que essas três pessoas morreram disso. Esse morto-vivo desnaturado foi, por sua vez, desenterrado; encontraram-no tão pleno de sangue quanto o primeiro vampiro. Cravaram-lhe um grande prego na cabeça e cobriram-no de terra. A comissão acreditava estar livre de tudo quando de várias partes elevaram-se queixas contra um terceiro vampiro que, morto há dezesseis anos, assassinara e devorara dois de seus filhos; esse terceiro vampiro foi queimado como grande culpado: após tais execuções, os oficiais deixaram a cidadezinha completamente segura contra os mortos-vivos que bebiam o sangue de seus filhos e amigos. (NODIER, 1822, p. 28-30, tradução nossa).

O relato do narrador de “Vampiros da Hungria” evidencia que, ainda que haja tensão entre os vampiros e os vivos – e que estes devam absolutamente extinguir aqueles –, os mortos-vivos se encontram, até certo ponto, inseridos na comunidade representada e não causam comoção ou terror desmedidos, como no caso do vampiro que “possuía o hábito de retornar” e que “havia aparecido três vezes em sua antiga casa na hora da refeição”. A presença e a ação desses seres “desnaturados” são, por vezes, identificadas muito mais como um incômodo para os residentes dos vilarejos onde circulam do que como uma razão de temor ou de angústia, como demonstra o narrador de “O vampiro Harppe”: “após a morte de Harppe, viam-no frequentemente na vizinhança; ele assassinava os trabalhadores e incomodava a tal ponto os vizinhos que ninguém mais ousava residir nas casas que cercavam a sua” (NODIER, 1822, p. 69, tradução nossa).

Compete-nos destacar que os responsáveis pela extinção dos vampiros em questão são oficiais, médicos e cirurgiões. No contexto das três histórias acima mencionadas, o vampirismo é retratado como um tipo curioso de patologia, como sugere o narrador de “O vampiro Arnold-Paul”: “Os médicos e os cirurgiões do local examinaram como o vampirismo pudera renascer ao cabo de um tempo tão considerável” (NODIER, 1822, p. 19, tradução nossa).

Em seu artigo “*Mythe et réalité: les origines du vampire*”, Catherine Mathière sustenta que, já no século XVIII, época em que corriam na Europa Central inúmeros rumores sobre supostos mortos-vivos que se nutriam de sangue, os reputados sábios e os filósofos, bem como

os médicos tentavam desmitificar as histórias desses que eram designados como vampiros:

Com o desejo de subtraírem [das histórias de vampiros] o caráter sobrenatural e de retirá-las do domínio religioso, [os sábios e filósofos] tentavam, apesar da precariedade dos conhecimentos da época, fornecer uma explicação racional, senão experimental, dos fatos observados. No que concerne às marcas de mastigação nos mortos em suas tumbas, parece-lhes compreensível atribuir a responsabilidade a serpentes, ratos ou outros roedores. Alguns atribuem a ausência de decomposição dos corpos a reações químicas [...] Segundo outros especialistas, médicos em particular, o vampirismo possui causas alimentares ou patológicas. É resultado da má alimentação consumida pelos povos da Europa Central, ou de um envenenamento do sangue ocasionado pela ingestão de cogumelos venenosos [...] que impediriam a degradação do corpo. (MATHIÈRE, 1992, p. 18-19, tradução nossa).

A profusão de casos noticiados sobre o suposto mal do vampirismo na Europa Central está na gênese de inúmeras obras sobre vampiros, esses mesmos casos que a filosofia e a ciência tencionaram racionalizar apesar das crenças e superstições então correntes.

Quanto às histórias reportadas por Augustin Calmet e compiladas por Charles Nodier, amalgamavam-se ali o viés científico, ainda que especulativo, e o viés sobrenatural e/ou religioso ao se tratar do fenômeno do vampirismo. Nesse sentido, do ponto de vista da tessitura narrativa e da reação das personagens diante dos ataques por vampiros (ou da interação entre estes e os vivos), poder-se-ia afastar dos contos de Nodier o fator essencialmente fantástico³ e recorrer-se-ia à noção mais abrangente de metaempírico, elaborada por Filipe Furtado em *A Construção do Fantástico na Narrativa* (1980).

3. Se nos pautarmos pelo princípio de hesitação, considerado por Tzvetan Todorov (1970) como condição *sine qua non* para a instituição do fantástico literário. Convém precisar que, embora esse princípio seja frágil, restritivo e tenha sido, portanto, questionado por diversos especialistas no tema, julgamos que ele é pertinente no que tange à literatura fantástica francesa produzida no século XIX, visto que suas narrativas dispõem frequentemente de variações da mesma fórmula na qual é geralmente compreendido o sentimento de hesitação, seja da personagem confrontada com o fenômeno sobrenatural, seja do narratário. A obra de Charles Nodier à qual se aplica este estudo não respeita, porém, essa fórmula baseada em temor e hesitação.

Théophile Gautier e a figura da vampira

Théophile Gautier nasceu em 1811, em Tarbes, e faleceu em 1872, em Neuilly-sur-Seine. Conhecido por seu caráter excêntrico e pelo domínio de diferentes gêneros literários, Gautier possui uma produção literária vasta e heterogênea, tendo transitado pelo Romantismo e sendo reconhecido como um dos expoentes da escola parnasiana. Sua obra abrange da prosa à poesia, passando pelo teatro e pela crítica literária.

Como muitos de seus contemporâneos, interessou-se pela escrita de contos fantásticos. Sua atuação foi, no entanto, diversa em relação aos seus pares, visto que ao longo de sua vida produziu em alguma medida narrativas de cunho sobrenatural, ou seja, não limitou sua produção com contornos insólitos ao auge do fantástico na década de 1830 (JARDIM DA SILVA, 2017, p. 93 *et passim*). De seu rol de *récits fantastiques*, pode-se depreender alguns dos temas e figuras caros ao fantástico: a loucura, as incursões oníricas, a utilização de psicotrópicos, a presença de objetos mágicos, a aparição de mortos-vivos, etc. Em meio a essa heteróclita seara temática, o vampirismo também encontrou um lugar em sua produção. Contudo, se nos depararmos com o vampiro nos contos de Charles Nodier, é sobre a figura da vampira que é tecida a intriga de “A morta apaixonada”.

Veiculado pela primeira vez em 1836 na *Chronique de Paris*⁴, “*La Morte amoureuse*” é um dos mais notórios contos de Gautier e é também um dos poucos que foi traduzido em português brasileiro. Esse texto, reputado pelos amantes da literatura vampírica, foi publicado em antologias póstumas do autor, bem como em coletâneas compostas por narrativas fantásticas e/ou por histórias de vampiros. Diagonalmente oposta à personagem vampiresca de Nodier – representada pelo homem ordinário, camponês, assassino de seus entes próximos e forjado a partir de uma espécie de patologia oriunda da Europa Central –, a personagem sobrenatural caracterizada em “A morta apaixonada” se revela complexa, paradoxal e requintada do ponto de vista de sua construção. Referimo-nos a Clarimunda, a cortesã vampira que desvirtua Romualdo, um jovem e casto padre de província.

Aos 66 anos, Romualdo revela a um irmão de sua congregação religiosa uma tentação que sofrera na juventude pouco tempo após ter

4. Revista literária fundada por Honoré de Balzac em 1835.

sido ordenado padre. Sua narração detalhada expõe as circunstâncias em que conheceu Clarimunda e as condições insólitas que o levaram a manter uma relação com ela por quase três anos. Durante esse tempo, o pároco levou uma vida dupla na qual não conseguia discernir o que era real e o que era sobrenatural/onírico: quando estava com Clarimunda, sonhava que era padre; quando atuava como padre, sonhava que levava uma vida luxuosa ao lado de sua amada.

O relato do narrador-protagonista é permeado pelo sentimento de dúvida (os momentos que passara ao lado de Clarimunda teriam sido uma sequência de sonhos?) e de nostalgia em relação ao amor profano que experimentara pela cortesã com características de vampira. Ao descrevê-la, Romualdo desvela um ser de beleza extraordinária:

Ela era bastante alta, com aparência e porte de deusa; seus cabelos, de um louro suave, separavam-se no alto da cabeça e corriam-lhe sobre as têmporas como dois rios de ouro [...] sua testa, de uma brancura azulada e transparente, estendia-se larga e serena sobre os arcos de dois cílios quase marrons [...] Que olhos! Com um clarão decidiam o destino de um homem; tinham uma vida, uma limpidez [...] e fileiras de grandes pérolas claras, de um tom quase semelhante a seu pescoço, desciam-lhe sobre o colo [...] usava um vestido de veludo nacarado e de suas largas mangas forradas de arminho saíam mãos aristocráticas de infinita delicadeza, com dedos longos e arredondados e de tão ideal transparência que deixavam passar a luz como aqueles da Aurora. (GAUTIER, 2009, p. 271-272).

Seria Clarimunda um anjo ou um demônio? Em sua descrição, o narrador-protagonista elenca diversos adjetivos e substantivos que fazem alusão à luz. O campo semântico da luz está em consonância com o nome da personagem, Clarimunda; poder-se-ia decompô-lo em aquela que “clarifica o mundo”⁵. Questionar-se-ia por que uma cortesã que se tornou, após a morte, uma espécie de vampira teria um nome tão significativo e mesmo paradoxal, na medida em que os vampiros – bem como as cortesãs – são seres que possuem hábitos noturnos. Uma das hipóteses que pautamos diz respeito à forma com a qual Clarimunda revela a Romualdo aspectos da vida que ele ignorava por ser um jovem casto, comedido e religioso, a saber: o

5. No texto original, a forma adotada é Clarimonde, o que torna mais evidente o jogo de palavras: *clarifier*, em português “clarificar”, e *monde*, em português “mundo”.

amor carnal, a luxúria e a opulência, isto é, prazeres profanos e antípodas da vida humilde, regrada e sacra, única que ele conhecia antes de apaixonar-se pela cortesã com “porte de deusa”.

Mentor de Romualdo e conhecedor da fama acerca da falecida cortesã, o abade Serapião possui uma opinião distinta à de Romualdo sobre ela. Se o jovem pároco questiona se sua amada é um anjo ou um demônio, o velho abade está persuadido do caráter demoníaco que a envolve: “Sempre correram sobre essa Clarimunda histórias muito estranhas, e todos os seus amantes terminaram de forma miserável ou violenta. Disseram que era uma vampiresa, um vampiro mulher, mas para mim era Belzebu em pessoa” (GAUTIER, 2009, p. 291).

Clarimunda é ambivalente no que diz respeito às suas condutas diante de Romualdo: ainda que cause momentaneamente a ruína do jovem padre, ela não se apresenta como um ser completamente maligno, mas, antes pelo contrário, como uma mulher devotada ao amor: viva, Clarimunda participava de orgias; morta, ela se tornou fiel: “nada queria além do amor, um amor jovem, puro, despertado por ela e que deveria ser o primeiro e o último” (GAUTIER, 2009, p. 300). Apesar de necessitar de sangue para conservar sua condição de vampira, ela toma apenas algumas gotas de Romualdo, pois não deseja causar-lhe mal:

– Uma gota, só uma gotinha vermelha, um rubi na ponta de minha agulha!... Como você ainda me ama, não devo morrer... Ah! Pobre amor! Vou beber seu belo sangue de cor púrpura tão brilhante. Durme, meu único bem, durme, meu deus, meu filho, não farei mal a você, não tomarei de sua vida senão o que será preciso para não deixar que se apague a minha [...] E ao dizer isto ela chorava e eu sentia suas lágrimas caírem sobre meu braço que ela mantinha entre as mãos. Enfim decidiu-se, me picou de leve com sua agulha e começou a bombear o sangue que escorria. Ainda que só tivesse bebido algumas gotas, tomada pelo medo de me esgotar, envolveu-me cuidadosamente o braço com uma atadura, depois de ter esfregado com um unguento que a cicatrizou de imediato. (GAUTIER, 2009, p. 303).

Do excerto acima, pode-se distinguir o sofrimento de Clarimunda ao nutrir-se do sangue de seu amado. Nessa perspectiva, ela não se aparenta em nada aos vampiros impiedosos exibidos nos contos de *Infernaliana*.

Clarimunda se distingue igualmente dos vampiros de Calmet/Nodier no que concerne à aproximação de suas presas; assim como

alguns dos mais célebres vampiros da ficção mundial, ela possui uma abordagem na qual se serve da beleza e da sedução. A esses tratamentos comuns a um lorde Ruthven, a um conde Drácula ou a um Lestat, pode-se acrescentar o fator feminino como símbolo da perdição masculina, afinal Clarimunda compromete Romualdo, antes de mais nada, por ser a mulher que o desvirtua de seu chamado religioso. Em outras palavras, a tensão entre o sagrado e o profano se institui em “A morta apaixonada” a partir do momento em que uma *femme fatale* leva um homem beatificado a furtar-se de seu chamado divino. Recordemos que, desde Lilith, a mulher figura como um ser problemático e desviante em relação ao homem. É nessa tradição que associa a mulher ao mal e ao pecado que se inscreve Clarimunda e é sob esse signo que seu temperamento vampírico é explorado na história de Gautier.

Convém destacar que, como em diversos contos produzidos à época, “A morta apaixonada” tem sua trama desenvolvida sob a perspectiva da hesitação e, nesse caso, a fórmula restritiva de Todorov convém totalmente, aplicando-se tanto ao narrador-protagonista como ao narratário. O jovem pároco se relaciona amorosamente com a cortês vampira em uma atmosfera onírica e extraordinária, embora haja elementos ao longo da narração que possam falsear a hipótese do sonho. Todavia, assumir que o fenômeno sobrenatural ocorreria somente no campo onírico poderia explicar por que Clarimunda é representada de forma afável, apaixonada e empática. Nesse caso, supor-se-ia que ela fora moldada em conformidade com os receios, anseios e desejos inconscientes de Romualdo, pois, apesar de ser apresentada como vampira, ela não possui um caráter maligno e assassino; torna-se, porém, ameaçadora porque induz o jovem pároco à perdição pela via do amor profano e do desejo, sentimentos incompatíveis com o ofício religioso para o qual ele se preparara desde a infância.

Considerações finais

O exame das figurações do vampiro em três contos de Charles Nodier – ou em três contos retomados por Nodier da obra de Augustin Calmet – e em um conto de Théophile Gautier assevera que a questão do gênero é determinante na caracterização da emblemática personagem que se nutre de sangue. O vampiro de Nodier representado

em *Infernaliana* é um ser ordinário, grotesco e detentor de traços sociopatas, visto que se apresenta como o assassino de antigos amigos, parentes e vizinhos, ao passo que a vampira de Gautier é efetivamente um ser extraordinário e que, além disso, manifesta empatia e hesita diante daquele que ama e a quem não quer ferir.

No que se reporta ao tema do vampirismo nas narrativas aqui consideradas, pode-se destacar duas perspectivas antagônicas. O vampiro de Nodier é confrontado, repellido e extinto pela ciência (na figura de médicos, de cirurgiões, de peritos em vampirismo) e/ou pela justiça (na figura de oficiais do exército), posto que o mal dos vampiros exibido no contexto das histórias que protagonizam é considerado, sobretudo, como uma patologia. Em contrapartida, a vampira de Gautier, considerada como uma criatura sobrenatural, maligna e demoníaca, é confrontada e extinta pela Igreja (na figura do abade Serapião). É necessário, tanto na obra de Nodier quanto na obra de Gautier, exterminar o vampiro, mas as razões que sustentam a necessidade de sua destruição são de naturezas diversas: o vampiro nodieriano é responsável pelos prejuízos ao corpo de suas vítimas, enquanto a vampira gautieriana é responsável pela ruína espiritual do jovem padre.

No prolongamento da questão acerca dos prejuízos à alma ocasionados pela vampira de Gautier, enfatizemos, por fim, a dicotomia sagrado/profano relacionada à questão do gênero. Em “A morta apaixonada”, a figura feminina – no papel de vampira – está associada à sedução, ao mal, à transgressão e ao pecado, ou seja, ela deve ser combatida não por ser assassina, como o são os vampiros nodierianos, mas porque é uma mulher lasciva prestes a lançar no abismo do pecado o casto Romualdo.

Referências

- CALMET, Augustin. *Traité sur les apparitions des esprits et sur les vampires ou les revenants de Hongrie, de Moravie, etc.: tome I*. Paris: Chez de Bure, 1751. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k68179p.image>>. Acesso em: jul. 2021.
- CALMET, Augustin. *Traité sur les apparitions des esprits et sur les vampires ou les revenants de Hongrie, de Moravie, etc.: tome II*. Paris: Chez de Bure, 1751. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k68180w.image>>. Acesso em: jul. 2021.

- CASTEX, Pierre-Georges. *Le conte fantastique en France: de Nodier à Maupassant*. Paris: José Corti, 1994.
- FURTADO, Filipe. *A Construção do Fantástico na Narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- GAUTIER, Théophile. *Récits fantastiques*. Paris: Flammarion, 2007.
- GAUTIER, Théophile. A morta apaixonada. Tradução de Celina Portocarrero. In: MOREIRA DA COSTA, Flávio (Org.). *Contos de vampiros*. Rio de Janeiro: Agir Editora, 2009. p. 268–307.
- JARDIM DA SILVA, Gabriela. *La littérature fantastique chez Balzac et Gautier: une analyse et une traduction de quelques récits des années 1830*. 2017. Tese (Doutorado em Literaturas Francesa e Francófonas) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.
- MATHIÈRE, Catherine. *Mythe et réalité: les origines du vampire. Littératures*, Toulouse, v. 26, p. 9–23, 1992.
- NODIER, Charles. *Du fantastique en littérature*. In: *Revue de Paris*. Paris, 1830. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1056777c.image>>. Acesso em: jul. 2021.
- NODIER, Charles. *Infernaliana*. Paris: Sanson-Nadau, 1822. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k620569.image>>. Acesso em: jul. 2021.
- TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1976.

Poesia e pandemia: retratos do invisível nos poemas de Osman Matos

Gislaine Goulart dos Santos¹

Introdução

O tema epidêmico compareceu na literatura em diferentes épocas. Na Europa, em obras como *Decamerão* (1348-1353), de Giovanni Boccaccio; *Um diário do ano da peste* (1722), de Daniel Defoe; *A peste* (1947), de Albert Camus e *Ensaio sobre a cegueira* (1995), de José Saramago. Entre os latino-americanos, sobressai a obra de Gabriel García Márquez, *O amor nos tempos de cólera* (1985). Na literatura brasileira, esse tema aparece em *Lucíola* (1865), de José de Alencar, que representa o surto da febre amarela de 1850, no Rio de Janeiro. O livro *A mão e a luva* (1874), de Machado de Assis, que contextualiza o período de surtamento da epidemia do cólera. Nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, o panorama social é marcado pela presença da tuberculose, da bexiga e da febre amarela. A literatura tem esse poder de resgatar e enunciar o significado dos acontecimentos e refletir sobre eles na vida dos personagens criados.

No início de 2020, a pandemia da Covid-19, doença infecciosa causada pelo novo coronavírus (SARS-CoV-2), mais uma vez mostrou a fragilidade da humanidade. Desde a Antiguidade até os tempos de hoje, as epidemias assombram o ser humano, causando pânico e destruição. Sobre as mudanças das epidemias de antes e a atual pandemia, o escritor turco Orhan Pamuk observou que nossas reações não mudaram muito:

autoridades sempre negam a gravidade das doenças, como ao declarar que é somente uma gripezinha; culpa-se um elemento estrangeiro, como a China; boatos falsos se espalham como as *fake news*. (DUARTE, 2020, p. 15)

1. Doutora e mestre em Teoria e História Literária pelo IEL-Unicamp, graduada em Letras pela UNIFEV, servidora pública na FCM-Unicamp. Orcid: 0000-0003-0947-1776.

Ainda segundo o escritor, a grande diferença está na proporção global e simultânea que veiculam as informações sobre a doença.

Desde o início da pandemia, o mundo acompanhou o rápido avanço científico: pesquisas, tratamentos, vacinas para reduzir e conter o número de mortos pelo coronavírus. Além do conhecimento científico, outros saberes e formas de expressar a realidade da pandemia foram escritos, uma vez que “escrever é tornar-se contemporâneo do que se passa” (DUARTE, 2020, p. 105). Textos filosóficos, sociológicos, poemas, contos, romances (*Ana de corona*, de Gisele Mirabai, foi o primeiro romance publicado em 2020).

Pedro Duarte (2020) realizou um panorama dos principais filósofos contemporâneos no livro *A pandemia e o exílio do mundo*. Giorgio Agamben, um dos primeiros filósofos a publicar sobre a Covid-19, apontou o vírus como pretexto para o estado de exceção; o texto “A invenção de uma pandemia” foi bastante criticado por minimizar os efeitos da pandemia e o pensador precisou voltar atrás, já que o isolamento social era a única forma de conter a disseminação do coronavírus. Jean-Luc Nancy pôs expectativa na emergência do sentido de comunidade para o nosso futuro. Slavoj Žižek apostou no caráter subversivo do vírus diante do capitalismo para despertar o comunismo. Franco “Bifo” Berardi falou de reabertura do futuro. Para Byung-Chul Han, a pandemia não vai acabar com o capitalismo, mas vai reforçá-lo; o vírus não gera sentimento coletivo, fato que percebemos mais nitidamente em 2021. Bruno Latour criticou o produtivismo industrial, modelo hostil à ecologia. Para o filósofo Achille Mbembe, a “pandemia ressaltou a separação individualista e neoliberal da morte, dando a ricos a chance de se protegerem e expondo os pobres” (DUARTE, 2020, p. 118).

O pensamento desses intelectuais foi mediado por suas ideologias, experiências e histórias singulares; uma pluralidade de ideias em meio à crise de um pensamento universal que, em alguns casos, não condiz com a realidade de muitas pessoas no enfrentamento do coronavírus. Na literatura, também não há um movimento estético-literário que agregue todos os poetas contemporâneos. Existe um espírito de época que faz com que as dicções e individualidades resultem em similaridades decorrentes de sua formação estética e ética que constituem a subjetividade na escolha da matéria de criação, ou seja, uma circunstância histórica e pessoal do escritor.

No livro *Os sentidos da saúde e da doença*, (2013), os autores destacaram que esses sentidos são configurados social, histórica e

culturalmente. “Eles não estão isentos de crenças, hierarquias, juízos de valor, conhecimentos e atitudes compartilhados em um grupo” (CZERESNIA; MACIEL; OVIEDO, 2013, p. 15). O debate humanístico, de certa forma, impacta as reflexões que modulam a nossa experiência pessoal com a pandemia, por isso, é importante que ele esteja associado àquilo que vive o homem e lhe dê consciência sobre os problemas sociais que atingem diferentes esferas da sociedade, não somente a própria vida.

Pandemia: a realidade e o poema

Em 2020, o sociólogo Boaventura Santos publicou *A cruel pedagogia do vírus*. No livro, o escritor afirmou que a pandemia veio apenas agravar uma situação de crise a que a população mundial tem estado sujeita, crise provocada à medida que o neoliberalismo foi se impondo como a versão dominante do capitalismo em torno da lógica do setor financeiro. Para Boaventura Santos (2020), o capitalismo, o colonialismo e o patriarcado são os principais modos de dominação que,

apesar de onipresentes na vida dos humanos e das sociedades, são invisíveis em sua essência e na essencial articulação entre elas. A invisibilidade decorre de um sentido comum inculcado nos seres humanos pela educação e pela doutrinação permanentes. (SANTOS, 2020, p. 11)

Isso quer dizer que esses três poderes dominam a sociedade, por isso, as necessidades dos cidadãos comuns, que não integram essa estrutura, são esquecidas e suas vidas, invisíveis.

No mesmo ano, Osman Matos (autor dos romances *Rio do braço* e *A viagem* e dos livros de poemas *Bolhas de sabão*, *Poesia em gestação*, *Pó, emas e outros poemas* e *Nanosmania*) publicou *Poesia em plena pandemia*, livro composto por 45 poemas, escritos durante a quarentena obrigatória da Covid-19. Os poemas versam sobre a batalha entre o homem e o vírus, isolamento social, comportamentos humanos (ódio, racismo, orgulho, amor, egoísmo, solidariedade), esperança, futuro, meio ambiente, desigualdade, capitalismo e política. O poeta transforma experiência e leitura do mundo em linguagem poética para representar o Outro e a pandemia em seus diferentes aspectos.

A conexão entre o texto de Boaventura Santos, *A cruel pedagogia do*

vírus, e os poemas, “Invisíveis”, “#Fique em casa” e “CEP”, do livro *Poesia em plena pandemia*, de Osman Matos, objetiva refletir sobre o lugar que o coronavírus ocupa na obra sociológica e poética que, mesmo com experiências singulares e tipos de texto diferentes (prosa e poema), convergem ao retratar a invisibilidade do vírus e do mercado; males que reforçam e tornam mais visível a injustiça, a exclusão social e o sofrimento dos invisíveis, como afirmou Boaventura Santos (2020) e já está indicado no título do primeiro poema estudado.

Invisíveis

Quando o fogo é na roupa
ou o calo é no pé
todo mundo é discípulo
de São Tomé.

E toda essa integração
pela não aglomeração
e confinamento
foi porque viram
que o vírus invisível
contamina a todos,
sem selecionamento.

E como não tem mal
que traga um bem,
apareceram outros
invisíveis, os “sem”:

os sem-esgoto,
sem-internet,
sem-água
e sem-sabão para lavar as mãos...

O sem-comida,
sem-teto
sem-trabalho, incompletos,
sem-renda
e sem-otimismo...

Caíram as máscaras
do capitalismo?

(MATOS, 2020, p. 46)

O poema apresenta uma linguagem simples e direta, condizente com o tema abordado e com o público a que se refere a realidade representada. Métrica irregular e rima predominante na primeira estrofe em “é” e na segunda em “ão” e “mento”. O tema é desenvolvido em torno de uma dupla invisibilidade: a do vírus e da classe social mais vulnerável, os “sem”. Na primeira estrofe, o vírus invisível é comparado a São Tomé, relacionado à expressão “ver para crer”, uma vez que a existência do vírus foi negada por muitos, mas as mortes aumentaram drasticamente à medida que o coronavírus foi avançando e entrando nas famílias e nas cidades, tornando a perda dos entes querido visível. Na segunda, o vírus invisível é motivo de “integração pela não aglomeração”, porque contamina todos “sem selecionamento”.

Na terceira estrofe, o eu lírico retrata os outros invisíveis, os “sem”, que aparecem, ou melhor, acrescentam-se aos que já existiam como consequência de um mal invisível: o vírus e o mercado. Boaventura Santos (2020) escreve sobre o invisível todo-poderoso infinitamente grande (o deus das religiões do livro), o infinitamente pequeno (o vírus) e o nem grande e nem pequeno, porque disforme, os mercados. “Tal como o vírus, é insidioso e imprevisível em suas mutações e, tal como deus (Santíssima Trindade, encarnações), é uno e múltiplo” (SANTOS, 2020, p. 10). Ainda segundo o sociólogo,

apesar de onipresentes, todos estes seres invisíveis têm espaços específicos de acolhimento: o vírus, nos corpos; deus, nos templos; os mercados, nas bolsas de valores. Fora desses espaços, o ser humano é um ser sem-teto transcendental. (SANTOS, 2020, p. 10)

Um ser devorado pelos males do capitalismo e do vírus.

No poema, a invisibilidade do vírus atinge mais cruelmente os outros invisíveis, os “sem”, sujeitos despersonalizados. Na quarta estrofe, o eu lírico retrata os que possuem moradia com condições precárias de estrutura e falta de saneamento básico: “os sem-esgoto, / sem-internet, / sem-água / e sem-sabão para lavar as mãos...”. Na quinta, o outro grupo mais precário, os incompletos, não tem nem o mínimo para sobreviver: “O sem-comida, / sem-teto / sem-trabalho, incompletos, / sem-renda / e sem-otimismo...” Como ser otimista com uma vida tão privada do essencial para sobreviver: comida, casa, trabalho, renda?

Os “sem” deixa de ser uma condição e passa a ser um substantivo, um ser invisível, sem nome, apenas o sem e o que lhe falta. Aos

“sem” de antes da pandemia, acrescentam-se os “sem-internet” que, já privados de outras necessidades básicas, são impossibilitados de acompanhar o ensino remoto, aumentando ainda mais as desigualdades entre ricos e pobres. “Caíram as máscaras / do capitalismo?”, questiona o último verso, jogando a resposta para o leitor refletir. O ritmo é mais acentuado na quarta e na quinta estrofes dos poemas pela repetição da palavra “sem” e enumeração de tantos tipos de invisíveis; é o ponto alto do poema por revelar a falta do básico para viver. As reticências da quinta estrofe ligam-se à última, como se os “sem” estivessem caindo na boca do capitalismo e fossem devorados por ele para enriquecer e sustentar os já tão ricos.

O sujeito lírico do poema não está em primeira pessoa, mas seus escritos se dirigem ao leitor que pode se identificar, se sensibilizar ou ficar indiferente diante da representação das consequências da pandemia na vida do Outro. O poema, assim como os trechos apresentados do texto de Boaventura Santos, mostra os danos causados pelo capitalismo voltado para o lucro e a pandemia que agravou esse cenário de desigualdades. O poema de Osman Matos não só expõe, mas ressignifica, estetiza esses aspectos da experiência humana durante a pandemia; é uma expressão verbal rítmica que provoca e explora sentidos, sensações e sentimentos por meio de um olhar crítico, estético e ético sobre o contexto da pandemia, sobretudo da população mais vulnerável.

O segundo poema a ser analisado é uma referência à “#Fique em casa” que circulou muito nas redes sociais no mês de março de 2020 como uma frase de ordem mundial para o enfrentamento da pandemia:

#Fique em casa

Aproveite essa quarentena
e seja vasculhador
para tirar as sujeiras de seu teto.

Fácil demais, não?
Você tem um telhado a seu alcance,
Por isso você tem cabeça.

Não podem fazer o mesmo,
os vasculhadores de cabo longo
que moram no bairro Ar Livre na Rua Padeça

Fácil demais, não?
 Chamá-los de loucos,
 “– Deus lhe favoreça.”

Difícil demais, não?
 Sem ter um telhado ao alcance,
 como ficar em casa e ter cabeça?

(MATOS, 2020, p. 51)

A campanha “Fique em casa” foi direcionada fundamentalmente para as classes média e alta, esferas da sociedade que tinham condições de permanecer em seus lares por meio do trabalho remoto. Os grupos que já possuíam vulnerabilidades antes da pandemia, como, por exemplo, os trabalhadores informais e os sem-teto, tiveram um agravo com a quarentena. Isso porque qualquer quarentena é sempre discriminatória e mais difícil para alguns grupos sociais do que para outros, como afirmou Boaventura Santos (2020), que denomina os mais vulneráveis de os “grupos do sul que não designa um espaço geográfico, mas um espaço-tempo político, social e cultural. É a metáfora do sofrimento humano injusto causado pela exploração capitalista, pela discriminação sexual” (SANTOS, 2020, p. 15).

No poema, o eu lírico se dirige a duas classes sociais distinguidas pela metáfora do “vasculhador” (no singular) e dos “vasculhadores de cabo longo” (no plural); tem um telhado e não tem um telhado. “Vasculhador”, no poema, tem o sentido de uma vassoura limpa teto, porque está associado, na primeira estrofe, a quem está em quarentena e pode “tirar as sujeiras de seu teto”, ou seja, representa uma classe social.

Na terceira estrofe, os vasculhadores do cabo longo não podem limpar o seu teto, porque “moram no bairro Ar Livre na Rua Padeça”; uma referência aos sem-teto ou as populações de rua que passam as noites nos viadutos, nas estações abandonadas, onde nem mesmo o vasculhador do cabo longo consegue alcançar o teto, esse inexistente para o morador do Ar Livre na rua Padeça, onde são largados à própria sorte; são os grupos do sul. O último verso da quarta estrofe, “– Deus lhe favoreça”, remete a alguém que vê a situação e invoca Deus para ajudar, único capaz de interferir e conduzir o enfrentamento do problema?

O verso “Fácil demais, não?”, no segundo e quarto tercetos, questiona o olhar para o Outro, descrito no verso da sequência: “Você tem

um telhado a seu alcance” e “Chamá-los de loucos”, o que mostra o egoísmo das pessoas quando não se colocam no lugar do Outro. É um questionamento para o próprio leitor refletir sobre as condições de quarentena de cada classe social representada pelo vasculhador com e sem teto. A última estrofe substitui o questionamento “Fácil demais, não?” por “Difícil demais, não? / Sem ter um telhado ao alcance, como ficar em casa e ter cabeça?”; como ter cabeça e saúde mental em meio à situação de vulnerabilidade, sem um teto onde se abrigar e ficar em quarentena?

“Fique em casa” é para quem tem um teto, e a desigualdade social sustenta o isolamento das classes média e alta, por meio dos trabalhadores informais, os sem trabalho, os sem teto que entram na contabilidade dos mais vulneráveis, os invisíveis.

O poeta Osman Matos faz uso da *hashtag* mais circulada nas redes sociais, #Fique em casa”, associa ter e não ter teto ao objeto “vasculhador” para realizar uma crítica, não às restrições que ajudaram a conter o coronavírus, mas aos governantes que não deram condições para que os mais vulneráveis também pudessem ficar em casa; mais grave ainda os sem-teto e os que vivem em condições socioeconômicas precárias, como no poema “Invisíveis”.

Boaventura Santos (2020), no excerto acima, se referiu aos grupos do sul, não como um espaço geográfico, mas um espaço-tempo político, social e cultural. No entanto, os mais atingidos pelo coronavírus são localizados também pelo espaço geográfico, como no poema CEP:

CEP

“Enquanto na Europa
a idade avançada
é o fator de risco
por mais mortes
pelo vírus da Covid,
no Brasil é o CEP:

morre-se mais
pelo lugar que se reside.”

Essa notícia do dia
duplamente nos agride:
nesses mesmos lugares
muitos idosos vivem.

(MATOS, 2020, p. 92)

As duas primeiras estrofes do poema referem-se a uma notícia de jornal que compara a idade avançada como fator de risco por mais mortes na Europa, enquanto, no Brasil é o CEP, ou seja, o lugar onde se reside; uma reflexão sobre a situação de um país desenvolvido e outro subdesenvolvido. “morre-se mais / pelo lugar que se reside” está em uma estrofe única, dando destaque à trágica notícia, por meio da linguagem mais informal do segundo verso, alterando o ritmo do poema (mais direto) ao utilizar o pronome “que” ao invés de “onde” ao se referir a um lugar.

Osman Matos faz uso de subsídios jornalísticos no processo de criação do poema para incluir uma interpretação crítica à realidade brasileira. O poeta olha para a rua e recria os fatos, as pessoas, a notícia de jornal, as situações do dia a dia em seus poemas a exemplo de alguns poemas de Carlos Drummond de Andrade. A referência ao poeta mineiro não é somente no estilo poético ao utilizar a notícia de jornal, mas está presente no poema “Um vírus no meio do caminho”: “No meio do caminho tinha um vírus / tinha um vírus no meio do caminho / no meio do caminho tinha um vírus” (MATOS, 2020, p. 100), referência explícita ao poema “Uma pedra no meio do caminho”, de Drummond, mas agora no contexto do vírus como obstáculo na vida das pessoas.

O poema reflete sobre as desigualdades sociais e o lugar onde se vive como fator de risco por mais mortes, não somente a idade, como nos países desenvolvidos. Boaventura Santos (2020) afirma que grande parte da população não está em condições de seguir as recomendações da Organização Mundial da Saúde (OMS) para se defender do vírus, porque vive em espaços exíguos ou altamente poluídos, porque é obrigada a trabalhar em condições de risco para alimentar as famílias, porque está encarcerada em prisões, porque não tem sabão nem água potável ou porque a pouca água disponível é para beber e cozinhar, etc. Esse cenário representa a imagem que o poema CEP de Osman Matos reflete, porque nesses lugares vivem muitos idosos, cuja idade avançada, associada às péssimas condições de vida e à dificuldade para seguir as recomendações da OMS, agrava os casos e mortes de Covid-19. É uma notícia que duplamente nos agride, como expressa o eu lírico na última estrofe.

O que os poemas de Osman Matos e o texto de Boaventura Santos nos possibilitam refletir? Eles identificam problemas sociais agravados pela pandemia do coronavírus e promovem uma reflexão social

e política em uma relação entre mundo, linguagem poética e sociológica. Ambos os textos – poético e sociológico – refletem sobre as desigualdades sociais e sobre a divisão entre pobres e ricos como fatores agravantes da pandemia. Quem tem que sair e trabalhar fora fica mais exposto à contaminação (espaço de movimento) do que os que têm a possibilidade de ficar em casa (espaços de isolamento).

A realidade representada nos poemas analisados e no texto de Boaventura Santos não é exclusiva do Brasil, como mostra o poema “Países pobres”, de Osman Matos. No poema, o poeta lista esses países:

Na África:

Guiné, Burkina Faso, Guiné Bissau,
Togo, Madagascar, Serra Leão,
Sudão do Sul, Libéria, Moçambique,
Malawi, Níger, Eritreia,
República Democrática do Congo
República Centro-Africana e Burundi

Na Oceania:

Ilhas Salomão e Quiribati.

No Oriente Médio:

Iêmen e Afeganistão.

Na América Central:

Haiti.

[...]

(MATOS, 2020, p. 85)

No poema, o eu lírico cita os países pobres em ordem decrescente, ou seja, do continente com mais países pobres até o com menos. Os países ricos não são nomeados, mas são referenciados como as águias (referência ao símbolo dos Estados Unidos) e os leões do norte (Europa), cuja natureza falcônica só quer engolir os outros; é a “selva do capitalismo”, onde convivem pobreza e riqueza.

A relação dos maiores predadores que integram a cadeia alimentar dos países ricos só é possível de ser reconhecida após a descrição dos países pobres nas estrofes anteriores, o que mostra o trabalho de linguagem do poeta ao utilizar dados da realidade para recriar no poema. Nos poemas analisados anteriormente, pudemos ler o impacto da

exploração capitalista nas esferas sociais; neste, ela é global: países/continentes ricos que exploram os países/continentes mais pobres.

O verso “Ai de ti, países pobres, ai de ti” se repete antes e depois da estrofe sobre os países ricos e, além de representar a coloquialidade da linguagem pelo uso da expressão “ai de ti” (“pobre de”, “infeliz”, “desgraçado de”), demonstra a preocupação do eu lírico pela situação na qual os países pobres são submetidos na selva capitalista. A oitava estrofe, após a referência aos países ricos, é uma crítica:

Todo o dinheiro que gastam
só com mordomias
daria para resgatar a dignidade humana
lá na Oceania
e nos países pobres do Oriente Médio,
seria um santo remédio

(MATOS, 2020, p. 86)

As rimas “mordomias” e “Oceania”; “Médio” (Oriente) e “remédio” retomam os continentes que poderiam ser ajudados com o dinheiro gasto nos países ricos, ou seja, poderiam “resgatar a dignidade humana”; ter o mínimo para viver. “Também ficariam numa boa” os países da África (países da primeira estrofe), retomados novamente na nona e na décima estrofes. Essa repetição é um recurso utilizado para enfatizar a quantidade de países que poderiam se beneficiar do dinheiro gasto com mordomias.

Na última estrofe, o verso “Ai de ti, países pobres, ai de ti” antecede a preocupação do eu lírico com os países pobres no contexto da pandemia: “Que a Covid-19 dê uma trégua / e nem ouse passar por aí” (MATOS, 2020, p. 86). O poema retrata os invisíveis do mundo e a dura jornada agravada com a pandemia.

Os poemas analisados de Osman Matos e a relação temática com o texto sociológico de Boaventura Santos configuram o complexo diálogo entre literatura e realidade. No entanto, múltiplos saberes são necessários para refletir e perceber o lugar do Outro no enfrentamento da pandemia, sobretudo dos mais vulneráveis, cujas vozes silenciadas são representadas nos poemas por meio da sensibilidade do poeta que não poupa críticas aos privilégios e alienação dos mais favorecidos e à crise política e sanitária aguda agravada pela pandemia da Covid-19.

Considerações finais

Karl Jaspers, no texto “O homem obreiro de si próprio” (1996), realiza uma série de questionamentos acerca da existência do homem:

De onde provimos? Qual o sentido, qual a meta da nossa vida, da do indivíduo, dos povos, da humanidade? Quais as nossas possibilidades e os nossos limites? Quem somos verdadeiramente? Qual a nossa posição no mundo? Qual a tarefa que desde sempre nos está destinada? (p. 04)

Essas questões indagam a nossa existência no mundo e possibilitam refletir o contexto da pandemia, mostrando o quanto somos limitados, vulneráveis (alguns mais), destruidores da natureza e, conseqüentemente, da humanidade. Consequência de nossa atuação no mundo, fundamentada na produção e no consumo. Esse modo de vida nos proporciona uma falsa liberdade, porque somos servos de uma técnica racionalista sem história e sem memória. Para Jaspers (1966), a libertação da corporeidade da transcendência converte-se na escravatura da indústria mecanizada.

A liberdade de produzir desenfreadamente degradando a natureza e o poder aquisitivo para consumir nos tornou prisioneiros de nós mesmos. O isolamento social para conter a pandemia impôs a prisão de alguns para se proteger do vírus; para outros, ele foi rompido por uma questão de sobrevivência e/ou precariedade de moradia.

Osman Matos não se distancia do seu tempo e dá uma resposta poética e ética sobre o contexto da pandemia. Qual é a intenção do poeta ao representar uma realidade que não lhe pertence? Nos poemas de *Poesia em plena pandemia*, o poeta teria a intenção de formar a consciência do leitor sobre a vida do outro, sobretudo esse outro invisível? Os poemas analisados mostram a sua relação com o real, não por acaso, a abordagem é semelhante à do texto de Boaventura Santos (2020) e utiliza uma linguagem que se aproxima do leitor, porque quer comunicar algo a alguém, ou melhor, trazer indagações e reflexões acerca da natureza humana.

Na palestra “Lírica e sociedade” (1983), Adorno afirmou que

o conteúdo de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, exatamente em virtude da especificação de seu tomar-fora estético, adquirem participação no universal. (p. 193-194).

Nos poemas analisados de Osman Matos, as percepções ultrapassaram o conhecimento biológico e científico. É necessário refletir sobre o impacto da Covid-19 no pensamento humano, na literatura que nos provoca sensações e conhecimento sensível de um outro ponto de vista, reimaginando o problema da pandemia na vida do outro.

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Textos escolhidos*. Tradução de José Lino Grünewald. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- CZERESNIA, Dina; MACIEL, Elvira Maria Godinho de Seixas; OVIEDO, Rafael Antonio Malagón. *Os sentidos da saúde e a doença*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2013.
- DUARTE, Pedro. *A pandemia e o exílio do mundo*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- JASPERS, Karl. O homem obreiro de si próprio. Tradução de M. Pinto dos Santos. *Humboldt*: Revista para o mundo luso-brasileiro. ano 6, nº 13, Hamburgo, 1966.
- MATOS, Osman José de Oliveira. *Poesia em plena pandemia*. Seattle: Amazon, 2020.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *A cruel pedagogia do vírus*. Rio de Janeiro: Boitempo, 2020.

A fúria das espirais: ficção, contrários e desconforto nos contos de Silvina Ocampo

Júlia de Mello (UFSCar)¹

Nayara Meneguetti Pires (UFSCar)²

A dupla negação do ficcional

Ser humano e viver em sociedade, historicamente, sempre implicou relações de poder. É na contiguidade com essas ideias que Luiz Costa Lima teoriza sobre o controle do imaginário – um mecanismo de manutenção do *status quo*, sobretudo no que concerne ao não questionamento da axiologia das classes dominantes, que “reduz o produto máximo do imaginário, a obra de arte, ao que reproduz ou confirma o previamente dado” (COSTA LIMA, 2009, p. 155). Isso significa que basta que a obra de arte não corresponda à, ou contrarie a, verdade momentaneamente dominante e ordenadora de uma dada sociedade em determinada época, para que seja ressemantizada por interpretações mais condizentes ou relegada às margens da produção artística.

Isso é o que aconteceu, durante toda a tradição da literatura ocidental, com os textos ficcionais. A ficção esteve às margens da produção literária desde a antiguidade clássica porque nela não predomina o vetor da semelhança com a realidade no resultado mimético, mas a diferença. Ou seja, em vez de trabalhar apenas a primeira metamorfose³ da *mímesis*, ela promove uma segunda metamorfose com

1. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura – PPGLit / UFSCar. Contato: mellodeju@gmail.com (FAPESP, nº do processo: 2019/03937-0).
2. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura – PPGLit / UFSCar. Contato: meneguettipires@gmail.com (CAPES – Código de Financiamento 001).
3. Para Costa Lima, o tema “mímesis e metamorfose” funciona como síntese geral de seu trabalho. Uma vez que a *mímesis* nada mais é que um processo metamórfico na contracorrente do real, em termos de uma ficção estrita (i.e., literária), tem-se que uma primeira metamorfose no texto seria a composição imediata de uma realidade interna à obra que transforma o real em *inventio*, sem transgredir a natureza do factível. Já na segunda metamorfose, aquela *inventio* se desdobra dentro de si mesma, transgredindo a codificação sociocultural da realidade (Cf. COSTA LIMA *apud* BASTOS, 2019, p. 36-37).

o material selecionado da realidade e recombinação na realidade interna da obra, dando, linguisticamente, forma a construções que, distanciando-se do real e dele se diferenciando, potencializam sua perspectivização e, conseqüentemente, o questionamento que carrega.

Sobre a ficção sempre recaiu um veto. E tanto é assim que os primeiros romances, greco-latinos dos séculos I a III d.C., sequer foram considerados literatura porque, distantes da representação por semelhança da realidade, ficaram relegados à esfera da pura diversão. Não nos esqueçamos que dentre eles estavam Apuleio, por exemplo, em que já havia acontecimentos extraordinários seminais para o que se chamará de fantástico, mágico, maravilhoso etc. Ou seja, a ficção, historicamente, sempre foi mal tratada sobretudo pelo olhar da crítica literária. Não à toa, como nos lembra Costa Lima (2021), somente a partir do século XVIII aparecem as primeiras teorias sobre o assunto, que só será aprofundado na década de 1970: de Bentham a Vaihinger e deste a Wolfgang Iser, toda a discussão sobre a ficcionalidade e suas acepções positivas são muito recentes e ainda precisam ser evidenciadas, uma vez que, tradicionalmente, desde a cultura clássica – embora esta já problematizasse o que viemos a chamar de ficção –, a ocidentalidade foi controlada por uma racionalidade construída a partir da necessidade de pensar por semelhança com uma realidade determinada pelas classes de poder. O que significa dizer que não sabemos lidar com o diferente, nos mais diversos níveis, incluindo-se aí o da linguagem, do imaginário, da invenção, tida tradicionalmente como mentira em oposição à verdade.

Também por isso as proposições acerca do que, genericamente, chamamos “fantástico” (tema central deste capítulo) são tão controversas e igualmente marginalizadas. Controversas porque, dada a pouca teorização sobre o ficcional, a discussão sobre o fantástico já nasce em falta com sua essência, o que leva a uma possível redundância, como veremos. Marginalizada porque, se a ficção – a transgressão, a descontinuidade, a conexão e a relação com a realidade que compõem a irrealidade do real (COSTA LIMA, 2021, p. 266) – era vista, negativamente, apenas como “mentira” que deveria ser vetada pelo seu distanciamento da verdade dominante e relegada ao puro divertimento descartável, o veto ao ficcional, que é histórico e tende a prescindir da diferença em prol da semelhança, já está implicado no próprio nascimento do fantástico. Ressaltamos, inclusive, que seu surgimento na América Latina se dá em oposição a uma

tradição majoritariamente “realista” da literatura (BIOY CASARES *apud* BIANCOTTO, 2015), i.e., que traz à tona o fantástico em oposição a um olhar encabrestado pela semelhança e como propositor de construções de irrealidade do real que apontem mais para a diferença em relação a ele (proposta essa que leva a igual marginalização do fantástico *a posteriori*), o que nos impõe o questionamento se este propósito não seria um prelúdio à valorização do ficcional, coincidindo com ele. Entendemos, diante disso, que a teoria que se constrói ao redor do fantástico acaba por tornar estéril esse propósito primeiro, mas, por outro lado, que é por isso mesmo que o “gênero” é marginalizado. Daí, decorre uma dupla negação do ficcional: as outras correntes críticas que creem que as teorias do fantástico não sejam suficientes, acabam, no entanto, por recair no mesmo problema: esterilizar o propósito primeiro do fantástico por fazer uma análise que privilegia a semelhança.

Com isso, não desejamos afirmar que o fantástico não exista – como muitas vezes ocorre nas controvérsias ao redor do tema – colocando tudo sob o grande guarda-chuva da ficção, pois, assim, teríamos também de afirmar que a ficção científica ou as distopias não existem, sendo que há, entre esses termos, uma sensível divergência. Nos parece, no entanto, que o que ocorre é mais uma variação temática dentro desse grande guarda-chuva – que é a ficção – que coloca em questão como esses termos engendram formas diversas de produção do efeito mimético-representacional. Cada qual – o fantástico, a ficção científica, as distopias – configura uma abordagem temática que, ao coletar e reorganizar o material empírico, constrói a realidade interna da obra a partir de perspectivas diversas: na ficção científica, a partir das potencialidades tecno-científicas; nas distopias, pela possibilidade da morte do sonho e do futuro. Maneiras diversas, portanto, de mobilizar o real. Nesse sentido, pensar em termos de “gênero”, com regras próprias e limites, pode engessar a discussão nos limites daquilo que se espera da ficção no interior desses mesmos “gêneros” e deixar de prever desvios e interpolações com outras formas de representação. Por isso, faz-se necessário considerar o grande guarda-chuva da ficção, preservando-se suas especificidades: para não pular uma etapa importante do processo analítico. Em suma, o fantástico existe mais como um modo que os textos têm de propor a despragmatização do texto, nos termos de Iser (2013), do que uma ferramenta e um método para se analisar *todos* os textos sob a mesma

temática, mesmo porque, se assumirmos que as formas não são fixas, com o tempo suas antigas relações com o real podem se alterar.

A teoria da ficção, nesse sentido, é capaz de dar conta desses diferentes modos de criação, indiciando seus diversos relacionamentos com o real e suas variações temáticas. Ora, o fantástico pode ser uma maneira de se diferenciar do real que, em um texto, denuncie a nostalgia pela perda da ordem e, em outro, denuncie a necessidade de ruptura com essa mesma ordem. Mas, identificar apenas que há o elemento insólito ou estranho e sua abordagem significa apagar o potencial político, em sentido amplo, dessa discussão, pois tende a pensar, mesmo que pelo inverso, a semelhança com nossa própria realidade quando o foco deveria ser em que essa diferença esteticamente questiona ou suspende a ordem daquilo que chamamos real, subvertendo-o ficcionalmente.

É tendo como base tais discussões que se define nossa hipótese de trabalho, qual seja: a contística ocampiana enseja uma problematização do fantástico que prescindir de uma teorização ficcional que não torne estéril seu potencial político e subversivo. Melhor dizendo, a leitura da contística ocampiana incita uma teoria do ficcional a ser problematizada ante sua estética da espiral de desconforto que joga com a gradação dos contrários, como se verá adiante. Em nosso percurso, abordamos sete contos de um universo de trinta e quatro que compõem *A fúria*, sendo possível identificar, em todos eles, o maravilhoso, o mágico, o fantástico etc. a partir das mais diversas perspectivas e abordagens. O que para nós se impõe como problema é o fato de essas perspectivas e abordagens não darem conta dos sete – ou mesmo dos trinta e quatro contos –, por nem sempre serem complementares e, às vezes, ainda, conflitantes entre si. Já a teoria do ficcional dá conta de tudo por não ficar restrita à taxonomia temática senão ao estético-mimético, o que equivale a dizer que o esforço de identificar a diferença do real tendo-se como meta a fixação em um gênero acaba por transformar o fantástico em areia que escapa por entre os dedos, sendo a teoria do ficcional o que permite que se entreveja o propósito primeiro daquilo que veio a ser o fantástico: sua preponderante não conformidade ao *status quo*.

A negligência do (des)conforto “Fantástico” em sua origem crítica Ocampiana

A fúria e outros contos foi publicada originalmente em 1959 e é a primeira obra de Ocampo traduzida para o português, tradução – tardia, diga-se de passagem – que veio a público em 2019 pela editora Companhia das Letras. Além da atrasada publicação no Brasil, depois de um levantamento desprezível, percebemos que é pequena a produção científica brasileira sobre a autora, embora haja quantidade um pouco maior, mas ainda incipiente (sobretudo em comparação a Jorge Luis Borges ou Bioy Casares), de trabalhos sobre sua obra em cenário internacional. Acreditamos que essa “negligência” seja advinda não só da sua condição de mulher e da sua reclusão biográfica, mas também da complexidade da própria forma ficcional que ela tece.

É consensual o efeito de inquietação, desassossego e desconforto causado por seus textos, tema que é tratado sob os mais diversos prismas: da autoria feminina (KLINGENBERG, 1995; GUIMARÃES, 2020), das personagens femininas (OSTROV, 1996), do sujeito e da identidade (KLINGENBERG, 1995), de leituras intertextuais e comparatistas (SANCHEZ, 2002; GUIMARÃES, 2020), da violência e horror (CAMPRA, 1997; LARRAÑAGA-MACHALSKI, 1997) ou da psicanálise (CHINCHILLA, 2011). No entanto, como ressalta Judith Podlubne (2011, p. 55, tradução nossa), desde a polêmica resenha de Victoria Ocampo a *Viaje Olvidado*, mas principalmente após a publicação de *A fúria e outros contos*, “a temática da inquietude e do desassossego encontram um álibi eficaz no envio dessas narrações ao refúgio limitado que é a literatura fantástica”⁴, o que, no entanto, não dissimula a ansiedade e o desconcerto que as suas histórias causam nos próprios críticos que a consagram.

Se chamamos tal conceito de confortável, não seria por acreditarmos que esse seja um conceito pacífico ou simples, uma vez que nem mesmo entre Borges e Casares parecia haver um consenso sobre o que caracterizaria esse tipo de literatura através da qual eles se dispuseram a fazer uma antologia⁵. No entanto, quando esse conceito

4. No original: “la inquietud y el desasosiego que provocan sus relatos encuentra una coartada eficaz en el envío de estas narraciones al acotado refugio de la literatura fantástica.”
5. Annick Louis (2011) em seu trabalho sobre a *Antología de la literatura Fantástica* aponta as divergências teóricas entre Borges e Casares nesse sentido.

é mobilizado para abordar a obra de Silvina Ocampo, raramente ele vem acompanhado de uma problematização teórica acerca da representação, funcionando como um alibi para se partir para outras questões – não menos importantes, decerto, mas que, mesmo assim, são a discussão de apenas parte do problema. Ora, da perspectiva da maioria da crítica, os textos são inquietantes pois são fantásticos, porém: a) em que medida esse rótulo recai sobre Silvina Ocampo por conta de sua participação na *Antologia* junto a Borges e Bioy?; b) Em que medida esse seria um conceito limitante para abordar sua obra ao impedir que se enxergue nela outras influências/estilos/gêneros/formas?; e c) O quanto se ganharia no entendimento dessa inquietação se abandonássemos esse alibi para pensar em termos de representação e das relações entre o real e o ficcional? Essas **não** são perguntas que serão respondidas tão facilmente e em tão curto espaço de tempo, mas, ainda assim, são perguntas que, esperamos, podem contribuir com a circulação e com a discussão da obra dessa importante autora. Para agora, temos a intenção de, pelo menos, delinear alguns encaminhamentos para a última delas.

O real é uma espiral inquietante de múltiplos desconfortos contrários – a narrativa ficcional ocampiana

Como mencionado, a inquietação e o desassossego são, talvez, o único ponto pacífico na obra de Silvina Ocampo. Em “Silvina Ocampo: lo siniestro está em casa”, por exemplo, a autora (CHINCHILLA, 2011) aborda a questão a partir da conciliação do conceito freudiano de estranho/familiar (*heimlich* e *unheimlich*) e do conceito todoroviano de fantástico. O sinistro – e a sensação inquietante resultante dele – de acordo com Freud, se manifesta quando aquilo que é desconhecido (*unheimlich*) – ou oculto – torna-se visível, tornando o plano do familiar/conhecido. O fantástico, por sua vez, é entendido por Todorov (1975) como uma hesitação do leitor perante uma explicação que se enquadre nas leis do natural e outra que seja advinda do terreno do sobrenatural: “o fantástico ocupa o tempo desta incerteza ” (TODOROV, 1975, p. 15). Esta seria, para ele, uma das marcas primordiais do gênero: o ponto de bifurcação que é abandonado a partir do momento que se escolhe entre uma explicação ou outra – encaminhando-nos para o estranho ou para o maravilhoso. Por essa razão, o fantástico

é também sinistro, uma vez que “coloca o sujeito em uma situação que escapa ao controle racional gerado pela possibilidade de explicá-la mediante a lógica” (CHINCHILLA, 2011, p. 63, tradução nossa)⁶.

Estão postos aí, para Chinchilla (2011), os motivos narrativos de Silvina Ocampo: a transgressão do tecido que constitui a nossa normalidade, no qual o leitor “se vê constantemente confrontado com situações que questionam os referentes axiológicos e desconstroem o mundo conhecido (*heimlich*)” (CHINCHILLA, 2011, p. 64, tradução nossa)⁷. No conto “O prazer e a penitência”, por exemplo, haveria duas “transgressões”. A primeira rasura a noção de mãe como ser abnegado, bem como a noção de castigo, que se torna fruto de prazer tanto para a mãe quanto para o filho: este, ao contrário do esperado, aprecia ficar trancado no sótão, brincando, enquanto a mãe vive um *affair* com o pintor. Nesse caso, o vínculo afetivo transtornado e transtornante que conforma o sinistro não está menos isento de facetas que deveriam permanecer ocultas, manifestando, ainda que só para o leitor, os interesses mais secretos, as pulsões... A outra transgressão se dá no âmbito da criança que nasce, ao final, idêntica ao quadro pintado antes de seu nascimento, que era para corresponder ao irmão preso no sótão. Já nesse caso, o sinistro está na ambiguidade da dúvida: o sinistro é a vidência e predestinação da imagem do primogênito (filho do amante? filho do marido?) ou a coincidência, ao acaso, com a semelhança? Aqui, a inquietação se dá exatamente pelo que fica oculto até do leitor nos vazios da linguagem, diferente do que ocorre em “Vestido de veludo” e em “As fotografias”. No primeiro, o sinistro oculto e “transgressor” se daria no comportamento perverso da criança, ou este seria o desvelar de uma sordidez que é também humana e que aponta para uma noção não idealizada de realidade? A retórica também vale para o segundo conto: a cadeirante ignorada e sua morte talvez revelariam, antes, o individualismo hipócrita (e por isso oculto) do que conformariam o sinistro.

Em muito essa noção do confronto com situações que questionam a referencialidade colocando em xeque o mundo familiar, conhecido,

6. “pone al sujeto en una situación que se escapa del control racional generado por la posibilidad de explicarlo mediante la lógica constituida sobre la base del consenso social.”
7. “se ve constantemente confrontado a situaciones que cuestionan referentes axiológicos y que deconstruyen el mundo conocido (*heimlich*).”

dialoga com a noção de fantástico de Roas (2011). Isso porque o autor postula que o leitor, acostumado com as leis lógico-rationais que regem a realidade, é pego de assalto pelo irromper do irreal, um fenômeno que transtorna a estabilidade do vivido. O confronto entre o sobrenatural e o natural (o mundo ordenado) desestabiliza e ameaça a percepção da realidade e a noção do próprio eu, transgressão essa que gera uma impressão de terror nas personagens e no leitor: uma inquietação. Esse efeito se intensifica se pensarmos que não apenas o sobrenatural confronta as nossas noções do que seria o real, mas que a narrativa ocampiana se incumbem de confundir uma esfera à outra, tornando a questão um indecível.

Ora, se Silvina se encarrega de confundir essas noções, não estaria ela, com isso, dizendo algo sobre o próprio real/natural (*heimlich*), o ficcional/sobrenatural (*unheimlich*) e a forma como eles se relacionam a partir do fenômeno mimético? Ao mobilizar-se, no entanto, o conceito Todoroviano ou o de Roas, olhamos a questão apenas da perspectiva do **leitor**: a dos efeitos que o método narrativo acarreta.

Em perspectiva semelhante, Berchenco (1997) postula que o excepcional que surge do cotidiano majoritariamente doméstico (secreto e cerrado) de Ocampo é o traço distintivo de suas narrativas. Em outras palavras, a trivialidade rotineira da vida e da existência em si do sujeito como apenas mais um ser no mundo é colocada em xeque por acontecimentos estranhos, anormais, anômalos. E isso estaria manifesto na própria escrita ocampiana, que é simples e indiferente em relação ao narrado, por mais estranho que ele se torne no desenrolar narrativo. No entanto, o que é aparente no plano enunciativo oculta seu revés, que é sempre aberto, plurissêmico, virtual e potente, ou seja, cada imagem é o aparente de um conjunto de contra-imagens narrativas que fica à cargo da relação do *leitor* com o plano do simbólico.

Esse mal-estar, que advém do trivial e tem motivos tão incertos ou desconhecidos que deságua no horizonte simbólico do leitor, remete ao que Campra (1997) comenta sobre *A fúria*. Segundo Campra (1997), o fato gerador de surpresa é a capacidade do *leitor* em prever a progressão da narrativa e ver suas expectativas atendidas: o espanto se dá a partir da consciência da coerência entre expectativa e o narrado, sendo tal coincidência sempre uma ruptura causal entre os elementos constitutivos da experiência de realidade. Em sua teoria do fantástico, o que determina essa categoria diz respeito à “normalidade”

do incompreensível, do incognoscível e do inconexo na ordem do que é humano: não se trata do que é escândalo, mas da consciência do que rompe com o nexó racional que encerra o real, deixando-o incerto e inacessível.

Tanto Berchenco (1997) quanto Campra (1997) nos levam aos questionamentos: se, segundo Stierle (2006, p. 11), “no conceito da própria ficção, sempre e já se declara o momento do imaginário”; e se Iser (2013) postula a desrealização do real e a realização do imaginário como resultante dos atos de fingir constitutivos do fictício, não estariam o excepcional, o estranho, o anormal e o anômalo insurgentes – porque característicos do que é humano – na ordem da imaginação que ganha forma e realidade na enunciação narrativa ficcional? E, ainda: não é próprio do ficcional o jogo (e o que seria o fictício de Iser senão um jogo?) entre visibilidade e invisibilidade? Não seria o invisível correspondente aos vazios iserianos a serem suplementados pelo leitor na aleatoriedade do ficcional? E não nos bem lembra Eco (1994) que a base da ficção se constitui no acordo tácito com o leitor naquilo que Coleridge chamou de suspensão da descrença? Ora, o leitor precisa saber que o narrado é *inventio* sem considerá-lo mentira. No bosque da ficção, esse acordo implica o aceite, dentro da coerência narrativa, da inquietação resultante da ambiguidade entre as fronteiras do crível e o não crível no espaço da experiência sem para isso precisar recorrer ao sobrenatural ou insólito.

Então, se a *mimesis*, segundo Costa Lima (2014), é produção de diferença sobre um fundo de semelhanças com a experiência subjetivamente prismada do real, havendo literaturas que se distribuem nesse intervalo, ora assemelhando-se mais com a realidade, ora dela se diferenciando pela construção ficcional, não estaria na base do que se chama de fantástico (de seus efeitos e dicções) uma proposição teórica do fictício que tornaria o fantástico e suas variações (maravilhoso, mágico etc.) termos teoricamente tautológicos e só divergentes quanto ao conteúdo constante da narrativa?

Ao tomarmos o conto “Os sonhos de Leopoldina”, por exemplo, a narrativa toda é verossímil, no sentido de aproximar-se do vetor da semelhança, e, no entanto, se os sonhos de Leopoldina indiciam um estranhamento da ordem do incompreensível no que concerne a seus sonhos metonimicamente materializados, a voz que narra esse conto, ou seja, o fundamento da existência do conto, não tem nenhuma proximidade com os restos da realidade em suspensão, uma vez que

é um cachorro, cujo nome é Garotinho, quem fala. Há, sim, no conto, um início *in media res* e um final em aberto que são da ordem do incerto ou desconhecido, conforme Berchenco (1997), muito embora a narrativa não faça coincidir a expectativa com sua progressão, porque, já no início, somos levados a crer que Garotinho é tão somente um Garotinho, assim chamado por ser criança, de modo que a revelação final de que o narrador é seu cachorro pila é, em si, uma quebra de expectativa que, se por um lado, nega a teoria de Campra (1997), por outro, afirma a ideia de excepcional de Berchenco (1997). A construção narrativa tem por fundação uma voz distante do real porque, embora seja um cachorro, ele fala. Essa distância se dá, nos termos de Iser, a partir da seleção do cachorro – que é próprio do mundo da experiência – recombinado-o com os demais elementos constituintes da realidade interna da obra, o que resulta em sua capacidade de falar e narrar. Isso, que é “como se fosse o mundo real”, mas é outro mundo, interno à obra e dotado de outra natureza, se realiza, via imaginação, no ato criativo e de leitura, desrealizando o real e, por isso, torna admissível o cachorro falar. Ou seja, como vimos com Stierle (2006), a narrativa já pressupõe, implicitamente, a necessidade do imaginário para que tenha sentido um cachorro falante. E o que é a combinação da diferença costalimeana, da suposição do uso do imaginário de Stierle com o trabalho dos atos de fingir iserianos senão a ficção?

E mesmo, ainda, se exploramos um conto como “Mimoso” – em que o cachorro homônimo ao título do conto, quase morto, é levado por sua dona para ser embalsamado e acaba virando janta de um suposto maledicente sobre o embalsamamento –, por mais que suas características sejam o oposto das do conto anterior, ainda assim subsiste a explicação pelo ficcional. Tudo é muito verossímil e integra a ordem do possível, não havendo a exploração do incognoscível, ou do desconhecido; há um jogo com o incerto, que deixa em aberto principalmente o final do conto, ao redor da dúvida do conteúdo do bilhete – supostamente maldizendo o embalsamamento – e de seu autor – supostamente o convidado; não há nada de excepcional, mas o estranho permeia desde o gesto do embalsamamento – pela sua morbidez – até o jantar do animal embalsamado (cujo processo é feito com veneno), que mata o convidado maledicente. A simplicidade narrativa, no entanto, torna esse estranhamento algo lógico e trivial diante de sua naturalização por parte dos personagens; o

previsível coincide com a progressão narrativa; talvez não haja um trabalho a ponto de constituir-se uma contra-imagem... Contudo, um casal, um cachorro, um embalsamador, a preocupação com o que o outro pensa, problemas de vizinhança etc., são selecionados do real, à la Iser, recombinaados na constituição de uma realidade interna da obra que não só determina e define esses elementos (o casal, o Mimoso, o embalsamador etc.) como os torna um universo à parte que funciona de forma parecida com a do mundo da experiência, mas dele se diferencia nesse processo de realização da progressão narrativa pelo imaginário criativo e receptivo, ambos produtivos e suplementadores do que eventualmente fica em aberto nas relações e no texto. Mesmo que haja mais semelhança com o real que o conto anterior, ainda assim há uma diferença produtiva que enseja a ficção.

Esse ponto fica mais claro se pensarmos os conceitos de peso e leveza, de Calvino (1997), como proposições acerca do ato ficcional: o peso representa a concreção e a estrita relação com o real, enquanto que a leveza representa o poder de suavizar tal realidade, imbuindo-a poeticamente sem perdê-la de vista. Na metáfora que ele cria, Perseu só é capaz de vencer a Górgona pela capacidade da leveza: ele salta com suas sandálias aladas para outro ponto de observação e, por meio de seu escudo, olha o monstro de forma indireta, impedindo que seja por ele petrificado. Disso consiste o salto ficcional, capaz de nos fazer sobrelevar o real. Quanto mais dotado de leveza tal salto, mais longe somos lançados e mais difusos se tornam os contornos daquilo que acreditamos ser o real sob nossos pés. De maneira antagônica, se o salto ficcional é dotado de peso – ou seja, se nos imbuímos de um olhar mais apegado ao real –, seus contornos nos parecerão mais definidos. Ainda assim, há um salto, independente de se, pela sua atitude de leveza, ele nos arremessa para longe da realidade ou se, pela atitude de peso, nos mantém mais próximos a ela. O que equivale a dizer que tanto as semelhanças de um conto com a realidade quanto as maiores diferenças do outro com essa mesma realidade ainda recebem o mesmo nome – ficção – independente de como se operem tais medidas.

Ou seja: enquanto as teorias sobre o fantástico debatem quais seriam os seus critérios sob pontos de vistas diferentes, a teoria da ficção, que os subjaz, dá conta de todos eles. Além disso, o que percebemos, sobretudo a partir da teoria iseriana, é que há um esforço de parte do arcabouço teórico-crítico da literatura fantástica de analisar

a criação e a recepção de um mundo dito distante de tudo – como no maravilhoso de Carpentier (2012) – ou que funde o mundo experienciável ao mundo sobrenatural – como no mágico de Spindler (1993) –, quando, pelas leituras e abordagens propostas, acaba sendo mero papel carbono sobre o real, coagulando o imaginário e vetando a emergência do ficcional. Nesse sentido, a teorização do fantástico é pragmatizada, já que tais esforços acabam resultando em representações iguais ao que o mundo oferece. Em muito isso se dá porque a teorização do fantástico pressupõe, na maioria das vezes, como o caso de Roas (2011), uma relação com o realismo, ainda que este recaia estritamente sobre o leitor, que se converte em uma necessidade estrutural do fantástico. Esse não é o caso das narrativas ocampianas, exatamente porque são narrativas genuinamente ficcionais e independentes das redundâncias em torno do fantástico.

A grande questão que se coloca em pauta a partir de tais reflexões é a do entendimento da própria *mimesis*, abandonando uma perspectiva que busca analisar a narrativa com base apenas na estrita semelhança com o real, ou seja, como *imitatio*, para se passar a pensar no jogo que aí se estabelece com a diferença, base para o ficcional, conforme Costa Lima (2021). Nessa virada, deixa-se de entender a inquietação como um efeito da desestabilização do real – num jogo dicotômico e cíclico – para compreender, em uma perspectiva espiralada, que a inquietação existe justamente por revelar que o real não é tão estável e uno como tradicionalmente se pensou.

Essa perspectiva, apesar de não ser desenvolvida, fica sugerida em artigo de Panesi (2004), no qual a autora sugere que a feitura especular das narrativas ocampianas seria entrada para um além do sentido considerado inquietante. A inquietação seria, então, não só um recurso a fim de causar certo efeito no leitor, mas uma afirmação da subjetividade como fragmentada, perspectiva também adotada por Klingenberg (1995), que contrapõe a ficção de Ocampo à ficção realista, na qual a subjetividade é una. Ressalta ela, que os contos de *A fúria* evidenciam a construção do sujeito como uma unidade falsa, algo que se reflete na problematização da própria narrativa.

É o que observamos em “A casa de açúcar”: Cristina, supersticiosa, que acreditava não poder morar em lugar já habitado por outrem, é enganada pelo marido, que compra para os recém-casados uma casa só aparentemente nova, onde havia morado Violeta. Enquanto se instalam e vão vivendo na casa, a personalidade de Cristina

se revela fraturada: renovam-se os hábitos, novos gostos aparecem, ideias mudam e se contradizem. Até aqui, tudo conforme o vivido, o verossímil e o possível, construídos sobre o vetor da semelhança. Contudo, a diferença gradativamente aparece e promove uma torção na mimesis, antes mais próxima da semelhança com o real, quando Violeta começa a se revelar naquelas fraturas e comportamentos de Cristina, que não é a mesma do início e tampouco Violeta, mas uma terceira: não há circularidade nas narrativas ocampianas. Mesmo as fraturas revelam as espirais, como ocorre em “A continuação”, cuja narradora-escritora constrói seus personagens a partir das fendas de sua personalidade e, igualmente, constrói a si e o marido a partir das fraturas de seus personagens. Como no conto anterior, nada volta ao estado inicial das coisas: a estrutura da ficção é a espiral furiosa que entrecorta as realidades da experiência e das representações, baralhando e transformando tudo que atravessa.

Considerações finais

As imagens obsidiantes que pululam nos contos da autora ensejam uma última questão acerca do ficcional: “apresentar o mundo como um sonho, um reflexo ou uma imagem confirma a complexidade das representações e a relação sempre múltipla entre a representação literária e as variadas facetas que chamamos realidade”, afirma Panessi (2004, p. 6, tradução nossa)⁸. Ora, se, como Ostrov (1996) e Klingenberg (1995) sugerem, a mulher nos contos de Ocampo rasura os paradigmas de diferenciação entre os sexos, aí, também, esse procedimento não tem como intuito apenas causar certo efeito no leitor, mas também rasurar a forma do pensamento moderno – tipicamente binário, hierárquico e de papéis fixos – em prol de um outro entendimento do que seja literatura. Insistir, tanto na fragmentação do sujeito como na desconstrução da realidade aceita é assumir uma posição não só teórica como epistemológica e política. Por outro lado, pensar tais fatos em termos de ruptura de uma ordem é ainda a manutenção de uma ideia estritamente racional do mundo, de que essa

8. “presentar el mundo como un sueño, un reflejo o una imagen afirma la complejidad de las representaciones y la relación siempre múltiple entre representación literaria y las variadas facetas que llamamos realidad.”

ordem exista de fato, e, por isso, Biancotto afirma que “o lugar comum que identifica a literatura de Silvina Ocampo como fantástica resulta em um pretexto tranquilizador que, de algum modo, doma sua raridade”. (BIANCOTTO, 2015, p. 75, tradução nossa)⁹.

Isso, em nossa opinião, pode elidir sua potência em fazer afirmações teóricas e políticas, sua crítica às implicações do pensamento moderno tanto para a literatura quanto para a esfera social. Vale lembrar, para essa discussão, segundo pontua Biancotto (2015), que o que motiva a compilação da *Antologia* é, justamente, um ardor secretário movido pelo descontentamento de seus três idealizadores com o romance de sua época, que, segundo afirma Bioy Casares no prólogo a essa mesma antologia, padecia de uma grave debilidade na trama, esquecidos que os autores estavam de seu propósito primordial: “contar cuentos” (CASARES *apud* BIANCOTTO, 2015), ou, trocando em miúdos, exercitar a diferença.

Muitos dos contos se definem menos pelo sobrenatural, pelo anormal, do que por uma forma de escrita que propõe a desordem do mundo aparentemente ordenado. Esse intuito é revolucionário e se confirma nos contos, que se apresentam como verdadeiramente contemporâneos nesse sentido e que, por isso, carecem de categorias que deixem de lado dicotomias como natural/sobrenatural, acontecido/não acontecido, estranho/familiar, entendidas como mundos autônomos e alijados um do outro, para pensar em termos mais dinâmicos, espiralados, num jogo no qual tais categorias se retroalimentam e simultaneamente se constituem umas às outras.

Como questionamento que encaminha a uma conclusão, propomos pensar essas problemáticas nos termos de Mello (2021) quando pensa a obra costalimeana: se existe um controle sobre a mimesis, que legitima os procedimentos e os pensamentos socialmente aceitos de acordo com as vontades de uma classe hegemônica, se a diferença não é aceita – uma vez que a sociedade tende a rechaçá-la, seja em nome de uma meta moral, uma meta histórica ou uma meta religiosa, por acreditar ser ela perigosa ao pretenso ordenamento do mundo –, se justamente por esse apego à verdade ordenadora o termo ficção carrega consigo o estigma da “mentira” ou de passatempo

9. “El lugar común que identifica a la literatura de Silvina Ocampo como fantástica resulta un pretexto tranquilizador que de algún modo domestica su rareza.”

de diletantes, algo perigoso à moral e aos costumes, tratar a diferença da obra ocampiana em termos de sobrenatural/sinistro/*nonsense* não seria uma forma de controlar a potência subversiva de seus escritos?

Referências

- BASTOS, Dau (Org.); PINTO, Aline M.; OLIVEIRA, Ana Lúcia de. *Luiz Costa Lima: um teórico nos trópicos*. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.
- BERCHENKO, Adriana C. *Imágenes y contra-imágenes: La furia y otros cuentos de Silvina Ocampo*. *América: Cahiers du CRICCAL*, Paris, n. 17, p. 177–188, 1997. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1997_num_17_1_1998. Acesso em: set. 2021.
- BIANCOTTO, Natália. *Del fantástico al nonsense: sobre la narrativa de Silvina Ocampo*. *Orbis Tertius*, Buenos Aires, vol. 20, n. 21, p. 39–50, 2015. Disponível em: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6844/pr.6844.pdf. Acesso em: 9 set. 2021.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- CAMPRA, Rosalba. *Sobre La furia, otros cuentos y las sorpresas de lo previsible*. *América: Cahiers du CRICCAL*, Paris, n. 17, p. 189–197, 1997. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1997_num_17_1_1999. Acesso em: set. 2021.
- CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. 2. ed. Madrid: Alianza Editorial, 2012.
- CHINCHILLA, Verónica M. *Silvina Ocampo: lo siniestro esta en casa*. *Revista de lenguas modernas*, San Pedro-San Jose, n. 15, p.61–75, 2011. Disponível em: <revistas.ucr.ac.cr/index.php/rlm/article/view/9604>. Acesso em: 9 set. 2021.
- COSTA LIMA, Luiz. *O chão da mente: a pergunta pelo ficcional*. São Paulo: EdUNESP, 2021.
- COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Florianópolis: EdUFSC, 2014.
- COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

- GUIMARÃES, Rafael E. As marcas do Gótico na narrativa fantástica de Silvina Ocampo. *Organon*, Porto Alegre, v. 35, n. 69, p.1-16, 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/107034>. Acesso em: 9 set. 2021.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*: perspectivas de uma antropologia literária. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- KLIGENBERG, Patricia N. Silvina Ocampo frente al espejo. *Revista de literatura hispânica*, College Park, n. 40/41, p. 271-286, 1995. Disponível em: <digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss40/19>. Acesso em: 9 set. 2021.
- LARRAÑAGA-MACHALSKI, Silvia. La furia y otros cuentos: los juegos desesperanzados de Silvina Ocampo. *América*: Cahiers du CRICCAL, Paris, n. 17, p. 235-244, 1997. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1997_num_17_1_2003. Acesso em: 9 set. 2021.
- LOUIS, Annick. *Definiendo un género: la Antología de la literatura fantástica de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges*. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, v. 49, n. 2, p. 409-437, 2001. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/40300020>>. Acesso em: 5 set. 2021.
- MELLO, Júlia de. Entre o mapa e o território: como se constitui o ficcional?. In: *Fios do Tempo*. Rio de Janeiro: Ateliê de Humanidades, 2021. Disponível em: <https://atelièdehumanidades.com/2021/08/27/fios-do-tempo-entre-o-mapa-e-o-territorio/>. Acesso em: 9 set 2021.
- OCAMPO, Silvina. *A fúria e outros contos*. São Paulo: Cia das Letras, 2019.
- OSTROV, Andrea. *Vestidura / escritura / sepultura en la narrativa de Silvina Ocampo*. *Hispanica*, College Park, n. 74, p. 21-38, 1996. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20539912>. Acesso em: 9 set 2021.
- PANESI, Jorge. *El tiempo de los espejos: Silvina Ocampo*. *Orbis Tertius*, v. 9, n. 10, p. 1-6, 2004. Disponível em: <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv09n10d03/pdf_31> Acesso em: 9 set 2021.
- PODLUBNE, Judith Judith. *Sur en los 60: hacia una nueva sensibilidad crítica*. *Badebec.*, v. 1, p. 43-62, 2011. Disponível em: <<http://biblioteca.puntoedu.edu.ar/handle/2133/15696>> Acesso em: set. 2021.
- ROAS, David. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.
- SANCHEZ. *Resonancias de las Eríneas esquíleas en “La furia” de Silvina Ocampo*. *Espéculo*: revista de Estudios Literários, Mendoza, n. 22,

2002. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=275281>. Acesso em: 9 set. 2021.
- SPINDLER, William. Realismo mágico: uma tipologia. Trad. Fábio Lucas Pierini. *Forum for modern languages studies*, Oxford, v. 39, p.75–85, 1993. Disponível em: https://kupdf.net/download/spindler-realismo-magico_5cc88635e2b6f52b38297bce_pdf. Acesso em: 9 set. 2021.
- STIERLE, Karlheinz. *A ficção*. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

A loucura como denúncia social em Gonçalo Mendes Tavares

Lara Silva Perussi Bertão (UNICAMP)¹

Loucura como método?

A representação da loucura, desde os tempos mais remotos, ocupa lugar de destaque na literatura ocidental. De *Fedro*, *Hamlet* e *Dom Quixote* a *O iluminado* de Stephen King (1977), à medida que sempre presente na história, o endoidecer é questionado, lido e representado de modos diversos. Em sua obra *A doença como metáfora* (1984), Susan Sontag, ressalta o fato de que, no século XIX, a doença mental foi tratada, assim como a tuberculose, sobretudo literariamente, como índice de “sensibilidade superior, veículo de sentimentos espirituais e descontentamento crítico” (SONTAG, 1984, p. 24), tornando ainda mais interessantes os debates sobre o tema: quem estabelece os limites entre a mente sadia e a doente? O que os chamados loucos enxergam que os sãos não conseguem apreender? Por que o endoidecer é fonte de terror e fascínio? Seguindo as pistas destes questionamentos e concebendo que, por vezes, a loucura pode ser tratada como denúncia de um mundo ensandecido, supostamente racional, o trabalho em questão propõe-se a tratar, de modo sintético, sobre o ciclo de obras *O Reino* de Gonçalo Mendes Tavares, sobretudo a respeito de algumas das personagens com doenças mentais representadas nos quatro romances que o compõem: Catharina, Johana, Walser, Mylia, Hinnerk e Rafa.

Gonçalo Mendes Tavares é professor universitário em Lisboa e um dos maiores escritores contemporâneos portugueses. A tetralogia intitulada *O Reino* compreende os livros chamados de “pretos” pelo autor, por transmitirem, segundo o próprio Gonçalo, “certa dureza e desencanto” (PINTO, 2020, p. 111), à medida que referenciam as duas grandes guerras mundiais, comportando cenas de invasão e de extrema violência física e simbólica. A temática da loucura, portanto, não por acaso, atravessa todas as obras contidas no ciclo.

Em *Um homem: Klaus Klump* (2003), o protagonista Klaus é um intelectual que se nega a envolver-se com a guerra que o circunda até

1. Doutoranda em Teoria e História Literária no IEL - UNICAMP (2021). Mestre em Letras pela EFLCH (2020), graduada em letras pela mesma instituição (2018).

ter a noiva estuprada por soldados. Sua noiva, de nome Johana, é descrita como uma bela mulher que vive, sobretudo, para garantir o conforto de sua mãe, Catharina, que é doente mental. Anos depois de o seu noivo ter partido rumo à vingança e ter sido preso, ele retorna à casa de Johana, mudado, permitindo que um ex companheiro de cela estupe a mãe de Johana, enquanto a sua antiga noiva começa a tremer e tem, logo em seguida, um suposto ataque epilético. Johana, por fim, acaba sendo internada pelo soldado que a estuprara anos antes (e que havia se tornado o seu amante) numa clínica junto à mãe. O que podemos notar a partir das duas personagens tavianas, Catharina e Johana, é que a demência, mesmo no caso de Catharina, descrita como louca desde o início da obra, aparece atrelada à violência física e simbólica que vitima as mulheres. Acompanhemos um dos acessos de loucura de Catharina, antes da guerra descrita no livro:

Na infância Johana soletrava as letras alto para a mãe ouvir. A mãe de Johana era uma mulher louca. Interrompia de modo grande a vida normal, e as pausas eram alucinações. A mãe de Johana tinha uma vez feito a si própria uma ferida no sexo, com uma lâmina. Desde esse dia a família percebeu que não era possível ela existir num dia intacto, sozinha. Tinham medo dela. (TAVARES, 2007, p. 15).

Ferir o sexo, a genitália, “com uma lâmina” foi o indício que a família de Catharina julgou mais sintomático de sua loucura e é quase impossível não associar tal atitude à repressão sexual feminina. Mais adiante, nos é dito que uma das manias de Catharina consistia em interferir no funcionamento de máquinas com uma agulha, objeto fálico que, irremediavelmente, induz-nos a pensar em uma espécie de mania compensatória praticada pela mãe de Johana.

Mas Catharina gostava de máquinas, gostava de interferir nelas. Queria intrrometer-se nessa vida fria, mas com algo de perverso: a ponta da agulha era colocada em água a ferve e depois Catharina levava-a até perto de um rádio ou de uma outra máquina e tentava espetá-la num orifício qualquer. A diferença de temperaturas excitava-a. (TAVARES, 2007, p. 16).

Seria a loucura da mãe de Johana, portanto, um modo de defender-se (mutilando a genitália e, por conseguinte, as chances de ser violada) e de impor-se com firmeza ainda que de maneira deformada (com a agulha) diante da opressão masculina potencializada pela guerra? Seria a loucura, neste caso, uma espécie de compensação ao poderio masculino? Algo também digno de nota é que Johana, a

filha de Catharina, sendo violentada por Ivor, acaba por tornar-se amante do soldado, desde que Klaus fora preso, visando, sobretudo, ao bem-estar da mãe, tendo em vista que o soldado trazia os medicamentos da velha.

Ivor, o oficial de rosto atraente, era o homem que “frequentava Johana”, como se dizia. Ivor já não levava outros soldados, já não era necessário. Johana era agora a sua amante. Os soldados respeitavam “isso”. Johana aceitava “isso”. Era Ivor que ainda conseguia medicamentos para Catharina, a mãe louca de Johana. (TAVARES, 2007, p. 66).

A personagem de Johana, deste modo, sujeita-se à violência como garantia de sua sobrevivência, como tantas mulheres, infelizmente, até hoje fazem, o que nos permite dizer que a obra claramente critica o machismo estrutural que ganha força em estados de exceção o qual “apresenta-se como a forma legal daquilo que não pode ter forma legal” (AGAMBEN, 2004, p. 12). Mais adiante, a denúncia social escancarada pela loucura de ambas assume outra forma. Passado algum tempo em que Catharina e Johana convivem no mesmo hospital psiquiátrico, Johana é informada por um dos médicos de que sua mãe morreu e sorri. Ela sorri porque a mãe morreu feliz, julgando-se amada pelo homem que a estuprara, demonstrando que a loucura de se crer amada pelo seu estuprador encobriu, ainda que parcialmente, a realidade de dor que ambas vivenciaram.

Poderia pensar-se que o acto brutal de Xalak naquela noite iria marcar de modo negativo a vida que sobrava à velha Catharina, mas o que aconteceu, estranhamente, não foi isso. Se Johana estivesse totalmente lúcida para observar a mãe, teria de concluir que Catharina nunca esteve tão feliz como naqueles meses em que repetia, vezes sem conta, a história do homem muito magro, com uma cicatriz na cara, que se havia apaixonado por ela durante uma noite. Talvez o sorriso de Johana, da mulher doente que era agora Johana, aquando da notícia de que a mãe havia acabado de morrer, tivesse origem no que o médico disse a seguir: Conheço o sofrimento, Johana, e ela morreu bem. Foi aí, nesse momento, que Johana sorriu de maneira larga como se tivesse um segredo. (TAVARES, 2007, p. 90).

No que diz respeito à história dessas personagens femininas, a loucura parece propiciar, por meio da deformação dos fatos, uma realidade alternativa em que as mulheres conseguem: se proteger

da violência masculina (via mutilação), agir elas mesmas como seus opressores (manipulação da agulha por Catharina) e recriar contextos de abuso dando-lhe tons agradáveis. A doença assume, dessa forma, um veículo de denúncia de um mundo caótico, marcado pela desigualdade e exploração. É interessante notar que o romance taviariano representa uma realidade mundialmente conhecida, tendo em vista que, estatisticamente, os sintomas do que concebemos como loucura manifestam-se, com maior frequência, em pessoas do sexo feminino e por razões sociais.

Atualmente, segundo a OMS, as mulheres encontram fatores de risco específicos para a sua saúde mental, relacionados a esses espaços (lugares sociais simbólicos e concretos), tais como: repressão sexual, violência física e sexual, desvantagem socioeconômica, baixa renda, desigualdade de ganhos, status social baixo ou subordinado, responsabilidade no cuidado com os outros. (ROMÃO; ZANELLO, 2018, p. 45).

No segundo livro da tetralogia, a loucura não é protagonizada por mulheres que se sentindo pequenas diante da opressão masculina encontram na desrazão uma espécie de caminho à sobrevivência, mas por Walser, homem que diante da realidade da guerra aliena-se num mundo em que tem total controle sobre uma coleção de pequenas peças maquinárias. Funcionário de uma pequena fábrica, desde o início do romance, Walser é descrito, tal qual Klaus Klump, como indiferente à guerra. O que é digno de nota, contudo, segundo o romance, é que à medida que a guerra avança, mais a mania de fechar-se no escritório (num mundo à parte) junto à coleção de peças que adquiriu é aguçada.

A sua sorte pessoal, privada, dependeria da guerra, do seu percurso? Dependeria do número de militares ou resistentes mortos? Se esta hipótese fosse verdadeira o mundo ainda seria mais estranho do que era já, para Walser, nesse momento. Tamanha perplexidade provocava uma necessidade imediata de segurança que apenas encontrava quando fechado no escritório, em frente à sua coleção. Ali tudo finalmente estava completo. Nada havia por explicar. Todas as peças metálicas se encontravam no seu sítio correcto, nas prateleiras, ajustando-se, sem qualquer equívoco, ao registro existente nos cadernos. (TAVARES, 2010, p. 94).

Isto é, à proporção que sente perder o controle de sua vida, Walser tem a necessidade de responder à essa perda, exercendo controle sobre as peças de sua coleção, fato que fica evidente quando, impedindo uma mulher de jogar determinado pedaço de metal ao lixo, ele chega à conclusão de que este pertencera a uma arma e sente, mesmo sem ter razão plausível a isto, que interferiu no rumo da guerra.

Ao olhar de novo para a peça metálica sentiu que estava a interferir na guerra. Uma arma não pode disparar porque eu tenho aqui uma das suas partes! Sentiu-se pela primeira vez integrado: a participar. Mais: sentia que ela – a guerra- era afinal importante para si. Surgia-lhe até o pensamento absurdo de começar a roubar uma peça, minúscula, de cada arma, de modo a conseguir, dessa forma, quase imperceptível, terminar com o ruído. Uma conspiração individual, murmurou Walser, e não pôde deixar de sorrir com o ridículo da ideia. Mas estava realmente a interromper a guerra, agora não tinha dúvidas. (TAVARES, 2010, p. 100).

Mais adiante, Walser chega a roubar a fivela do cinto de um defunto para aumentar a sua coleção: gesto frio e desatinado que excede os limites do que julgamos razoável. No terceiro livro da tetralogia, já não há senão lembranças das guerras. A história parte do casamento de Theodor Busbeck, médico psiquiatra, com Mylia, uma esquizofrênica, a qual anos depois o marido interna no Hospício Georg Rosenberg, ironicamente, a Jerusalém a que se refere o título do livro. Possivelmente este é o romance que representa de maneira mais detalhada a suposta arbitrariedade dos diagnósticos psiquiátricos. Desde o momento em que Mylia conhece Theodor, podemos notar uma crítica aos chamados representantes da razão.

– Vais casar com uma esquizofrênica? que bom! – era a própria que falava assim para Theodor.

Theodor não parava de lhe tentar mostrar que ela não tinha razão.

– O médico sou eu, não te esqueças. Eu é que determino quando é que as pessoas estão saudáveis ou doentes. No limite sou eu - como médico - que determino quem está morto. Fui eu que aprendi durante anos com professores e manuais – sou eu que conheço a cabeça de um doente e a cabeça de alguém com saúde. Sou eu que devo dizer se és ou não uma mulher saudável.

– Quer dizer – respondia Mylia – que durante vários anos, muito antes de me conhecer, sem sequer saber da minha existência, já

estudava a minha cabeça, a cabeça de Mylia. Caríssimo marido, [...] para se perceber a cabeça de uma pessoa não basta ser médico, tem de ser santo ou profeta. Conseguir-se ver aquilo que está escondido e aquilo que aí vem. E o meu marido é médico, não é profeta nem santo. É médico. (TAVARES, 2006, p. 43-44).

Apesar da crítica à classe médica e de ser dito que Mylia, por vezes, enxergava a alma das pessoas, a loucura não é romantizada na obra como índice de “autotranscendência” (SONTAG, 1984, p. 24). O que podemos notar é que a protagonista se refugia num mundo paralelo no qual, supostamente, enxerga a interioridade daqueles que o cercam, quando a realidade objetiva é agressiva demais. Observe-mos um trecho em que, claramente, Mylia é reprimida pela mãe em relação ao modo como toca nas pessoas

– Não é correcto tocares assim nas coisas -dizia-lhe a mãe.

– Então, como se toca?

– Com menos força, agarrando menos. Não te envolvas tanto.

O que a mãe não lhe dizia, mas outros sim, era que ela agarrava nas coisas como se tivesse excitada, como se agarrasse um homem. Havia, pois, um pudor familiar evidente naquela frase quase técnica:

– Não é correcto tocares assim nas coisas. (TAVARES, 2006, p. 38-39).

Semelhante opressão, mas no que diz respeito aos pensamentos que nutre, vítima a mulher no Hospital Psiquiátrico no qual é internada.

Havia no Georg Rosenberg uma preocupação moral que estava longe de parar nas ações de cada indivíduo considerado louco. Perceber aquilo em que eles pensavam era também um objetivo; existia uma tenção excepcional em redor daquilo que nunca se vê: o interior da cabeça. (TAVARES, 2006, p. 93).

O que notamos com a observação do caso de Mylia, em especial, é que a as antigas imposições dos pais somadas às supostas condutas de restituição da normalidade apregoadas pelos representantes da razão no hospital, fizeram com que a personagem se fragmentasse, distanciando-se da chamada realidade objetiva e de uma identidade una. Nesse momento, é interessante evocar a etimologia da palavra esquizofrenia “que significa literalmente mente partida, ou

mente dividida” (DUARTE JÚNIOR, 1987, p. 48), bem como o que diz João Francisco Duarte Junior sobre os chamados esquizofrênicos.

É menos assustador assumir-se como alguém confuso, “doente”, carente de cuidados, do que assumir-se como um opositor, como alguém que nega as regras familiares. [...] Já sendo visto como “desajustado” pelos outros, ele assume doravante este papel de “louco”, e cada vez mais se enleia em suas contradições e em sua fragmentação. Por um lado, ele é livre em sua “loucura”, mas por outro está, agora, mais dependente dos demais que redobram a sua atenção sobre ele. Desta maneira, ele se perde em suas contradições, que são um reflexo das contradições em que vive o grupo. É então encaminhado a um hospital psiquiátrico, onde sua individualidade será negada com maior vigor, na proporção em que ele deixa de ser responsável por si próprio. (DUARTE JUNIOR, 1987, p. 53-54).

Sendo a esquizofrenia entendida por Duarte Junior (1987) e pelos teóricos da antipsiquiatria, como uma reação extrema às imposições externas contrárias à vontade dos indivíduos: “Chamar alguém de esquizofrênico é uma atitude política, que visa a ocultar as contradições existentes no grupo onde vive” (DUARTE JUNIOR, 1987, p. 55). Deste modo, através de Mylia e Ernst (esquizofrênico com o qual Mylia se relaciona), há sim um desvelamento da opressão a que todos estamos sujeitos e do limite arbitrário entre uma mente sadia e uma doente, estabelecido pelos mais fortes.

Além de outras personagens denominadas anormais na obra, por exemplo, o próprio Theodor (marido de Mylia que enlouquece gradativamente ao desenvolver um trabalho acadêmico sobre a progressão do horror no mundo), convém mencionarmos uma personagem que, tendo participado da guerra, enxerga-se a si mesma enquanto um animal e apresenta um desejo ensurdecido de matar: Hinnerk. Hinnerk é uma personagem emblemática da obra que será responsável pelo assassinato do filho de Mylia e Ernst. Tal personagem, tendo sido objetificada na guerra, introjeta a concepção de que não é um homem, repetindo “eu não sou um homem, eu sou outra coisa, outra coisa” (TAVARES, 2006, p. 68). E, além disso, encarna a “compulsão à repetição” descrita por Freud (1920) como elemento frequente nos sonhos dos ex combatentes ao desejar, a contra gosto e, por fim, fazer o que o obrigaram a executar na guerra: matar inocentes.

Cedendo ao seu desejo repetitivo de matar, Hinnerk mata o filho da protagonista da obra. Por coincidência, horas depois, Hinnerk

encontra os pais da criança frente a uma igreja. Ambos se interessam pela arma que o ex soldado tem em mãos e brincam com ela. Perdendo o controle do gatilho, Ernst acaba vingando a morte do filho, atirando, acidentalmente, em Hinnerk. A igreja, figurando uma espécie de possibilidade de redenção, continua fechada: “De dentro da igreja os olhos não a largam, mas ainda não abriram a porta” (TAVARES, 2006, p. 228). A marginalização dos chamados loucos resultou em morte.

Aprender a rezar na era da técnica (2007) permite-nos fazer uma reflexão ainda mais aprofundada sobre a classe médica e, consequentemente, sobre os limites da razão. Na obra em questão, diferentemente do senso comum, a medicina é retratada como carreira sem nenhum tipo de nobreza, já que o protagonista, Lenz, irritava-se quando associavam a sua competência profissional de cirurgião à bondade.

Não o irritava ser considerado competente, mas sim que essa competência fosse confundida com uma certa bondade, sentimento que desprezava em absoluto. E essa confusão – entre bondade e competência – começava a corroer a barreira que Lenz havia construído entre a sua profissão e a sua vida particular na qual a dissolução de valores morais era nítida. O prazer que sentia em humilhar prostitutas, mulheres fracas ou adolescentes, pedintes que lhe batiam à porta ou a própria mulher, não podia ser mais antagônico com a aura que alguns familiares de doentes por si operados e salvos lhe colocavam em volta. (TAVARES, 2008, p. 36).

Atendendo a alguns critérios de sociopatia, Lenz não é descrito como anormal no romance, mas se interessa por Rafa, doente mental famoso na cidade, recém-interno, do Hospício Georg Rosenberg (a Jerusalém de Mylia). Lenz o admira de modo efusivo. Vejamos um trecho em que, caminhando com um colega político pelas ruas da cidade, é ressaltada a admiração que Lenz nutre por Rafa e as suas razões.

Porém, apesar de um olhar distraído, porventura, os poder confundir com a multidão, era evidente, nos dois homens, uma confiança e uma energia que não se viam em mais nenhum rosto. Só, curiosamente, no louco, num dos loucos mais conhecidos da cidade, que se cruzou com estes dois provocando noutras pessoas alguns sorrisos – pelo contraste entre a seriedade e uma velocidade apalçada do demente: só no louco, então, se via um rosto totalmente conquistado pela auto-admiração e pela confiança inabalável no seu modo particular de ver o mundo. Um soberano, de facto. Alguém

que manda: é dessa maneira que o louco avança pelas ruas. [...] O louco, apesar do seu descontrolo na relação com o mundo, merecia mais respeito do que todos os outros, pois pelo menos nele conseguiam vislumbrar uma espécie de orgulho individual que, se não o permitia comandar os outros homens, pelo menos permitia-lhe não lhes obedecer. (TAVARES, 2008, p. 148- 149).

A admiração de Lenz, respalda-se na postura de “confiança inabalável” de Rafa, que apesar de andar de modo apalhaçado, é “soberano” na multidão. O fascínio que o protagonista nutre pelo louco, portanto, parte da associação histórica das doenças mentais à animalidade, isto é, à total rendição a desejos primitivos e, por conseguinte, a uma radical liberdade. A loucura de Rafa mostra-se, deste modo, como negação ao chamado “mal-estar da civilização”, descrito pelo pai da Psicanálise como “a substituição do poder do indivíduo pelo da comunidade” (FREUD, 2011, p. 40). Vejamos o que Foucault, em sua *História da loucura*, expôs sobre essa concepção desregrada, libertina de loucura:

Mas o louco desvenda a verdade elementar do homem: esta o reduz a seus desejos primitivos, a seus mecanismos simples, às determinações mais prementes de seu corpo. A loucura é uma espécie de infância cronológica e social, psicológica e orgânica, do homem. [...] O louco desvenda a verdade terminal do homem: ele mostra até onde puderam levá-lo as paixões, a vida em sociedade, tudo aquilo que o afasta de uma natureza primitiva que não conhece a loucura. Esta está sempre ligada a uma civilização e ao seu mal-estar. [...] A loucura começa com a velhice do mundo; e cada rosto assumido pela loucura no decorrer do tempo diz a forma e a verdade dessa corrupção. (FOUCAULT, 2017, p. 512).

Se, de certo modo, aparentemente, temos uma idealização da loucura por parte de Lenz, enquanto propiciadora de liberdade, de outro, após levar Rafa para presenciar uma relação sexual que terá com a esposa, por acreditar que o louco tinha em si “uma carga de imoralidade universal e profunda, que o tornava imune às pequenas imoralidades praticadas” (TAVARES, 2008, p. 230), ela é desconstruída. Rafa não se mantém enquanto um expectador passivo da relação sexual que Lenz protagoniza com a mulher, mas o golpeia para ele mesmo ter relações com ela. Lenz, por fim, irrita-se e mata o louco e a esposa, que por um momento, tenta defender o demente.

Faz sentido essa ser a última obra do ciclo tavariano *O Reino*, porque a simples crítica às reprimendas sociais que poderíamos destacar

numa análise precipitada da loucura nos romances, dá lugar, através do comportamento de Rafa, vítima e algoz, a um questionamento mais profundo sobre a realidade interior do homem, que segundo Freud, justifica as imposições civilizatórias.

O que há de realidade por trás, disso, que as pessoas gostam de negar, é que o ser humano não é uma criatura branda, ávida de amor, que no máximo pode se defender quando atacado, mas sim que ele deve incluir, entre seus dotes instintuais, também um forte quinhão de agressividade. [...] A existência desse pendor à agressão, que podemos sentir em nós mesmos e justificadamente pressupor nos demais é o fator que perturba nossa relação com o próximo e obriga a civilização a seus grandes dispêndios. Devido a essa hostilidade primária entre os homens, a sociedade é permanentemente ameaçada de desintegração. A civilização tem de recorrer a tudo para pôr limites aos instintos agressivos do homem, para manter em cheque suas manifestações através de formações psíquicas reativas. [...] Ela espera prevenir os excessos mais grosseiros da violência, conferindo a si mesma o direito de praticar violência contra os infratores, mas a lei não tem como abarcar as expressões mais cautelosas e sutis da agressividade humana. (FREUD, 2011, p. 57-58).

Se por um lado, a civilização em “seus grandes dispêndios” reprime, por vezes, a subjetividade humana, de modo a fabricar a loucura em alta escala, de outro, como viveríamos se estivéssemos, constantemente, entregues aos nossos desejos sem leis externas a nos coibir? Ao que parece, os romances tavianos denunciam não só a sociedade repressora em que vivemos, através da loucura, como também ao representar o mundo que se diz ordenado ainda que caótico, desvela a verdade que “jaz escondida sob todas as falsas aparências” (TRILLING, 2014, p. 255), a de que, o ser humano, apesar das muitas técnicas que desenvolveu, não é tão bom quanto pensa.

Considerações finais

Por fim, à guisa de conclusão, depois da análise proposta, convém que reconheçamos a importância da loucura nos livros pretos de Tavares. Representando contextos de extrema violência, como as duas guerras mundiais, os romances em questão, não romantizam as doenças mentais, costume literário do século XIX, antes tratam-nas

como índices poderosos à exposição do caos naturalizado a que chamamos de sociedade. Sempre identificada pelo outro nos romances, isto é, pelos não loucos, a loucura pode ser, nas obras tavianas: um modo de compensação, maquiagem da realidade, diante de um intenso sofrimento, ocasionado, pela desigualdade e violência que atravessa a realidade social; um modo de ser o que se é, ainda que de maneira fragmentada, diante de padrões exteriormente impostos; uma consequência ao processo de coisificação a que somos submetidos, sobretudo nos chamados contextos de exceção; uma revelação da selvageria existente nas coxias, ou por detrás do espetáculo, a que chamamos de civilização.

Referências

- AGAMBEN, G. *Estado de exceção*. Tradução: Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.
- FOUCAULT, M. *História da loucura na idade clássica*. Tradução: José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- FREUD, S. Além do princípio do prazer. In FREUD, S., *Escritos sobre a psicologia do inconsciente de Sigmund Freud*. Tradução: L. A. Hans, vol 2. Rio de Janeiro: Imago, 2006. (Trabalho original publicado em 1920)
- FREUD, S. *O mal-estar na civilização*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- DUARTE JUNIOR, J. F. *A política da loucura: a antipsiquiatria*. Campinas: Papirus, 1987.
- ROMÃO, V.; ZANELLO, V. “Maura Lopes Cançado, entre a loucura e a escrita: o descompasso entre uma existência e os ideais de mulher nas décadas de 1940/1950”. In: SCHWANTES, C.; ZANELLO, V. *Gênero e loucura na literatura*. Curitiba: Appris, 2018.
- SONTAG, S. *A doença como metáfora*. Tradução: Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- TAVARES. G. M. *Jerusalém*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- TAVARES. G. M. *Um Homem: Klaus Klump*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- TAVARES. G. M. *Aprender a rezar na era da técnica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

- TAVARES, G. M. *A máquina de Joseph Walser*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- TRILLING, L. *A imaginação liberal: Ensaaios sobre a relação entre a literatura e a sociedade*. Tradução: Cecília Prada. São Paulo: É realizações Editora, 2014.

A insólita santa de Ourém

Léa Evangelista Persicano (UFU)¹

Contextualização da ideia

A obra literária *Os diabos de Ourém: romance histórico*, publicada pela primeira vez em 2020 pela Amazon no formato *kindle*, foi-me apresentada pela professora Dra. Kênia Maria de Almeida Pereira, na modalidade de ensino remoto, durante a disciplina “Seminário em Teorias da cultura: pactos fáusticos na poesia brasileira”, no primeiro semestre de 2021, na Universidade Federal de Uberlândia – UFU, pois teríamos uma palestra com a autora e historiadora Maria Luiza Tucci Carneiro pelo Laboratório de Estudos Judaicos – LEJ, momento para o qual elaborei perguntas sobre a obra e tive a oportunidade de conversar com a escritora.

Como consiste em um livro muito instigante, não quis parar de ler, pois estabeleci com ele um forte pacto ficcional. Um fio narrativo que se destaca é a possessão do homem e da mulher pelo Demônio, e fui conduzida durante a leitura por esse e outros fios narrativos entrelaçados, percebendo tanto o odor contrastante da água benta e do enxofre dentro da igreja Matriz quanto os cheiros misturados nas feiras e no mercado (de peixes, sucos, iguarias, produtos mágicos-curativos) e também a volúpia do sexo em ambientes domésticos (seja entre patrão e empregada, o padre e uma fiel, para citar alguns exemplos).

Senti-me, então, motivada a escrever uma resenha sobre ele, intitulada “A teia narrativa de *Os diabos de Ourém*”, que foi publicada na Revista *Espaço Acadêmico* em julho de 2021 e, por extensão, submeti a proposta “A insólita santa de Ourém” para o Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC 2021, no Simpósio Temático “Manifestações do insólito ficcional”, coordenado pela professora Dra. Marisa Martins Gama-Khalil (minha orientadora) e pelo professor Dr. Flavio García. Inclusive, tive a oportunidade de ser monitora na seção em que apresentei meu trabalho

1. Graduada em Letras (UFG/Campus Catalão), Mestra em Estudos da Linguagem (UFG/RC), Doutoranda em Estudos Literários (UFU), Bolsista CAPES.

e em algumas outras de temas variados, usufruindo um pouco da riqueza do evento.

Os espetáculos diabólicos na ex-pacata vila de Ourém

Os diabos de Ourém: romance histórico, cuja narração é em terceira pessoa, apresenta indícios de como autoras e autores da literatura brasileira constituem, com muita habilidade, o corpo imaginativo de suas narrativas e engendram nelas elementos insólitos, sobrenaturais, (in)verossímeis, pactos com forças ou figuras demoníacas. Essa obra possui uma peculiaridade: seu enredo ficcional está lastreado em fatos históricos e nasceu de uma inquietação da escritora historiadora justamente em relação às fronteiras entre o histórico e o literário, o real e o imaginário.

A respeito de saberes entremeados no texto literário, Barthes (1980, p. 18) considera que “a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso”. Desse modo, no lugar de leitores, não estamos atrás de nenhuma verdade construída na e pela materialidade literária, todavia somos capturados pela encenação da linguagem em uma “reflexividade infinita: através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico mas dramático” (BARTHES, 1980, p. 19), enredando-nos em sua teatralidade.

Sendo assim, “as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa. [...] se encontra em toda parte onde as palavras têm sabor” (BARTHES, 1980, p. 20) e, conforme realça o autor, pesquisadores/as não precisam estar do lado oposto aos escritores/às escritoras, como uma postura tradicional requer. Comprovação dessa potente fusão está na obra em análise, um rico banquete brasileiro de profusão de saberes e sabores.

Retomando o fio condutor “da possessão do homem pelo Diabo que, por uma tradição moralizadora da civilização ocidental, nos remete à prática do exorcismo como profilaxia espiritual e à organização da morte” (CARNEIRO, 2020, p. 185), salientamos que Tucci Carneiro traz para a realidade ficcional e histórica componentes que tanto caracterizam uma época da história do Brasil (a década de 1860)

quanto têm ressonâncias com outras épocas de nossa história e de outros países/continentes, isto é, “A figura do Diabo, identificada na mentalidade do homem brasileiro do século XIX, tem como modelo o ‘Diabo europeu’ da Reforma Católica, diluído pelo nosso cotidiano colonial” (CARNEIRO, 2020, p. 187, aspas da autora). A escritora joga com os entendimentos socioculturais e crenças possíveis, que são percebidos por nós, leitores, de maneira mais ou menos explícita, conforme o que nos toca na leitura e nossos conhecimentos de mundo.

Há uma demarcação também de aspectos históricos, ao longo dos quatorze capítulos do livro, pela delimitação do período e do contexto em que os fatos se desenrolam: os idos de 1860, entre os meses de maio e setembro, na pequena vila de Ourém, da Província de Belém do Pará. À época, “a vila contava com cerca de dois mil habitantes entre lavradores, comerciantes e escravos espalhados por todo o perímetro urbano e rural” (CARNEIRO, 2020, p. 184–185). O Brasil e o mundo ainda sofriam os efeitos da peste colérica:

Na Província do Pará, durante o primeiro foco da enfermidade [em 1855], centenas de corpos foram abandonados ao longo dos caminhos ribeirinhos, servindo de comida para os animais indiferentes à vingança divina. *Nem todos conseguiram levar seus entes queridos até o campo santo para usufruírem da última morada.* As benzedeiças, rezadores, ervateiros e curadores ofereciam seus remédios de proteção para curar qualquer doença. Os clérigos locais reforçavam em seus sermões [...] durante os ofícios rituais que a doença ainda persistia em alguns povoados como uma punição (CARNEIRO, 2020, p. 6, grifos meus).

Nesse cenário em transição, vindo do Pará para Ourém de embarcação, acostumado a “embrenhar-se pelas trilhas sinuosas da Amazônia em busca de aventuras e jóias raras para comprar e revender” (CARNEIRO, 2020, p. 7), o ourives português Elias de Souza Pinto, já na vila de Ourém, ouve fortes boatos de que “Martinha, uma jovem escrava-parda, estava possuída por um espírito maligno que se apresentava como sendo Maria do Nascimento, sua defunta patroa” (CARNEIRO, 2020, p. 18). Incomodado com os relatos do povo, esse personagem procura pelo vigário José Maria Fernandes, um conhecido seu, e pergunta sobre o caso de Martinha/sua dona e quem elas são; inclusive, diz ter presenciado casos de possessão com mulheres, o que deixa o padre mais interessado pelo assunto. Ele segreda a Elias que ali na vila a preferência do Demônio também é por mulheres e expõe que,

Desde a morte da sua patroa, Martinha vinha se queixando de coisas estranhas e narrando sonhos fantásticos. Até que um espírito maligno se apossou do seu corpo e começou a se manifestar dizendo que falava em nome da alma de Maria, que estava padecendo no Inferno. Acho que tudo isso é bem possível, pois essa mesma alma que hoje está no Inferno queixou-se para mim ainda em vida de abusos do Bentão, o Bento Mattos Pinheiro (CARNEIRO, 2020, p. 22).

Sabedores dos boatos, dos acontecimentos relatados por Elias e José Maria e diante de eventos que se seguem, os quais fogem a qualquer explicação racional, nós, leitores, somos colocados na berlinda dos fatos, “dado que as fronteiras entre aquilo em que devemos acreditar e aquilo em que não devemos acreditar são bastante ambíguas”, como ressalta Eco (1994, p. 83) em “Bosques possíveis”. Para existir, o mundo ficcional se nutre do mundo real, com mais ou menos elementos, esclarece o autor, e ao mesmo tempo temos como parâmetros de interpretação os nossos códigos culturais, nossas experiências, sendo fundamental a suspensão da descrença no pacto de leitura.

Elias até então não compreende a participação de Bentão na história da possessão, havendo deixado sua bagagem na casa deste por indicação de Sabá, mulher negra e sensual que conhecera na embarcação. O vigário elucida que houve um envolvimento pecaminoso entre Bento Mattos (um comerciante espanhol) e a viúva Maria do Nascimento (portuguesa), e que ele provavelmente *botou doença ruim* nela. Esta não teve tempo de preparar a sua passagem, tanto no que se refere a acertos espirituais quanto à divisão da herança.

O contraditório é que, mesmo viúva, a portuguesa era considerada pecadora pelos costumes sociais do período, e não o espanhol, que era casado: “– ela sim – [ênfatisa o padre –] pecou por aceitar ser amante do Bentão. A sorte é que esse caso foi apenas confessado no leito de morte, sem sofrer denúncia anônima” (CARNEIRO, 2020, p. 24), se não ela seria açoitada publicamente pelo povo. Como veremos, de acordo com Delumeau (2019), a mulher se torna um bode expiatório para o homem e lhe é atribuída uma íntima aliança com o Coisa ruim, transformando-se em um de seus agentes.

Tendo morrido como pecadora, o destino de Maria do Nascimento seria o inferno, a não ser que, supõe o vigário, “se Maria conseguiu se arrepender sinceramente no leito de morte, então ela deve estar aguardando na borda do Inferno, onde existe um lugar reservado aos pecadores com alguma esperança de salvação” (CARNEIRO, 2020, p.

25). E essa fala nos alerta para o desenrolar da narrativa, prendendo ainda mais nossa atenção.

Elias sai da igreja confuso com tantas explicações e passa aprensivo na casa de Bentão para pegar sua bagagem, indo encontrar pouso em outras paradas. “Lembrou-se de Antônio Marques de Souza, [...] outro padrinho de Sabá. Casado com Madalena, o casal era gente boa, católicos por tradição, descendentes de portugueses e espanhóis” (CARNEIRO, 2020, p. 30). Após ter dormido na rede, Elias acorda assustado e atormentado com os acontecimentos do dia. Com umas manifestações corporais estranhas, alega ter visto o Demônio e o casal o leva embrulhado em um cobertor para a Casa Paroquial. Lá, sem sucesso com a água benta e as preces, num ritual mais discreto, José Maria pretende conduzir Elias para a igreja a fim de submetê-lo a outro tipo de *tratamento*, mais agressivo e com uma plateia mais numerosa, como já havia feito com Martinha.

Em uma seção pública de exorcismo dias depois, com a igreja apinhada de fiéis, afinal o padre gostaria de comprovar a existência dos diabos, Elias manifestou possessão pelo espírito maligno de Ciprião. “O olhar do público concentrou-se em Elias que, para atrair a atenção, havia começado a rosnar e a fazer ruídos estranhos extraídos do fundo da garganta. Balbuciava palavras incompreensíveis mudando o tom de voz que ora saía aguda, ora rouca e grossa” (CARNEIRO, 2020, p. 46). Martinha, por sua vez, “sentou-se de cócoras como uma velha índia e cobriu o rosto com as mãos. Cantarolava uma melodia estranha, entremeada por palavras indecifráveis” (CARNEIRO, 2020, p. 47). E, num movimento brusco de corpo, implorou para que os presentes rezassem pela alma de sua senhora. Logo escutamos a manifestação desta por meio da escrava:

– Passei por lá, mas sobrevivi a todos os tormentos do Inferno: o fogo, a desordem, o enxofre, o ódio de Lúcifer. Fui parar nas Trevas por causa de uma briga que tive com minha mãe por ocasião da partilha do meu falecido pai. Ela, a minha mãe, me amaldiçoou. Por isso, preciso de ajuda de todos, senão não poderei alcançar a salvação. Estou usando o corpo de Martinha para chegar até o povo de Ourém, que é também o meu povo... Não pude me salvar porque, em vida, deixei de fazer certas cousas e fiz outras que eram proibidas. Mas agora estou de volta e quero reclamar o cumprimento dessas cousas (CARNEIRO, 2020, p. 49).

Manifestações espirituais dessa ordem podem ser entendidas conforme o que expõe a pesquisadora Chiampi (2008), que vê uma equivalência do insólito, do extraordinário, com o maravilhoso como “tudo o que é produzido pela intervenção dos seres sobrenaturais [...] da própria natureza dos fatos e objetos” (CHIAMPI, 2008, p. 48) e que vão muito além dos sentidos da razão. E tratar da possessão humana pelo Diabo, sabendo “que a notícia desses casos de possessão demoníaca havia se espalhado por toda a região chegando até os ouvidos do Bispado de Belém do Pará” (CARNEIRO, 2020, p. 99), propiciava verdadeiros espetáculos de exorcismo, os quais enchem a igreja Matriz – “peça arquitetônica única naquela vila tropical. As paredes mal caídas daquele pequeno templo deixavam à mostra as várias camadas de barro apiloado, descascadas pela umidade e pelo tempo” (CARNEIRO, 2020, p. 19), o ambiente mais movimentado nos últimos meses.

Em entrevista à Revista *Super Interessante* em 2008, o padre José Antonio Trasseretti, professor de teologia da Pontifícia Universidade Católica – PUC – de Campinas, disse que “Em uma casa [leia-se corpo], não é possível coabitar Deus e o Diabo. Onde está Deus, o Diabo não entra” (TRASSERETTI apud MOTOMURA, 2008, s.p.), o que traduz o princípio que direciona para o ritual de purificação da mente a fim de livrá-la do espírito maligno. Durante a preparação “do ritual, o padre verifica se a pessoa está mesmo possuída. Geralmente, há quatro sinais de possessão: domínio de línguas desconhecidas, conhecimento de assuntos improváveis, força incompatível com a condição física e a idade do sujeito, e aversão ao sagrado” (MOTOMURA, 2008, s.p.), aspectos que também fazem parte do *circo* religioso de José Maria.

A comunicação propriamente dita da morta por intermédio da escrava e o conteúdo dos seus pedidos/das suas revelações, como veremos em breve, abalam ainda mais a rotina de Ourém. Neles, em certa medida, se entrelaçam ficção e real, literário e histórico, sagrado e profano, digno e indigno, que funcionariam como um passaporte para a pecadora Maria do Nascimento ter condições de se tornar a insólita santa de Ourém, numa progressão de eventos e questões que vão do religioso cristão ao religioso africano, e que podem ser clareados da seguinte forma: “A oposição de duas culturas promove atitudes diferenciadas frente ao maravilhoso: aceitação de um lado, negação de outro” (GAMA-KHALIL, 2018, p. 23). O que acomete tanto

personagens da história, quanto leitores, numa aceitação ou não do que é visto e narrado.

Não nos esqueçamos que Martinha é uma escrava parda de origem africana e que possivelmente estaria em uma ala à parte para rezar, composta por escravos negros, indígenas e mestiços, “Todos descalços e considerados os menos dignos” (CARNEIRO, 2020, p. 88). Sua autorização para adentrar e permanecer em espaços reservados no recinto sagrado da igreja, ocupando lugar de destaque aí e na procissão com o andor da santa, se deve ao motivo de estar no centro dessa progressiva circularidade de acontecimentos, o que contraditoriamente sugere a figura da mulher como um meio de se chegar a Deus e o principal elo numa relação com o demônio.

Delumeau (2019, p. 462), em “Os agentes de Satã: A Mulher”, esclarece que essa ligação entre o sexo feminino e Satanás é bastante antiga, sendo recorrentes sentimentos contraditórios do homem pela mulher: atração, repulsa, admiração, hostilidade, medo, confiança.

Mal magnífico, prazer funesto, venenosa e enganadora, a mulher foi acusada pelo outro sexo de ter introduzido na terra o pecado, a desgraça e a morte. Pandora grega ou Eva judaica, ela cometeu a falta original ao abrir a urna que continha todos os males ou a comer o fruto proibido. O homem procurou um responsável para o sofrimento, para o malogro, para o desaparecimento do paraíso terrestre, e encontrou a mulher. (DELUMEAU, 2019, p. 468).

Como bode expiatório, alvo de discursos intencionais, ela, portanto, representa a vida e a morte, isto é, cria e destrói. E, no caso da obra literária em foco, o Demo – em sua vasta capacidade de se metamorfosear – seria também a própria personificação de outra mulher, de origem portuguesa e de posses, em processo de santificação. Lembremos que Maria do Nascimento teve uma filha, em sua viuvez, com um homem casado. E, depois da gravidez, ficou doente e impossibilitada, de acordo com o vigário, de preparar todo o ritual do próprio desenlace carnal.

Aproveitando-se da ocasião do espetáculo do exorcismo, o padre alerta “os fiéis para os perigos de uma morte súbita. Lembrou que aqueles que faleciam repentinamente [...] não tinham tempo de organizar sua morte. E Maria do Nascimento, ainda que consciente de sua doença, não havia se preocupado em organizar a sua” (CARNEIRO, 2020, p. 99). Ainda em vida, não encomendou a quantidade de

missas prometidas a seus santos devotos, nem encaminhou donativos em dinheiro aos pobres, o que de certa maneira passaria pelos cofres da Paróquia. “Se assim tivesse se comportado, certamente teria evitado o Inferno, ou ao menos abreviado sua passagem pelo Purgatório” (CARNEIRO, 2020, p. 49), alterando seu destino.

Em *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos tempos*, Ariès (2017) mostra percepções variadas sobre o tema, em diferentes contextos históricos. A forma como é referida a morte da mulher em questão nos lembra a atitude da *morte domada*, com algumas etapas que deveriam ter sido cumpridas: ser esperada no leito pelo enfermo, uma cerimônia pública organizada pelo próprio moribundo (podendo ser substituído por assistentes, pelo médico ou pelo padre nesse processo) e o quarto seria o espaço público do velório (ARIÈS, 2017, p. 37). Entretanto, a interpretação dessas exigências aparenta ter sofrido uma conotação conveniente para o representante da Casa Paroquial.

E a defunta, através da jovem que se diz possuída por seu espírito/demônio, lista então ações necessárias para que seja salva: a) a necessidade de se procurar a imagem de Nossa Senhora da Conceição, que estava no porão da Chácara Graciosa de sua propriedade, para ser doada à igreja; b) a urgência de se rezar muitas missas por sua alma, por estar vagando desassossegada pelas Trevas; c) a inadiável concessão da carta de alforria à Martinha; d) o desenterrar e lavar o dinheiro da Chácara, das moedas de ouro, para doação; e) a abertura da própria sepultura, para sua mãe borrifar muita água benta em seu corpo. Essa última ação só poderia ser feita pela mãe da morta, porque foi ela quem lhe jogou uma maldição quando a filha ainda vivia na Terra.

Ressalto que, enquanto leitora, fui acometida de uma desconfiança dessas *súplicas*. Parecem mais uma armação do padre para tirar proveito da tal herança. Além disso, a dita escrava endiabrada se beneficiaria, porque deixaria de ser propriedade da menina Olympia, a caçula da falecida. Será que as projeções de leitura (ISER, 1979) vão culminar em algum episódio que confirme essa desconfiança? Mais à frente, voltaremos a dialogar a respeito.

O último pedido causou uma verdadeira revolta no povo, pois “Mexer com os mortos era um sacrilégio e *os cemitérios eram lugares sagrados*. Era ali, na última morada, que os corpos repousavam à espera da ressurreição universal dos mortos, ao fim do mundo” (CARNEIRO, 2020, p. 51, grifos meus). A sessão espanta-diabo terminou com

muita confusão, mas mesmo assim a abertura da sepultura foi autorizada pelo vigário, já que Maria do Nascimento não podia continuar nessa vida errante. Para o povo de Ourém, a sacralidade do cemitério era algo muito forte e somente em caso extremo se teria autorização da Igreja para uma intervenção naquele solo santo:

Não era novidade que, desde os primeiros tempos do cristianismo, os corpos dos fiéis eram sepultados em lugares apropriados, consagrados com a benção da Igreja e separados de todo o uso profano. Rezavam os regulamentos que para evitar a profanação das sepulturas dos fiéis os cadáveres ou suas cinzas nunca deveriam ser exumados sem expressa licença do Ordinário, ainda que se tratasse de cemitérios secularizados ou profanados. Em casos de urgência, o pároco poderia dar licença desde que os responsáveis cuidassem da decência e conveniência de uma nova sepultura (CARNEIRO, 2020, p. 51).

Foucault (2006, p. 417), do ponto de vista da heterotopia, comenta que “Até o fim do século XVIII, o cemitério estava situado no próprio centro da cidade, ao lado da igreja. Ali existia toda uma hierarquia de sepulturas possíveis. [...] foi somente a partir do século XIX que se começou a colocar os cemitérios no limite exterior das cidades”, mudança que está associada à concepção da morte como *doença*, estando sujeita de ser propagada entre os vivos. Assim, seria necessário higienizar os espaços urbanos para os seres ainda viventes. E o cemitério, segundo Foucault (2006, p. 418), de um espaço sagrado e imortal, se tornará *outra cidade*, com as moradas sombrias.

Por sua vez, Ariès (2017, p. 39) destaca que, embora existisse familiaridade com a morte, temia-se “a proximidade dos mortos e os mantinham à distância. [...] O mundo dos vivos deveria ser separado do mundo dos mortos. Também por essa razão os cemitérios eram situados fora das cidades, à beira das estradas”. Tais explicações se aplicam à pequena vila de Ourém:

Após o pôr do sol ninguém se atrevia a subir pela estradinha tortuosa que escalava o morro até o campo das sepulturas. Entretanto, isso não assustou o povo de Ourém que, dois dias após [...], saiu em procissão rumo ao cemitério. Foi logo após a reza das seis da tarde, quando o sino badalou sem cessar, além do costumeiro, alertando a todos que algo de estranho continuava acontecendo na vila (CARNEIRO, 2020, p. 56).

Essa cansativa caminhada até o topo do morro acaba por colocar os personagens muito além da realidade, pois o evento a seguir será o desenterro de Maria do Nascimento, a futura e insólita santa de Ourém. A trilha seguida é de penitência, liderada pelo padre-exorcista, em prol da alma da defunta, que há algum tempo vem se manifestando por meio da menina-escrava. Curiosamente, a passagem da cidade em direção ao cemitério cria para os personagens dessa ficção “mundos possíveis imaginados, representados, inventados, fingidos, falsos, modelados com fantasia” (GARCÍA, 2018, p. 211), e o abrir dos portões pelo sacristão funciona como um elemento divisor entre o cotidiano deles e aquele espaço ainda sagrado, muitas vezes aterrorizante.

Ceserani (2006, p. 67–88), na perspectiva do fantástico como modo discursivo, sistematizou alguns *procedimentos formais e sistemas temáticos* que são recorrentes na construção de narrativas literárias fantásticas, mas não exclusivos a elas. Dentre os procedimentos retóricos e narrativos em *Os diabos de Ourém: romance histórico*, evidencio: o envolvimento do leitor (para o qual dei ênfase ao longo deste artigo); a passagem de limites e fronteiras (havendo uma miscelânea de aspectos, crenças, valores, mundos), conclamando-nos a renovar as projeções imagéticas sobre o texto; o objeto mediador, ou melhor, as figuras mediadoras (Martinha e Elias), além do portal para a cidade dos pés juntos; a teatralidade e a figuratividade, ou seja, somos enredados a todo momento pela dramaticidade da linguagem e dos recursos utilizados, levando-nos a variadas reflexões. E, quanto aos temas, demarco: a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo; assim como a vida dos mortos.

Uma vez ultrapassado o portão e localizado o túmulo, o evento seguinte é a abertura da sepultura de Maria do Nascimento. Quando a sepultura é violada pelo coveiro e o caixão é aberto, para o espanto de todos, seu corpo continuava exatamente como quando fora enterrado, intacto. O padre se ajoelha para incensar o corpo, fazer umas orações e lhe borrifar água benta, seguido da mãe da morta. Numa espécie de transe, a comitiva volta para a cidade e nem todos certamente conseguirão dormir naquela noite. E, quando amanhece, “Os que haviam ido ao cemitério na noite anterior noticiavam o ocorrido. Só se falava no corpo intacto de Maria do Nascimento. Santa ou diabo?” (CARNEIRO, 2020, p. 62). Com certeza, isso reforça o abalo da população e da ordem dogmática estabelecida.

Contraditoriamente, depois da violação do túmulo, Martinha ainda continuava a ser possuída pelo espírito da patroa. Num outro dia, durante a missa, em mais uma sessão de espanta-diabo, na igreja cada vez mais apinhada de curiosos, um pedaço do telhado desaba, acontecimento imediatamente associado a um sinal do céu sobre a elevação ao alto e a santificação da pecadora. A escrava anuncia: “– Ela foi salva. Recebeu uma coroa e agora é uma santa! Vocês me compreendem? Ela agora é uma santa! Agora ela é uma santa... Santa! Santa Maria Mártir – insistia a menina-parda valendo-se do público conquistado pela súplica do vigário” (CARNEIRO, 2020, p. 95). A partir desse instante Maria do Nascimento é considerada santa e representante do povo de Ourém, apesar de não passar por um processo de beatificação.

Como desdobramento dos fatos, vários questionamentos são levantados, como o envolvimento entre o vigário e Martinha, símbolos do sagrado e do profano, e investigações acerca das possessões de Martinha/Elias e de seus exorcismos passaram pelo crivo de várias autoridades eclesásticas e civis, instaurando-se um processo inquisitorial em torno do vigário-exorcista, pois “alguma coisa sugeria que o vigário era um impostor” (CARNEIRO, 2020, p. 118). Esse processo, denominado *Autos de Inquirição em que é acusado o vigário José Maria Fernandes* (1860), conforme informações da autora em “Nota ao leitor” compôs o conjunto das fontes para o enredo desse romance histórico.

Considerações finais

Lembremo-nos de que “As narrativas do insólito ficcional valem-se, em grau diverso, de estratégias compositivas que arranham, lascam, quebram as expectativas comuns e habituais da coerência” (GARCIA, 2018, p. 210) e nos transportam a mundos possíveis. Existe, de fato, uma fratura na realidade, permitindo à narrativa tornar seus eventos mais intensamente insólitos: “O povo de Ourém continuou a rezar por Santa Maria Mártir, a acender velas e a depositar pedrinhas junto à sepultura da finada Maria do Nascimento. Enquanto isso, no mercado da vila, as vendeiras continuavam a apregoar seus produtos mágicos-curativos, maravilhosos” (CARNEIRO, 2020, p. 95). Assim, a coerência interna do mundo ficcional d’*Os diabos de Ourém: romance histórico*, com suas (in)congruências sociais e práticas exorcistas

duvidosas, está assentada em características realistas e insólitas que tendem ao maravilhoso. Os seres, as coisas, os eventos e seus espaços de ocorrência denunciam sua ligação e aproximação com o mundo objetivo.

Podemos, sim, encontrar essas Martinhas e suas senhoras circulando em menor ou maior grau de implicação pelo mundo primário e sentir/perceber que existe essa presença dotada de vozes do além-túmulo que extrapolam esse plano terreno. Elas se permitem traduzir em ações insólitas que deslocam a realidade e depois, como vemos no livro, alcançam o entendimento em uma narrativa que pede a nós, leitores, a confirmação do nosso pacto de leitura.

Referências

- ARIÈS, Phillippe. *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos tempos*. Tradução de Priscila Viana de Siqueira. Ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- CARNEIRO, M. L. T. *Os diabos de Ourém: Romance histórico*. [s.l.]: Amazon, 2020. *e-book Kindle*.
- CARNEIRO, M. L. T. Nota ao leitor. In: CARNEIRO, M. L. T. *Os diabos de Ourém: Romance histórico*. [s.l.]: Amazon, 2020. *e-book Kindle*. p. 184–191.
- CESERANI, Remo. *O fantástico*. Curitiba, PR: Ed. UFPR, 2006.
- CHIAMPI, I. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- DELUMEAU, J. Os agentes de Satã: A Mulher. In: DELUMEAU, J. *História do medo no Ocidente 1300–1800: uma cidade sitiada*. Tradução de Maria Lucia Machado e tradução de notas Heloísa Jahn. 3. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras/Companhia de Bolso, 2019. p. 462–522.
- ECO, U. Bosques possíveis. In: ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 81–102.
- FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (Ditos e Escritos; III). p. 411–422.
- GAMA-KHALIL, M. M. Real Maravilhoso e Realismo Mágico: discussões conceituais. In: GAMA-KHALIL, M. M.; BORGES, L. A. *No*

território de Mirabilia: estudos sobre o maravilhoso na ficção. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018. p. 18–29.

GARCIA, F. Armação de mundos possíveis e figurações de personagens em vertentes literárias do insólito ficcional. In: GARCIA, F.; REIS, C. (Orgs.). *A personagem nos mundos possíveis do insólito ficcional*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018, p. 209–2017.

ISER, W. A interação do texto com o leitor. In: JAUSS, R. H. et al. *A literatura e o leitor*. Organização e Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83–132.

MOTOMURA, Marina. Como é feito o exorcismo? *Super Interessante*, s.p., 1 out. 2008. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/como-e-feito-o-exorcismo/>. Acesso em 4 nov. 2021.

O insólito e o duplo em “Retratos” de Caio Fernando Abreu

Lívia Maria Rosa Soares¹

“Toda flor é abismo”

(ABREU, 2018, P. 52)

Um retrato e vários “eus”

O conto “Retratos” integra o livro *O ovo apunhalado* (1975), obra composta por 21 contos de Caio Fernando Abreu e organizada em três partes nomeadas com letras do alfabeto grego: *alfa*, *gama* e *beta*. É a terceira obra publicada do autor, havendo sido lançada no auge da Ditadura Militar e no período do *boom* da literatura brasileira. Na ocasião de seu lançamento, devido à forte censura que imperava no país, alguns contos foram retirados do seu catálogo, mas republicados na segunda edição em 1984. De forma geral, a obra reúne narrativas que remetem a temas relacionados aos incômodos do estar no mundo em conflito com forças autoritárias, representadas em forma de alegorias e metáforas que traduzem imagens insólitas associadas a questões identitárias com ricas simbologias, as quais, longe de se oporem à realidade, apontam para o cotidiano e suas contradições.

A narrativa de “Retratos” é apresentada em primeira pessoa e mistura ações insólitas presentes no cotidiano que desautomatizam vivências desgastantes e solitárias do narrador/protagonista. No plano textual, a singularização do discurso ocorre por meio de uma aproximação de realidades aparentemente antagônicas que se constrói a partir de metáforas, metonímias e paradoxos, especialmente quando se aproximam o encontro e troca de experiências entre um morador de rua e um executivo – contexto em que o primeiro propõe confeccionar retratos diários do narrador como forma de representar as mudanças na sua fisionomia ao longo dos dias. A história se passa em um período de nove dias e é apresentada como se fosse um

1. Doutoranda em Letras (UERN), Mestre em Letras (UESPI), Graduada em Letras (UFPI) e é docente no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA) – Campus Pedreiras.

diário em que o protagonista se vê diante de uma outra possibilidade de mirar a vida. O que inicialmente souo como algo estranho, depois representou uma inédita demonstração de afeto e interesse, mesmo partindo de um desconhecido.

Os retratos simbolizam um voltar-se para si, como um reflexo. Simbolizam o duplo, tema muito explorado na literatura fantástica, especialmente por dissecar identidades fragmentadas e suas possibilidades de reconhecimento. Para Antonia Marly Silva e Francisco Leite, “na literatura contemporânea, a fecundidade e formas de representação do mito do duplo evidenciam a evolução e a diversidade de traços que indicam uma percepção estratificada do sujeito e da realidade” (SILVA; LEITE, 2017, p. 277).

No contexto do conto, o retrato que o morador de rua se propôs a produzir possibilitou ao narrador a experiência de se observar pela primeira vez, como se fosse seu reflexo no espelho que ele se recusara a olhar ao longo da vida. Com o passar dos dias, as diferenças entre as imagens chamam a atenção do protagonista, que somente após esse fato passou a notar sua aparência pálida e sem vivacidade, e isso o fez perceber o esvaziamento e a falta de sentido em sua vida.

O desenhista é apresentado como um sujeito transgressor: não tem nome, emprego, não gera riqueza, mora na rua e talvez por isso tenha a sensibilidade de perceber a fisionomia “desbotada” dos sujeitos que moram no prédio em frente à praça que ocupa naquele momento. O autor parece fazer alusão aos membros da comunidade *hippie*, que trajam roupas coloridas, sempre andam em bando e, pela sociedade da época, eram considerados delinquentes ou confundidos com usuários de drogas, por isso sendo impedidos de frequentar certos espaços. O narrador reconhece esse paradoxo entre os modos de vida diferentes e os estereótipos reproduzidos socialmente, o que “legitima” a exclusão desses sujeitos:

Nunca havia reparado nele antes. Na verdade não tem nada que o diferencie dos demais. As mesmas roupas coloridas, os mesmos cabelos enormes, o mesmo ar sujo e drogado. Nunca os vira de perto como hoje. Da janela do apartamento eles pareciam formar uma única massa ao mesmo tempo colorida e incolor. (ABREU, 2015, p. 50).

O trecho descreve um aspecto bastante frequente na narrativa abreuliana que é a aproximação de extremos, o que sugere um redimensionamento da hierarquia social e sugere críticas à estratificação

social, que reduz sujeitos a rótulos, desqualificando condutas desviantes e que rompe com o que se convencionou a conceber como padrão. O confronto de realidades contrastantes possibilita ainda a aproximação de duas diferentes formas de viver e de ver o mundo: a primeira, de um sujeito solitário, que vive uma rotina de trabalho e de preocupações com o dinheiro, com a carreira; já a segunda é representada pelo artista, que é livre de imposições sociais, não tem nome, não tem casa, não tem dinheiro e nem preocupações e que talvez por isso consegue representar a essência do sujeito que sequer se reconhecia.

Esses antagonismos, quando aproximados, nos dão indícios do embate entre a vida capitalista e a vida alternativa do morador da praça: o narrador está sempre de terno, mesmo aos domingos – dia em que não precisa estar vestido de maneira formal –, vive em um condomínio repleto de pessoas que apenas o espiam, mas que nunca manifestam nada além da indiferença e do controle do comportamento da vida alheia. Outro ponto relevante é que, inicialmente, a proposta de ter seu retrato construído pelo morador da praça causou certa estranheza, mas ao mesmo tempo possibilitou o contato com sua própria identidade e a percepção de uma aparência opaca e sem ânimo, quebrando o automatismo e o vazio com que o executivo vivia, conforme descreve o trecho a seguir:

Saí para comprar jornal e encontrei com ele. Perguntou se eu queria fazer outro retrato. Eu disse: já tenho um retrato, para que outro? Ele sorriu com uns dentes claros: faça um por dia, assim o senhor saberá como é o seu rosto durante toda a semana [...] Observei-o enquanto desenhava. Na verdade, ele não parece com os outros: está sempre sozinho e tem uma expressão concentrada. De vez em quando erguia os olhos e sorria para mim. (ABREU, 2018, p. 50).

Inicialmente a sugestão de receber um retrato por dia causou certa estranheza na personagem, porém aos poucos foi desmontando o preconceito e o distanciamento que nutria em relação ao grupo de moradores de rua. A forma como o desenhista reparou em sua fisionomia também foi outro fator que contribuiu para a aproximação entre sujeitos de universos sociais tão diferentes.

Outro aspecto que chama a atenção é a descrição do entorno social do narrador, que após ser visto conversando e interagindo com os “sujeitos sem nome e sem emprego” que habitavam a praça, também

foi alvo da indiferença de seus vizinhos. Aos domingos, a rotineira compra do leite e do jornal ganhou um sentido diferente: “A garrafa de leite pesava na minha mão, o jornal começava a manchar as calças de tinta. Por um momento senti vontade de sentar no chão, como eles. Creio que achariam ridículo. Me contive até que terminasse (ABREU, 2015, p. 51)”.

Como se vê, havia um reconhecimento da exaustão de uma rotina apenas baseada no trabalho e na manutenção de padrões reconhecidos como aceitáveis, mas uma certa resistência em se libertar deles. Os sete dias representam a transformação desse personagem através da percepção de si mesmo, o que também alude à metáfora bíblica de criação do mundo.

Ao perceber as transformações nos retratos, o narrador então começa a refletir sobre o que está errado em sua vida, e há, nesse processo de mudança interior, uma nova forma de perceber e agir em relação aos vizinhos e ao trabalho, os quais já não são tão importantes: “– O retrato é muito feio. Não que seja malfeito, mas é muito velho, tem uma expressão triste, cinzenta. Fiquei surpreso. Cheguei a sentir medo de me olhar no espelho. Depois olhei e vi que é a minha cara mesmo” (ABREU, 2015, p. 53).

No sétimo dia, o narrador se imagina morto. Essa morte, contudo, não é física, mas antes a expressão do reconhecimento de sua identidade atravessada por conflitos e vazios. Esse autorreconhecimento revela-nos uma crítica a um modo de vida moderno, pautado pelo esmaecimento dos afetos, e uma crítica à valorização de um mundo de produção capitalista.

Ao final, há a incerteza sobre a presença do desenhista e até mesmo se aqueles encontros representaram um devaneio ou um sonho do narrador, conforme sugere o desfecho do conto: “O sexto retrato é um cadáver. Acho que sei por que ele não veio. O barulho da chuva é o mesmo de seus passos esmagando folhas que não existiam. Flor é abismo, repeti. Flor e abismo. E de repente descobri que estou morto” (ABREU, 2015, p. 54).

A ambiguidade contrasta outros dois polos: a morte à qual o narrador se referia era a morte física ou a morte moral? O desenhista realmente existiu ou se tratou de um devaneio? Essas elipses inquiram sentidos que permitem ao leitor recriar as imagens e rearranjar caminhos interpretativos. Para Bessièrre (2012), a poética do fantástico coaduna-se com a incerteza, que é determinada pela impossibilidade

de decifração. Abriga o inimaginável, ressalta a estética do sem-sentido e a razão da desrazão. Isso demonstra que é próprio da natureza do fantástico recriar sentidos e reformular modos de organização antes considerados fixos.

Sobre esse aspecto, Rosalba Campra infere que é próprio da natureza do fantástico a proposição de uma nova ordem, que depende do processo de recepção, conforme descrito a seguir:

A natureza do fantástico, neste nível, consiste em propor de alguma forma um escândalo racional, na medida em que não há substituição de uma ordem por outra, mas sim sobreposição. Daí a conotação de periculosidade, função de aniquilação – ou quebra, pelo menos – das certezas do leitor. O mundo fantástico pode ser tudo menos reconfortante (CAMPRA, 2001, p. 160, tradução nossa).

Conforme afirma Campra (2001), a aniquilação das certezas e das referências do mundo real permitem o questionamento do que o leitor pode achar previsível. Dessa forma é possível comunicar aspectos reveladores da mente humana, seus medos, inquietudes, alucinações, por isso o insólito literário retrata o avesso da existência, sem se desconectar dela. Dessa forma, além da oposição básica ante o mundo empírico e meta-empírico, qualquer narrativa fantástica faz surgir e mantém uma série de elementos contraditórios como: real/imaginário; racional/irracional; verossímil/inverossímil; transparência/ocultação; espontaneidade/sujeição à regra; valores positivos/valores negativos etc. Diante dessas antinomias, “a literatura fantástica deixa permanecer a dúvida, influenciando o leitor a perceber a irresolução perante tudo o que é apresentado” (FURTADO, 1980, p. 36).

O insólito e o duplo: questões contemporâneas

A arte contemporânea é marcada, sobretudo, pela dissolução dos maniqueísmos tradicionais, desencadeada por um evento desagregador e gerador de ambiguidades e incertezas. O conto “Retratos” repercute essa questão ao sugerir imagens ancoradas em elipses, na incerteza das ações que são imaginadas e aquelas que realmente podem ter existido no plano diegético. O duplo é um motivo literário relacionado a vários campos do conhecimento, atravessando pressupostos

filosóficos, míticos, psicológicos e antropológicos e desvelando diversos níveis de consciência.

O retrato, mesmo sendo um objeto, também assume certo protagonismo na narrativa, é ele que vai revelar o lado negligenciado de uma vivência escondida atrás de um terno desbotado e incolor, fazendo o narrador finalmente se reconhecer, o que irá propiciar uma espécie de epifania no executivo. O desenho sugere a imagem, um mergulho para dentro de si. Desse modo, o duplo age de modo a representar as contradições humanas e sociais, além de aproximar fronteiras aparentemente opostas: eu/outro, real/imaginário, vida/morte. Ao mesmo tempo em que provoca a estranheza, ratifica o desejo de conhecimento, pois foca em estágios inalcançáveis. Desse modo, “a consciência dos contrários pode parecer cheia de conflitos, mas é rica de possibilidades.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 843).

Silva e Leite (2017) ressaltam que por estarem intrinsecamente relacionadas à problemática da identidade, as representações do duplo na literatura apropriam-se metaforicamente de questões subjetivas e ao mesmo tempo coletivas, pois desmontam signos arbitrários. Segundo esses teóricos, “enquanto motivo literário, o duplo manifesta-se como resultado de uma confrontação entre duas facetas de um mesmo personagem (o original e a cópia deste), com uma continuação física e/ou psicológica entre os dois” (SILVA; LEITE, 2017, p. 277).

Os fios discursivos e percebidos no conto permitem construir a ideia de que na literatura fantástica aspectos atrelados à transgressão do real e à configuração do sobrenatural circunscrevem questões sobre identidade, alteridade e outros traços da esfera humana instigadores de questionamentos. Assim, a análise do tema do duplo permite observar apropriações metafóricas que se manifestam a partir do jogo especular do reflexo, da cisão ou da fusão, da hibridização, da antítese, da oposição e dos contrários corpóreos etc. Desse modo, consideramos a ambiguidade e a ambivalência inerentes ao estatuto do duplo, questão fincada na grande tradição filosófica que trata a duplicidade segundo a ideia da ilusão, ressaltando sua natureza paradoxal (SILVA, 2018).

Nesse contexto, entender o duplo como uma experiência de subjetividade marca não somente a percepção do elemento insólito, mas também enseja reflexões em torno do sujeito, do contexto sociocultural e da experiência artística. Além disso, quando manifestado em textos do gênero fantástico na contemporaneidade, entendê-lo

corroborar a premissa principal de reconhecimento do evento sobrenatural transbordando do próprio homem, comprovando que o sobrenatural habita o cotidiano.

Platão (2018), em *O Banquete*, publicado em 380 a.C., apresentou importantes reflexões acerca do duplo. No quarto diálogo descrito na obra “Proferido Aristófanes”, há a indicação da existência de três gêneros na humanidade: o masculino, o feminino e o andrógeno. Todos eram autossuficientes, até que por uma imposição dos deuses foram partidos ao meio, o que resultou numa incompletude que os deixaria incompletos – e por isso sempre ansiavam por encontrar suas metades. A partir disso, as teorizações sobre o duplo levantam reflexões sobre a possibilidade de duplicação do real, uma vez que a possibilidade de um outro real é que possibilita a reflexão do primeiro, o que também pode configurar como uma ilusão metafísica.

Sobre as origens desses conceitos, Clemente Rosset, aprofundando as ideias iniciadas por Platão, defende que:

A duplicação do real que constitui estrutura oracular de todo acontecimento, constitui igualmente, considerado outro ponto de vista, a estrutura fundamental de todo discurso metafísico, de Platão aos nossos dias. Segundo essa estrutura metafísica, o real imediato só é admitido e compreendido na medida em que pode ser considerado a expressão de um outro real, o único que confere seu sentido e sua realidade. (ROSSET, 1988, p. 57)

Sob a perspectiva do teórico supracitado, as diversas conceituações que envolvem o motivo do duplo apresentam confluências com outros campos do saber como a mitologia, a religião, a psicanálise, a filosofia e as artes em geral. As considerações de Rosset também aludem às concepções flutuantes que temos sobre a realidade empírica, pois uma vez que acontece uma duplicação do evento esperado, há uma ilusão metafísica e a reflexão sobre o seu devir. Desse modo, para o autor, o tema do duplo é, em geral, associado a fenômenos de desdobramento de personalidade (esquizofrênica ou paranoica) e à literatura, particularmente à romântica. (ROSSET, 1988, p. 24).

De acordo com as conclusões do teórico, existe uma correlação entre o que no momento é considerado real/previsível/esperado e o desdobramento da personalidade. Quando os limites de aversão a esses padrões são ultrapassados, há uma busca por espaços insondáveis, que muitas vezes se manifestam por meio do sonho, da evasão,

de identidades fragmentadas, bem como de patologias mentais, sempre se manifestando uma realidade considerada melhor, mesmo que depois essa idealização resulte na morte (muitas vezes suicídio da personagem). Desse modo, esse tema literário aparece com insistência particular no século XIX (Hoffmann, Chamiso, Poe, Maupassant e Dostoiévski são os ilustradores mais célebres); mas sua origem é evidentemente muito antiga.

Ao explorar as fronteiras do duplo com aspectos do psiquismo, Rank (2013) afirma que este pode remeter à alma, à sombra, ao alter-ego e destaca o Eu em movimento. Desse modo, a ideia de um duplo misterioso durante a vida somente pode ter surgido a partir da sombra e da imagem no espelho. Os vários tabus, precauções e defesas com os quais o homem primitivo considera a sombra indicam tanto o elevado grau de estima narcisista do ego quanto o imenso medo de sua ameaça. Comprova-se aqui, com clareza, que “o narcisismo primitivo, sentindo-se ameaçado pela inevitável anulação do Eu, criou como primeira representação da alma uma imagem o mais idêntica possível ao Eu corpóreo”. (RANK, 2013, p. 33).

Sobre essa questão, Bravo (1998) reitera que houve uma mudança em relação à concepção do duplo: no século XVI significava unidade, tendência ao idêntico, nos séculos seguintes, passou a aludir à heterogeneidade e à oposição dialética, sendo a literatura um espaço privilegiado de análise e incursão dessas reflexões em torno da identidade e da subjetividade, aproximam-se ainda da loucura e da desrazão. Rank (2013) confirma essa tendência ao afirmar que as representações literárias do motivo do duplo, que descrevem o delírio persecutório, não apenas confirmam a concepção freudiana da disposição narcísica à paranoia, mas também reduzem, com uma clareza raras vezes alcançada pelos doentes mentais, o perseguidor principal ao próprio eu, na pessoa inicialmente mais amada, contra a qual se dirige a defesa (RANK, 2013, p. 32).

Nesse sentido, para que essas considerações fossem ressignificadas hoje, há todo um périplo que permite o entendimento das alusões literárias ao tema do duplo. Tradicionalmente, configura-se um mito que esteve presente em diferentes textos antigos. Além disso, aciona aspectos ligados à temática de identidade e com o grande poder simbólico.

No discurso romanesco, é recorrente que a noção do duplo apresente-se sempre ligada ao inquietante como um elemento

desestabilizador do sujeito, visto que há nele um desdobramento do eu, muitas vezes provocando questionamentos sobre a identidade. Sua materialização no texto literário ocorre através de símbolos como o espelho, o reflexo, a sombra, o retrato, como também de sequências narrativas que explicitam o conflito presente nas manifestações da duplicidade: confrontação entre a realidade e seu duplo, usurpação da realidade, dúvidas sobre seu papel e pertencimento ao meio, descrevendo a solidão do homem contemporâneo.

Juan Bargalló (1994) sugere que esse dualismo quase sempre se relaciona ao medo da iminência da morte e do desejo de transformação, uma vez que há o desejo de descobrimento da verdade ainda que através de uma metamorfose, de uma cisão ou fusão. Isso permite entender como as várias encarnações alternativas de um mesmo indivíduo coexistem em um mesmo mundo ficcional. Por isso podem haver diversas bifurcações em um mesmo sujeito, sendo essa também uma estratégia para sobreviver frente à ameaça da morte. Seguindo o supracitado o autor:

O duplo pode se manifestar por fusão, em um indivíduo, de dois indivíduos originariamente diferentes; esta fusão pode ser resultado de um processo lento de mútua aproximação até alcançar a identificação – como no relato William Wilson, de Poe – ou pode produzir-se de maneira imprevista e repentina, como se se tratasse de uma aparição; b) por cisão de um indivíduo em duas personificações do que originariamente era somente uma; c) por metamorfose de um indivíduo, sob diferentes formas aparentes que podem ser reversíveis ou irreversíveis [...] como ocorre n'A *metamorfose*, de Kafka. (BARGALLÓ, 1994, p. 117, tradução nossa).

Como sugerido nas ideias do teórico, o conto abreuliano sugere uma espécie de cisão sofrida pela personagem, pois sugere uma personalidade anteriormente desconhecida pelo narrador. Essa descoberta acarreta apelos de consciência, novos sentidos e um reconhecimento de sua própria imagem como deflagradora de situações de caos. Essas tendências, como sugere Berenice Lamas, configuram-se como uma zona intersticial, uma fenda, uma rachadura, especialmente nos autores contemporâneos:

Em Jorge Luís Borges, Júlio Cortázar de modo magistral e em Guimarães Rosa, José J Veiga e Murilo Rubião no Brasil, entre outros, o duplo, este tipo de captação do real, realiza-se como um fator

de estranhamento: uma aliança entre jogo, poesia, tragicidade, e duplicidade em si mesmos. (LAMAS, 2012, p. 64)

Assim, a partir do exposto, percebe-se que o duplo, tematizado na literatura, traduz a experiência de subjetividade e que reflete uma experiência de sobressalto, espanto e inconformismo, ao mesmo tempo em que recupera a dicotomia: mente e corpo, vida e morte, sendo sempre uma forma de acionar aspectos da identidade humana.

Berenice Lamas (2012) ratifica essa premissa ao analisar o duplo em contos fantásticos de Lygia Fagundes Telles. Segundo o estudo de Lamas, as turbulências sociais e psíquicas percebidas em um mundo tecnológico, agravadas pelas relações de mercado do sistema capitalista, desvalorizam aspectos relacionados à imaginação e ao espírito. Essas configurações incentivam a abordagem artística de aspectos relacionados à identidade e à transcendência, que simbolizam uma resistência ao que está posto, desmascarando o real por meio do fantástico.

Como reflexo disso, estudos teórico-críticos sobre a problemática da identidade passam a ganhar destaque no âmbito acadêmico, buscando compreender as diferentes facetas observadas nas mais diversas representações literárias de um sujeito em crise. Para os autores, os dramas humanos são elementos inspiradores da representação do esfacelamento do eu, o que permite a reprodução da crise de subjetividade percebida na contemporaneidade:

[...] o duplo manifesta-se como resultado de uma confrontação entre duas facetas de um mesmo personagem: o original e a cópia deste, com uma configuração física e psicológica entre os dois. Isso acontece através de fenômenos como espelhamento e a contemplação da sua imagem pela personagem. [...] o encontro com o duplo apresenta-se sempre como inquietante e desestabilizador pelo sujeito, permite a usurpação de personalidade, dúvidas sobre a verdadeira identidade e impulso para aniquilar o rival. (SILVA; LEITE, 2018, p. 6)

Como vemos, há linhas de interseção entre o duplo e os pressupostos sobre o estranho ou infamiliar, e com mais frequência na fronteira tênue entre lucidez e loucura, vida e morte. Finalmente, o significado do duplo como uma personificação da alma, noção representada na crença primitiva e que continua a viver na nossa superstição, está estreitamente ligada aos fatores anteriormente discutidos. Isso permite

analisar uma relação entre o desenvolvimento da crença primitiva na alma, nas condições psicológicas estabelecidas aqui, como também permitem entender as configurações simbólicas do imaginário e do psiquismo, o que ajuda a explicar as considerações temáticas percebidas no conto fantástico nos dois últimos séculos.

Considerações finais

De acordo com as reflexões propostas pela tessitura narrativa do conto “Retratos” e com o referencial teórico sobre o Fantástico e o duplo, constatou-se que Caio Fernando Abreu elabora uma correlação entre o que no momento é considerado real/previsível/esperado e o desdobramento da personalidade da personagem, que oscila entre seu verdadeiro eu e os desenhos reproduzidos pelo morador de rua.

A metáfora sugerida pelo retrato da personagem aciona aspectos ligados à temática de identidade com grande poder simbólico. O duplo é um motivo literário relacionado a vários campos do conhecimento, atravessando pressupostos filosóficos, míticos, psicológicos e antropológicos, desvelando diversos níveis de consciência mais facilmente verificáveis através da arte. O duplo sugere que nunca fomos tão iguais a nós mesmos quanto pretendemos e nem tão diversos daqueles para quem nos tornamos estranhos/estrangeiros.

O autor, ao explorar as fronteiras do duplo com aspectos do psiquismo, sugere o olhar para espaços insondados, que aludem à sombra, ao alter-ego, e destaca o Eu em processo de reconhecimento. Desse modo, a ideia de um duplo misterioso durante a vida somente pode ter surgido a partir da sombra e da imagem no espelho, desmontando distâncias entre sujeitos socialmente distantes e inquirindo novas formas de pensar sobre si mesmo e o mundo.

Referências

- ABREU, Caio Fernando. *Contos completos*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2018.
- BESSIÈRE, Irene. O relato fantástico: forma mista e o caso da adivinha. *Revista Fronteira Z*, São Paulo, n. 9, p. 305-319, dez. 2012.

- Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12991/9481>. Acesso em: 5 mar. 2019.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera Costa e Silva et al. 11. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio 2016.
- RANK, Otto. *O duplo: um estudo psicanalítico*. Porto Alegre: DUBLINENSES, 2014.
- ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- FURTADO, Felipe. Metaempírico. In: GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Ed.). *Dicionário digital do insólito ficcional (e-DDIF)*. Rio de Janeiro: Dialogarts. Disponível em: <http://www.insolitoficcional.uerj.br>. Acesso em: 26 jan. 2021.
- FURTADO, Filipe. Fantástico (modo). In: CEIA, Carlos. (org.). *E-dicionário de termos literários*. 2009. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fantastico-modo>. Acesso em 22 fev. 2020.
- LAMAS, Berenice S. *Lygia Fagundes Telles: imaginário e a escritura do duplo*. 2002. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002. Acesso em: 14 abr. 2021.
- PLATÃO. *O Banquete*. Nunes, Benedito & Pinheiro, Victor Sales (Org.). Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Ed.UFPA, 2018.
- ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Tradução. Porto Alegre: L&PM, 1988.
- SILVA, Antonia Marly Moura da; LEITE, Francisco Edson Gonçalves. O estatuto do duplo em três contos de Lygia Fagundes Telles. *Cadernos Do IL*, v. 55, 2017.
- SILVA, Antonia Marly Moura da, & Leite, Francisco Edson G. Sob o domínio do duplo: um estudo comparativo de dois contos de Ignácio de Loyola Brandão. *Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea*. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/10.1590/2316-40185416>>. Acesso em 13.02.2021.

**A literatura assombrada pelos humanos¹:
Veronica Stigger e o separatismo meridional no conto “2035”**

Luana Della-Flora (UPM)²

Definir os elementos textuais, os modos ou gêneros que fogem à uma representação especular da realidade e trazem o impossível, o improvável e o excêntrico para a literatura tem sido um desafio cada vez maior para pesquisadores, teóricos e críticos. Desde o linguista búlgaro Tzvetan Todorov, passando pelo crítico espanhol David Roas, pela escritora Irene Bessière, pelo professor português Filipe Furtado, até o crítico italiano Remo Ceserani e a pesquisadora brasileira Irlemar Chiampi, muitos são os nomes que engendraram caminhos de categorização e definição para o que, durante muito tempo, foi chamado genericamente de fantástico – e que, hoje, parece melhor coletivizado pelo termo insólito; sendo cada uma dessas construções teórico-conceituais responsável por desvendar os mecanismos e estruturas composicionais de determinados textos e autores em determinadas épocas.

No entanto, a literatura contemporânea recente – em especial, a hispano-americana – tem apresentado obras que desafiam excepcionalmente tais conceitos e teorias, que alargam fronteiras, movem limites e jogam com ideias até pouco tempo bastante sólidas, como a razão e o real. Segundo a professora e pesquisadora Ângela Maria Dias,

Uma das tendências da literatura contemporânea consiste no prolongamento de determinadas estratégias vanguardistas, no que tange à desqualificação da clausura do sentido realista e dos artifícios de sua estética, em nome do inapresentável, ou seja, da denúncia dos limites convencionais do sentido e da transgressão à insuficiência da representação consagrada. (DIAS, 2011, p. 154)

Em se tratando da produção brasileira, a escritora porto-alegrense Veronica Stigger talvez seja o principal nome dessa literatura (ainda) inominada. Seus livros de contos – *O trágico e outras comédias* (2004),

1. Este título é inspirado na obra de Carl Sagan, *O mundo assombrado pelos demônios* (1995).
2. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), bolsista CNPq.

Gran cabaret demenzial (2007), *Os anões* (2010), *Sul*³ (2016) e *Sombrio ermo turvo* (2019) – fornecem inúmeros exemplos de personagens e situações absurdas mas não impossíveis e, portanto, aterrorizantes. Devido a essa pluralidade e mordacidade de sua escrita, algumas possibilidades de interpretação e categorização se delineiam a partir de diferentes teóricos.

Maria Fernanda Garbero de Aragão, por exemplo, coaduna duas linhas de interpretação para dar conta da ficção da escritora gaúcha. Segundo ela,

O fantástico atua [...] nas situações insólitas, e o absurdo, na projeção cênica das falas proferidas pelas – e sobre – as personagens, encenadas como artifícios que Stigger encontra para quebrar ainda mais com nossas certezas quanto aos limites do bizarro nessas narrativas. [...] Assim como suas personagens podem sofrer quaisquer metamorfoses, o texto, como objeto literário, também traz a reboque uma capacidade de hibridização conceitual, alinhando-se aos pressupostos do texto fantástico e aos procedimentos discursivos decorrentes do Teatro do Absurdo. (ARAGÃO, 2012, p. 95)

Bruna Fontes Ferraz recorre ao estudo que Sigmund Freud desenvolveu sobre o sentido da palavra alemã *unheimlich* – traduzida por Paulo César de Souza como “inquietante”⁴ e por Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares como “infamiliar”⁵ – para categorizar a escrita da autora:

Os textos de Stigger são, pois, *unheimlich* por colocar em evidência tudo aquilo que deveria permanecer secreto, oculto, lidando com temas como o horror, a violência, o despedaçamento dos corpos, a castração e o escatológico. A autora lida com temas abjetos, ou

3. *Sul* é composto por um microconto, um conto, uma peça de teatro e dois poemas, no entanto, a obra venceu o Prêmio Jabuti 2017 na categoria Contos e Crônicas e, considerando que o objeto de pesquisa deste trabalho é o conto “2035”, consideramo-lo como um livro de contos.
4. FREUD, Sigmund. O inquietante. In: *Obras completas*, volume 14: História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
5. FREUD, Sigmund. *O infamiliar* [das unheimliche]. Trad.: Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. [Seguido de O homem da Areia, de E.T.A Hoffmann. Trad.: Romero Freitas.] Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

seja, com temas que foram repelidos, expulsos pela sociedade por causar horror e asco. Assim, ao reconhecer que a nossa cultura é delimitada por temas abjetos, Stigger percebe neles um polo de repulsão e atração: aquilo que é expulso é também, inconscientemente, desejado. (FERRAZ, 2020, p. 228)

Ângela Dias elenca a dessublimação⁶, conceituada por Richard Murphy, como traço marcante da obra da escritora gaúcha e parte das formulações de Eric Bentley sobre o teatro para definir o texto de Veronica Stigger como uma moeda de dupla face:

[...] de um lado, o esgar do melodrama, do outro, a muda gargalhada da farsa. [...] Eric Bentley, ao aproximar o melodrama da farsa, comenta que ambos os gêneros não descambam para o absurdo por acidente, mas deleitam-se nele intencionalmente. Esta liberdade na transgressão dos limites do princípio de realidade e do senso comum aproxima tais gêneros tanto do modo fantástico quanto da estética expressionista, em sua urgência em criar formas de expressão desmesuradas e paradoxais, pelo hibridismo entre os componentes excessivos e a respectiva contraparte teatral. (DIAS, 2011, p. 154-155)

A pesquisadora acrescenta, ainda, que o componente farsesco é caracterizado por um “notório amor às imagens violentas” (DIAS, 2011, p. 157), traço distintivo dos contos de Stigger. Já Ana Carolina Azevedo Roberto busca nas reflexões de Karl Erik Schøllhammer sobre as narrativas contemporâneas o conceito de estranhamento para identificar os contos de Veronica Stigger:

A brevidade do conto condensa o conteúdo narrado de maneira a deixar que o estranhamento causado pela narrativa não se estenda. [...] A representação da violência na obra de Stigger causa um estranhamento conforme aparecem os contornos de caráter disforme e desconexo da forma e conteúdo da narrativa, acrescidas de uma pitada de humor e tragédia. (ROBERTO, 2018, p. 7)

6. Segundo Dias, “As afinidades do melodrama com o modo expressionista, centradas na retórica bombástica e na histeria dos efeitos, frequentemente traduzidos em formas mudas, instituem a dessublimação e a desestetização como programas estéticos” (2011, p. 156). Nesse sentido, a dessublimação pode ser entendida como a “operação implicada na ênfase e na priorização dos componentes vulgares e desestetizados, na economia da obra” (DIAS, 2011, p. 156).

Roberto traz também a noção de grotesco, fundamentada por Murnitz Sodré e Raquel Paiva e por eles associada ao disforme e ao onírico, para categorizar a prática literária de Stigger, uma vez que “Sobra para o leitor [da escritora gaúcha] o corpo despedaçado e a sensação de absurdo, espanto e riso nervoso. Estes, efeitos de sentido próprios do grotesco” (ROBERTO, 2018, p. 8).

Nosso intuito, ao apresentar breve e superficialmente essas reflexões de quatro pesquisadoras brasileiras sobre a produção literária de Veronica Stigger, é exemplificar as possibilidades – e complexidades – de interpretação e categorização que o texto da escritora suscita e abrir caminho para uma compreensão, esperamos, aprofundada do conto “2035”.

Em 2009, Veronica Stigger foi convidada a participar da coletânea *Todas as guerras* (Editora Bertrand Brasil, do Grupo Editorial Record), organizada pelo escritor Nelson de Oliveira, na qual cada autor-convidado deveria escrever sobre um conflito específico, determinado por sorteio. Por ironia do destino ou mero acaso, Stigger recebeu a tarefa de abordar a Revolução Farroupilha; e foi a partir dessas determinações que criou “2035”, cujo título faz referência ao aniversário de 200 anos da revolta gaúcha. Quatro anos depois, em 2013, a autora uniu a esse conto um texto dramático e um poema para formar *Sur*, obra traduzida e publicada na Argentina pela Editora Grumo. No Brasil, a publicação de *Sul* só aconteceu em 2016, pela Editora 34, com adição de um novo poema, que parece querer revelar o que existe de “verdadeiro” no poema anterior e que, para ser lido, exige que o leitor escolha “romper” o livro – as páginas desse último texto vêm lacradas. Num intenso jogo de metáforas, materialidades e tensões da linguagem, *Sul* diz muito sobre o sul: da geografia, da política, do corpo e da palavra.

“2035”, conto que abre o livro e é narrado em terceira pessoa, relata os acontecimentos matutinos de um dia atípico em torno da personagem Constância, uma criança prestes a completar dez anos de idade às dez horas e trinta minutos daquela mesma manhã. Dois oficiais, acompanhados de um civil que puxa um riquixá, chegam ao prédio em que Constância mora com os pais às cinco e meia da manhã. Depois de forçarem com um pé de cabra os portões que dão acesso a entrada do edifício, os oficiais batem à porta do apartamento da família, localizado no décimo andar, às seis em ponto, e avisam que estão ali para levar Constância, pois ela será a atração principal da abertura

das comemorações que começarão naquela manhã e durarão dez dias. Embora assustados e relutantes, os pais abrem a porta e Constância é levada. Ao chegarem no centro de um grande parque, os oficiais conduzem a menina até um prédio envidraçado, onde mulheres jovens de aventais brancos lhe dão banho, cortam seu cabelo e vestem seu corpo com túnica e sapatos brancos, além de adornarem sua cabeça com uma coroa de flores. Devidamente preparada, Constância é levada pelos mesmos oficiais para passear por todo parque, agora não em um riquixá, mas em um andor carregado por quatro civis. Depois, no centro do gramado do parque, a menina é colocada sobre uma almofada azul. No último parágrafo do conto, o desfecho surpreendente:

Quatro oficiais se aproximaram de Constância e a seguraram cada um por um de seus membros, erguendo-a no ar. Quatro outros homens, todos de branco, vestindo calças de pernas folgadas e camisas de mangas compridas, se aproximaram, a cavalo, dos quatro oficiais. Cada um dos oficiais amarrou uma das pernas ou um dos braços de Constância na sela de cada um dos cavalos. Constância sentiu o calor do sol no rosto, fechou os olhos e sorriu mais uma vez. Os quatro cavaleiros, ao som do primeiro disparo de canhão, comprimiram simultaneamente suas esporas contra as costelas dos cavalos que montavam fazendo-os disparar. Cada um correu para um lado, levando consigo um dos membros de Constância e deixando um rastro vermelho sobre a grama verde. O tronco da menina pousou novamente sobre a grande almofada azul, na qual estavam bordadas, com um fio muito claro e vivo, pequenas estrelas brancas. (STIGGER, 2016, p. 26-27)

O final espantoso que, ao mesmo tempo, parece não chocar ninguém na narrativa, é recurso recorrente da prática literária de Stigger, como observou Ângela Dias: “As narrativas curtas se sucedem na repetição de aberrações e de comportamentos desviantes mecanicamente encenados até que, frequentemente, o súbito desenlace da morte os interrompa” (2011, p. 155).

Esse súbito desenlace da morte é agravado, no caso de “2035”, pelas características da personagem, uma criança, e pela forma como se concretiza, a dilaceração do corpo em um espetáculo público. Bruna Ferraz ressalta que:

A imagem do dilaceramento evidencia uma técnica recorrente à poética da escritora gaúcha: sua intenção de desfigurar a forma

humana, trazendo, à narrativa, um tom ao mesmo tempo cômico e lancinante, grotesco e perverso. Se, por um lado, a impossibilidade da cena narrada causa estranhamento e aversão ao leitor, por outro, o contrassenso parece emergir não pelo dado fantasioso e absurdo que impera nos contos de Stigger, mas pela sensação de uma realidade imperante, esmagadora e cruel. (2020, p. 222-223)

Tal despedaçamento pode ser considerado uma característica da “própria literatura contemporânea que tem, entre suas práticas, a dissolução de gênero textual, do limiar entre ficção e realidade, fantasia e história, intercambiando suas partes numa imagem monstruosa” (FERRAZ, 2020, p. 223).

Há, no decorrer da narrativa, diversos trechos que constroem a imagem de um ambiente muito institucionalizado, regrado, protocolar, quase burocrático: os oficiais do governo e seus uniformes cinza-chumbo, os horários meticulosamente cumpridos, os gestos desproporcionalmente formais – “Um dos oficiais enfiou o pé de cabra no meio do cadeado, e os dois juntos, com uma *solenidade* aparentemente incompatível com a situação, se puseram a girar a ferramenta” (STIGGER, 2016, p. 14, grifo nosso) –, o papel timbrado entregue aos pais de Constância, a cerimônia repleta de rituais, símbolos e formalidades seguidas à risca – “os oficiais lhe disseram que era porque era assim que tinha sido determinado pelos organizadores” (STIGGER, 2016, p. 19) –, entre outros. Essa “formalização” ironiza, de certo modo, a arbitrariedade e o autoritarismo denunciados pelo conto, uma vez que tais protocolos não representam nenhum tipo de regulamentação, constitucionalização ou garantia de direitos, afinal, definitivamente não é o papel timbrado que faz com que os pais de Constância entreguem a menina aos oficiais – eles sequer olham o suposto documento.

Três momentos, especificamente, denunciam essa falsa ideia de uma lei e ordem que, a princípio, deveriam se aplicar a todos: o primeiro deles é revelado em uma fala do pai de Constância que, ao ouvir os oficiais baterem à sua porta, fica em dúvida sobre a verdadeira identidade daqueles homens: “temia que eles não fossem oficiais ou, *pior*, que fossem de fato oficiais do governo” (STIGGER, 2016, p. 16, grifo nosso), denunciando que o papel do Estado de proteger e cuidar dos cidadãos está corrompido. O segundo momento diz respeito a presença do chicote e à insistência dos oficiais para que Constância use o instrumento no civil que leva o riquixá – elementos que

denotam a necessidade do uso da violência como sistema de manutenção do *status quo*: “Os dois oficiais insistiram com a menina, dizendo, desta vez, na tentativa de persuadi-la, que o civil estava acostumado, que ele não iria sentir nada, que ela não precisava se preocupar” (STIGGER, 2016, p. 19). O terceiro momento encontra-se no final do texto, instantes antes da dilaceração do corpo de Constância, quando os quatro civis que carregavam o andor se afastam da almofada azul onde deixaram a menina: “O primeiro civil, aquele que trouxe a Constância em seu riquixá, virou-se para trás enquanto se afastava e, com um sorriso triste, admirou a menina” (STIGGER, 2016, p. 26). O detalhe do sorriso triste do civil denuncia seu descontentamento com o que está prestes a acontecer, embora ele tenha participado do acontecimento – o que, juntamente com o chicote, mostra que há, apesar da aparência de ordem, uma insatisfação com o estado das coisas e com o Estado daquela sociedade.

Outro aspecto importante de “2035” está no cenário, na ambientação do enredo, na descrição do espaço narrativo. De início, a exposição das características do prédio onde Constância vive com os pais já causa estranhamento: a guarita há muito desocupada, “coberta por limo e fezes de pássaros” (STIGGER, 2016, p. 13); a vegetação alta “que, em alguns pontos, chegava à altura do peito” (STIGGER, 2016, p. 13); o piso rachado; os elevadores que não funcionavam há tempo; as plantas secas espalhadas pelo chão; a campainha do apartamento que não funciona: tudo denota um cenário precário, de esquecimento, negligência, desleixo e abandono. Ao mesmo tempo, a descrição de que o apartamento da família é o único do andar, as escadas de mármore, as lembranças de Constância das histórias que os pais contavam sobre a infância deles revelam que nem sempre foi assim, que houve uma mudança significativa – social, econômica e política – entre essas duas gerações.

O cenário descrito no edifício da menina se repete por toda a cidade. Durante o trajeto do apartamento de Constância até o parque em que se darão as comemorações, o narrador descreve outros espaços de abandono, pobreza e sujeira:

Saíram da estreita rua onde ficava o prédio de Constância e outros tantos iguais ao dela e dobraram na avenida larga. As ruas estavam silenciosas e praticamente desertas. Eles cruzaram apenas por um grupo de três pessoas, talvez uma família como a de Constância,

que procurava alguma coisa entre uma série de sacos cheios e fechados que coloriam a calçada em frente a um prédio [...] pessoas caminhavam pelo meio da rua, deixando a calçada livre para a poeira, as folhas secas, os galhos soltos, os sacos coloridos, os pedaços de papel, as fezes de pássaros, de cachorro e de gente. (STIGGER, 2016, p. 19; 22)

As ruas praticamente desertas, o fato de Constância nunca ter deixado o espaço do apartamento, sequer para ir até o jardim de seu próprio prédio, “que ela costumava ver da janela de seu quarto” (STIGGER, 2016, p. 20), a exagerada presença de grades (às vezes até duplicadas) e cadeados nas janelas dos prédios denunciam um estado de exceção vivido pela sociedade descrita no conto. Contribui para essa interpretação a notável diferença de cenários quando o ambiente diz respeito a um espaço oficial, do governo:

[...] e a menina avistou o parque. [...] ele era colorido, vivo, luminoso. Assim que entraram na rua contígua, Constância pôde ver que o parque era realmente enorme. Não se podia abarcá-lo em sua totalidade num único golpe de vista. Num de seus extremos [...] havia muita luz e movimento. Tudo ali brilhava. Um carrossel, uma pequena montanha-russa, uma roda-gigante, um autochoque, um tiro ao alvo e outros brinquedos antigos estavam ligados, mas vazios. Ao lado, diante de uma série de casinhas coloridas, com cartazes afixados, dezenas de mesas e cadeiras de metal se espalhavam pelo parque, também vazias. *As árvores haviam sido podadas, a grama estava baixa, e a rua, varrida.* [...] Grupos de oficiais acordavam homens e mulheres que dormiam nos bancos, fazendo-os levantar. No centro do parque, meia dúzia de prédios *construídos especialmente para as comemorações* chamavam a atenção pela beleza, pela monumentalidade e pela transparência. Eles eram completamente envidraçados. Através deles, se viam as árvores. Eram árvores imensas, de tipos variados, com as copas aparadas e cheias de flores; (STIGGER, 2016, p. 22-23, grifos nossos)

É interessante notar também a importância das cores e dos símbolos na construção e manutenção desses cenários que, ao apresentarem composições de ordem, denunciam na verdade o autoritarismo. O branco recebe destaque nos prédios governamentais de “2035”:

Na porta do prédio, o oficial entregou a menina para duas mulheres jovens, morenas, com os cabelos presos numa grossa trança e vestidas com aventais brancos. Essas mulheres sorriram para

Constância e a levaram para uma sala toda branca, com um imenso sofá encostado à parede. A única coisa colorida naquela sala era a banheira: dourada. (STIGGER, 2016, p. 23)

Na história do Rio Grande do Sul, a cor branca ganha significados singulares durante a Revolução Federalista de 1893, quando republicanos usam lenços brancos para identificarem suas ideologias políticas, em oposição ao uso de lenços vermelhos pelos federalistas. Décadas antes, entre 1835 e 1845, o estado gaúcho já havia vivenciado a Revolução Farroupilha, também conhecida como Guerra dos Farrapos, em que defensores da República travaram conflitos armados contra o governo imperial do Brasil, em busca da independência da então Província de São Pedro do Rio Grande do Sul. Segundo Caroline Kraus Luvizotto,

Após a deposição de D. Pedro I em 7 de abril de 1831, por causa de sua impopularidade, foram promovidas reformas institucionais que ampliaram a base de apoio do regime regencial, mas sem satisfazer as reivindicações provinciais que tinham como maior exigência a eleição direta dos presidentes das províncias. A partir daí, surgiram no Brasil vários movimentos políticos e armados [dentre eles, a Revolução Farroupilha]. (2009, p. 59)

Descontentes com a política do governo central, os donos de fazendas de criação no Rio Grande do Sul reivindicavam autonomia econômica para poderem “vender seu gado para as charqueadas gaúchas ou uruguaias com impostos reduzidos” (LUVIZOTTO, 2009, p. 60). Havia também um descontentamento em relação ao controle alfandegário e à distribuição de dinheiro para as províncias. “À medida que a crise na sociedade sul-rio-grandense ia se agravando, o sentimento de revolta crescia entre a população gaúcha” (LUVIZOTTO, 2009, p. 60). Com o passar do tempo, porém, a revolta ganhou um caráter separatista, que persiste até os dias atuais. Luvizotto, ao mapear os movimentos separatistas sulinos contemporâneos, identifica discursos que:

mostram a existência de um pano de fundo que, a todo o momento, remete a questões econômicas, políticas e culturais, sempre ressaltando uma pretensa “relativa superioridade” dos habitantes da Região Sul do País. Percebe-se, em vários momentos desses

discursos, a utilização de conceitos filonazistas, enfatizando o forte regionalismo e o sentimento de superioridade da “raça europeia”, por tratar-se de uma região colonizada principalmente por alemães e italianos, uma vez que, na Região Sul, segundo eles, a miscigenação com o negro e com o índio ocorreu em menor grau se comparado com o resto do Brasil. Para eles, o ‘Rio Grande do Sul não é e nunca foi Brasil. É uma outra nação’. (2009, p. 41)

Considerando, então, “que a ideia de separação e independência não é uma novidade do século XX, fazendo parte da própria história do povo gaúcho” (LUVIZOTTO, 2009, p. 41), fica evidente o caráter socio-histórico crítico do conto “2035”. Quando Constância começou a passear pelo parque no andor, já devidamente “preparada”, “fogos de artifício coloriram o céu de verde, vermelho e amarelo” (STIGGER, 2016, p. 26), cores da bandeira do Rio Grande do Sul. Stigger evidencia também, na descrição do parque onde se darão as comemorações, a expressiva quantidade de bandeiras:

Quando eles chegaram à entrada principal do parque, a menina se deslumbrou com a visão das infinitas bandeiras que se agitavam ao longo da esplanada central. Eram bandeiras enormes, de várias cores. Algumas apresentavam figuras reconhecíveis em seus centros: quadrados, triângulos, círculos, retângulos, cruzes, estrelas, ferramentas etc. (STIGGER, 2016, p. 23)

Vale ressaltar, ainda, a repetição do número dez que a escritora aplica no conto, provavelmente em referência a duração da guerra farroupilha: Constância iria completar dez anos às dez horas da manhã, morava no décimo andar, as comemorações oficiais durariam dez dias, e a ritualística do dilaceramento da menina no parque incluiu dez grupos de dez crianças cada, todas com dez anos de idade.

A repetição de cores e símbolos, a “oficialidade” protocolar das atividades, a violência “justificada” sobre os civis, o cenário contraditório entre espaços oficiais de uso do Estado e espaços do povo, a tentativa de impor àquilo que pertence ao governo um caráter de pureza e integridade são aspectos que denunciam a existência de um sistema governamental autoritário e antidemocrático.

Apesar do final absurdo e extremo, Veronica Stigger apresenta também em “2035”, de forma sutil, uma hipótese de como o processo que culmina em finais assim é facilmente construído. Durante todo o percurso do apartamento até o parque, Constância reluta em bater

com o chicote no civil que a carrega no riquixá, porém, quando avista o parque enfeitado para as comemorações e se encanta com essa visão, sua postura muda imediatamente:

Um dos oficiais avisou que logo adiante era o parque. Constância esticou o pescoço para a frente, mas não conseguiu vê-lo. Chicoteou, então, com força as costas do civil. Chicoteou com tanta vontade que ele chegou a cair de joelhos no chão. Ela estalou novamente o chicote e, impaciente, disse-lhe para levantar *porque ela queria* ver o parque. O civil tentou apressar o passo, mas caiu novamente de joelhos. Quando conseguia levantar, patinava no mesmo lugar. O peso do riquixá, que parecia ter aumentado ao longo do percurso, não lhe permitia fixar as botas no asfalto. Quanto mais a menina lhe açoitava as costas, mais ele derrapava. Depois de várias tentativas de se erguer e continuar caminhando, ele respirou fundo, concentrou-se no que fazia e conseguiu firmar os pés no chão, recomeçando a andar, lentamente. (STIGGER, 2016, p. 22, grifos nossos)

O encanto do desejo e o querer desvendar e experimentar o novo rapidamente desfazem as barreiras que, até então, a impendiam de violentar o outro. No esfacelamento da inocência da criança, Stigger desvenda a crueldade do poder.

Em entrevista ao *Cândido*, Jornal da Biblioteca Pública do Paraná, a autora reflete sobre seu próprio conto e a violência nele retratada:

[...] a violência empregada contra a menina é violência de estado, e, antes disso (ou em função disso), violência ritual, sacrificial. O sacrifício, nos diz René Girard, serve como uma forma de canalização da violência, ao transferir para uma vítima sacrificial as violências e tensões internas de uma sociedade. Assim, ritualmente, ao se sacrificar a vítima, apaziguam-se essas violências e tensões e impede-se a eclosão de novos conflitos. A violência tem aí, portanto, um caráter expiatório. (STIGGER, 2017)

Novamente, ficam evidentes as insatisfações em relação ao regime que impera no contexto do conto, cujo sacrifício de Constância pretende abafar.

Em relação a materialidade do texto, há mais um elemento que causa incômodo no leitor: quando Constância se olha no espelho, depois de ser preparada pelas mulheres de aventais brancos, o narrador descreve o que ela vê refletido: “A imagem que via era de uma menina loira, de olhos claros, com os cabelos bem penteados e cortados

na altura dos ombros, com uma franjinha que lhe chegava perto dos olhos” (STIGGER, 2016, p. 25). Tais características descrevem perfeitamente a própria escritora quando criança, na foto que compõe a capa do livro da Editora 34. Nesse sentido, Constância é também Veronica. Jéssica de Souza Barbosa chama atenção também para o fato de que o nome Constância “dialoga com o refrão do hino rio-grandense: ‘Mostremos valor, constância, nesta ímpia e injusta guerra’” (2020, p. 10).

Por fim, apresentamos ainda uma hipótese de interpretação acerca das significações dos componentes que constroem a cena final de “2035”. Segundo Luvizotto, à época da Revolução Farroupilha, o estado gaúcho era uma “província isolada, onde as comunicações eram bastante precárias, não havia uma só ponte, e a principal forma de transporte restringia-se ao cavalo ou às carroças” (2009, p. 60). Não parece fortuito, então, que o desmembramento de Constância ocorra com o uso de cavalos. Além disso, a autora descreve uma almofada azul de estrelas brancas, sobre a qual recai o tronco da menina após o despedaçamento. Considerando as motivações e o contexto da Guerra dos Farrapos, a qual o conto faz referência, em relação à reivindicação de uma autonomia do estado/província oposta a uma ideia de nação unificada, e levando em conta que a bandeira do estado do Rio Grande do Sul já possui as cores verde e amarelo, além da vermelha, pode-se interpretar a almofada como representação do Brasil, de uma ideia de nação que, não aceitando a superioridade da “Província de São Pedro”, jamais a terá por completo ou a dominará inteiramente. É, literalmente, “[...] a ruptura como mediadora de significados” (ARAGÃO, 2012, p. 92).

Apesar do final aterrador de Constância, Stigger não apresenta consequências, não há o depois: “Como o destaca Bentley, a violência resulta abstraída, equilibrando-se numa dialética absurda entre o acontecimento e a nulidade do efeito” (DIAS, 2011, p. 157) dentro da narrativa. Desse modo, a escritora “[...] força o reconhecimento do real através do que se mostra pelo fio da estranheza” (ARAGÃO, 2012, p. 93), ou, como definido pela própria autora, sua obra provoca um “questionamento da realidade pela ficção ao mesmo tempo que [...] questiona a ficção pela irrupção do real nos limites do texto” (STIGGER, 2015, p. 9).

“[...] construída por meio de um tecido de palavras e imagens dilacerantes, brutais e assombrosas, que chocam o leitor ao escancarar-lhe

as imagens abjetas do cotidiano que ele insiste em manter veladas” (FERRAZ, 2020, p. 227), a narrativa que Veronica Stigger traz à luz na atualidade eleva a banalidade com que tratamos o outro ao nível da indiferença que esquecemos de combater:

Territorios, subjetividades, violencias y pasajes o mutaciones tecno-corporales apelan al deseo desplazado y a sexualidades difusas que los hace cambiar en cuerpos políticos en busca de una ciudadanía que los reconozca como tal porque si no el sitio que les deparan sus diferencias y singularidades es el margen de las fronteras baldías. (BIANCHI, 2018, p. 169)

Não há separação evidente entre o cruel absurdo e o cotidiano comum: nos textos de Stigger, o cruel absurdo está no cotidiano comum, não como um acessório extravagante, mas como parte constitutiva de sua própria banalidade quase criminosa.

Aberrações, comportamentos desviantes, moldura bizarra, traumas absurdas, personagens excessivos, “monstruário” de excentricidades, súbito desenlace da morte, temperamentos fronteiriços, limite entre a loucura e o ridículo, caráter marcadamente alegórico, mutilações aberrantes e *nonsense*, imaginário escabroso, histórias grotescas, ficção futurista, narração do espanto, um olhar ao incômodo, escancaramento de temas-tabu reprimidos, encontro com o abominável, conjugação do bizarro com o improvável, oscilação entre o sem sentido e o real impossível são alguns dos inúmeros termos usados nas tentativas de definição e categorização da obra de Veronica Stigger. E todos parecem, de certa forma, apropriados. No entanto, em vez de tentar acrescentar alguma outra combinação de denominações e conceitos, parece-nos mais interessante pensar em um efeito-comum resultante da obra dessa autora.

Alfredo Bosi, em *O conto brasileiro contemporâneo*, escreve que o contista é um descobridor daquilo “que os outros não souberam ver com tanta clareza, não souberam sentir com tanta força” (1999, p. 8). Na crônica “Nomes são gaiolas”, Rubem Alves diz:

Uma das características das palavras do sábio é que elas sempre nos surpreendem. Guimarães Rosa cita um intrigante aforismo que diz assim: ‘Aquilo que vou saber sem saber eu já sabia’. Mas não sabia. Sabia sem palavras. Aí o sábio abre a boca e *a gente se surpreende por ouvir dito aquilo que já morava adormecido no silêncio do corpo*. (1999, grifos nossos)

Veronica Stigger parece ser, a partir dessas definições de Bosi e Alves, o que poderíamos chamar de “uma contista sábia”. Sua escrita nos revela o absurdo que, apesar de silencioso, está apenas adormecido. Assim, o efeito-comum de sua obra é um desanestesiamento dos sentidos, um choque em nossos corpos entorpecidos pelos excessos do capitalismo, que no soterramento do outro revelou o humano como o maior assombro do mundo.

Referências

- ALVES, Rubem. *A festa de Maria*. Campinas: Papirus, 1999.
- ARAGÃO, Maria Fernanda Garbero de. Encenações do fantástico e do absurdo em Veronica Stigger. *Caderno Seminal Digital*, [s.l.], ano 18, v. 17, n. 17, p. 87-97, jan.-jun. 2012. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/cadernoseminal/article/view/11004>. Acesso em: 10 dez. 2020.
- BARBOSA, Jéssica de Souza. “2035” de Veronica Stigger: estranhamento e distopia como crítica à violência. *Revista MEMENTO*, [s.l.], v. 11, n. 2, p. 1-15, jul.-dez. 2020. Disponível em: <http://periodicos.unincor.br/index.php/memento/article/view/6189>. Acesso em: 11 dez. 2020.
- BIANCHI, Paula Daniela. Dermis, huellas de una herida que cincela los huesos. Enríquez, Stigger y Nettel. *Revell*, v. 3, n. 20, p. 163-187, dez. 2018. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6862933>. Acesso em: 10 dez. 2020.
- BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1999.
- DIAS, Angela Maria. Obsessões e desvarios na obra de Veronica Stigger. *Revista Alea*, v. 13, n. 1, p. 154-167, jan.-jun., 2011. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2011000100009&script=sci_arttext&tlng=pt. Acesso em: 10 dez. 2020.
- FERRAZ, Bruna Fontes. A estética abjeta de Verônica Stigger. *Estudos linguísticos e literários*, Salvador, v. 1, n. 66, p. 221-233, 2020. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/estudos/article/view/36092>. Acesso em: 10 dez. 2020.
- LUVIZOTTO, Caroline Kraus. *Cultura gaúcha e separatismo no Rio Grande do Sul*. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica,

2009. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/kkf5v>. Acesso em: 11 dez. 2020.
- ROBERTO, Ana Carolina Azevedo. A representação da violência na obra de Veronica Stigger. *21ª Jornada de Letras – UFSCar*. São Carlos: UFSCar, 2017. Disponível em: <https://jdeletras.wixsite.com/2017>. Acesso em: 11 dez. 2020.
- STIGGER, Veronica. A voz do contra: A autora gaúcha fala sobre o processo criativo de seu mais recente livro, Sul, a militância nas redes sociais e as diferentes formas literárias que aparecem em seu trabalho. [Entrevista cedida a] João Lucas Dusi. *Cândido*, Curitiba, Jornal da Biblioteca Pública do Paraná, 2017. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Noticia/favor-do-contra>. Acesso em: 11 dez. 2020.
- STIGGER, Veronica. Pré-Histórias: uma arqueologia poética do presente. *Z Cultural*. Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea. Rio de Janeiro, Ano VIII, n. 3, p. 9, 2015. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/pre-historias-uma-arqueologia-poetica-do-presente-de-veronica-stigger/>. Acesso em: 10 dez. 2020.
- STIGGER, Veronica. 2035. In: STIGGER, Veronica. *Sul*. São Paulo: Editora 34, 2016.

A personagem Richard Brown e suas configurações: da apropriação da obra woolfiana à doença como metáfora

Luís Antônio Soares da Silva¹ (USP)

Introdução

O enredo de *Mrs. Dalloway* (1925) é “simples”, conforme observado por Paul Ricoeur (1995, p. 184). No curso de um único dia de junho de 1923, o leitor acompanha Clarissa, esposa de um membro do parlamento, Richard Dalloway, ocupada com os preparativos de uma festa que dará à noite, e tem acesso – através da técnica do fluxo de consciência – aos anos de sua juventude, cenário de uma amizade intensa com Sally Seton e Peter Walsh. Noutra plano está Septimus Warren Smith, que lutou na Primeira Guerra Mundial e, traumatizado pela experiência, busca tratamento médico com Dr. Holmes e Sir William Bradshaw. São vários os temas abordados no romance: identidade, sexualidade, depressão, loucura, morte.

The Hours (1998), do norte-americano Michael Cunningham, narra um dia da vida de três mulheres, pertencentes a gerações distintas e conectadas pelo romance *Mrs. Dalloway*: Virginia Woolf escrevendo o livro em 1923, em Richmond; Laura Brown, dona de casa em conflito com os papéis sociais de mãe e esposa, lendo a obra da escritora inglesa em 1949, em Los Angeles; e Clarissa Vaughan, editora nova-iorquina, vivendo a trama do livro no fim do século XX em Manhattan. Os capítulos do livro são intitulados de “Mrs. Woolf”, “Mrs. Dalloway” e “Mrs. Brown”.

A personagem Richard Brown permeia todo o livro: metaforiza Virginia Woolf, pois assim como ela, era escritor e pretendia, de algum modo, ressignificar a literatura – conquanto sentissem ter falhado no ideal de dividir o átomo com palavras; ademais, cometem suicídio motivados pela depressão causada por doença que à época era tratada incipientemente e, portanto, as chances de cura eram remotas. Richard é o filho que Laura Brown – deprimida e atormentada – abandona na infância; e, na idade adulta, é amigo íntimo de Clarissa,

1. Doutorando em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH (USP)

a quem nomeia Mrs. Dalloway, e quem lhe prepara uma festa em homenagem à conquista de um importante prêmio literário.

Apropriação

Virginia Woolf (1882-1941) escreveu em *Um teto todo seu* que “os livros continuam uns aos outros, apesar de nosso hábito de julgá-los separadamente” (WOOLF, 2014, p. 116). *The Hours* é, de acordo com Julie Sanders, apropriação da ficção e dos ensaios de Woolf. Sanders (2016, p. 116) explica que apropriação é um tipo de adaptação que consiste em trabalhar com mais de uma obra e acredita que pode tornar a leitura do texto mais fácil a um novo público, tornando-o mais atual. Adaptação sinaliza, geralmente, relação informativa com o texto-fonte, seja por meio do título ou de outras referências, enquanto apropriação efetua, frequentemente, “a more decisive journey away from the informing text into a wholly new cultural product and domain, often through the actions of interpolation and critique as much as through the movement from one genre to others”² (SANDERS, 2016, p. 35).

Mrs. Dalloway – que, no prelo, recebera o título de “The Hours” – foi concebido como um protesto: “Neste livro, quase tenho ideias demais. Quero mostrar vida e morte, sanidade e loucura; quero criticar o sistema social e mostrá-lo funcionando da maneira mais intensa” (BELL, 1988, p. 383). Também *The Hours* protesta em favor daqueles que estão à margem da sociedade, como gays (Sanders, 2016, p. 150) e mulheres: “Cunningham’s personal sexual politics, as well as his obvious feminist sympathies, inform this particular appropriation”³ (Ibidem, p. 147-8).

Em seu manifesto antibélico *Três Guinéus*, Woolf sugere a criação de uma “*Outsiders’ Society*” que compreenderia e asseguraria direitos iguais a todos. Naomi Black classifica este livro como a melhor e mais clara representação do feminismo de sua autora. “It is about war

2. “[J]ornada mais decisiva do texto adaptado para um produto e domínio cultural totalmente novos, geralmente por meio de ações de interpolação e crítica, tanto quanto por meio do movimento de um gênero para outro.” (tradução nossa)
3. “A política sexual particular de Cunningham, bem como suas evidentes simpatias feministas, informa essa apropriação particular.” (tradução nossa).

because it is about the better, nonsexist, and therefore peaceful world that feminism envisages.”⁴ (BLACK, 2003, p. 1). Sexualidade e feminismo são temas recorrentes da prosa da escritora inglesa. Marder defende que a “falta de totalidade no mundo moderno foi tema implícito em quase tudo que ela escreveu. Em seus livros ela tentou reconciliar o fato e a imaginação, a razão masculina e a intuição feminina” (MARDER, 1975, p. 39). Woolf tenta recordar algum texto que tenha tratado da relação de amizade entre duas mulheres: “É estranho pensar que todas as grandes mulheres da ficção tenham sido, até o advento de Jane Austen, não só retratadas pelo outro sexo, mas apenas de acordo com sua relação com o outro sexo” (WOOLF, 2014, p. 119-120).

Mrs. Dalloway retrata o amor entre Clarissa e Sally Seton. “Veio então o mais raro momento de toda a vida, ao passarem por uma urna de pedra com flores. Sally parou; colheu uma flor; e beijou Clarissa nos lábios. O mundo inteiro podia ter desabado!” (WOOLF, 1980, p. 37). Contudo, na Inglaterra do fim do século XIX, segundo Elaine Showalter, foi criada uma lei para punir homossexuais, compreendidos como “questão médica”, “patologia”, “doença”. E o “surgimento e transformação em caso médico da moderna identidade homossexual na década de 1880 conquistou a ampla atenção do público com o julgamento e condenação de Oscar Wilde, em 1895” (SHOWALTER, 1993, p. 16). Clarissa e Sally encaminharam-se para o matrimônio, “única profissão importante acessível” às mulheres desde o início dos tempos até a primeira do século XX. (WOOLF, 2019, p. 12). Não obstante a memória do beijo acompanhará Clarissa por toda a vida. Em *The Hours*, Clarissa e Sally são casadas. E a lembrança vívida que a heroína guarda é o beijo em Richard Brown, sua grande paixão. “Clarissa ainda se choca, trinta anos depois, quando percebe que *era* a felicidade; que a experiência toda repousa num beijo” (CUNNINGHAM, 1999, p. 83).

O romance de Cunningham homenageia a obra de Woolf ao retomar temas e reescrever vários de seus textos: o prólogo do livro apresenta a carta de despedida deixada por ela ao marido e elementos de sua biografia compõem a personagem suicida que se encaminha para o rio Ouse; o primeiro nome de uma das heroínas é “sinal patente demais para se ignorar” (CUNNINGHAM, 1999, p. 16); e Laura Brown evoca a prosa woolfiana não-ficcionista: o ensaio *Mr. Bennett*

4. “É sobre guerra porque é sobre um mundo melhor, não-sexista e, portanto, pacífico que o feminismo concebe.” (tradução nossa).

and Mrs. Brown (1924) reflete acerca de novas concepções para a criação artística em prosa. Conforme Sanders observa, os “ecos” literários não são restritos ao romance *Mrs. Dalloway*, porém estendem-se “to other works in Woolf’s oeuvre as Cunningham produces loving pastiches of her writing style”⁵ (SANDERS, 2016, p. 147).

Outrossim, a interrelação com a obra ocorre no nível da forma e da trama: *The Hours* imita “conscientemente” a técnica do fluxo de consciência. (SANDERS, 2016, p. 147). Leila Perrone-Moisés chama a atenção para a “admirável a habilidade de Cunningham em amarrear essas histórias, sem nunca perder de vista a obra de Virginia Woolf” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 144). E Tory Young defende a reatualização do pensamento crítico da escritora inglesa:

Cunningham’s novel builds on the same narrative strategy demonstrating intertextuality in its widest theoretical sense: showing that fictional narratives, narration, and real life are similarly indivisible. His novel is an exploration – critics would say an appropriation – of Woolf’s concerns⁶ (YOUNG, 2003, p. 35).

Cunningham classifica sua releitura do legado woolfiano como “riff”, ao que Sanders explica: “The specific analogy of ‘riff’ with the approaches to adaptation adopted by jazz music practitioners – ‘riff’ in the *Oxford English Dictionary* definition is a ‘short repeated phrase in jazz’ – is worth pausing to reflect upon.” (SANDERS, 2016, p. 147). Young está de acordo com o termo usado e acrescenta que “riff” é mais apropriado que “imitação” ou “homenagem”, pois Cunningham

[H]as done more than simply rewrite Woolf’s novel. He has updated it (“Mrs. Dalloway”), inserted Woolf, as author and character within it (“Mrs. Woolf”), and in the third narrative component embodied her theories of characterization in modern fiction (“Mrs. Brown”).⁷ (YOUNG, 2003, p. 33).

5. “[A] outros trabalhos da obra de Woolf enquanto Cunningham produz pastiches afetuosos de seu estilo de escrita.” (tradução nossa)
6. “O romance de Cunningham baseia-se na mesma estratégia narrativa que demonstra a intertextualidade em seu sentido teórico mais amplo: mostrando que as narrativas ficcionais, a narração e a vida real são semelhantemente indivisíveis. Seu romance é uma exploração – os críticos diriam uma apropriação – das preocupações de Woolf.” (tradução nossa).
7. “[F]ez mais que simplesmente reescrever o romance de Woolf. Ele o atualizou (“Mrs. Dalloway”), inseriu Woolf, como autor e personagem (“Mrs. Woolf”), e

Isto posto, destacamos a relevância da apropriação de Cunningham. Conforme observado por Linda Hutcheon (2013), arte deriva de outra arte, histórias nascem de outras histórias, e adaptação é “transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis”, “ato criativo e interpretativo de apropriação ou recuperação” (HUTCHEON, 2013, p. 30).

Doença

Susan Sontag definiu doença como “o lado sombrio da vida, uma espécie de cidadania mais onerosa” (SONTAG, 1984, p. 7). *Mrs. Dalloway* é ambientado no pós-guerra e Septimus Smith, acometido por PTSD, retrata o saldo de quatro anos de batalha. Na história da guerra moderna, jamais combatentes foram tão abalados psicologicamente quanto entre os anos de 1914 e 1918: “os soldados se tornaram silenciosos, ou antes surdos, ou ainda cegos; alguns afetados por tremores contínuos de todo o corpo, outros incapazes de manter a sua posição vertical ou sentada, tendo perdido toda faculdade de andar” (AUDOIN-ROUZEAU, 2013, p. 508).

Wendy Holden explica que, à época da Primeira Guerra Mundial, embora um aviso histórico denunciasse o que estava por vir, houve pouca preocupação genuína. “It was widely felt that there was no need to worry about such an unpalatable issue during peacetime, especially when the proportion of early psychological casualties had been so small compared to that of the wounded or physically sick”⁸ (HOLDEN, 2001, p. 10). Os primeiros casos de homens sofrendo de algum tipo de colapso mental começaram a chegar à Grã-Bretanha logo no segundo mês de guerra. “The symptoms were wildly diverse, from total paralysis and blindness to loss of speech, vivid nightmares, hallucinations and memory loss. Some patients declined eventually into schizophrenia, chronic depression and even suicide”⁹ (HOLDEN, 2001, p. 7).

no terceiro componente narrativo incorporou suas teorias de caracterização na ficção moderna (*Mrs. Brown*).” (tradução nossa)

8. “Era amplamente sentido que não havia necessidade de se preocupar com uma questão tão desagradável durante tempos de paz, especialmente quando a proporção de baixas psicológicas iniciais era tão pequena em comparação com a dos feridos ou fisicamente doentes.” (tradução nossa)
9. “Os sintomas eram extremamente diversos, desde paralisia total e cegueira até perda da fala, pesadelos vívidos, alucinações e perda de memória. Alguns

Audoin-Rouzeau diz que ferida e mutilação foram primeiramente percebidas como marcas de coragem e de patriotismo e que, na Inglaterra, as paradas de mutilados haviam sido “utilizadas para encorajar o voluntariado; as fotos de jovens homens amputados das duas pernas, olham orgulhosamente o objetivo, um pouco zombeteiros, estando lá para suscitar não a piedade, mas a admiração” (AUDOIN-ROUZEAU, 2013, pp. 509-510).

A guerra foi classificada por Virginia Woolf como “uma profissão; uma fonte de felicidade e grandes emoções” e “também uma válvula de escape para as características viris, sem as quais os homens se deteriorariam” (WOOLF, 2019, p. 14). Os homens, de acordo com Holden (2001), ficavam divididos entre os instintos de autopreservação e o dever militar, e aqueles que não atendiam ao chamamento militar recebiam uma pena branca que simbolizava a covardia.

Septimus Smith, poeta que, antes da guerra, viera a Londres para estudar Shakespeare, foi um dos primeiros a se alistar. Ao lado da esposa, Rezia, está de volta à capital inglesa para consultar-se com psiquiatras. Em seu estado atual, vê vultos, conversa com o fantasma de seu antigo companheiro de trincheira, Evans, que morrera numa explosão, e escuta os pássaros cantarem em grego.

Escutava. Um pardal, pousado na grade em frente, piou “Septimus, Septimus”, quatro ou cinco vezes, e, cascadeando as suas notas, continuou a cantar, alto, com frescor, em palavras gregas, que o crime não existe, e, tendo chegado um outro pardal, cantavam ambos, com voz prolongada e penetrante, em grego, dentre as árvores do prado da vida, à margem de um rio onde passeavam os mortos, que a morte não existe. (WOOLF, 1980, p. 27)

O diagnóstico dos médicos contrastava com o real estado psíquico de Septimus: “Pois ele não estava doente. O Dr. Holmes dizia que não era nada” (WOOLF, 1980, p. 26). E a orientação dada ao paciente minimizava seu drama: “Quando ele se sentia assim, ia ao *music hall*, disse o Dr. Holmes. Ou fazia um dia de férias com a sua mulher e iam jogar golfe” (WOOLF, 1980, p. 88-9).

Dr. Holmes acreditava que a saúde era de controle pessoal. Sontag argumenta que as “teorias de que as enfermidades são causadas por

pacientes eventualmente declinaram para a esquizofrenia, depressão crônica e até suicídio.” (tradução nossa)

estados mentais e podem ser curadas pelo poder da vontade sempre constituem um índice da incompreensão do terreno físico da doença” (SONTAG, 1984, p. 71).

A conduta médica corrobora decisivamente com o fim trágico de Septimus. “Não desejava morrer. A vida era boa. O sol aquecia. Se não fossem os seres humanos...” (WOOLF, 1980, p. 144). Em mais uma das várias visitas do Dr. Holmes, o jovem cogita inalar gás ou cortar-se com navalha, até decidir-se: “Restava a janela, uma daquelas grandes janelas do hotel de Bloomsbury; o aborrecido, importuno e melodramático gesto de abrir a janela e arremessar-se na rua” (Ibidem).

Holden (2001, p. 22) diz que alguns dos primeiros combatentes da Grande Guerra que apresentaram sintomas de trauma não foram diagnosticados em estado de choque, “but insane and sent home to lunatic asylums, with no real prospect of recovery”¹⁰. A orientação que Septimus recebe dos psiquiatras, isolar-se, recorda as prescrições dadas a quem era acometido por infecções pulmonares nos séculos anteriores. Sontag (1984) diz que quando se inventou viagens à locais com melhor clima como forma de tratamento, os destinos propostos eram os mais contraditórios: sul, montanhas, deserto, ilhas.

As fantasias relativas à tuberculose e a insanidade suscitam muitos paralelos. Em ambos os casos, há confinamento. Os pacientes são mandados para um “sanatório” (a palavra comum para designar uma clínica de tuberculosos e o mais vulgar dos eufemismos para o asilo de loucos). Uma vez afastado, o doente entra num mundo dúplice com regras especiais. Como a tuberculose, a insanidade é uma espécie de exílio. A metáfora da viagem física é uma extensão da ideia romântica de viagem que era associada a tuberculose. Para curar-se, o paciente tem de ser afastado da sua rotina quotidiana. Não é um acidente o fato de que a metáfora mais comum empregada para uma experiência psicológica extrema vista positivamente – se produzida por drogas ou por psicotrópicos em moda – é uma viagem. (SONTAG, 1984, p. 47).

Septimus, que recebe menos apoio para se recuperar que críticas por estar doente, rejeita viajar para uma das casas de repouso de Sir William Bradshaw, então salta por uma janela. Sontag conclui que “os virtuosos só se tornam mais virtuosos quando escorregam para a morte” (SONTAG, 1984, p. 71).

10. “[P]orém insanos e enviados a asilos para lunáticos sem nenhuma perspectiva real de recuperação.” (tradução nossa)

Eco literário do poeta-soldado de Virginia Woolf, Richard Brown enfrentou a epidemia da aids que o debilitou física e mentalmente. Além de Septimus, homenageia dois outros personagens: Richard Dalloway, de quem empresta o primeiro nome, e Peter Walsh, amigo íntimo da heroína e, talvez, único capaz de lhe fazer críticas abertamente. Na infância, sua mãe Laura Brown, questiona por que o filho é “tão delicado, tão sujeito a ataques de um remorso inexplicável” (CUNNINGHAM, 1999, p. 68). Ele era um menino extremamente sensível e fascinado por ela: “Ele se dedica inteiramente a observá-la e decifrá-la, porque sem ela não existe mundo nenhum” (Ibidem, p. 154). Mrs. Brown, sozinha com o filho de três anos, “sente-se às vezes sem nada que a prenda” (Ibidem, p. 43).

Personagem masculina mais complexa do romance, Richard ambicionava, como escritor, “criar alguma coisa suficientemente viva e chocante para poder existir ao lado de uma manhã na vida de alguém” (CUNNINGHAM, 1999, p. 158), conquanto sentisse ter fracassado como artista. Também Mrs. Woolf, no prólogo do livro, acredita ter falhado. “Não é escritora coisa nenhuma, não de verdade; é apenas uma excêntrica bem-dotada” (CUNNINGHAM, 1999, p. 9). Clarissa acreditava estar diante de um futuro nome do cânone literário. “Richard, que observou com tanta minúcia, tamanha precisão, que tentou dividir o átomo com palavras, sobreviverá depois que outros nomes, mais famosos, tiverem desaparecido” (CUNNINGHAM, 1999, p. 57). Virginia Woolf deixou registrado em diário questionamento acerca de sua arte, se escrevia com profunda emoção. “Mas agora, o que sinto sobre a *minha* literatura? – este livro, isto é *The Hours*, se é mesmo esse o seu nome. É preciso escrever com sentimento profundo, disse Dostoiévski. E faço isso?” (BELL, 1988, p. 383).

O narrador metaforiza a renúncia de Richard Brown à vida.

A cadeira de Richard é insana; ou, melhor dizendo, é a cadeira de alguém que, se não de todo insano, deixou as coisas esboroarem a tal ponto, aproximou-se de tal maneira da renúncia exausta aos cuidados pessoais mais comuns – simples higiene, alimentação regular –, que fica difícil apontar a diferença entre insanidade e desesperança. (CUNNINGHAM, 1999, p. 52)

Richard tem corpo e mente debilitados, ainda que a sanidade seja a parte mais afetada. Soropositivo em tratamento – sob os cuidados de Clarissa “que o vê todos os dias, quando até mesmo alguns

de seus amigos mais recentes imaginam que já esteja morto” (CUNNINGHAM, 1999, p. 57) –, representa a metáfora delineada por Sontag de que o diagnóstico da aids é automaticamente associado a morrer. Assim como Septimus, ouve vezes e vê vultos.

“Eles vieram, hoje?”, Clarissa pergunta.

“Não”, Richard responde, com a candura relutante de uma criança. “Eles foram embora. Eles são muito lindos e muito terríveis.”

“Eu sei”, ela diz. “Eu sei.”

“Penso neles como coalescências de fogo negro, quer dizer, eles são escuros e brilhantes, ao mesmo tempo. Tinha um que parecia um pouco com uma água-viva negra, elétrica. Estavam cantando, agorinha há pouco, numa língua estrangeira. Acho que devia ser grego. Grego antigo.” (CUNNINGHAM, 1999, p. 53)

Richard rejeita estar presente na festa de Clarissa porque sente vergonha. “Ai, Mrs. D., a verdade é que eu me sinto constrangido de ir a essa festa. Eu fracassei tão tenebrosamente” (CUNNINGHAM, 1999, p. 57). Sontag aponta culpa e vergonha como dois sentimentos altamente presentes na vida dos doentes e chama a atenção para a exposição que os deixava ainda mais vulneráveis. “A doença expõe uma identidade que poderia ter permanecido oculta dos vizinhos, colegas de trabalho, familiares e amigos. Ao mesmo tempo, confirma uma identidade” que atrai discriminação. (SONTAG, 1989, p. 30). Showalter observa que a epidemia da aids “estimulou a fobia aos homossexuais e deu ênfase à monogamia e ao celibato em vez de promover a educação sexual e a informação quanto às práticas sexuais seguras” (SHOWALTER, 1993, p. 17).

Eduardo Jardim diz que a “aids é uma doença que acontece no tempo” (JARDIM, 2019, p. 9) e divide a história do HIV em antes e depois do coquetel. Clarissa se ressentia com “todos os outros que obtiveram as novas drogas a tempo; com todos os homens e mulheres de sorte (sendo que ‘sorte’, claro, é um termo relativo aqui), cujas mentes o vírus ainda não transformou num rendilhado” (CUNNINGHAM, 1999, p. 50). Antes da medicação, milhares de pessoas morreram sob penúria da segregação.

Quando as notícias da aids chegaram, não havia movimento organizado que as repercutisse de forma não preconceituosa. Isto contri-

buiu para deixar sem apoio material e psicológico muitos portadores do vírus que, naquele momento, eram quase todos homossexuais masculinos. Para muitos, a aids forçou uma “saída do armário”, exibiu a homossexualidade. Mas isso se deu em um ambiente de hostilidade geral, muitas vezes nas próprias famílias. Dessa forma, não foram poucos os que se recusaram a se tratar e preferiram morrer para não revelar sua homossexualidade. (JARDIM, 2019, p. 28-9)

Richard Brown atira-se por uma janela depois de despedir-se de Clarissa que, de balde, tenta dissuadi-lo. Ele teme as horas que ainda lhe restam. “Acho que não vou conseguir enfrentar isso. Você sabe. A festa, a cerimônia, a hora seguinte e a hora que vem depois” (CUNNINGHAM, 1999, p. 157). Suicídio foi alternativa encontrada por muitos soropositivos, conforme afirma Sontag (1989), durante a epidemia da aids. Similarmente, Holden (2001) discorre acerca dos soldados que tiravam a própria vida durante a Primeira Guerra Mundial, preferindo morrer com honra a serem acusados de antipatriotas. “German High Command regarded shell shock as a violation of military discipline and an indication of weak will-power”¹¹. (HOLDEN, 2001, p. 30).

The Hours aborda a doença na narrativa de suas três heroínas. A primeira delas sofre há anos: “as vozes voltaram, resmungando de modo indistinto bem atrás de seu campo de visão, atrás dela, aqui, não, basta virar que elas somem e vão para um outro canto. As vozes estão de volta e a dor de cabeça se aproxima” (CUNNINGHAM, 1999, p. 9). O marido de Laura Brown morre de câncer e o filho, conforme exposto, comete suicídio. Clarissa conclui, em referência ao dia e às horas, que alguns “se atiram da janela, outros se afogam, tomam pílulas; muitos mais morrem em algum acidente; e a maioria de nós, a grande maioria, é devorada por alguma doença ou, quando temos muita sorte, pelo próprio tempo” (CUNNINGHAM, 1999, p. 175).

Considerações finais

Virginia Woolf inovou a narrativa romanesca – ao lado de Joyce, Proust, Faulkner – ao inserir em seus livros a técnica do fluxo de consciência, e em seus ensaios criticou duramente o patriarcado.

11. “O alto comando alemão considerou o *shell shock* como violação da disciplina militar e uma indicação de fraca força de vontade.” (tradução nossa)

Sua arte conteve sempre boa dose de crítica social. Ao conceber *Mrs. Dalloway*, primeiro dos mais experimentais de seus romances, idealizou-o inicialmente como um protesto: retratou a sociedade androcêntrica da primeira metade do século XX, abordou doenças – a exemplo dos transtornos mentais – e condenou os incipientes tratamentos psiquiátricos.

Cunningham, cujo primeiro contato com a obra de Woolf se deu quando ainda era estudante da *High School*, homenageou-a apropriando-se do enredo e da técnica de *Mrs. Dalloway*, bem como de outros textos: ensaio, biografia, diário e correspondência.

Enquanto a narrativa de um livro transcorre sob a reorganização de uma sociedade após a Grande Guerra, a trama do outro se ancora no adeus: a epidemia da aids, devastadora como uma guerra, ceifou milhares de vidas. Richard Brown, que cresceu na companhia do pai, um veterano da Segunda Guerra Mundial, é poeta que tem como musa inspiradora a mãe – adorada e desprezada – que o abandonou na infância. Debilitado pela aids e sob cuidados de uma amiga, a quem nomeou afetuosamente de Mrs. Dalloway, suicida-se motivado pela morosidade do tratamento e pela hostilidade social.

The Hours transporta Virginia Woolf para a contemporaneidade e ratifica a afirmação de Ítalo Calvino (1993) de que um clássico é “um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”.

Cunningham homenageia o legado woolfiano ao atualizar muitas de suas questões: construção da identidade feminina em detrimento de papéis sociais, rejeição à heterossexualidade compulsória, união homoafetiva e ocupações para mulheres na academia e no mercado de trabalho. Também atualiza os estigmas e a incipiência médica relacionados à doença como metáfora de uma época, cujos preconceitos se espalham em velocidade superior às tentativas de elucidar a enfermidade e encontrar a cura.

Referências

AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane. A Grande Guerra e a história da virilidade. In: CORBIN, Alain *et al.* *História da virilidade: o triunfo da virilidade: o século XIX*. Vol. 2. Trad. João Batista Kreuch e Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

- BELL, Quentin. *Virginia Woolf: uma biografia*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.
- BLACK, Naomi. *Virginia Woolf as a Feminist*. London: Cornell University Press, 2003.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CUNNINGHAM, Michael. *As Horas*. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- HOLDEN, Wendy. *Shell Shock: The Psychological Impact of War*. London: Channel Four Books, 2001.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. 2ª ed. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.
- JARDIM, Eduardo. *A doença e o tempo: aids, uma história de todos nós*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- MARDER, Herbert. *Feminismo e arte: um estudo sobre Virginia Woolf*. Trad. Fernando Cabral. Belo Horizonte: Interlivros, 1975.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa – Tomo II*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus editora, 1995.
- SANDERS, Julie. *Adaptation and appropriation*. 2ª ed. New York: Routledge, 2016.
- SHOWALTER, Elaine. *Anarquia sexual: Sexo e cultura no fim de siècle*. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- SONTAG, Susan. *A Doença como metáfora*. Trad. Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.
- SONTAG, Susan. *Aids e suas metáforas*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- YOUNG, Tory. *Michael Cunningham's The hours: a reader's guide*. New York: Continuum contemporaries, 2003.
- WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Trad. Mário Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

Fogueiras de tinta e papel: a representação das bruxas nos contos de fadas europeus entre os séculos XVII e XIX

Luiza Carvalho Santos Brandão (UFMG)

Introdução

A partir do século XV, inicia-se uma forte perseguição contra as mulheres no continente europeu sob a prerrogativa do combate às suspeitas de práticas de bruxaria realizadas por aquelas que, hipoteticamente, eram dotadas do poder de controlar a natureza, a partir de supostas relações perigosas com demônios e espíritos malignos. Tal evento impactou severamente a posição social da mulher diante do novo modelo de sociedade capitalista em ascensão e, conseqüentemente, no modo através do qual as mulheres serão representadas na literatura, e na cultura de um modo geral a partir de então.

A representação das bruxas nos contos de fadas requer especial atenção diante do fato de que tal literatura, ao começar integrar a cultura escrita, passa a possuir um caráter pedagógico no sentido de transmitir ensinamentos morais e cívicos, de acordo com os valores da classe dominante. Tendo as meninas e as “mocinhas” como principal público leitor, essas narrativas evidenciam o empenho da classe dominante burguesa e patriarcal em forjar um ideal de feminilidade que confina a mulher em um lugar de passividade e subseriência, tornando-a dependente de um homem para que assim a sua existência ganhe sentido. Em contrapartida, há uma notável tendência em representar aquelas mulheres que escapam dessa idealização de forma grotesca e maligna.

O presente artigo propõe traçar um breve panorama acerca dessas representações nas histórias que conhecemos enquanto *Contos de Fadas* as quais, segundo Nelly Novaes Coelho (1987), fundaram o que viria a ser a literatura infantil clássica. A análise aqui empreendida tem como perspectiva observar a representação das bruxas a partir do desenvolvimento histórico de tais narrativas, tendo em vista as suas raízes na cultura oral popular, bem como o processo de transcrição por parte de estudiosos pertencentes à elite intelectual europeia que, a partir do século XVII, passaram a realizar, em diversas partes do continente, trabalhos de compilação dessas histórias, que

logo adentraram o quarto das crianças, atuando no sentido de moldar suas formas de perceber a realidade.

Os contos de fadas e a caça às bruxas

Angela Carter compreende a expressão *contos de fadas* enquanto uma figura de linguagem utilizada de forma livre para designar “o grande volume de narrativas infinitamente variadas que eram e ainda são oralmente transmitidas e difundidas mundo afora” (CARTER, 2007, p. 13). O conto popular era narrado nas aldeias em volta das fogueiras, proporcionando aos camponeses e artesãos algum divertimento após jornadas extenuantes de trabalho. Embora fizessem parte dos momentos de lazer, essas histórias não se resumiam a puro entretenimento: o historiador cultural Robert Darnton (2014) considera que os contos dos camponeses diziam a eles como era o mundo, além de oferecerem estratégias para enfrentá-lo. Afinal, na Europa da época, a fome e a morte se alastravam entre as camadas pauperizadas, uma vez que

Grandes massas humanas viviam em um estado de subnutrição crônica, subsistindo sobretudo com uma papa feita de pão e água, eventualmente tendo misturadas algumas verduras de cultivo doméstico. Comiam carne apenas umas poucas vezes por ano, em dias de festas ou depois do abate do outono, que só ocorria quando não tinham silagem suficiente para alimentar o gado durante o inverno. Muitas vezes, não conseguiam o quilo diário de pão (2 mil calorias) que necessitavam para se manterem com saúde, e então tinham pouca proteção contra os efeitos conjugados da escassez de cereais e da doença. (DARNTON, 2014, p. 40)

Os contos narrados pelos camponeses, portanto, ao retratarem uma dura realidade, atuam enquanto um elo que nos permite entender o modo através do qual esses sujeitos compreendiam o seu ser e estar no mundo.

As narrativas orais populares são histórias cuja origem é inexata. Trata-se, como aponta Vladirmir Propp (2002), de um fenômeno internacional. Histórias de estruturas semelhantes podem ser encontradas em diversas partes do mundo, da China à Alemanha. Um grande exemplo disso é a famosa Cinderela, que, segundo Maria Tatar (2010, p. 44), foi “inventada por praticamente todas as culturas

conhecidas”. A folclorista aponta para o fato de que a primeira versão conhecida da história data por volta de 850 d.C., registrada por Tuan Ch'engshih. Ainda que tenhamos a informação de quem registrou a história, não é possível determinar quem, de fato, a inventou, nem quando essa e outras diversas narrativas que povoaram, e povoam até hoje, o imaginário popular foram criadas. Ao se referir ao conto popular francês, Darnton afirma que tal tradição já era existente há, pelo menos, dois séculos antes das primeiras compilações, sendo transmitidas estritamente através da oralidade entre os séculos XV e XVII. Já Propp (2002) considera que o conto maravilhoso é anterior até mesmo ao próprio sistema feudal.

Embora se trate de tradições seculares cujo exato momento de origem é impossível de precisar, a cultura popular foi, por muito tempo, ignorada por aqueles pertencentes às elites. Entretanto, a partir do século XVII, os intelectuais pertencentes às camadas dominantes e médias da sociedade passaram a voltar certo interesse para as expressões culturais advindas do seio do povo. Esse processo, chamado por Peter Burke (2010) de “descoberta do povo”, se deu por diversas razões, sejam elas estéticas, políticas ou intelectuais. Destacarei, aqui, duas delas. A primeira, de motivação estética, diz respeito ao que o historiador britânico chamou de “revolta contra a arte”. Segundo ele, “O ‘artificial’ (como ‘polido’) tornou-se um termo pejorativo e ‘natural’ (artless), como ‘selvagem’, virou elogio” (BURKE, 2010, p. 33). Observou-se emergir, em meio à intelectualidade do período, certo direcionamento estético àquilo considerado “inculto” e “primitivo”, havendo um distanciamento do que era tido com clássico. Uma segunda razão para a busca dos intelectuais pela “voz pura do povo” se deu cerca de um século depois, com a formação dos Estados-Nação e a invenção de uma cultura única pertencente a cada território. Foi nesse empenho que intelectuais, sobretudo folcloristas, como os Irmãos Grimm, Alexander Afanasiev, Peter Christian Absjornsen e Jørgen Moe, Joseph Jacobs, e outros realizaram os seus trabalhos que consistiram em recolher histórias transmitidas oralmente e passá-las para a língua escrita. A partir da revolução industrial no século XVIII, e com o deslocamento do campo para os centros urbanos, a transmissão das narrativas orais passou, cada vez mais, a se restringir às pequenas aldeias, ameaçando a sobrevivência de certas tradições culturais advindas do campesinato. Nesse cenário, surgiram projetos, muitas vezes de caráter erudito, com o intuito de “capturar a voz

‘pura’ do povo [...] e preservar na página impressa a poesia oracular da gente comum” (TATAR, 2010, p. 404). Burke considera que “Os artesãos e camponeses decerto ficaram surpresos ao ver suas casas invadidas por homens e mulheres com roupas e pronúncias de classe média, que insistiam para que cantassem canções tradicionais ou contassem velhas estórias” (BURKE, 2010, p. 26).

O fato de as narrativas populares terem sido passadas da oralidade para a língua escrita possibilitou que tais histórias fossem preservadas ao longo dos séculos, entretanto, tal processo alterou profundamente a natureza das mesmas, afinal “falar é uma atividade pública, e ler, uma atividade solitária” e “Ao longo da maior parte da história humana, ‘literatura’, tanto prosa, quanto poesia, era algo contado, não escrito – ouvido, não lido” (CARTER, 2007, p. 13). A esse respeito, se poderia pensar em uma abordagem acerca das distinções entre a organicidade das narrativas orais e o caráter estático da palavra escrita. Para este trabalho gostaria de me ater de forma mais estrita às transformações sofridas no conteúdo dessas histórias.

A existência humana é dotada de historicidade: com o correr dos anos, modificam-se as nossas relações e instituições sociais, como a família, o Estado e a religião e, não diferentemente, os contos também sofrem transformações. As narrativas que antes forneciam diversão ao povo pobre, bem como proporcionavam a possibilidade de pensar a realidade e agir sobre ela, ao serem passadas para a língua escrita, através das já mencionadas compilações, tiveram o seu caráter substancialmente transformado. Quando passam a integrar a cultura letrada, tais narrativas adentram, também, “uma cultura cortesã que valorizava uma forma literariamente estilizada e toques extravagantes” (TATAR, 2010, p. 409) para a qual as histórias populares como narradas pelos camponeses estavam dotadas de linguagem grosseiro e conteúdo inadequado. Por isso, alguns compiladores, como, por exemplo, Charles Perrault, se viram impelidos a retocar as histórias ao gosto da classe dominante. Ao se referir à obra do escritor francês, Maria Tatar afirma que

Histórias que antes haviam sido vistas como vulgares e grosseiras, com efeitos grotescos e burlescos, foram implantadas no centro de uma nova cultura literária, uma cultura que pretendia socializar, civilizar e educar crianças. Nas estripulias, fugas, aventuras e romances rocambolescos dos personagens dos contos de fadas,

Perrault encontrou uma maneira de ensinar o que importa e como conseguiu-lo. (TATAR, 2010, p. 409)

A partir do momento em que os contos de fadas passaram a integrar uma literatura voltada ao ensinamento de valores morais e cívicos, tais narrativas foram retocadas e lhes foram acrescentadas uma série de lições de moral e ensinamentos, voltados com frequência especificamente às meninas e “mocinhas”. Se antes a história de Chapeuzinho Vermelho, que, vale ressaltar, aparece pela primeira vez com o adereço que dá nome à personagem na versão da história que nos conta Perrault (DARNTON, 2014), em suas raízes camponesas versava sobre canibalismo e morte (a menina, sem saber, come a carne e bebe o sangue da própria avó, que lhes são oferecidos pelo lobo disfarçado), nas versões de Perrault e dos Irmãos Grimm (2013) são enxertadas na narrativa uma série de elementos inexistentes anteriormente, como o capuz vermelho, a advertência da mãe e, no caso do conto dos Grimm, um lenhador que irá salvar Chapeuzinho e sua avó, abrindo a barriga do Lobo. A história, para Perrault, passa a ensinar que “Vemos aqui que as meninas, / E sobretudo as mocinhas / Lindas, elegantes e finas, / Não devem a qualquer um escutar. / E se o fazem, não é surpresa que do lobo virem o jantar” (PERRAULT, 2010, p. 391).

Em Perrault, ao nos apresentar o lobo enquanto um predador humanizado, sob a alcunha de “Compadre Lobo”, muito diferente das feras reais que aterrorizavam a população que precisava atravessar bosques e florestas, a responsabilidade em escapar de situações de abuso e violência recai sobre a vítima, a mulher. O mesmo ocorre em Barba Azul, uma vez que no conto a curiosidade e a desobediência, características indesejáveis para as mulheres, da personagem principal a colocam face a face com a morte para pagar pelos próprios “erros”. Desde então, as histórias agora adaptadas à linguagem escrita e modificadas com o objetivo de transmitir determinados ensinamentos, passam a se voltar de modo muito específico para as meninas. A maneira como as mulheres são representadas nessas narrativas se apresentam de forma bastante dicotômica: por um lado as belas princesas, passivas e delicadas, e por outro as bruxas malignas. É relevante nos atentarmos aqui ao que se passava no que diz respeito à posição social da mulher nesse período, tendo em vista, sobretudo, o evento da caça às bruxas que perseguiu, torturou e matou milhares de mulheres na Europa.

No que tange aos estudos e registros desse momento histórico, nos deparamos com diversas lacunas, seja a ausência de pesquisadores interessados em empreender uma investigação a respeito da caça às bruxas que leve em consideração a sua dimensão política, seja pelo fato de a maioria das confissões de bruxaria terem sido arrancadas após longas sessões de tortura. Para Silvia Federici,

A caça às bruxas foi também instrumento da construção de uma nova ordem patriarcal em que os corpos das mulheres, seu trabalho e seus poderes sexuais e reprodutivos foram colocados sob o controle do Estado e transformados em recursos econômicos (FEDERICI, 2017, p. 305-306).

A autora considera que essa perseguição interessava à necessidade de forjar uma nova lógica do trabalho que se constituiu a partir da emergência do modo de produção capitalista, no qual o corpo foi reduzido à sua capacidade de trabalhar. Não é de se espantar, portanto, que esse momento histórico coincide com o de outros eventos que constituíram o que Marx chamou de “acumulação primitiva do capital”, a exemplo dos cercamentos de terras e a colonização do “Novo Mundo”, que culminou no extermínio e escravização de diversas populações nativas, sobretudo nas Américas e no continente africano. Em sua obra, Federici retira o véu da moralidade enquanto principal elemento impulsionador da caça às bruxas, e aponta para o fato de que tal evento foi motivado por razões muito mais profundas, diretamente associadas às questões econômicas e ao surgimento das relações de exploração próprias do capitalismo.

A caça às bruxas promoveu uma verdadeira campanha de terror contra as mulheres, aprofundando divisões entre homens e mulheres nada ou pouco existentes na vida comum do campo. Para que isso fosse possível, foi necessário o empenho das instituições sociais, como o Estado e a igreja, bem como de artistas, juristas, magistrados, demonólogos e intelectuais “incluindo filósofos e cientistas que ainda hoje são elogiados como os pais do racionalismo moderno” (FEDERICI, 2017, p. 299). Federici considera que essa se tratou da primeira perseguição na Europa a utilizar ferramentas multimídia de propaganda: “Uma das primeiras tarefas da imprensa foi alertar o público sobre os perigos que as bruxas representavam, por meios de panfletos que publicizavam os julgamentos mais famosos e os detalhes de seus feitos mais atrozes” (FEDERICI, 2017, p. 299). Tal campanha

disseminou a desconfiança com relação às mulheres, uma vez que, no seio das classes populares, qualquer uma poderia ser uma bruxa pronta para realizar feitos atrozes contra qualquer um que se pusesse em seu caminho. Embora não estivessem diretamente envolvidos nessa empreitada, as narrativas apresentadas por autores como Perrault e os Irmãos Grimm reforçam características negativas atribuídas às bruxas, como a feiura, o canibalismo e um imenso poder sobre a vida e as forças da natureza que constituíam a campanha de difamação em curso. Deste modo, os contos de fadas, ao representarem as bruxas, contribuíram, com frequência, para fomentar a imagem de horror supracitada, que em nada condizia com a realidade.

Ao serem abandonados na floresta, *João e Maria*, depois de muito caminharem, dão frente a uma casa feita de doces. Há dias sem comer e ávidos por uma refeição, as crianças se põem a devorar os telhados e janelas da casa, porém “De repente a porta se abriu e uma mulher velha como Matusalém, apoiada numa muleta, saiu coxeando da casa” (GRIMM, 2010, p. 69). A maior parte das mulheres perseguidas e acusadas de bruxaria eram camponesas e, entre elas, há uma figura arquetípica da bruxa: a mulher velha. Ao fazermos o exercício de imaginar uma bruxa em abstrato, certamente a primeira imagem que nos ocorre é a de uma mulher de idade avançada, corcunda, de nariz avantajado, acompanhada de algum animal, como um sapo ou um gato. As bruxas reais, muitas vezes, eram mulheres idosas que sobreviviam sobretudo a partir da assistência pública e da mendicância (FEDERICI, 2017). Apesar disso, nos contos de fadas tais personagens aparecem dotadas de muito mais poder do que realmente possuíam, como fica evidente em *João e Maria*. No conto, a velha utiliza a casa feita de doces com o único objetivo de atrair crianças para poder devorá-las, estando sempre à espreita para que possa capturar garotinhos rechonchudos, de bochechas rosadas e macias. Sua casa é repleta de armadilhas para aprisionar e torturar crianças, ao descreverem a bruxa no conto, os irmãos Grimm a assemelham muito mais à animalidade do que a qualquer figura humana, tanto nas características físicas, quanto na falta de escrúpulos:

A velha estava só fingindo ser bondosa. Na verdade, era uma bruxa malvada, que atacava criancinhas e tinha construído a casa de pão só para atraí-las. Assim que uma criança caía nas suas mãos, ela matava, cozinhava e comia. Para ela, isso era um verdadeiro

banquete. As bruxas têm olhos vermelhos e não conseguem enxergar muito longe, mas, como os animais, têm um olfato muito apurado e sempre sabem quando há um ser humano por perto” (GRIMM, 2010, p. 68 - 69)

Em *A Bela Adormecida no bosque*, o rei e a rainha convidam todas as fadas do reino para serem madrinhas da princesa, e celebram o batizado oferecendo um grande banquete com pratos e talheres de ouro puro e enfeites de diamantes e rubis. Tudo ocorria bem, “Mas no mesmo momento em que todos estavam se sentando à mesa, avistaram uma velha fada, que não foi convidada, visto que, por mais de cinquenta anos ela nunca deixou a torre na qual vivia e, por isso, acreditavam estar morta ou sob um feitiço” (PERRAULT, 2010, p. 94). A fada, que, na narrativa de Perrault, assume o papel da bruxa, consegue um lugar para sentar-se, entretanto, não havia pratos e talheres de ouro suficientes para ela. Diante disso, “A velha fada se sentiu insultada, e balbuciou, entre dentes, palavras de ameaça” (PERRAULT, 2010, p. 94). Em seguida, quando as fadas concedem à princesa as suas bênçãos, a mais idosa amaldiçoa a menina, proferindo que ela irá espetar o dedo em um fuso e morrer (o feitiço é atenuado pela última fada, que transforma a morte em um sono profundo que irá durar cem anos). As poderosas pragas e maldições lançadas pelas bruxas constituem não somente a representação dessas personagens nos contos de fadas, mas também o nosso imaginário acerca das atividades realizadas por essas mulheres. Entretanto, na realidade, essas supostas práticas demoníacas que conferem à bruxa o poder sobre a vida e a morte, para Federici não “parecem mais que a luta de classes desenvolvida na escala do vilarejo: o ‘mau-olhado’, a maldição do mendigo a quem se negou a esmola, a inadimplência no pagamento do aluguel, a demanda por assistência pública” (FEDERICI, p. 310)

A guerra contra a magia capaz de conferir ao pobre o domínio sobre o próprio corpo acompanhou o desenvolvimento do sistema capitalista e se mantém viva até os dias de hoje, e aqueles que praticavam rituais durante a idade média até o início da modernidade eram, sobretudo, pessoas que necessitavam apelar para diversas instâncias a fim de garantir a própria sobrevivência (FEDERICI, 2017). Em *João e Maria*, a bruxa má é apresentada ao leitor enquanto um sujeito desprovido de qualquer sensibilidade e empatia com o outro. A bruxa aqui carrega o estigma do canibal, devorador de criancinhas, e suas atividades cotidianas se caracterizam de forma bastante obscura. Ao

observarmos, entretanto, as práticas das mulheres acusadas de bruxaria durante os séculos de caça às bruxas, as principais perseguidas eram aquelas que realizavam ofícios de feiticeiras, curandeiras, encantadoras ou adivinhas. Analisando a situação concreta, o real problema das instituições para com essas mulheres não dizia respeito à prática das “artes das trevas”, mas sim ao fato de que “ao recorrerem ao poder da magia, debilitavam o poder das autoridades e do Estado, dando confiança aos pobres em sua capacidade para manipular o ambiente natural e social e, possivelmente, para subverter a ordem constituída” (FEDERICI, 2017, p. 314) A representação da bruxa no conto de fadas acaba, portanto, por reforçar o projeto da classe dominante no sentido de destituir as mulheres da autonomia sobre o próprio corpo e do domínio de práticas de magia inconciliáveis com a configuração das relações de trabalho próprias do capitalismo.

Considerações finais

Angela Carter aponta para a necessidade de nos atentarmos para quem faz as compilações:

Embora sempre tenha existido neste mundo um número de mulheres pelo menos tão grande quanto o de homens, e lhes caiba, pelo menos em igual medida que aos homens, a transmissão da cultura oral, elas ocupam o centro do palco com menos frequência do que era de esperar. Aqui surgem os problemas relacionados à classe e ao gênero de quem faz a compilação. Expectativas, hesitações, desejo de agradar. Ainda assim, ao contarem histórias nem sempre as mulheres se sentem inclinadas a se fazer de heroínas, além de serem também perfeitamente capazes de contar histórias nada favoráveis ao gênero feminino. (CARTER, 2014, p. 17)

Mesmo que, como aponta a autora, as mulheres possam vir a narrar histórias que não sejam favoráveis ao gênero feminino, não podemos ignorar o modo através do qual poder do homem sobre a mulher, característicos da sociedade patriarcal (SAFFIOTI, 2001), e a predominância dos homens pertencentes aos altos escalões da sociedade na realização das compilações, irá impactar na representação das mulheres, sobretudo daquelas consideradas bruxas, nas narrativas aqui discutidas. Parte dos compiladores constituíam relações estreitas com as classes dominantes europeias de suas épocas,

a exemplo de Charles Perrault, nascido de uma família pertencente à alta burguesia, que atuou enquanto funcionário real durante o reinado de Luís XIV, sendo um grande representante do absolutismo no contexto cultural francês da época. Esses autores conferiram ao conto maravilhoso um caráter bastante diferente daquele que possuía na tradição oral, para os camponeses, tais narrativas não eram apenas “divertidas, assustadoras ou funcionais: Achavam-nas “boas para pensar”. Reelaboravam-nas à sua maneira, usando-as para compor um quadro da realidade, e mostrar o que esse quadro significava para as pessoas das camadas inferiores da ordem social” (DARTON, 2014, p. 93).

Os contos de fadas, ao serem transcritos, passam a constituir um projeto que visa atuar na socialização das crianças, sobretudo das meninas, no sentido de introjetar nas mesmas determinados valores morais e cívicos. Diante dos fatos, se faz impossível empreender uma discussão que pretende pensar a literatura dos contos de fadas em suas relações com a história e a sociedade despida da compreensão da dimensão política que possuíam tais narrativas. Essas histórias vêm, ao longo dos séculos, sobrevivendo através do conto e do reconto, enquanto modelos de comportamentos, valores e visões de mundo, atuando diretamente no processo de socialização de milhares de crianças em diversos países.

Tendo em vista que as principais leitoras dos contos de fadas se tratava das “mocinhas”, principalmente aquelas pertencentes aos salões burgueses, que tinham o casamento enquanto principal objetivo de vida (BUENO-RIBEIRO, 2017), essas narrativas, com frequência, direcionavam os seus ensinamentos morais de forma bastante específica para esse grupo. Aquilo que se espera de uma mulher (passividade, subserviência, delicadeza) está encarnado na figura da princesa inerte, incapaz de resolver por si mesma os próprios conflitos, sempre necessitando que uma figura masculina, sensibilizada por sua beleza, apareça para salvá-la. Por outro lado, a bruxa se configura enquanto a própria encarnação do mal: é a mulher solitária, conhecedora dos segredos da natureza e de forças ocultas, geralmente diabólicas. Ao passo que a primeira existe para ser amada e viver “feliz para sempre” (mesmo que essa felicidade esteja condicionada ao casamento e à constituição da família monogâmica burguesa), a segunda deve ser eliminada sem dó e queimada viva, seja nas fogueiras ou dentro de um forno, como acontece em *João e Maria*. É possível

afirmar, portanto, que as narrativas populares transcritas entre os séculos XVII e XIX atuaram no sentido de reforçar o estigma carregado pela mulher pobre, considerada bruxa, e pode ter, no período fomentado uma imagem de horror associada a essas mulheres que, historicamente, serviu para validar a perseguição que culminou na tortura e na morte de incontáveis delas.

Referências

- BUENO-RIBEIRO, Eliane. *Ciência & Letras - Os Contos de Charles Perrault*. Youtube, 9 de ago. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vvzxYWUt2uE&t=1049s&ab_channel=CanalSa%C3%BAdeOficial>. Acesso em: 01/09/2021.
- BURKE, Peter. A descoberta do povo. In: *Cultura popular na idade moderna*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CARTER, Angela. Introdução. In: *103 Contos de Fadas*. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- DARNTON, Robert. Histórias que os camponeses contam: o significado de Mamãe Ganso. In: *O Grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Trad. Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014, p. 21-96.
- FEDERICI, Silvia. A grande caça às bruxas na Europa. In: *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Trad. Coletivo Syncorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017, p. 285-374.
- GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. João e Maria. In: TATAR, Maria (org.). *Contos de Fadas*. Trad. Ma Luíza Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p. 60-73.
- PERRAULT, Charles. Chapeuzinho Vermelho. In: TATAR, Maria (org.). *Contos de Fadas*. Trad. Ma Luíza Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p. 388-392.
- PERRAULT, Charles. The Sleeping Beauty in the wood. In: *The complete Fairy Tales*. Trad. Christopher Betts. Oxford: Oxford University Press, 2010, p. 94 - 106.
- PROPP, Vladimir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. Trad. Rosemary Costhek Abílio e Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 26-49.

- SAFFIOTI, Heleieth. *O Poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987.
- TATAR, Maria. Biografias dos autores e compiladores. In: TATAR, Maria (org.). *Contos de Fadas*. Trad. Ma Luíza Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p. 398-409.

Morgan & the Monstrous: A Comparative Analysis of the French Vulgate Cycle and Malory's *Morte D'Arthur*

Mariana Oliveira¹

Introduction

Recorded both in religion and literature in all shapes, colors and sizes, the figure of the monster is a staple of our social imaginary. A complex cultural phenomenon, however, the monster, as a social construct, as a literary device, is never fully captured by one culture, one period, or even one purpose. Ranging from dragons to vampires to aliens, the monstrous figures in all cultures, appearing and reappearing across history, as what Cohen (1996, p. 4) calls “an embodiment of a certain cultural moment”. They are, after all, cultural products and, in that sense, they reflect the particular set of beliefs and anxieties not only of the cultures that created them, but of the many that reinvented them throughout history. As such, an investigation of what constitutes the monster in a given context is an effective method of cultural analysis of the society it emerged (or reemerged) from.

Before it lends itself to historical analysis, however, the figure of the monster serves different, more foundational purposes. More than a cultural index to be read centuries later, each monstrous iteration makes a synchronous but lasting impact on the society it stems from, shaping their point of view and their very reality, from its position deep within the psyche of the people. Much like the dual response of fascination and fear it evokes, its dubious social role encompasses two conflicting and complementary results: the maintenance of socio-cultural norms and their simultaneous disruption. By incorporating in and exaggerating through their monstrous bodies those physical traits – the marks of sexual or racial difference, for example, or some morphological deformity – and behavior that do not fit the standard but exclusionary conceptualization of the human, the monster clearly illustrates what is socially acceptable and what is condemned. On the other hand, it is precisely in their embodiment of

1. Graduada em Letras (UERJ), cursando Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa na UERJ.

difference, of deviation from the norm, that their disruptive potential lies; its very existence exposes the arbitrary nature of those social imperatives while simultaneously suggesting possible alternatives.

That dual function can be seen in its most widely accepted etymology: that the word 'monster' was derived from the Latin word *mostrum*, which designates something that reveals or warns. When the monster warns, it is referred to by Cohen (1996, p. 13) as 'the monster of prohibition', that which "polices the borders of the possible, interdicting through its grotesque body some behaviors and actions, envaluing others". In that sense, it validates and justifies the system of values which regulates life in the particular society that created it, such as the superiority of one gender, one race, one religion etc., by vilifying those that do not match such parameters. One clear example of this process is the monstrous figure of the witch, with its association of what was, and in many senses still is, considered deviant female conduct to the quintessential personification of evil, the devil, as one of its most faithful servants. It is no coincidence that the undesirable traits most often ascribed to witches besides deformity are that of latent sexuality, the command of speech (use of incantations, curses) and a violent temperament, considering that at least as early as the Middle Ages, the basis of normative behavior for women has been the polar opposite: chastity, silence and docility. Conversely, when it comes to men, those undesirable traits are not only accepted but prescribed, as proof of virility, intelligence and strength.

Therefore, it can be argued that it is the perceived appropriation of what has been conceptualized as male prerogatives that is condemned and consequently 'monsterized' (COHEN, 1996, p. 14) through the persona of the witch. By realizing in her monstrous body the possibility of such appropriation, however, she also questions the applicability of the imposition of separate and biologically assigned gender roles on the socially constructed subject. In this respect, the witch also exemplifies the monster's inherent potential for disruption and transformation. According to poststructuralist Margrit Shildrick, the latter's innate hybridity demystifies the stability of those ontological categories that enable the intelligibility of the autonomous subject:

Monsters, then, are deeply disturbing; neither good nor evil, inside nor outside, not self or other. On the contrary, they are always liminal, refusing to stay in place, transgressive and transformative.

They disrupt both internal and external order, and overturn the distinctions that set out the limits of the human subject. (SHILDRICK, 2002, p. 4).

The monster then not only warns but reveals: through its seemingly incongruous constitution and behavior, it exposes the shortcomings of socio-cultural norms. More than that, it shows us where to go from there. Drawing from Derrida's conception of a 'monstrous *arrivant*' and Donna Haraway's 'cyborg' as the herald of a new ethical position that incorporates alterity and embraces the flexibilization of ontological categories, Shildrick postulates the conception of the monster

as hopeful, the potential site of both a reconceived ontology, and a new form of ethics. To let go of determinacy and of the impulse to master the undecidable is to embrace the possibility of reconfiguring relational economies. It is an opening onto becoming-in-the-world-with-others which sustains alterity as *différance*. (SHILDRICK 2002, p. 131).

The figure of the witch, therefore, as a monstrous woman, consequently imbued with conceptions of gender and femininity, has resurfaced countless times throughout history in diverse configurations, at times lending itself to the enforcement of normativity and at others to possibilities of disruption and social transformation. Consequently, the famous witches of history and literature carry different socio-cultural implications in each context and body of work in which they appear, as is the case of homonymous Arthurian character, Morgan le Fay. From her inception as the beatific and wise ruler and healer of the idyllic island of Avalon in Geoffrey of Monmouth's *Vita Merlini* (c. 1150) to Étienne de Rouen's first depiction of her as Arthur's duty-bound sister in *Draco Normannicus* (c. 1167–1169), to the monsterization of her character in the French vulgate (c. 1215) and post-vulgate cycles (c. 1235–1240), and finally to Thomas Malory's ambiguous characterization in *Morte d'Arthur* (1485), Morgan has suffered numerous transformations within the medieval period alone, each with its own reverberations. Applying Cohen's proposition of "a method of reading cultures from the monsters they engender" (COHEN, 1996, p. 3) to both Arthurian and medieval studies, an investigation of how the normative/disruptive functions of the monster operate in Morgan's

character was conducted, through two distinct but connected texts, the French vulgate cycle and Malory's *Morte DArthur*.

Monster of Prohibition: Morgan in the French Vulgate

The first romance of the French vulgate cycle, alternatively referred to as the Lancelot-Grail cycle, is the *Lancelot Proper*, which is concerned with the life of the famous knight and his illicit affair with Arthur's queen, Guenevere. As such, it is only in the last third of the romance that Morgan first appears, when Lancelot is led to her cursed castle, from which no knight had ever returned, and is subsequently imprisoned. Therefore, it can be said that her subversive behavior, intricately tied with her use of magic, is the first aspect of her character introduced in the narrative. She has, after all, out of her own volition, cast a spell over a castle to prevent knights from escaping, in direct infringement of the aforementioned submissive conduct prescribed for women. Her motivations, however, fit the stereotypical inclinations of female characters in medieval romances, laid bare in her argument to Lancelot upon their first meeting: "There are beautiful and loving young ladies in this place who have been fully satisfied by their lovers, because these knights could go nowhere else. Once they are out, things would change and they won't ever again spend so much time with their ladies" (LACY *et al*, 2000, p. 173). According to her, then, all she wanted was to prevent the separation of lovers in her court. In that sense, Morgan's condemnable conduct can be said to align with the traditional conception of (highborn) women as keepers of courtly love, as referred to by Elizabeth Edwards in her essay "The Place of Women in *Morte Darthur*" (1996).

The ascription of Morgan's subversive actions to the conventionally feminine sphere of love and courtship, as opposed to the masculine sphere of martial prowess and adventure, is further realized once the root of her conflict with King Arthur is unveiled. In that same episode, it is revealed that the true object of her hatred is not her brother but his wife, for interfering in Morgan's relationship with the queen's cousin, Guymor of Carmelide. It is this hatred against the woman, fueled by Lancelot's repeated rejection of her in favor of the queen, that drives her to expose their adulterous relationship throughout later romances of the cycle, finally culminating in the

death of Arthur and dissolution of his round table in *La Mort Artu*; romantic intrigue, then, is the cause of her destructive behavior, the latter a stereotypical depiction of the extreme lengths undertaken by a woman scorned. Thus, there are clear limitations to her deviance of gender norms, since Morgan still acts within the boundaries of what is conceptualized as female, borders that circumscribe even her pattern of transgression.

As Maureen Fries explains in “Popular Images of Women in Medieval Literature”, such modes of female deviance not only were accounted for in the medieval conceptualization of women, but were also the official justification for the enforcement of normative behavior: “As daughters of Eve, women were said to tend naturally to disobedience, vanity, cupidity, indeed to all sin. Because of Adam’s failure properly to guide his (properly) weak and inferior wife, all women should be obedient and submissive; because the Fall had brought about the necessity for sexual intercourse [...], all women should be impeccably chaste” (FRIES, 1986, p. 49). Predictably, this view of women and their expected pattern of transgression is extensively covered in the medieval witch-hunting manuals such as the *Malleus Maleficarum*, as observed by MaryLynn Saul in “Malory’s Morgan le Fay: The Dangers of Unrestrained Feminine Power”:

Although misogyny is evident throughout the treatise, it is most explicit in the section explaining “why a larger number of sorcerers is found among the delicate female sex than among men.” The double standard and interest in controlling women dominates the reasons given in answer to this question. Primarily, women transgress medieval limitations on feminine behavior when they act on ambition or desire, in women called “avarice” and “lust.” Kramer and Sprenger, the authors of the *Malleus*, say, “For the basis of all the faults of women is greed.” (SAUL, 2010, p. 88).

According to Saul, then, throughout the Middle Ages the categories of the witch and of the feminine became intricately intertwined, making the figure of the deviant woman readily identifiable not as a viable mode of being, but as the embodiment of evil. In consequence, her body became the site of the abject, often bearing some deformity which signaled her negative position. Conscripted to the realm of monsters, she is assimilated into the symbolic system to serve as a clear warning against any dissenting conduct. Incidentally, in the first

proper description of Morgan as a character in that same episode, both her appearance and her sexual voracity are mentioned: she is both “ugly” and “so lustful and wanton that a looser woman could not have been found” (LACY *et al.*, 2000, p. 173).

Compounded with her use of sorcery, these traits solidify her position in the narrative as a monstrous figure and suggest that her purpose was to illustrate what constituted normative female behavior by opposition. In that sense, Morgan as depicted in the French vulgate cycle demonstrates the role of Cohen’s monster of prohibition, functioning as a normative force through predictable modes of deviance which justify the imposed submission and regulation of women. As such, however, she fails to disrupt the categorical distinctions of male and female roles and consequently, to fully effect the kind of category crisis embodied by Shildrick’s monstrous *arrivant*; her gender and all that it entails is never questioned, to the point that Lancelot refrains from harming her “because she was a woman” (LACY *et al.*, 2000, p. 265).

Monstrous Arrivant: Morgan in Malory’s *Morte DArthur*

Two of the main sources to Malory’s *Morte DArthur* were the French vulgate and post-vulgate cycles, from which he drew many of the episodes found in the twenty-one books that comprise his opus. Nevertheless, as Dorsey Armstrong defends in *Gender and Chivalry in the Chivalric Community in Malory’s Morte d’Arthur* (2003), significant alterations were made, especially where gender dynamics are concerned. That significance becomes clear when we contrast Morgan’s depiction in the *Lancelot Proper* with Malory’s. Unlike her introduction in the vulgate romance, the first mention of her in *Morte DArthur* is fairly innocuous: “And the third sister Morgan le Fay was put to school in a nunnery, and there she learned so much that she became a great clerk of necromancy. And after she was wedded to King Uriens of the land of Gore, that was Sir Ewain le Blanchemain’s father” (MALORY, 1999, p. 4). As a highborn lady, she is said to have received an appropriate education and then to have been given away in marriage to secure political alliances, as was the custom. Whereas in the vulgate she is immediately associated with danger and subversion, then, in Malory she initially demonstrates the normative conduct and

treatment expected of women of her station. Albeit the reference to her acquired skill in necromancy could be interpreted as an indication of her future insurgence, its connection to the religious institution of the convent does not suggest a negative connotation. Similarly to the vulgate, though, this initial impression is also misleading.

From chapter eleven of Book II to Arthur's death in chapter five of Book XXI, Morgan repeatedly attempts against the life of Arthur, his knights, and her own husband, taking many lovers both for her own pleasure and for her cause, as exemplified by her first assassination plot. In this first attempt, Morgan, having been entrusted with Excalibur's scabbard for safekeeping and aware that it makes whoever carries it invulnerable to any wounds, makes a counterfeit, which she gives back to Arthur, granting both the original and the sword to one of Arthur's knights, Accolon of Gaul, so that he may kill Arthur in combat as he "had promised her" when they "spake together in privy" (MALORY, 1999, p. 113). It can be said, then, that Morgan perverts the prescribed female prerogative of requesting a knight's aid in their endeavors, which in Malory is made explicit in the Pentecostal Oath to which all knights are sworn, by using her feminine wiles and body to persuade him to commit treason, as indicated by the reference to their intimate conversation. When it comes to killing her husband, however, Morgan does not shy from taking actions into her own hands:

Then she called unto her a maiden of her counsel, and said, Go fetch me my lord's sword, for I saw never better time to slay him than now. [...] Anon the damosel brought Morgan the sword with quaking hands, and she lightly took the sword, and pulled it out, and went boldly unto the bed's side and awaited how and where she might slay him best. (MALORY, 1999, p. 122).

In contrast with her maiden's "quaking hands" while handling the weapon, her grip is sure and "boldly" she readies herself for its use; the abnormality of her ease made all the more obvious juxtaposed to the maiden's squeamish behavior. No longer conducting herself as the lady beseeching her lover to fight for her, Morgan not only exhibits an aggression unbecoming of her assigned gender, but she does so through the quintessentially phallic symbol of the sword, that according to Geraldine Heng in "Enchanted Ground: The Feminine Subtext in Malory" is "the instrument on which all masculine

accomplishment must turn, and therefore pivotal to conceptions of male identity and personal force” (HENG, 1990, p. 98). If in her plot against Arthur she made use of a perverted feminine performance, to kill her husband Morgan adopts the epitome of masculine behavior, her claim to what had been prescribed as an exclusively male action made clear by her appropriation of her husband’s sword and, by extension, his male identity. Therefore, in that episode alone, Morgan displays a remarkable fluidity of gender, further emphasized by her quick switch back to a feminine display of innocence and frailty when caught in the murderous act by her son, begging for mercy while claiming that she had been under demonic influence.

Not only does Malory’s Morgan deviate from the normative female behavior based on chastity, silence and docility, then, but she does so in a completely unexpected manner, as evidenced by her son Uwain’s astonished comparison of her to a ‘fiend’ upon catching her, in opposition to Lancelot’s aforementioned recognition of her frail position as a woman in the vulgate. While in the French romance Morgan stays within the boundaries of what is conceptualized female, if deviant, Malory’s Morgan appears to not only trespass such boundaries but to abolish the binary division of gender all together, taking on both conventionally masculine and feminine performances at will. In that sense, she calls attention to the inherent performativity of such socio-cultural categories in opposition to the essentialist conception of gender and its traditional association to biological sex, as postulated by feminist scholar Judith Butler (1990). Furthermore, extrapolating on the semiotic of the sword and considering the complementary connotation of the scabbard as the yonic counterpart to that phallic symbol, as posited by Heng, her possession of both in the beginning of the episode and her delivery of them to Accolon illustrate this confluence and flux of the feminine with the masculine; a fluidity ultimately demonstrated by her later transformation to stone and back again in order to elude her captors, at the end of the episode. It is precisely this fluidity that makes Morgan a difficult character to pin down.

Whereas the vulgate’s Morgan is described as ugly, ensuring a negative perception of her character, Malory describes her as “passingly well beseen” (MALORY, 1999, p. 179) in one of the few references made to her physical appearance, when her treachery is already well established and she and her retinue of queens kidnap Lancelot, in

Book VI. Moreover, her actions are not always that of a heartless villain, despite what her reputation as “as false a sorceress and witch as then was living” and “an enemy to all true lovers” would suggest (MALORY, 1999, p. 336), as evidenced by her reaction to the death of Accolon after her failed assassination plot: “But when Queen Morgan wist that Accolon was dead, she was so sorrowful that near her heart to-brast” (MALORY, 1999, p. 123). The most significant of her demonstrations of tender affection and positive emotion, however, is given at the end, when Arthur is dying, and she is to escort him to the idyllic island of Avalon:

[...] there received him three queens with great mourning; and so they sat them down, and in one of their laps King Arthur laid his head. And then that queen said: Ah, dear brother, why have ye tarried so long from me? alas, this wound on your head hath caught over-much cold. (MALORY, 1999, p. 924).

While in the vulgate she is also among those that escort him, there are no overt displays of affection or sympathy, no conversation between the reunited siblings, just the perfunctory statement of her presence in the occasion. It is not as sudden and unexpected as in *Morte D'Arthur* either, since an amiable interaction between the two had already taken place in the third romance in the cycle, when she revealed to him the nature of Lancelot and Guenevere's relationship. Compounded with her pleasant appearance and her previous expressions of love, this final act of nurture towards a man she supposedly “most hateth” (MALORY, 1999, p. 118) lend a previously unseen ambiguity to her character, especially considering the lack of any justification for such hatred or later change of opinion. It remains unclear whether she is meant to be perceived as a threat or a relatable character, such that it can be argued that this depiction of her is not as effective a warning against non-normative behavior as the vulgate's. That same ambiguity, however, is the defining trait of Shildrick's monstrous *arrivant*, “those undecidable and fluid forms of embodiment that mark out the monstrous” (SHILDRICK, 2002, p. 132). By disregarding the established separation between female and male behavior and attacking male figures of authority, Malory's Morgan not only questions the validity of a binary conception of gender based on biological determinism but also challenges the patriarchic structure underlying it, embodied by her own brother.

Conclusion

Both the monstrous and the character of Morgan le Fay are ever-changing complex literary and cultural phenomena, carrying different implications depending on the context in which they appear. They are also intricately connected through their claim to the figure of the witch: the inscription of the monstrous into the female body, realized in Morgan's character. As such, both the normative function of Cohen's monster of prohibition and the transformative disruption of Shildrick's monstrous *arrivant* can be observed in her development from the French vulgate cycle to Malory's *Morte D'Arthur*, the prominence of each varying from one text to the other.

In the vulgate, Morgan is essentially the monster of prohibition. Embodying the medieval conception of women as naturally prone to evil and sin through her monstrous body and sexual voracity, she acts in accordance with the expected behavior of women if left unchecked by male authority, without ever going beyond the established social and literary boundaries of her sex, both warning against deviance and justifying the imposition of gendered norms of behavior.

In the *Morte D'Arthur*, on the other hand, she is the monstrous *arrivant*. Crossing over the established boundaries that separate female and male behavior in her attack of male figures of authority and the very institution that authorizes them, she demonstrates the inherent fragility of such gender categories and embodies the fluidity defended by Shildrick as the key to a new relational economy founded on alterity and inclusion.

From this brief analysis, then, it becomes clear that the monstrous in Morgan's character not only lends itself to transhistorical and transnational analysis but offers an effective reading key through which gender dynamics can be read in medieval literature and culture. As such, a further investigation of the intricacies of her development could prove fruitful both for monster theory and Arthurian studies.

References

- ARMSTRONG, Dorsey. *Gender and the chivalric community in Malory's Morte d'Arthur*. Gainesville: University Press of Florida, 2003.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, Chapman & Hall, Inc., 1990.
- COHEN, Jeffrey Jerome. Monster culture (seven theses). In: *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. p. 3–20.
- EDWARDS, Elizabeth. The Place of Women in the *Morte Darthur*. In: *A Companion to Malory*. Cambridge: D.S. Brewer, 1996. p. 37–54.
- FRIES, Maureen. *Feminae Populi: Popular Images of Women in Medieval Literature*. In: *Popular Culture in the Middle Ages*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1986. p. 48–55.
- HENG, Geraldine. Enchanted Ground: The Feminine Subtext in Malory. In: *Courtly Literature: Culture and Context*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing, 1990. p. 97–113.
- LACY, Norris J. (Ed.) et al. *The Lancelot-Grail Reader: Selections from the Medieval French Arthurian Cycle*. New York: Garland Publishing, Inc., 2000.
- MALORY, Thomas. *Le Morte d'Arthur*. New York: The Modern Library, 1999.
- SAUL, MaryLynn. Malory's Morgan le Fay: The Danger of Unrestrained Feminine Power. In: *Medieval Feminist Forum: A Journal of Gender and Sexuality* 46, no. 2. Iowa, Dec. 2010. Available at: <<https://doi.org/10.17077/1536-8742.1837>>. Last accessed on October 23, 2020. p. 85–99.
- SHILDRICK, Margrit. Welcoming the Monstrous Arrivant. *Embodying the Monster: Encounters with the Vulnerable Self*. London: SAGE Publications Ltd., 2002. p. 120–133.

Refigurações de personagens das narrativas folclóricas brasileiras em obras da literatura fantástica nacional

Paulo Ailton Ferreira da Rosa Junior

Senta que lá vem história

A arte da narrativa é uma das mais antigas práticas do homem, e ela não está dissociada das maneiras como organizamos o nosso mundo desde o princípio do ímpeto pela linguagem: “Foi dessa forma que surgiram as primeiras cosmogonias, destinadas a explicar a criação do Universo, e os primeiros mitos e lendas” (MEREGE, 2010, p. 17). A autora chama atenção para a importância dos narradores, então, em todas as culturas, visto que antes da invenção da escrita, a única forma de registro era a memorização, e a única forma de transmissão era a oral. Assim, como ainda hoje em civilizações tradicionais, “havia pessoas especialmente treinadas para passar adiante não apenas histórias, mas também ensinamentos, cantos sagrados, genealogias de reis e heróis, enfim, tudo o que fizesse parte da memória de seu povo” (p. 17).

Mesmo em nossa sociedade letrada, é possível reconhecer, encontrar essa figura do contador ou contadora de histórias populares. Geralmente estão em contextos alheios às grandes metrópoles e/ou em idades mais avançadas e gostam de dividir com os mais jovens “causos” de outros tempos, de quando a cidade ainda não havia crescido ou mesmo de quando viviam na zona rural, sempre cheia dos mistérios que só alcançam os espaços urbanos assim, pela narrativa; causos que foram contados também por um avô ou avó, sobre o tempo dos seus próprios avôs ou avós, histórias que vieram com imigrantes ou mesmo que nasceram aqui. Sou um exemplo de criança que teve uma dessas figuras emblemáticas na vida, minha avó materna, a qual entre muitos “contos da carochinha”, dos mais difundidos, como *Branca de Neve*, aos menos conhecidos como *Pele de Asno*, oriundos de tradições orais estrangeiras, misturou contos tradicionalmente brasileiros, que bem mais tarde acabei encontrando nas coletâneas de Câmara Cascudo.

Neste estudo, lanço mão de algumas obras de Cascudo para compreender um fenômeno muito específico da cultura letrada, que tem

influência direta da literatura popular, a ser discriminado mais adiante. Quanto ao que sejam esses dois tipos de criação ficcional, a literatura “oficial”, produzida pela cultura letrada, e a literatura popular, folclórica, ele explica:

Uma produção, canto, dança, anedota, conto, que possa ser localizado no tempo, será um documento literário, um índice de atividade intelectual. Para que seja folclórica é preciso uma certa indecisão cronológica, um espaço que dificulte a fixação no tempo [...] Natural é que uma produção que se popularizou seja folclórica quando se torne anônima, antiga, resistindo ao esquecimento e sempre citada [...] O folclórico decorre da memória coletiva, indistinta e contínua (CASCUDO, 2006, p. 22-23).

Essas histórias fazem parte do que se chama de “literatura oral” e compreendem um rico acervo salvaguardado pela tradição popular. Como o autor mesmo ressalta, “a Literatura Oral é uma ‘constante’ folclórica”:

A literatura que chamamos oficial, pela sua obediência aos ritos modernos ou antigos de escolas ou de predileções individuais, expressa uma ação refletida e puramente intelectual. A sua irmã mais velha, a outra, bem velha e popular, age falando, cantando, representando, dançando no meio do povo [...] (CASCUDO, 2006, p. 25).

É dessa literatura que advém o que, à revelia das classificações desconstruídas de mito, lenda, conto de assombração, conto de encantamento etc. (muito talvez pela imprecisão característica dos gêneros discursivos), propostas pelos estudiosos, agrupo aqui sob o desígnio unificador de narrativas folclóricas. A título de exemplificação, dentre elas podemos encontrar “causos” sobre personagens extremamente difundidos, “populares” na cultura brasileira, como o Saci, a Mula-sem-cabeça, o lobisomem, dentre uma infinidade de outros que sei que o leitor pode muito bem ajudar a continuar citando. Essas histórias podem tratar tanto de origens dessas entidades fantásticas quanto de encontros com elas, que, no fundo, não fazem mais do que encenar sentimentos puramente mundanos.

Talvez muito por isso, a literatura produzida nos círculos de prestígio venha se alimentando dessa tradição já há algum tempo, a fim de traduzir esteticamente nossas experiências:

[...] o romance tomou, nas sociedades modernas, o lugar ocupado pela recitação dos mitos e dos contos nas sociedades tradicionais e populares. Melhor ainda, é possível [...] demonstrar a sobrevivência dos grandes temas e dos personagens mitológicos [nessas produções]. (ELIADE, 2000, p. 421).

Reside nessa ideia parte do objetivo deste trabalho: identificar a recorrência de personagens das narrativas folclóricas brasileiras em obras da literatura contemporânea. Mas não em quaisquer obras, obras de um modo muito específico do narrar: o fantástico. Isso porque “quase tudo o que hoje é considerado fantástico foi um dia considerado verdade no campo da religião, da crença, ou da superstição” (GARCÍA, 2018, p. 18), onde figuram as narrativas folclóricas e seus personagens.

Por isso, nestas obras com que trabalharei, esses personagens aparecem refigurados, dentro de novos contextos e novas narrativas. O fenômeno da refiguração, segundo Reis (2019, p. 421), “reporta-se ao processo de reelaboração narrativa de uma figura [...] ficcional (normalmente uma personagem), no mesmo ou em diferentes suportes de linguagem”. Ou seja, refere-se a um fazer criativo do âmbito da reimaginação e, por isso, da adaptação. Tratarei de estudá-lo em três títulos, *corpus* de uma pesquisa de doutorado desenvolvida no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria¹: *Sete Monstros Brasileiros*, de Bráulio Tavares, *A Bandeira do Elefante e da Arara*, de Christopher Kastensmidt, e *Ouro, Fogo & Megabytes*, primeiro volume da série *O Legado Folclórico*, de Felipe Castilho, a fim de estabelecer comparações (COUTINHO; CARVALHAL, 1994) entre eles e também com o saber acumulado em torno das personagens selecionadas, a partir das obras de Cascudo (2002; 2006) e também de Corso (2004).

Retirando as obras da prateleira

O retorno de figuras que reconhecemos como integrantes das narrativas mitológicas, em especial as dos antigos gregos e nórdicos, para novas aventuras que se desenvolvem em tempos que não são os que

1. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

remontam à sua origem, é uma constante facilmente perceptível nas narrativas insólitas mais famosas dos últimos anos em língua inglesa. Geralmente essas personagens reaparecem sob novas roupagens, concebidas a partir de uma interpretação singular que as aclimata ao universo ficcional de uma determinada obra, mas sempre mantendo a essência que as torna reconhecíveis em qualquer contexto. No Brasil, o surgimento de uma produção literária que se assume fantástica coincide com o advento da valorização das nossas próprias narrativas da tradição, caracterizando um filão que convencionou-se chamar ficção folclórica; nele, os autores replicam em suas criações o modelo internacional de reler esses monstros e heróis da imaginação brasileira a partir de novas perspectivas (MATANGRANO; TAVARES, 2018; COSTA, 2018).

Como exemplo desse fenômeno apresento aqui os três títulos que compõem o *corpus* deste estudo, buscando caracterizá-los de forma que o leitor possa acompanhar os movimentos de análise, mas também de modo a despertá-lo para o interesse da leitura das obras em si, tendo em vista que a literatura fantástica produzida no Brasil ainda carece de difusão na academia e, por isso, também de reconhecimento crítico, sendo estes dois últimos compromissos assumidos por mim enquanto pesquisador da área.

Publicado em 2014 pelo já findado selo Fantasy da editora Casa da Palavra, também extinta como braço da Leya no nosso país, *Sete Monstros Brasileiros* reúne sete contos assinados pelo pernambucano Bráulio Tavares, vencedor do Jabuti de Literatura Infantil em 2009. Nesse seu livro, voltado para o público juvenil, sete criaturas de nossas narrativas folclóricas são, individualmente, o eixo central de cada uma das histórias. Configuram-se, assim, como textos originais do escritor criados com base no acervo da literatura oral brasileira, partindo das personagens que o povoam para apresentá-las em uma nova narrativa, totalmente autoral e com toques de horror.

No primeiro conto temos como protagonista uma personagem comum a várias outras tradições, o lobisomem; mas nos que se seguem Tavares lança luz a figuras não tão difundidas pelo nosso continental país, como o corpo-seco, o bradador, o papa-figo e a porca da soledade, fechando a antologia com uma personagem por sua vez bastante famosa, a Iara. Nessas versões, embora facilmente identificáveis, as criaturas ganham contornos muito próprios ao novo contexto em que são inseridas, na mesma medida em que Tavares faz também

várias experimentações formais, quebrando a linearidade dos relatos ou compondo-os a partir de pretensos registros documentais.

Por sua vez, *A Bandeira do Elefante e da Arara* foi editado pela DEVIR, especializada em livros de RPG, quadrinhos e baralhos de *card games*, em 2016, em forma de romance, reunindo em uma versão única e física as novelas lançadas separadamente até então para o formato Kindle, um processo muito semelhante ao empregado na gênese dos romances quando eram seriados em revistas e logo após tinham seus capítulos compilados em um só volume. Trata-se de uma narrativa transmídia, ou seja, cuja história se expande e se estende por mais suportes além do livro, composta também por um jogo de RPG e por histórias em quadrinhos. Seu autor, Christopher Kastensmidt, é americano, radicado no Brasil, e compôs uma história do gênero capa e espada ambientada em um Brasil colonial mítico, onde as criaturas que conhecemos de nossa tradição folclórica provocam tanto horror quanto encantamento.

A trama narra, então, a empreitada do holandês Gerard Van Oost, ao chegar em terras brasileiras no ano de 1575 e libertar o africano escravizado Oludara para juntos montarem uma bandeira de exploração, aquela que dá título à obra, com a qual acabam desafiando a ira e a ganância dos colonizadores e piratas e enfrentando seres dos mais fantásticos. Ao longo das nove partes do livro, que seguem uma progressão temporal convencional e encerram em si episódios fechados, mas que juntos contam uma grande história só, os protagonistas se deparam com personagens das nossas narrativas folclóricas como o Saci, o Curupira e a Iara, entre alguns também pouco conhecidos em larga escala, como o Mapinguari, a Onça da Mão Torta e o Pai-do-Mato.

Já *Ouro, Fogo & Megabytes* foi publicado pela Gutenberg, do grupo Autêntica, pela primeira vez em 2014, mas já coleciona várias reedições. Integra o que pretende ser uma quadrilogia intitulada *O Legado Folclórico*, que, até o presente momento, está composta por mais dois títulos: *Prata, Terra e Lua Cheia e Ferro, Água e Escuridão*. O autor, Felipe Castilho, já foi indicado ao Jabuti pelo quadrinho *Savana de Pedra* e construiu sua base de leitores mais fiéis a partir dessa série, onde parece compor um tipo de Percy Jackson tupiniquim.

Começamos a acompanhar, nesse primeiro volume da série, os intercursos de Anderson, um menino normal do interior do Brasil, através de uma grande conspiração que envolve criaturas folclóricas

e que, por isso, lhe desvela um mundo escondido dentro do seu, em que a Organização, um misto de ONG preocupada com questões ambientais e orfanato, rivaliza com a Rio Dourado, uma empresa de exploração ambiental que, nessa história em particular, aprisionou e escravizou uma Mãe D'ouro.

Feita essa contextualização, parto, então, para a sistematização do conteúdo das obras e para sua posterior análise.

Um inventário das criaturas

Meu primeiro movimento de pesquisa deu conta de listar todas as figuras fantásticas das narrativas folclóricas brasileiras que aparecem como personagens nos títulos estudados, ou seja, cada uma daquelas que, segundo Reis (2019, p. 389), “vai sendo conformada, ao longo do relato, em função de procedimentos de individualização que permitem distingui-la do narrador e do restante das personagens”, que tem “capacidade de intervenção na história”. Dessa forma, já de início foram descartadas aquelas criaturas ou entidades do imaginário da literatura oral popular/folclórica apenas citadas nos textos, que não figuravam desenvolvendo papéis. Resultou, então, o quadro a seguir:

Quadro 1
Resultado da primeira filtragem

	7MONSTROS	ABDEEDA	OFEM
Boitatá		X	X
Bradador	X		
Caipora			X
Boto			X
Capelobo	X	X	X
Carbúnculo	X		
Corpo seco	X	X	
Cuca		X	X
Curupira		X	
Flor-do-mato		X	
Iara	X	X	X
Lobisomem	X		X
Maçone		X	
Mãe D'ouro			X
Mão Pelada			X
Mapinguari		X	
Mula Sem Cabeça		X	
Onça da Mão Torta		X	
Pai-do-mato		X	
Papa-figo	X		
Porca da soledade	X		
Saci-pererê		X	X
Touro Negro/Encantado		X	
Zumbi	X		

Fonte: produzido pelo autor.

Somou-se, ao final do levantamento, vinte e quatro personagens de narrativas folclóricas presentes na tríade de obras e organizados por ordem alfabética no quadro apresentado. Um montante de que uma pesquisa que precisa se materializar no fôlego de um artigo não daria conta de analisar. Precisando filtrar esses dados, defini um seguinte critério. Como é possível identificar na sistematização, nem

todos, ou melhor, a maioria dos personagens folclóricos não figura nas três obras, então decidi manter apenas as personagens que aparecem em pelo menos duas das obras. O resultado dessa segunda filtragem segue no quadro 2:

Quadro 2
Resultado da segunda filtragem

	7MONSTROS	ABDEEDA	OFEM
Boitatá		X	X
Capelobo	X	X	X
Corpo seco	X	X	
Cuca		X	X
Iara	X	X	X
Lobisomem	X		X
Saci-pererê		X	X

Fonte: produzido pelo autor.

Dessa forma, o número de personagens com que esta pesquisa trabalhará cai significativamente e ela se torna praticável dentro dos limites em que me propus tecê-la. Entretanto, como ela deriva de um movimento maior concentrado especificamente na personagem Iara, que deve resultar em uma tese inédita, decidi eliminar também essa personagem da lista, bem como o Capelobo, uma vez que em *Sete Monstros Brasileiros* ele aparece intimamente ligado à figura dela. Restam, assim, cinco personagens sobre os quais me debruçarei a seguir, buscando compreender o quanto eles (não) se assemelham às suas fontes na literatura oral salvaguardada por Câmara Cascudo, ou ao que Corso (2004) compendiou no seu “monstruário”, da mesma forma que diferenciam-se (ou não) entre si nessas refigurações dessas obras fantásticas contemporâneas.

Quadro 3
Resultado da filtragem final

	7MONSTROS	ABDEEDA	OFEM
Boitatá		X	X
Corpo seco	X	X	
Cuca		X	X
Lobisomem	X		X
Saci-pererê		X	X

Fonte: produzido pelo autor.

O Boitatá

Segundo Cascudo (2002), o nome Boitatá é um aportuguesamento do tupi *Mbai-tatá*, literalmente “coisa de fogo”, ou “cobra de fogo”, quando pronunciado *mboi*. Foi relatado pela primeira vez pelo Padre José de Anchieta como objeto de uma documentação da manifestação de um fenômeno natural. Nesse sentido, o folclorista explica:

Boi-tatá é o fogo-fátuo, luz inquieta, incerta e furtiva... Dizem que o viajante, quando a encontra, deve ficar parado, imóvel, de olhos fechados, sem respirar; então, o fogo fátuo desaparece. Mas, quando o viajante o persegue, ele foge, intangível, e tanto mais corre quanto mais procura apanhá-lo o perseguidor; e quando, ao contrário, o homem foge, boi-tatá persegue-o, inferna-o, ataranta-o, enlouquece-, e mata-o (CASCUDO, 2002, p. 147).

Corso (2004) completa a figuração dessa personagem dizendo:

[...] para alguns folcloristas, o Boitatá é uma entidade que protege de incendiários os campos e os relevos naturais. É uma cobra de fogo que reside na água, de onde sai para atacar queimando aquele que incendiou seu protetorado. (CORSO, 2004, p. 41).

No *corpus* o Boitatá aparece em *A Bandeira do Elefante e da Arara e em Ouro, Fogo & Megabytes*, como demonstrarei a seguir.

Na primeira obra, seu surgimento se dá já nas páginas iniciais, é de fato a primeira personagem folclórica que surge na intriga, derrotada pelo rival de Gerard (este, a rememorar, é o protagonista explorador), que relata sobre o encontro com a criatura enquanto

exibe a sua cabeça como prêmio de caça e prova do feito que julgou extraordinário:

[...] uma fera maravilhosa! Durante o dia escondia-se em lagos e rios, então tivemos que caçar à noite [...] uma serpente impensável de tão grande... tão larga quanto uma carroça e comprida como um mastro principal, eu juro. Seu corpo ardia com uma chama azul que queimava a carne, mas não as plantas, e que nenhuma água conseguiria apagar. A chama fazia a fera parecer azul, mas quando jogávamos luz sobre ela, suas escamas brilhavam com todas as cores do arco-íris.

Seus olhos eram bolas de fogo gigantes, cada uma do tamanho de uma rocha. Dois de nossos companheiros, Afonso e Paulo, comeram o erro de olhar para a fera nos olhos; ambos ficaram loucos (KASTENSMIDT, 2016, p. 14-15).

Muito dessa caracterização corresponde ao que Cascudo e Corso pontuam sobre a personagem, e a grande cobra de fogo é também como Kastensmidt (2016) caracteriza seu Boitatá. Mas esse é o formato genérico que a torna reconhecível no contexto. É preciso olhar mais detidamente aos detalhes para compreender os artifícios com que o autor dota essa figura de contornos muito particulares, muito autorais. Trazendo-a para o mundo ficcional da sua obra, Kastensmidt a reimagina ardendo em chamas azuis – um tom geralmente obtido na combustão de gases – e suas escamas não são escuras, mas coloridas, como o fenômeno do encontro da água com a luz no ar referido pela personagem que descrevia a cena.

Em *Ouro, Fogo & Megabytes*, o Boitatá surge no clímax da história, no momento em que Anderson, o herói da trama jogado naquele contexto de mitos e lendas escondidos entre nossa mundanidade, está levando a cabo os planos da Organização para impedir a Rio Dourado de transladar uma Mãe D'ouro que está sendo mantida em cativeiro, mas acaba encurralado pela criatura no alto de um edifício. Assim o narrador a descreve:

Um longilíneo verme em chamas, de mais de vinte metros de comprimento. A pele era de magma, rochosa e incandescente. A serpente titânica não possuía olhos, mas compensava esta falta com presas pontiagudas em brasa, do tamanho de cutelos de açougueiro [...] (CASTILHO, 2014, p. 248).

Também nesse caso há uma determinada configuração que torna a personagem reconhecível, mas vale ressaltar, sobre isso, que manter essa “base”, que seriam determinadas características gerais sobre um personagem, está no cerne disso que chamamos refiguração. Mergulhando mais profundamente na caracterização, o Boitatá de Castilho (2014) não parece ser especificamente uma cobra gigante, mas *ser como* ou *parecer*, visto que o narrador refere-se à criatura primeiro como “longilíneo verme”, e apenas mais à frente como “serpente”, o que pode demonstrar certa imprecisão, incerteza quanto à natureza da personagem. Aqui o elemento fogo evoca a ferocidade da natureza dos vulcões, em cores quentes. O fato da personagem não ter olhos, mas presas também a destaca das demais figuras.

Se comparadas, ambas refigurações são bastante distintas. Enquanto em *A Bandeira* o Boitatá chameja em um tom frio associado à água (onde ela se esconde) e à lua (sob a qual costuma aparecer), por exemplo, e suas escamas só revelam suas cores ao serem tocadas pela luz, todo ele comportando-se de forma traiçoeira, em *Ouro, Fogo & Megabytes* o Boitatá aparece muito mais agressivo, em cores quentes que remetem à luz do dia, onde ninguém pode se esconder, e a incêndios, muito difíceis de deter, dos quais quase não se pode correr. Assim, mantêm-se a ferocidade e a periculosidade da criatura intactas, porém sob diferentes perspectivas.

O corpo-seco

Cascudo (2002) relata diferentes versões das narrativas em torno dessa figura em nosso folclore: no norte do Brasil ele é o mal filho, no sudeste é aquele que cometeu pecado divino, no sul é quem não conseguiu aceitar sua morte. Todas concordam em uma coisa: o corpo-seco é um cadáver rejeitado pela terra, “ressequido e duro como pau”. E completa que, em alguns lugares:

o *Corpo-seco* dá explicação aos fantasmas gritadores, ao estarrecente *Bradador*, espectro informe que assombra os povoados gritando e berrando na escuridão. [...] Condenada a uma pena terrível, a alma dos grandes pecadores reside, durante o dia, no *Corpo-seco*, múmia esquecida e sem história, nos desertos dos cemitérios do sertão sulista. Com a treva, abandonando o corpo, sai o *Bradador*,

povoando de roncões e uivos o silêncio da noite (CASCUDO, 2002, p. 299, grifos no original).

Corso (2004) o complementa dizendo o seguinte sobre corpo-seco:

Mais que uma alma penada, é uma alma penada que nem do corpo se livrou. Pior do que a morte, ele é a falência de toda esperança. O Corpo-seco pode ser encontrado em qualquer lugar, geralmente pela noite. Não persegue ninguém, ele só passa, vem do nada e vai para lugar nenhum. (CORSO, 2004, p. 71).

Em *Sete Monstros Brasileiros*, a associação entre o Bradador e o Corpo-seco é o eixo de onde se desprende a construção dessa personagem no conto “Bradador”, o segundo da ordem estabelecida na antologia. A intriga gira em torno da visita de um homem a uma pequena cidade de Minas Gerais. Durante a noite, de seu quarto de hotel, ele ouve “uma espécie de uivo, um lamento de um cachorro ou de um lobo, um som lúgubre que começava com um gemido baixo e ia ficando mais alto e mais agudo até se elevar por cima das casas” (TAVARES, 2014, p. 27), descrição que vai bem ao encontro do que Cascudo (2002) relata sobre o Bradador na tradição oral.

O personagem-narrador fica sem descobrir a origem do som até o dia seguinte, quando uma movimentação o atrai até o cemitério da cidade, de onde a comunidade, desvairada, retira um ataúde de uma sepultura e dele se ergue uma criatura:

era um homem, bem podia estar nu, porque não se via semelhança de tecido sobre ele, mas o torso ressecado e escuro como carne de sol, os braços e as pernas meros ossos cobertos de pele tostada e seca [...] começou a caminhar trôpego, vacilante [...] os olhos eram como olhos de peixe, completos, sem faltar nada a não ser a expressão (TAVARES, 2014, p. 35).

Durante a estranha cerimônia, os residentes da cidade gritam acusando a criatura de diversos crimes e pecados quando em vida, apedrejando-a enquanto ela segue seu caminho sem se deixar abalar pelo linchamento. Assim, Tavares (2014) compõe sua versão da personagem muito próxima do que descrevem Cascudo (2002) e Corso (2004) sobre o Corpo-seco, que apenas vaga pela terra sem oferecer real perigo, e também sobre o Bradador enquanto ser lamentador correlato ao Corpo-seco. Entretanto, em *Sete Monstros* o autor interpreta a

característica física que está no nome da personagem comparando-o ao aspecto que tem a carne de sol, alimento que é desidratado com sal e posto para secar no sol, o que lhe dá um aspecto final “seco”, diferentemente da associação de “secura” a “pau”, no sentido de madeira dura e enxuta. Sobre o seu lamento, ele também se distancia um pouco do relatado pelos autores comprometidos com a documentação do folclore oral: enquanto para eles o lamento tem características humanas, na versão do conto ele é animalesco, comparado a uivos de cachorro ou lobo.

O Corpo-seco também aparece em *A Bandeira do Elefante e da Arara*, na novela correspondente ao quarto capítulo do romance. A personagem surge de surpresa, quando um personagem coadjuvante a Gerard e Oludara, o ex-escravizado com quem o primeiro forma uma bandeira de exploração, subitamente ganhando vida quando este se senta em um tronco, “partes dele se desdobrando naquilo que Oludara reconheceu como membros. Assumiu a forma reminiscente de um cadáver podre e endurecido, e envolveu o homem com seus braços. Em segundos, o homem secou-se até se tornar um cadáver sem vida” (KASTENSMIDT, 2016, p. 119). Mais à frente, o narrador continua, referindo-se a um grupo dessas personagens:

Os corpos-secos, quando eretos, assemelhavam-se a homens desengonçados entalhados em madeira podre. Seus braços feito ramos terminavam em garras como galhos, e todos a quem tocavam secava até virar uma casca. Eles iam coxeando, lentos demais para alcançar um homem. (KASTENSMIDT, 2016, p. 121).

Kastensmidt interpreta de outra maneira esse ser “ressequido e duro como pau” de que falam Cascudo e Corso, de forma praticamente literal, pois o corpo-seco d’*A Bandeira* é constituído de madeira velha da floresta. Ou seja, diferentemente da versão de Tavares, este provavelmente não é um cadáver que ressecou, mas uma entidade que imita a forma humana para atacar. E reside aí, também, outra grande diferença tanto em relação ao de Tavares quanto ao dos relatos orais: o Corpo-seco do romance representa grande perigo, persegue suas vítimas, inclusive as transforma em iguais. Interessante pontuar que Kastensmidt parece quanto a isso buscar inspiração nos zumbis, tanto no sentido do poder de transformar as pessoas quanto no instinto de persegui-las ferozmente. Se comparados entre si, os corpos-secos das duas obras analisadas são refigurações bem distintas

da personagem: um é resto de gente morta, pecador em vida, mas sem fazer mal a ninguém em morte; o outro é resto de natureza morta, malfeitor aos vivos e muito agressivo.

A Cuca

Trata-se de uma personagem extremamente difundida no Brasil, tanto pela canção de ninar quanto pelas adaptações televisivas da obra de Monteiro Lobato, *O Sítio do Picapau Amarelo*. Nos livros da série, a Cuca aparece de fato apenas em *O Saci*, aquele que é mais voltado para as narrativas do nosso folclore. Entretanto, as versões para a televisão popularizaram a personagem como a grande antagonista da história. Na obra de Lobato (2016, p. 147) ela é caracterizada como tendo “cara de jacaré”, e a leitura audiovisual disso a transformou em uma jacaré da cabeça aos pés. Contudo, tenho minhas ressalvas sobre o fato de o autor ter realmente querido caracterizá-la como esse animal, conhecendo o trabalho de linguagem empregado por ele, é bem possível arriscar dizer que sua cara era de jacaré fosse uma força de expressão para chamá-la de feia.

Cascudo (2002, p. 200) não faz qualquer menção à Cuca como jacaré, caracterizando-a como “um ente velho, muito feio, desgrenhado, que aparece durante a noite pra levar consigo os menino inquietos, insones ou faladores”, é como se fosse um bicho-papão feminino:

A maioria, porém, identifica-a como uma velha, bem velha, enrugada, de cabelos brancos, magríssima, corcunda e sempre ávida pelas crianças que não querem dormir cedo e fazem barulho. (CASCUDO, 2002, p. 200).

Corso (2004) atualiza a versão da personagem dizendo:

De uns tempos para cá, vem ganhando a figura de um dragão, não muito grande, bem escamoso, com enorme boca de jacaré e uma cabeleira vermelha. [A] Cuca é um ser de personalidade simples: é mau e vem pra pegar as crianças” (CORSO, 2004, p. 77).

No *corpus* analisado ela surge n’A *Bandeira* e em *Ouro, Fogo & Megabytes*, como demonstrado a seguir.

No último livro citado, acompanhamos o encontro de Anderson com a Cuca em uma ruela suja do centro de São Paulo enquanto ele

panfleta pela causa ambientalista junto com seus novos amigos da Organização. O garoto aproxima-se do que julga ser uma mendiga, mas:

Assim que botou os olhos no rosto da mulher, Anderson notou algo que fez seu sangue congelar. Ela sorria agora [...] um esgar diabólico, uma promessa de dor. Sua sombra agigantava-se sobre o garoto [...] o canto dos lábios subindo em direção às orelhas. As pupilas dos olhos lacrimejantes haviam se transformado em fendas verticais. [...] Suas unhas tornavam-se negras, arranhavam e perfuravam a pele dos pulsos de Anderson [...] testemunhou a pele da mulher dando lugar a escamas grossas e esverdeadas que começavam a cobrir toda a extensão de seu tronco, inclusive o busto e o pescoço. Acima do sorriso maldoso e cheio de pontas, um nariz projetava-se para frente, assim como o maxilar que se agigantava. Os longos cabelos que antes eram como palha seca, agora eram dourados, ondulados e caíam até a cintura daquela mulher-coisa, daquela mulher crocodilo (CASTILHO, 2014, p. 89-90).

O texto de Castilho narra a horrorosa transformação pela qual passa a criatura, que se encontrava antes disfarçada de humana para despistar a atenção dos passantes. Interessante notar como há muito pouco nessa Cuca daquela registrada a partir da literatura oral: apenas, inicialmente, a imagem de uma mulher decrépita, feia como bruxa, e que dá medo. Instantaneamente, ao que ouve a palavra “matar”, ela passa por uma metamorfose horrenda e se torna uma jacaroa humanoide, referência direta à interpretação de Lobato (ou dos adaptadores de sua obra para a TV). Segue-se uma caçada da “mulher crocodilo” atrás do protagonista a fim de liquidá-lo, concentrando-se o desenrolar da cena muito mais em uma perseguição em tons cinematográficos do que no desenvolvimento de nuances da personagem.

Em *A Bandeira do Elefante e da Arara*, a dupla de heróis da narrativa, acompanhados de um aliado, encontram a malvada quando adentram uma caverna em busca de um artefato poderoso: “Os três se detiveram bem diante de uma mulher idosa numa veste em farrapos. Oludara podia ver as rugas de seu rosto à luz incerta das tochas, mas pouco mais” (KASTENSMIDT, 2016, p. 221). O encontro vai se desenrolando aos poucos, a tensão vai crescendo entre eles, não se consegue decidir logo se a velha misteriosa é aliada ou inimiga, e Oludara chega a notar que “seu andar parecia inumano” (KASTENSMIDT, 2016, p. 222), até que ela ataca traiçoeiramente e revela seu plano: “Esperei muito tempo para devorar essa criança” (KASTENSMIDT,

2016, p. 223), referindo-se ao filho de Oludara. No decorrer das ações, a narrativa vai revelando mais algumas pistas: a personagem consegue ver imagens através de uma ametista em forma de esfera e conjura encantamentos, como uma feiticeira. No clímax do episódio, “ela pronunciou uma palavra de comando e seu corpo transformou-se em um jacaré” (KASTENSMIDT, 2016, p. 226).

N’A *Bandeira*, a caracterização da Cuca mergulha mais profundamente nas raízes da personagem na literatura oral em comparação ao caso anterior. Estão ali a sua obsessão por criancinhas transformada em fome canibal, as suas características de feiticeira, observando o mundo exterior através de um artefato mágico e lançando feitiços, inclusive de transmutação de si própria, então, na famosa figura híbrida de jacaré e ser humano – da qual os registros de Cascudo não falam, nem os apontamentos de Corso. Em ambas há um comportamento enganador e um ímpeto violento que se agiganta à medida em que assumem uma atitude predatória, bem como alusões ao seu aspecto de idade avançada e ao seu desalinho, que são marcantes na caracterização.

O lobisomem

Presente em culturas de todos os continentes e em todos os tempos de que se tem registros desde a tradição clássica (grega), “O Lobisomem nos foi trazido pelo colono europeu” (CASCUDO, 2002, p. 172). Provavelmente por isso a versão mais difundida da narrativa em torno da personagem em solo brasileiro seja a de que se trata do filho que nasceu depois de sete filhas, de origem portuguesa, embora em alguns lugares do Brasil o fardo da metamorfose humana que ele sofre se trate de um castigo divino. Conta ainda o autor que “A forma mais comum do lobisomem é o animal de estatura acima da normal na classe vulpina” (CASCUDO, 2002, p. 180).

Diferentemente dele e mais próximo à versão que sempre ouvi, Corso (2004, p. 117) completa a figuração dessa personagem das narrativas folclóricas associando-a à classe dos lupinos, ou seja, caracterizando-o como um “homem que se transforma em lobo” e dizendo que: “A sua fase homem acontece durante o dia, quando se apresenta como um homem alto, olhos encovados, magro, pálido, com aspecto doentio”. Tanto este quanto Cascudo afirmam que, para enfrentar

a fera, armas de fogo são inúteis, a menos que a bala seja de prata ou esteja envolvida em cera de vela que já passou por várias missas.

O conto que abre a antologia *Sete Monstros Brasileiros* se intitula “A Sétima Filha”, o que por si só já diz bastante sobre o que vamos encontrar para quem conhece as histórias que o povo conta sobre a personagem em pauta: provavelmente teremos aqui um lobisomem mulher, uma subversão da personagem, representada na cultura popular sempre como masculina. A intriga gira em torno de um casal, Horácio e Maria Dôra, ele um advogado declaradamente cético, ela uma dona de casa supersticiosa. A história em torno do lobisomem começa quando o homem incita a esposa a repetir sobre suas origens em uma roda de conversa:

– Minha mãe teve onze filhos. Quer dizer, ela e meu pai, claro. Eu sou a sétima.

– E o que acontece quando é assim?

Ela fez uma longa pausa. Horácio tomava a sopa e a fitava com o olhar divertido.

– Quando tem sete filhos, o mais velho, ou a mais velha, tem que ser padrinho ou madrinha do sétimo. Por isso que Bastião é meu padrinho, além de meu irmão mais velho. [...] Porque senão o sétimo filho vira lobisomem. (TAVARES, 2014, p. 16).

É no desenrolar dessa conversa que ela acaba descobrindo que o padre responsável pelo seu batizado havia sido excomungado anos antes; portanto, “para todos os efeitos ele não te batizou. Você não é batizada” (TAVARES, 2014, p. 17), provoca-lhe o marido. Dôra passa as horas subsequentes atormentada pela revelação, temerosa pelo que ela significa, sem conseguir nem pegar no sono, até que seus pesadelos começam a se tornar realidade, e ela começa a passar mal, “Alguma coisa estava vindo de dentro dela” (TAVARES, 2014, p. 18), e a transformação acontece. Nisso, Horácio “Virou-se e viu o vulto no chão, se arrastando, rosnando e soltando pequenos uivos [...] o que aconteceu depois só pôde ser deduzido, com perplexidade, do estado em que a polícia encontrou o quarto, o corpo em pedaços, o colchão encharcado de sangue” (TAVARES, 2014, p. 19); e o conto termina com o depoimento de um vizinho, que viu pela janela “uma espécie de cachorro enorme com pelo cor de cobre, que saiu rosnando pela porta dos fundos da casa” (TAVARES, 2014, p. 19).

É interessante notar que se juntarmos as peças desse quebra-cabeças, a forma de lobisomem que a personagem assume corresponde mais à versão vulpina da criatura, relativo à raposa, identificada por Cascudo como a mais difundida, do que à lupina citada por Corso, e a meu ver bem mais popular no imaginário atual criado pelas narrativas audiovisuais. Nenhum dos dois autores fala sobre alguma versão oral em que o lobisomem é o sétimo filho *não batizado*, mas em posfácio Tavares (2014, p. 107) conta que essa “é uma crendice muito popular, pelo menos no nordeste”.

Em *Ouro, Fogo & Megabytes*, o lobisomem é um mistério durante boa parte do romance, embora dicas sejam espalhadas ao longo dele: a personagem Chris tem aparência macilenta, quase sempre está com aspecto de que não dormiu bem e às vezes demonstra olfato mais aguçado do que o normal se pensarmos no comportamento humano. Tudo isso entra em consonância com o comportamento de alguém que passa as noites acordado, guiado pelo faro, como um lobo. Em determinado momento, a revelação vem à tona:

– Nosso amigo é um *lobisomem*, Anderson – disse Zé, em sua voz fina e feliz – Sétimo filho de uma sequência de seis filhas consecutivas. Lobisomens brasileiros não são como seus primos europeus, seres caóticos com eterna sede de sangue. São criaturas do elemento terra, e seus atributos se adaptam ao clima e ambiente a que vivem. Ou seja, os nossos lobisomens são mais *temperados* (CASTILHO, 2014, p. 152).

Com a última parte, a personagem quer justificar a aparência do licantropo, que nessa obra tem a forma de um cão castanho-avermelhado, um lobo-guará, um “lobisomem-guará” como Anderson o chama mais adiante na narrativa. Uma aclimatação muito interessante para se pensarmos que esse é o tipo de lobo mais encontrado no Brasil. O advento do sétimo filho também aparece nesse caso, mas o faro parece não ter como ser apaziguado, e em nenhum momento alguém cita que um batizado o salvaria da situação, nem qualquer outro empenho. Curiosamente, a caracterização parte dessa característica oriunda da tradição europeia para renegar a própria, pois diferentemente do instinto feroz e assassino que configurava o lobisomem de *Sete Monstros* e que está na tradição oral vinda daquelas terras, aqui se destaca a sua não correspondência ao perfil, diz-se que seu primo de lá é que é assim (trata-se, então, não da personagem trazida

pela cultura dos colonizadores, mas uma personagem individualizada daquela, genuína do nosso país, “nascida” em terras brasileiras).

O Saci-pererê

O mais popular dos personagens das narrativas folclóricas brasileiras (digo isso, pois o próprio dá nome ao dia dedicado ao nosso folclore, 31 de outubro – a rivalizar com o Halloween estadunidense) é, segundo levantamento de Cascudo (2002, p. 137) um “mito de existência relativamente moderna [...] demônio inseparável das estórias, assombrador, inesperado, malicioso, humorista, atarantador”. Reconhecido como “um tipo *mignon*, preto, lustroso e brilhante como pixe [...] a sua altura não passa de meio metro; possui dois braços curtos e carrega uma só perna, com esta pula que nem cutia e corre que nem viado” (CASCUDO, 2002, p. 137).

Corso (2004, p. 155) destaca sobre o personagem que “o gorro vermelho e o cachimbo na boca nunca faltam. [...] há quem acredite que os redemoinhos são obras do saci que está a rodopiar, girando sobre si mesmo”. Ressalta que é uma forma de guarda das florestas naturais, vingando-se de quem as agride, e corrobora minha afirmação de que é a personagem mais famosa das nossas narrativas folclóricas, justificando que isso é muito possivelmente por incorporar em si as marcas das três tradições que formam nossa cultura: a indígena, a europeia e a africana.

Ausente em *Sete Monstros Brasileiros*, temos a personagem refigurada nas outras duas obras. Dedico atenção, primeiramente, à sua aparição em *A Bandeira do Elefante e da Arara*. Saci-pererê é o nome que Oludara dá a Gerard para que localize quem ele imagina ser alguém de muito poder na sociedade, pois conseguiria libertá-lo da prisão. Qual não é a surpresa do protagonista quando, em sua busca, perguntando a este ou àquele personagem, descobre ser o referido um tipo de ente mágico:

Tome cuidado [...] o Saci-Pererê e o seu primo o Curupira são os senhores da selva. Eles protegem a floresta e não recebem bem aos estranhos. [...] sua aparência é a de um menino negro com um gorro vermelho e pontudo, e ele só tem uma perna. Não se engane, porém: não se trata de uma deficiência. Ele consegue pular

mais rápido numa perna, do que a maioria dos homens consegue correr. [...] ele é endiabrado. Se pequenas coisas derem errado, se você perder aquilo que não poderia de modo algum ser perdido, é porque o Saci está por perto. [...] o melhor favor que você poderia pedir a ele é que o deixasse em paz (KASTENSMIDT, 2016, p. 28).

Dos casos analisados, chamo a atenção para a especificidade desse: talvez não seja possível classificá-lo como uma refiguração. Diferentemente do que vinha demonstrando até aqui, parece sim um caso de figuração, embora em outra narrativa que não a da literatura oral, pois todos os elementos descritivos apontam para uma caracterização muito fiel à oferecida por Cascudo e Corso com base na tradição, tanto no que diz respeito à configuração física da personagem, um homenzinho de pele negra muito escura, que usa um gorro vermelho e pula em uma perna só, quanto no que tange à sua índole, de protetor da floresta e de pregrador de truques. O fato de ser chamado de “menino”, enquanto Cascudo e Corso não lhe atribuem uma fase específica da vida e do desenvolvimento, uma vez que é uma criatura perdida no tempo, poderia oferecer um toque autoral, o que indicaria refiguração. Entretanto, ao longo do romance, percebe-se que a personagem é adjetivada de várias outras formas como “homenzinho”, “diabrete”, “anãozinho” etc., o que me leva a inferir que o emprego de “menino” nada mais foi do que um recurso para aludir à baixa estatura do personagem.

O caso em *Ouro, Fogo & Megabytes* está, como demonstrei, no outro extremo. Aqui, a personagem sequer atende pelo seu nome no folclore, ela se identifica como o Patrão. É o chefe e mentor da Organização. Em sua primeira aparição ele é descrito como “um senhor negro, de cabelos e barba completamente brancos, pitando um cachimbo” (CASTILHO, 2014, p. 54). Aos poucos, outras características vão oferecendo ao leitor mais pistas, como “o velho não tinha uma das pernas” (CASTILHO, 2014, p. 55) e “ainda usa uma boina vermelha. Não é um gorro, mas é vermelho” (CASTILHO, 2014, p. 112). Essa é uma das características da obra de Castilho em comparação às outras duas: a personagem, quando de matriz folclórica, nunca é apresentada de chofre, a narrativa vai introduzindo pequenos indícios característicos que fazem com que o leitor comece a levantar suspeitas, gradativamente, até que a identidade da personagem venha à tona. E quando acontece, o Saci de Castilho oferece uma história sobre as suas origens que nada tem a ver com a dessa personagem na literatura oral:

– Eu não sou uma criatura folclórica tradicional. Eu não nasci Saci [...] Eu era um escravo [...] Conheci a verdadeira dor nas mãos de um senhor de engenho que fez da minha vida um inferno [...] Até o dia em que eu me recusei a obedecê-lo. [...] Eu decidi fugir. [...] Devo dizer que a fuga não deu certo. Além disso, o meu proprietário decidiu certificar-se de que eu nunca mais repetiria algo do tipo, e arranhou uma solução definitiva para a minha rebeldia [...]

– Ele... cortou a sua perna.

[...]

– Ninguém tem a perna amputada e sobrevive após ser deixado sozinho, para sangrar [...] foi quando ela apareceu pra mim. Linda, brilhando como o ouro em chamas. Cauterizou minha ferida com o fogo que emanava de seu corpo [...] A Mãe D'ouro [...] Aquele foi o primeiro passo para que eu me tornasse o Saci. (CASTILHO, 2014, p. 200–201).

Câmara Cascudo (2006, p. 313) relata que a Mãe D'ouro, ou Mãe do Ouro, “é uma mulher sem cabeça que habita debaixo da serra” e “tem a seu cargo guardar as minas de ouro. Onde ela está é prova evidente de que há ouro e por isso tomou o nome”. No romance de Castilho, ela surge relacionada, então, ao Saci, e como ele ornamentada de características não observáveis na literatura oral, embora se refiram diretamente aos sentidos que ela projeta, ardendo em chamas cor de ouro. Para mais, ela evoca, também, a imagem da Virgem Santa, quando a história do Patrão se mistura com outra muito famosa no Rio Grande do Sul:

[...] quando meu senhor feudal descobriu que eu havia sobrevivido, imediatamente fez com que eu voltasse às minhas atividades. [...] Então, aconteceu de eu deixar que um cavalo fugisse do pasto. [...] Atendendo a algum pedido macabro de seu cérebro, buscando alguma satisfação com o sofrimento alheio, mandou que me lambuzassem com mel e me atirassem em um formigueiro. [...] Aquele foi meu ponto de transformação [...] na hora em que eu estava morrendo para a vida terrena, a Mãe D'ouro apareceu, só para mim. E disse que eu estava recebendo minha nova vida (CASTILHO, 2014, p. 202-203).

A lenda do menino do pastoreio, um menino negro escravizado que após perder os cavalos de seu senhor é castigado da mesma forma que o Patrão relata e salvo pela Virgem Maria (geralmente a Nossa Senhora católica) é extremamente difundida nos pampas gaúchos. Mas não é uma relação ingênua, essa estabelecida em *Ouro, Fogo &*

Megabytes. Cascudo (2006, p. 334) já aponta “o *Negrinho do Pastoreio* como um símile do *Saci*”, que foi incluído no seu ciclo de histórias, embora também ressalte que folcloristas mais ao sul repudiem tal relação, uma vez que o *Saci* é um moleque travesso e o *negrinho* encarna a figura da vítima. Seriam, por isso, antagônicos. O fato concreto dessa relação, o estudioso aponta, é que em diversos lugares se acendem velas para que o *Negrinho* ajude a encontrar objetos perdidos da mesma forma que em outros lugares oferecer ovos frescos ao *Saci* ajuda no mesmo propósito.

Castilho compõe, dessa forma, uma refiguração da personagem extremamente elaborada, correlacionando com outras personagens da matriz folclórica e compondo uma narrativa única para a sua versão a partir dessas aglutinações, bem como uma caracterização no difuso limiar entre algo completamente novo e algo completamente conhecido.

Considerações finais

Neste estudo utilizei do método comparatista para estabelecer que diferenças e semelhanças determinadas personagens das narrativas folclóricas brasileiras apresentam em relação à sua matriz na literatura oral no que diz respeito à sua composição/caracterização, ou seja, à sua figuração (ou refiguração), em obras da literatura fantástica contemporânea produzida em nosso país: *Sete Monstros Brasileiros*, de Bráulio Tavares, *A bandeira do Elefante e da Arara*, de Christopher Kastensmidt, e *Ouro, Fogo & Megabytes*, de Felipe Castilho. Tais obras figuram como *corpus* de uma pesquisa de doutorado centrada em uma dessas personagens em especial, a sereia Iara (por isso excluída do recorte final deste estudo em particular).

Assim, tendo estabelecido critérios para postular cinco personagens mais recorrentes nos três títulos a serem analisados, busquei nos estudos e recolhas de Cascudo (2002; 2006) e Corso (2014) a fonte para pensar a raiz da figuração do grupo final delas a ser estudado, a rememorar, o Boitatá, o Corpo-Seco, a Cuca, o Lobisomem e o *Saci-pererê*, também no que diz respeito às semelhanças e diferenças entre si nessas novas aparições. Pontuo que nesse movimento cheguei a três conclusões principais – além daquelas particulares a

cada caso, como maior ou menor grau de semelhança com o personagem fonte, ou entre as refigurações entre si – que esmiuço a seguir.

A primeira diz respeito à importância da manutenção de determinadas características das personagens no processo de refiguração – e não quaisquer características –, uma vez que é a partir desse formato de fundo que elas se tornam reconhecíveis em outros contextos, e que isso diz respeito ao quanto elas estão gravadas em nosso imaginário compartilhado, pois além desses atributos não há nenhuma outra contextualização que as tornem cognoscíveis; a segunda se refere ao quanto essas determinadas características podem ser subvertidas, interpretadas à luz da ótica particular dos autores, sem comprometer o reconhecimento, por parte do leitor, dessas personagens; a terceira, e mais importante a meu ver, aponta para a potência do nosso reservatório de literatura oral, da valorização da nossa cultura popular, que, não contente em sobreviver ao tempo de boca em boca pelos quatro cantos do Brasil, demonstra-se tão capaz quanto as cultuadas mitologias estrangeiras para falar sobre os horrores e as maravilhas da experiência humana, que como ela é atemporal, também nas formas de narrar contemporâneas ligadas à indústria cultural.

Este estudo, assim, não encerra as possibilidades em torno da temática. Pelo contrário, espera ser um propulsor para novas indagações de outros pesquisadores, um feixe de luz da academia para a literatura do gênero produzida no Brasil.

Referências

- CASCUDO, Câmara. *Geografia dos Mitos Brasileiros*. São Paulo: Global, 2002.
- CASCUDO, Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. São Paulo: Global, 2006.
- CASTILHO, Felipe. *Ouro, Fogo & Megabytes*. São Paulo: Gutenberg, 2014.
- COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania (Orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- CORSO, Mário. *Monstruário: inventário de entidades imaginárias e de mitos brasileiros*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2004.
- COSTA, Andriolli de Brites. Breves notas sobre a ficção folclórica no Brasil. *Abusões*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 292–335, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/abusoes.208.35201>. Acesso em: 24 jul. 2021.

- ELIADE, Mircea. Mito e Realidade. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- GARCÍA, Flávio. Prefácio. In: MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias. *Fantástico Brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo*. Curitiba: Arte & Letra, 2018.
- KASTENSMITD, Christopher. *A Bandeira do Elefante e da Arara*. São Paulo: Devir, 2016.
- MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias. *Fantástico Brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo*. Curitiba: Arte & Letra, 2018.
- MEREGE, Ana Lúcia. *Os contos de fadas: origens, história e permanência no mundo moderno*. São Paulo: Claridade, 2010.
- REIS, Carlos. *Dicionário de Estudos Narrativos*. Lisboa: Almedina, 2019.
- TAVARES, Bráulio. *Sete Monstros Brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

O surgimento do folhetim nos periódicos brasileiros do século XIX e o gênero fantástico

Sabrina Baltor de Oliveira (UERJ)¹

Marlyse Meyer (1996), em seu livro *Folhetim: uma história*, aponta *O Capitão Paulo* de Alexandre Dumas como o primeiro romance-folhetim a ser publicado no Brasil. Traduzido do francês e lançado em capítulos pelo *Jornal do Commercio*, entre 31 de outubro e 27 de novembro de 1838, o romance histórico de Dumas é lançado apenas quatro meses após sua publicação na França pelo jornal *Le Siècle*. Seu lançamento e seu sucesso junto ao público brasileiro impulsionarão a publicação de romances, contos e crônicas traduzidos dos escritores europeus, mas igualmente abrirão espaço para a produção literária nacional.

Na França, o primeiro romance-folhetim é publicado em 1836, trata-se de *La Vieille Fille* de Balzac, veiculado pelo *La Presse* de 23 de outubro. É interessante notar que o Brasil segue de perto as inovações dos jornais europeus, uma vez que apenas dois anos separam o surgimento do romance-folhetim na França e no Brasil.

Se é em 1836 que o romance-folhetim é inaugurado na França graças sobretudo ao *La Presse* de Girardin e ao *Le Siècle* de Armand Dutacq, a seção folhetim propriamente dita, aquela no rodapé do jornal, que acolhe textos variados sobre inovações científicas, moda, críticas de artes, críticas literárias, críticas teatrais, acontecimentos sociais, crônicas históricas e textos literários desponta trinta e seis anos antes, em 1800, no *Journal de Débats* em 29 de janeiro, como pudemos verificar no site da *Gallica* da Biblioteca Nacional da França.

Como afirma Sarah Mombert (2011), no capítulo “A Ficção” do livro *A Civilização do Jornal: História Cultural e Literária da Imprensa francesa no século XIX*, entre a data da estreia do folhetim, em 1800, e o surgimento do romance-folhetim, em 1836, outros textos literários curtos, como contos e novelas, mas até romances em fascículos eram publicados nos jornais e revistas franceses.

1. Graduada em Letras, português-literaturas e português-francês (UFRJ), Mestre e Doutora em Estudos Literários Neolatinos – Literaturas de Língua Francesa (UFRJ), atua como docente em língua francesa e literaturas de língua francesa na UERJ.

Há uma década pelo menos antes da introdução do romance no folhetim dos jornais cotidianos em 1836, a ficção tinha seu espaço – reivindicado tanto quanto marginal – na imprensa francesa. Durante a Restauração, as revistas publicam regularmente textos da literatura ficcional, sob a forma de narrativas breves, contos e novelas, ou mais longos, como romances publicados em vários fascículos. (MOMBERT, 2011, p. 814)

Se já existe a publicação de romances nos periódicos antes de 1836, por que somente a partir deste ano pode-se falar em romance-folhetim? As grandes diferenças são: o número maior e recorrente de romances publicados, com uma maior popularização do gênero; além disso, o fato de que os romances não eram apenas fatiados para a publicação em jornais e revistas, como ocorreu entre 1800 e 1836, mas encomendados pelos donos dos periódicos, ou seja, não eram apenas mais um veículo de divulgação do texto literário – a ficção era feita para aquele espaço e estava sujeita às exigências midiológicas daqueles veículos. O escritor deveria sobretudo tentar manter o interesse do público leitor ao fim de cada capítulo publicado, com a intenção de segurar e, inclusive, aumentar o número de assinantes do periódico em que publica sua narrativa. Desta forma, estaria ainda mais sujeito aos desejos e expectativas de inúmeros leitores, que interagiam cada vez mais com os jornais e com os próprios romancistas. Antes o romance já publicado em volume era publicado nos periódicos; depois de 1836 o romance que era feito para o periódico e, se obtivesse sucesso, era imediatamente lançado em volume alguns meses depois que seu último capítulo era impresso na seção folhetim ou variedades de jornais e revistas.

No Brasil, no que diz respeito ao gênero fantástico, encontramos a publicação de textos, sobretudo traduzidos dos países europeus, alguns anos antes de 1836. Hélio Lopes (1997) aponta em seu artigo, *Literatura Fantástica no Brasil*, o texto *Hermiona, novela alemã do século XIV*, como possível primeiro texto fantástico publicado em solo nacional. Ele apareceu no número 8 do periódico *O Beija-Flor*, que tem todos os seus números, que são exatamente 8, lançados em 1830. Hélio Lopes não consegue identificar o autor e a data dessa obra, que o jornal não explicita. É apenas em 2014 que Xavier e Fernandes elucidam a questão localizando *Hermiona* como texto baseado em uma anedota do romance *Anne of Geierstein*, de 1829, que integra os *Waverley*

novels de Sir. Walter Scott. Os autores igualmente revelam que provavelmente essa é a primeira tradução de Walter Scott no Brasil.

Ao menos até este momento das pesquisas a respeito da divulgação da literatura fantástica na recém-nascida imprensa brasileira, *Hermiona* é identificado como o primeiro texto com temática fantástica publicado em periódico no Brasil. No entanto, resta aprofundar a importância de um jornal, fundado igualmente na década de 30 do século XIX, mais especificamente em 1836, nessa trajetória. Trata-se de *O Chronista*.

Neste estudo, delimitaremos nossa investigação ao primeiro ano de existência de *O Chronista*. Obtivemos acesso a maior parte de seus números no site da Hemeroteca Digital, <<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>>. Neste primeiro ano, nem todos os números do jornal se encontram disponibilizados e digitalizados. Pudemos esmiuçar 32 números dos 44 impressos durante o ano de 1836.

A edição número 1 do primeiro trimestre, infelizmente, não se encontra no acervo digital da Biblioteca Nacional, mas, pela periodicidade do jornal, podemos apontar a sua data de estreia em 16 de maio de 1836.

Todavia, a partir do número 2, que pudemos ler e examinar minuciosamente, já identificamos uma seção precursora do que viríamos a conhecer como folhetim, intitulada *Parte Literária, Científica e Industrial*, que se separa do resto do jornal por não abordar questões administrativas, econômicas e políticas.

Para a nossa pesquisa, é o número 6 de *O Chronista* de 20 de junho de 1836 que se destacará, uma vez que, nesta edição, encontra-se o início da publicação de *A Luva Misteriosa, conto fantástico* e, além do conto em si, há um texto introdutório muito interessante para avaliar as intenções do periódico na publicação de textos literários românticos que fascinem e despertem a curiosidade dos leitores brasileiros.

É muito provável que o homem por trás tanto do texto de apresentação, quanto da escrita do próprio conto em si seja Justiniano José da Rocha, que junto com seus amigos do curso de Direito da Faculdade de São Paulo, Firmino Rodrigues Silva e Josino Nascimento Silva, são os idealizadores e editores de *O Chronista*. Tendo feito parte dos seus estudos em Paris, no colégio Henri IV, Justiniano era, além de jornalista, tradutor e tinha um interesse particular pela literatura.

Na pequena crítica literária introdutória ao conto fantástico *A Luva Misteriosa*, Justiniano revela que a moderna escola romântica fascina

mais do que a escola clássica e que é desejo de *O Chronista* fazer chegar as suas novíssimas produções aos leitores brasileiros.

Querendo vulgarizar mais as belezas da moderna literatura, há muito tempo resolvemos inserir nas colunas do *Chronista* alguns pedaços traduzidos das melhores obras que se vão multiplicando, mas, lembrando-nos que traduções sempre desmerecem dos originais, achamos melhor resumir em mais breves quadros, onde reuníssemos o que há de mais notável e elegante nas principais obras dos Hugo, Balzac, Sue, Lacroix, & c. (INTRODUÇÃO, 1836, p. 44)

Justiniano, no parágrafo seguinte, explicará que o conto fantástico a ser publicado nas páginas de *O Chronista* é um resultado desta decisão: trazer de forma resumida o que há de melhor no cenário literário europeu.

Esse conto de que hoje publicamos parte foi filho daquela resolução. – imitada da novela terrível de Balzac – *La Peau de Chagrin* – possa a *Luva Misteriosa* agradar aos leitores brasileiros como *La Peau de Chagrin* agradou aos franceses. (INTRODUÇÃO, 1836, p. 44)

Quando Justiniano diz que “traduções sempre desmerecem dos originais” e que a intenção do jornal é resumir em “breves quadros” algumas obras de autores franceses, fica evidente que o conto a ser publicado não é apenas uma tradução de *La Peau de Chagrin* de Balzac. Defendemos que não é sequer uma tradução resumida, talvez a palavra “imitação” que o jornalista utiliza para definir sua empreitada possa ser a mais próxima quando cotejamos os dois textos.

A Luva Misteriosa é publicada nos números 6, 8, 9 e 10 do primeiro trimestre de *O Chronista*. Tivemos acesso apenas aos 6 primeiros capítulos publicados, e a edição de número 10, onde se encontra o encerramento do conto, não está digitalizada. No entanto, mesmo sem a leitura do desfecho do conto, podemos apontar rapidamente as semelhanças e diferenças entre a obra de Balzac publicada em 1831 e o texto publicado em *O Chronista* em 1836.

A primeira diferença que salta aos olhos é a de gênero e tamanho: *La Peau de Chagrin* é um romance de mais de duzentas páginas e *A Luva Misteriosa* é um conto fantástico que se desenrola em algumas folhas de 4 números de jornal, totalizando, no máximo, quarenta páginas em formato volume. O personagem principal desta obra de Balzac se chama Raphaël de Valentin, e os do conto *A Luva Misteriosa*,

Verneuil e Armancio. A narrativa de Balzac se passa em Paris, por outro lado, a do conto fantástico, parece se passar no interior da França, mais especificamente em uma grande propriedade rural.

Embora possamos apontar semelhanças inegáveis entre as duas obras – a existência de um objeto mágico que concede desejos, mas que encurta a cada vontade que realiza, assim como os dias de vida da pessoa que o possui –, no romance de Balzac, tal objeto é um talismã oriental, a pele de um animal, o onagro; no conto de *O Chronista*, como já revela o título, trata-se de uma luva. Tanto Raphaël quanto Verneuil decidem se matar depois de perder tudo no jogo. Antes, porém, do ato fatal, Raphaël encontra um velho comerciante que lhe apresenta a pele de onagro, advertindo-o que nunca, nem ele, nem outras pessoas que conheceram o objeto, quiseram atrelar sua vida ao talismã. Raphaël, cético e não tendo nada a perder, resolve tomar posse do talismã e utilizá-lo. Em contrapartida, Verneuil é salvo por um velho no momento de se lançar da ponte para o Sena, como relembra anos depois em conversa para seu amigo Armancio. Tal velho o conduz à rica casa de um jovem que lhe oferece um dos pares de luva mágica, explicando que esta concedia desejos, mas que a cada um deles concedido, ela diminuía e, junto com ela, a vida daquele que tinha o desejo atendido. Verneuil também aceita o objeto com ceticismo. Ambos, após usarem imoderadamente seus objetos mágicos, se arrependem e tentam utilizar da ciência para esticá-los com a esperança de, desta forma, aumentar-lhes a vida. Nos dois casos, o conhecimento científico humano falha diante da magia ancestral.

Voltando às diferenças, que são muitas, em *La Peau de chagrin*, Raphaël, em todo o livro, se divide entre duas mulheres: Pauline, que representa a honestidade, simplicidade e doçura, e Foedora, que é o símbolo da lascívia, beleza e prazeres da alta sociedade. Em *A Luva Misteriosa*, não há personagens femininos, e nenhuma descrição de envolvimento romântico do protagonista. Destaco igualmente uma diferença brutal de estilos: na narrativa que é publicada no *Chronista*, há duas ocasiões em que o narrador encurta as descrições. Na primeira oportunidade, sua razão é o tempo:

Quisera pintar-vos esse palácio; veríeis que tinha razão esse camponês para perder seu tempo diante dele; veríeis também que com razão o viajante lhe fizera aquela pergunta. Mas isso nos levaria

muito longe, e a história que vos vou contar é interessante, por isso não percam tempo. (LUVA, 1836, p. 44)

Na outra, encontramos explicação ainda mais interessante. Segundo o narrador, tal história lhe foi contada por sua bisavó, que exagerava tanto nas descrições e nos detalhes que ele passou a detestar tal artifício literário. Ora, é de conhecimento de todo amante e estudioso da literatura francesa, a predileção quase obsessiva de Balzac pelas enormes e minuciosas descrições, sejam dos personagens, sejam do ambiente que os acolhe. Estaria Justiniano, ainda que oferecendo ao leitor uma obra-prima resumida de Balzac, ironizando e criticando o estilo do autor francês?

Gosto muito de contentar meus leitores, e por isso deveria já dizer-lhes quem é esse viajante; se vem a cavalo, de sege ou de traquitana; se é rico ou pobre; bonito ou feio; magro ou gordo; de onde vem e para onde vai. Por desgraça minha bisavó, quando me contou esta historieta, apoiou tanto em todas estas circunstâncias, que tomei-lhes tal enjoo que delas me esqueci. (LUVA, 1836, p. 45)

Apesar de todas as razões aqui apresentadas, ainda hoje *A Luva Misteriosa* é considerada como a primeira obra balzaquiana publicada no Brasil, tal como defende a dissertação de Norma Wimmer (1983), *Lectures de Balzac au Brésil au XIXe siècle*, e reafirma Lilian Tigre Lima (2018), em sua dissertação *Balzac no Brasil: entre livreiros-editores e o romance de José de Alencar*.

A partir dos motivos que expusemos anteriormente, questionamos essa conclusão. Com tantas diferenças de estilo, de personagens, de tamanho, consideramos *A Luva Misteriosa*, ainda que evidentemente inspirada no romance balzaquiano *La Peau de Chagrin*, o primeiro conto fantástico brasileiro e seu autor definitivamente não é Balzac, mas sim, Justiniano José da Rocha.

Alguns meses depois, ainda no ano de 1836, *O Chronista* entraria definitivamente para a história do jornalismo literário brasileiro. Em 5 de outubro, na edição de número 3 do segundo trimestre, o projeto editorial do periódico muda, e *O Chronista* estreia a seção folhetim na parte inferior de suas primeiras páginas, separada das outras seções do jornal com um grosso traço preto. Justiniano tem a exata dimensão desse momento histórico e defende essa ideia de maneira entusiasmada no texto inaugural da nova seção jornalística brasileira.

Se a seção *Parte Literária, Científica e Industrial* deixa de existir no meio do jornal para dar lugar ao folhetim na parte inferior do periódico, *O Chronista*, seguindo ainda o modelo dos jornais franceses, funda neste mesmo número de 5 de outubro de 1836 uma segunda seção que acolhe textos culturais diversos e que atende pelo nome *Varietades*. É nessa coluna que encontraremos nosso segundo texto fantástico, *O Livro da Vida*, menos de três meses após o fim da publicação de *A Luva Misteriosa*.

Tal conto é publicado em três números do segundo trimestre, o 3, ao qual acabamos de nos referir, o 6, no dia 15 de outubro, e o 7, no dia 19 de outubro. A única informação a respeito do texto que obtivemos, além de seu título, é a origem de sua publicação, que é explicitada ao término da narrativa: a revista inglesa *Retrospective Review*.

Por mais que tenhamos pesquisado e buscado mais dados a respeito do texto, sobretudo no que diz respeito à sua autoria, o único elemento a mais que conseguimos colher diz respeito à própria revista, que é lançada durante 8 anos, de 1820 a 1828, acolhendo sobretudo a mais novíssima literatura inglesa.

O Livro da Vida possui todas as características de um conto fantástico, como as elenca Todorov: narrativa em primeira pessoa, descrição de um cenário absolutamente cotidiano e normal, até que essa tranquilidade é perturbada pelos acontecimentos insólitos e sobretudo a permanente hesitação em relação à realidade dos eventos sobrenaturais, principalmente porque, a princípio, as visões terríveis que assombram o narrador são todas oriundas de pesadelos.

A abertura do conto, além de buscar despertar a curiosidade do leitor, já revela que a história a ser contada é “singular” e as circunstâncias que serão apresentadas, “estranhas”, que uma pessoa incrível não deve lê-la e que, no entanto, tudo a ser dito é absolutamente verdadeiro. Assim, logo de início, o leitor percebe estar diante de um conto fantástico.

Se sois incrédulo, e não admitis senão as coisas reais, ou que passam por tais na vida ordinária, não me escuteis, que singular é a história que tenho de contar-vos. Não deixa por isso de ser verdadeira; Todavia surpresa vos causaria as circunstâncias que a acompanham, porque são estranhas. (LIVRO, 1836, p. 11)

O narrador relata os fatos insólitos que aconteceram em seu passado. Tudo começa na época em que termina a faculdade. Num dia

de céu limpo e sol, resolve passear pelas montanhas, na intenção de mais tarde pegar o barco para o outro lado do rio. De repente, mal tinha começado seu passeio, e o tempo, como num presságio funesto, muda abruptamente.

A noite chega e, mesmo com as péssimas condições climatéricas, o narrador insiste em sua travessia de barco e chega à casa do pescador, cujo filho deveria conduzi-lo até o outro lado do rio. O filho do pescador, porém, está ausente e o protagonista é obrigado a aguardar. Durante a espera, mais duas pessoas chegam para a travessia: um casal composto de um jovem recruta e de sua esposa visivelmente grávida. Eles haviam se casado pela manhã. Assim que a cerimônia acabara, o rapaz se alistara e agora desejava atravessar de barco para juntar-se ao destacamento. Ele havia sido obrigado a se casar e a esposa o acusava de ter se alistado com a intenção de fugir dela e do filho, mas insistia em voz alta que o acompanharia para onde quer que ele fosse. O narrador os observa e lamenta a infelicidade e a desarmonia dos recém-casados. Eles se chamavam Ralph Norton e Maria Blake e, assim que a chuva dera uma pequena tregua, Norton decidira ele mesmo conduzir o barco com sua esposa, que reclamava por ser obrigada a viajar grávida naquelas péssimas condições. O jovem soldado tinha o ar enfurecido e a arrastava para que pudessem partir o mais rápido possível.

Alguns minutos depois, a mulher do pescador ouve um grito, mas, quando todos saem da cabana, havia apenas o barulho do mar. Quando o filho do pescador finalmente chega, o narrador é conduzido até o outro lado do rio. Lá consegue vaga em uma célebre estalagem onde passaria a noite.

No momento de se deitar, o narrador é perturbado por uma singular sensação nefasta e tarda a adormecer, mas quando finalmente consegue é atormentado por terríveis pesadelos.

Deitei-me por muito cansado; mas apenas deixei cair a cabeça sobre o travesseiro, terror inexplicável se apossou de mim. Parecia-me que um ente invisível pairava sobre minha cabeça; e não podia definir a estranha situação em que me achava, e que nunca experimentara. Por fim adormeci.

Meu sono foi agitado, não via senão túmulos, ossadas suspensas em cadeias e em patíbulos, que rangiam com as refegas do aquilão, – sonhos espantosos que se sucediam sem interrupção, e que eu tinha por seguimento das minhas fadigas da véspera e do dia tempestuoso. (LIVRO, 1836, p. 11)

Um ano se passa sem que o protagonista se lembrasse da noite tempestuosa, do casal em briga e dos pesadelos que o atormentaram. No entanto, o narrador tinha por costume alimentar um diário e, lendo por curiosidade o que havia acontecido no ano anterior, recorda a noite na casa do pescador. Tomado por um terror inexplicável, ele tem um pressentimento de que os pesadelos retornariam, tem febre e, com a alma exausta, acaba por adormecer. Revive em sonho todos os acontecimentos tristes do ano anterior, vê as discussões do casal, o ódio do marido amarrado a uma mulher que detestava e, quando Maria Blake vira e mostra seu rosto: “Um crânio descarnado se achava no lugar da cabeça. Saltei fora da cama, gritei por socorro e vi logo entrarem no quarto todos os habitantes da casa, com luzes, e chamados por meus gritos: envergonhei-me de minha fraqueza” (LIVRO, 1836, p. 11).

Entre os habitantes da estalagem, em que se encontrava o narrador de férias, havia um alemão descrito como “alto, velho, descolorado, de cabelos loiros que lhe caíam pelos ombros” (LIVRO, 1836, p.11-12), cujo olhar era atento e observador e que, segundo o protagonista, possuía a habilidade de “decifrar o caráter real dos homens e penetrar seus pensamentos” (LIVRO, 1836, p. 12). Ele, como todos os outros hóspedes, havia sido acordado na noite anterior pelo grito de pavor do narrador e mostra um vivo interesse a respeito do pesadelo que tanto o transtornara. Ainda que incomodado pela súbita curiosidade de seu colega de estalagem, o protagonista não só relata o pesadelo, mas descreve os eventos que ocorreram no ano anterior na casa do pescador. O velho alemão ouve com atenção e, com um ar quase místico, conclui que os dois pesadelos separados pelo intervalo de um ano evidenciam uma ligação entre as almas amarguradas dos recém-casados e a de seu interlocutor.

Tal conversa impressiona o narrador e provoca um incômodo parecido com o que havia deixado o pesadelo. Recupera-se, no entanto, com as alegrias sociais, o prazer da estação de veraneio, com os famosos banhos da região. Mais um ano se passa e na noite de aniversário do encontro na casa do pescador, novamente o protagonista sonha com Ralph Norton que, desta vez sozinho sem Maria Blake, estava pálido e ferido. Durante mais quatro anos, sempre na mesma data, sonha com Ralph, com aparência mudando de ano a ano, bem como o local em que se encontrava. No sétimo e último sonho com o soldado, este se encontrava: “montado em um cavalo fozoso e atravessava

um campo de batalha: um sabre de forma curva o feriu, fraturou-lhe o crânio e ele caiu coberto de sangue” (LIVRO, 1836, p. 26).

No ano seguinte, não volta a encontrar Norton em sonhos e nem nos anos subsequentes. Acaba por voltar à estação de banhos e lá reencontra o velho alemão, que, muito interessado, lhe pede para que relatasse cada um dos sonhos especiais que teve com o soldado, para que pudesse registrá-los por escrito. O protagonista lhe faz a vontade e nota surpreso que: “quando minhas recordações eram vagas, quando me esquecia de alguma circunstância, ele me lembrava dela” (LIVRO, 1836, p. 26).

O alemão, cujo nome o narrador não quer revelar, se mostra um grande conhecedor das ciências ocultas, fazia viagens para aumentar seus conhecimentos e, quatro anos depois desse último encontro, havia voltado à casa do protagonista no décimo quarto aniversário do encontro funesto e tempestuoso na casa do barqueiro. O alemão relatava ao protagonista tudo o que descobrira em suas viagens, quando o filho do barqueiro, Ricardo, o mesmo que o ajudara a atravessar o rio quatorze anos antes, pede insistentemente para que receba um oficial cuja ferida se encontrava aberta e precisava de um lugar mais próprio para que pudesse se restabelecer.

O oficial é trazido. O protagonista o acha familiar e tem a sensação de que ele também o olha com interesse. Nota que ele tem uma grave cicatriz no rosto, produto de um sabre, e pergunta, durante o jantar, como havia ganho aquela ferida, ao que o militar confidencia: “- Há hoje precisamente oito anos que recebi na batalha de Bornknow, me respondeu ele, esta profunda ferida que me desfigurou o semblante” (LIVRO, 1836, p. 24).

Imediatamente o protagonista reconhece Ralph Norton e as circunstâncias do último sonho que igualmente tivera com ele há oito anos. O alemão, também ciente da situação, conversa sobre o aniversário de datas especiais e importantes, a respeito de circunstâncias que podem marcar e unir vidas humanas e como tem trabalhado e estudado sobre esses mistérios nos últimos anos, anotando-os em um livro.

- Os aniversários, dizia ele, não são para desprezar, e a maior parte dos homens lhes prestam bastante atenção. [...] Este universo é uma vasta máquina onde tudo se liga, onde tudo anda de acordo, e cuja harmonia oculta desgraçadamente não é sempre percebida pelos

nossos fracos olhos. A maior parte do meu tempo tenho passado, acrescentava ele voltando-se para o estrangeiro, a observar estas coisas. Mesmo aqui tenho o meu livro do *loch*, no qual costumou anotar todos os acontecimentos que se dizem respeito. Vou buscá-lo, e vereis, senhor, que concordância se nota entre meu livro e os acontecimentos da vossa vida. O aniversário de que falais é precisamente uma época de que tenho ocupado com trabalho. (LIVRO, 1836, p. 26)

O antigo livro em cuja capa havia gravado os dizeres “Tu saberás quem és” é trazido pelo velho alemão. O oficial estrangeiro estava nervoso, inquieto, mas folheia suas páginas e para admirado na data do aniversário em que Norton havia sido ferido. O protagonista fica admirado, pois a descrição contida no livro é muito mais detalhada do que da que ele se lembrava em seu sonho. O oficial fica espantado reconhecendo várias partes de sua vida, vários anos retratados, fica relativamente feliz com as lembranças de batalhas que lhe haviam rendido feridas, mas também postos e glórias. Acaba por exclamar involuntariamente: “É o livro da vida!” (LIVRO, 1836, p. 27). No entanto, quando chega às primeiras lembranças do dia tempestuoso na casa do barqueiro e ao sonho do ano seguinte, em que o narrador havia visto o crânio descarnado de Maria Blake, o oficial começa a chorar e confessa: “– Eu também a vi nesta noite e da mesma maneira” (LIVRO, 1836, p. 27).

O protagonista fica tão nervoso e perturbado que mal consegue falar, mas o velho alemão sentencia: “– Aí estão as provas, e em vossa consciência estão as recordações que demonstram que vós, Ralph Norton, assassinaste, há hoje duas vezes sete anos, Maria Blake, vossa mulher” (LIVRO, 1836, p. 27).

O oficial ainda tenta escapar, mas cai depois de dar alguns passos, desmaiado. Dessa forma se encerra o conto publicado no *Chronista*. Como afirmamos no início, antes de dar o resumo da história, podemos defini-lo como fantástico puro, ainda que possua característica do que Todorov chama “fantástico-estranho”, pois embora a estranha ligação entre as almas de Ralph Norton, Maria Blake e o narrador seja inusitada e inexplicável, ela se prova como verdadeira. Não são apenas sonhos e pesadelos com data marcada, são visões do narrador do que acontecia na vida real de Ralph Norton e Maria Blake que não podem ser explicadas pelas leis naturais reveladas pela ciência. O conhecimento do velho alemão a respeito dos

fatos acontecidos com Norton e a existência de mil detalhes nas cenas, escritas no seu “livro da vida”, das quais nem o narrador se lembrava a partir de seus pesadelos, também dificilmente são explicados. Nos parece bem claro que se trata de mais um conto fantástico publicado pelo *Chronista* no ano de 1836.

Todavia, esse não é o último. Uma semana depois do término de *O Livro da Vida* na seção *Variedades*, o jornal *O Chronista*, na edição número 9 do segundo trimestre, no dia 26 de outubro de 1836, no espaço do folhetim, na seção intitulada *Folha Literária*, publica *Lenore*.

Mais uma vez Justiniano oferece uma “versão”, no mínimo polêmica, de um clássico literário. Ora, a obra original, escrita em 1773, trata-se de uma balada com 32 estrofes do poeta alemão Bürger, não de um conto que ocupa três páginas da seção folhetim de *O Chronista*.

Seja por comodidade, por ser mais fácil traduzir em prosa do que em versos, seja por espaço de publicação, 3 páginas em prosa ocupam menos do que 32 estrofes de 8 versos cada, seja pelo interesse do público leitor por textos fantásticos, Justiniano troca as estrofes pelos parágrafos e conta a história de Lenore, jovem que espera a volta de seu noivo da guerra, que se desespera ao não encontrá-lo entre os soldados que retornam felizes para suas famílias, que, para o desespero de sua mãe, blasfema contra Deus por não acreditar mais no regresso de seu amado Willem e que deseja morrer para a ele se juntar.

Na noite em que, totalmente sem esperanças, desafia os céus, Lenore ouve, à meia-noite, ressoarem os cascos de um cavalo, o ranger de uma armadura e a voz de Willem a chamá-la. Ele insiste para que, nesta mesma noite, façam 100 léguas a fim de chegarem à sua futura morada. A princípio Lenore teme a viagem longa durante a noite, a distância, o clima, mas o cavaleiro insiste, e Lenore monta em sua garupa.

Embora seja um conto, Justiniano mantém algumas características marcantes da poesia de Bürger, como a utilização de onomatopeias para descrever o galope do cavalo, o farfalhar das folhas e a repetição de algumas frases durante todo o texto, como se fosse um estribilho.

A paisagem voa ao redor deles de tão incessante, e veloz é o galope do cavalo que conduz os noivos, e por três vezes durante o texto lemos a seguinte frase: “mal respiram cavalo e cavaleiro; e as pedras faíscam sob seus passos” (LENORE, 1836, p. 34-35).

A noite escura e intimidadora, repleta de sons, assusta Lenore, mas Willem sempre tenta acalmá-la com os dizeres que se seguem,

com pequenas alterações, por quatro vezes: “– Tens medo minha amiga? A lua está brilhando... oh, os mortos andam depressa. Tens medo dos mortos minha amiga? – Oh! Meu Deus! Meu Deus! Deixa que os mortos fiquem em paz” (LENORE, 1836, p. 34–35).

A madrugada vai se dissipando, Willem e seu cavalo parecem ainda mais afobados e apressados. Finalmente chegam à nova morada do casal: o cemitério. Willem se transforma imediatamente em um “esqueleto tendo na mão uma foice e uma ampulheta” (LENORE, 1836, p. 35). Seu cavalo “vomita fogo, sopra chamas, e mergulha-se pela terra dentro e desaparece” (LENORE, 1836, p. 35).

O noivo de Lenore é um esqueleto, os convidados de seu casamento, fantasmas, sua nova morada, o túmulo. O texto termina com uma moralidade: não se deve blasfemar contra Deus, nem quando tomados do maior desespero.

E mil fantasmas se reúnem em redor dela, dançam e cantam: – Paciência! Paciência! Quando a mágoa despedaça-nos o peito, não blasfememos o Deus do céu; Lenore disse se esqueceste: Deus seja misericordioso com tua alma: teu corpo já é nosso. (LENORE, 1836, p. 35)

Diferente de *A Luva Misteriosa*, em que, como vimos, Justiniano muda história, personagens, espaço narrativo, estilo de escrita, mais objetivo e com muito menos descrições, em *Lenore* a tradução é bastante fiel, mantendo características da poesia, se transformando quase em uma prosa poética.

Hélio Lopes, em *A literatura fantástica no Brasil*, analisa as várias traduções de *Lenore* em português, seja no Brasil, seja em Portugal. Ressalta o fato de ser de Justiniano a primeira em solo brasileiro e a única em prosa.

Todorov, em *Introdução à literatura fantástica*, defende que a poesia não é um formato propício para o nascimento do gênero fantástico. Justiniano, traduzindo *Lenore* em prosa, teria com isso transformado a história definitivamente em um conto fantástico?

Esperamos com esse estudo de três contos fantásticos em *O Cronista*, em seu primeiro ano de existência, 1836, ter contribuído não só para as investigações relativas à introdução do gênero fantástico no Brasil como para as pesquisas concernentes ao desenvolvimento de um público leitor através da popularização dos periódicos e para a importância do gênero fantástico na constituição da ainda incipiente produção literária brasileira da primeira parte do século XIX.

Referências

- INTRODUÇÃO à Luva Misteriosa, conto fantástico. *O Chronista*, Rio de Janeiro, 20 jun. 1836. Disponível em <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=702811&pasta=ano%20183&pesq=%22Luva%20misteriosa%22&pagfis=28>>. Acesso em: 8 set. 2021.
- LENORE. *O Chronista*, Rio de Janeiro, 26 out. 1836. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702811&pagfis=98>>. Acesso em: 12 set. 2021.
- LIMA, Lilian Tigre. *Balzac no Brasil: entre livreiros-editores e o romance de José de Alencar*. 2018. Dissertação de mestrado. UNESP, São José do Rio Preto.
- LIVRO da Vida. *O Chronista*, Rio de Janeiro, 5 out. 1836. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=702811&pesq=%22feuilleton%22&pagfis=76>>. Acesso em: 10 set. 2021.
- LIVRO da Vida. *O Chronista*, Rio de Janeiro, 15 out. 1836. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702811&pagfis=89>>. Acesso em: 10 set. 2021.
- LIVRO da Vida. *O Chronista*, Rio de Janeiro, 19 out. 1836. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702811&pagfis=91>>. Acesso em: 10 set. 2021.
- LUVA Misteriosa, conto fantástico. *O Chronista*, Rio de Janeiro, 20 jun. 1836. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=702811&pasta=ano%20183&pesq=%22Luva%20misteriosa%22&pagfis=28>>. Acesso em: 8 set. 2021.
- LOPES, Hélio. Literatura Fantástica no Brasil. In: *Língua e Literatura*. São Paulo: EDUSP, 1997. p. 185–199.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MOMBERT, Sarah. La fiction. In: KALIFA, Dominique; RÉGNIER; Philippe; THÉRENTY, Marie-Ève; VAILLANT, Alain. *La civilisation du journal: Histoire culturelle et littéraire de la presse française au xixe siècle*. Paris: Nouveau Monde éditions, 2011, p. 811–832.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- WIMMER, N. *Lectures de Balzac au Brésil au XIXe. siècle*. 1983. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo.
- XAVIER, Wiebke Röben de Alencar; FERNANDES, Marcos Túlio. Uma tradução de Sir. Walter Scott e o início do conto fantástico no Brasil:

o caso de “Hermiona, Novella allemã do século XIV (1830). In: *Anais do III ENCULT e do III Encontro de Tradutores: A Tradução de Obras Francesas no Brasil*. v. 3, n. 1, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/index.php/ct/article/view/21704/12205>>. Acesso em: 13 set. 2021.

**O terror das fadas no cinema irlandês contemporâneo:
os ecos do passado nos filmes *The Hallow* (2015), de Corin Hardy,
e *The Hole in the Ground* (2019), de Lee Cronin**

Sanio Santos da Silva (UFBA)¹

Introdução

Nos anos 1990, enquanto o cinema de Hollywood alcançava cada vez mais espaço no cenário mundial da sétima arte, os irlandeses ainda tentavam produzir filmes que pudessem atingir sucesso comercial fora do país. Dióg O'Connell (2010) afirma que o primeiro passo para a edificação do cinema nacional irlandês foi a instauração da *Irish Film Board* (IFB). Trata-se de uma instituição estatal com o propósito de incentivar a produção de filmes no país, além de conceder apoio financeiro a projetos de cineastas locais. Ainda de acordo com O'Connell (2010), entre 1994 e 2008, a IFB investiu em projetos de diversos gêneros, como suspense, drama, comédia-romântica e terror. Entretanto, Kim Newman (2006) afirma que, mesmo após notáveis avanços na produção cinematográfica, o terror ainda não é identificado como um gênero tradicional na cinematografia da Irlanda.

Entre meados dos anos 90 e o começo da década de 2010, cineastas irlandeses desenvolveram poucos projetos associados ao medo, principalmente se comparado com longas de comédia e drama. Contudo, o número reduzido de produções não é reflexo de desinteresse pelo gênero. A literatura irlandesa estabeleceu uma tradição com diversas histórias horripilantes, como o conto *Carmilla*, de J. Sheridan LeFanu's, e os romances *Drácula*, de Bram Stoker, e *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. Essas obras inspiraram inúmeras adaptações para o cinema e televisão (NEWMAN, 2006).

Tradições orais e lendas do folclore irlandês também podem ser associadas a experiências de horror, como nas histórias incluídas no livro *Legends, Charms and Superstitions of Ireland*, de Lady Jane Wilde.

1. Sanio Santos da Silva possui mestrado em Literatura e Cultura pela UFBA (2019), graduação em Psicologia pela UNIFACS (2012) e graduação em Língua Estrangeira pela UFBA (2021). Atualmente, é doutorando em Literatura e Cultura pela UFBA.

Nessa obra, Wilde documentou narrativas contadas por aldeões em meados do século XIX. Textos como *The Fairies' Revenge* e *The Fairy Race* descrevem fadas vingativas que atormentam e levam seres humanos ao desespero. Nos dias atuais, o cinema resgata e emoldura essas personagens em situações contemporâneas. Na Irlanda, há exemplos de filmes de terror em que as fadas são representadas como monstros, sendo *The Hollow* (2015), de Corin Hardy, e *The Hole in the Ground* (2019), de Lee Cronin, as produções mais recentes.

Assim, este trabalho surge a partir da seguinte indagação: como as fadas são retratadas em filmes de terror irlandeses ambientados nos dias atuais? Dado esse questionamento, o objetivo geral é analisar as representações de fadas nos longas *The Hollow* e *The Hole in the Ground*, tentando identificar os aspectos similares e distintos em relação às lendas contadas por aldeões no século XIX. A metodologia adotada será a análise de conteúdo, tal como definida por Laurence Bardin (1977): um conjunto de instrumentos metodológicos que visa obter procedimentos para descrição e interpretação de mensagens implícitas e explícitas. A justificativa está relacionada à necessidade de ampliar o diálogo multicultural nas pesquisas ambientadas no Brasil, onde estudos a partir de filmes irlandeses são raramente desenvolvidos.

O cinema de terror na Irlanda: dos recursos limitados ao interminável potencial criativo

Entre 1994 e 2008, a Irlanda atravessou um processo de intenso desenvolvimento econômico, nomeado Tigre Celta. Nesse mesmo período, o cinema irlandês começou a participar do cenário mundial da sétima arte, a partir dos investimentos da *Irish Film Board*². Contudo, uma crise se alastrou no país a partir de 2008, e a desaceleração e declínio da economia afetaram também as produções cinematográficas. Segundo Séan Crosson (2012), em meio a propostas de corte orçamentário, foi considerado extinguir a *Irish Film Board*, o que

2. A partir de 2015, a *Irish Film Board* passou a se chamar *Screen Ireland*. A mudança partiu do interesse da organização em financiar também projetos para televisão e *streaming*. Disponível no link: <<https://www.screenireland.ie/>>. Acesso em: 06 set. 2021.

poderia gerar consequências catastróficas para o cinema nacional. Nesse sentido, é possível perceber que cineastas irlandeses não contavam com um imenso apoio financeiro, sendo o Estado irlandês o principal responsável por assegurar a manutenção e a continuidade da indústria cinematográfica no país. Esse contexto pode ter desencorajado cineastas a produzir filmes de terror.

De acordo com Isabel Pinedo (1997), a violência gráfica é um elemento constituinte do gênero, sendo difícil imaginar um filme de terror que não inclua sequências com alguma forma de violência – pessoas comuns sendo perseguidas por uma figura monstruosa, por exemplo, e fracassando ao tentar lutar e sobreviver. Assim, para se produzir um filme de terror, é necessário explorar efeitos especiais que possam representar eventos perturbadores. Essa característica está intimamente relacionada ao orçamento e afeta diretamente o trabalho de cineastas do gênero, que acabam por lidar com acesso a recursos limitados. Nesse aspecto, os primeiros filmes de terror financiados pela IFB estavam distantes dos padrões estabelecidos por Hollywood e acabaram não conquistando sucesso na crítica ou nas bilheteiras.

Cineastas irlandeses não tinham acesso a recursos técnicos e humanos para competir com o cinema norte-americano. Logo, as cenas de violência eram irrealistas e pouco profissionais, falhando em causar qualquer sensação de medo ou horror no espectador. Derek Elley (2007), por exemplo, escreveu uma crítica para o filme irlandês *Shrooms* (2007), de Paddy Breathnach. No texto, Derek deixa claro que não conseguiu gostar do filme, destacando que as cenas não foram assustadoras e o enredo era claramente inspirado em *slashers* hollywoodianos. Por fim, ele aponta *Shrooms* como um exemplo do quanto pode ser difícil fazer terror tendo um orçamento modesto.

Apesar das dificuldades, cineastas irlandeses conseguiram se adaptar às limitações orçamentais – nos dias atuais, o terror é um dos gêneros mais proeminentes da indústria cinematográfica irlandesa. Segundo Ruth Barton (2019), até o final dos anos 90, o terror não era um gênero reconhecível no cinema irlandês, mas acabou se tornando uma das vertentes mais rentáveis. A partir da década de 2010, filmes de terror irlandeses começaram a ser mais produzidos e bem recebidos pela crítica. Mesmo com orçamentos baixos, os cineastas irlandeses começaram a desenvolver alternativas para evocar o horror na audiência. Para Brad Miska (2012), o filme *Stitches* (2012), de

Conor McMahon, estava destinado a ser um clássico *cult*. Entretanto, as falhas na produção não foram ignoradas: “*Stitches* é uma produção de orçamento incrivelmente baixo – o filme parece barato e a atuação é questionável. [...] Sua maior conquista é nunca ser entediante” (MISKA, 2012, s/p. Nossa tradução). A análise de Miska pode ser um indicativo de que o cinema de terror irlandês estava criando sua própria identidade, enquanto superava os limites do baixo apoio financeiro.

Os avanços tecnológicos também contribuíram para que os cineastas pudessem produzir filmes de terror assustadores sem haver a necessidade de recorrer a equipamentos custosos e complexos: “Graças ao filme digital e às possibilidades que apresenta para uma produção rápida e barata com ofertas de efeitos especiais relativamente sofisticados na pós-produção” (BARRET, 2015, p. 282. Nossa tradução). Entretanto, faz-se necessário destacar que o filme digital não trouxe soluções definitivas. Em uma entrevista concedida durante o Festival de Cine Fantástico de Bilbao (FANT)³, Lee Cronin, o diretor de *The Hole in the Ground*, comenta que teve dificuldades com os efeitos especiais, sendo o design gráfico do buraco no chão o seu maior desafio – ele chegou a brincar com a produção ao chamar o processo de “o buraco no orçamento”.

Os cineastas irlandeses não apenas exploraram os medos próximos à realidade do seu país, como também produziram filmes que poderiam ser ambientados em qualquer outra parte do mundo (BARTON, 2019). Apesar de *The Canal* (2014), de Ivan Kavanagh, ter sido gravado em Dublin (capital da Irlanda), o longa não explicita a sua localização geográfica; todas as personagens falam inglês, mas parecem ser de origens distintas (David, o protagonista, possui um notável sotaque britânico, enquanto sua esposa, Alice, parece ser de origem holandesa). Em adição, no uniforme da polícia está escrito *police* (ao invés de *garda*)⁴. Desse modo, Barton (2019) destaca que os longas-metragens de terror na Irlanda se associam aos parâmetros do cinema nacional – além de deterem características reconhecidas mundialmente.

3. A entrevista está disponível no canal oficial do Festival de Cine Fantástico de Bilbao. Disponível também em: <https://www.youtube.com/watch?v=Zq9_mI-vjxmQ>. Acesso em: 01 maio 2021.
4. Garda é o nome utilizado pela polícia nacional da Irlanda. Disponível em: <<https://garda.ie/en/>>. Acesso em: 02 jun. 2021.

Mesmo explorando aspectos que podem ser associados a diversas cinematografias, roteiristas e diretores irlandeses também buscam inspiração no seu folclore local para construir narrativas aterrorizantes: *The Daisy Chain* (2008), de Aisling Walsh, é um filme de terror que conta a história de um casal que decide adotar uma menina chamada Daisy, apesar de terem sido alertados de que ela poderia ser um *changeling*⁵. Uma situação similar aparece nos longas *The Hallow* e *The Hole in the Ground*, apresentados e discutidos neste estudo.

As fadas e a herança que sobreviveu à colonização

Primeiramente, é interessante compreender como as fadas e suas atuações atravessaram séculos e permaneceram no imaginário popular da Irlanda, mesmo após o período de colonização britânica. As fadas estão presentes em inúmeras lendas tradicionais – amedrontando crianças e adultos no decorrer dos séculos – e essas histórias estão relacionadas, principalmente, com os residentes da zona rural, que preservaram o idioma irlandês e a herança celta. As narrativas remetiam a um passado anterior ao processo colonial, e foram utilizadas para embasar o discurso de movimentos separatistas, como o *Young Ireland*, que surgiu em meados do século XIX. Esse grupo atuou no desenvolvimento do nacionalismo cultural no país, utilizando muitas vezes a literatura para conscientizar a comunidade acerca dos efeitos nocivos da colonização. Tal ideologia foi fundamental para estimular reivindicações posteriores, que conduziram a Irlanda a alcançar sua independência em 1922. Um dos principais nomes do *Young Ireland* foi Lady Jane Wilde (1821–1896), mãe do famoso escritor Oscar Wilde.

Ainda muito jovem, Lady Wilde começou a publicar prosa e poesia no *The Nation* – jornal organizado e distribuído por membros do *Young Ireland* – sob o pseudônimo de Speranza, ganhando notoriedade por seus textos emotivos e inflamados (HOWES, 1998). Contudo, foi difícil para muitos compreender tamanho alcance da popularidade de uma mulher de origem nobre entre os aldeões irlandeses, visto que Lady Wilde era de família rica, havia recebido educação formal

5. O *changeling* é uma criança gerada por uma fada que assume o lugar de um bebê humano sequestrado por fadas.

e era cristã protestante (os irlandeses eram, em sua maioria, católicos). Apesar das diferenças, isso não impediu que os leitores compreendessem as mensagens de Speranza (TOLÉN, 2008).

Através da literatura e de sua paixão pela nação irlandesa, fruto também do seu vínculo com a ancestralidade celta desde sua infância, Lady Wilde foi capaz de romper barreiras socioculturais, moldadas por séculos de opressão e violência. Segundo Heather Tolen (2008), o *Young Ireland* recebia apoio, principalmente, de irlandeses católicos, pobres e sem educação formal. Nesse sentido, poderia ser difícil escrever textos acessíveis para essas pessoas que, inseridas nesse contexto, precisavam se preocupar em garantir recursos básicos para a sua sobrevivência. O interesse de Wilde era em escrever poesia para os mais afetados pela fome, através de versos que convocassem os irlandeses – sobretudo os residentes da zona rural – a se levantar contra os britânicos e alcançar a independência (TOLÉN, 2008).

A tradição celta fundamentava muitos dos discursos de membros do *Young Ireland* e foi um traço que se perpetuou nos movimentos separatistas posteriores. Tolen (2008) afirma que o profundo conhecimento de Lady Wilde acerca da antiga história da Irlanda se manifestava na sua poesia. Em seus versos, ela costumava citar personagens clássicos e folclóricos, demonstrando apreciar profundamente as belezas naturais do país.

Seus poemas ofereceram contribuições importantes para os que atravessavam aqueles séculos de opressão. Dito isso, este trabalho concentra-se em ressaltar a importância de seu livro *Legends, Charms and Superstitions of Ireland* – obra que assegurou a preservação de tradições orais de uma comunidade duramente agredida pela ocupação colonial. Considerando o fato de que muitas vidas foram ceifadas durante o domínio britânico, essas histórias poderiam ter desaparecido para sempre. Assim, ao documentar essas lendas, Wilde acaba gerando também contribuições para as histórias de terror no cinema contemporâneo irlandês. Sua influência aparece tanto através da presença de fadas ou *changelings*, como também nas experiências horripilantes vivenciadas pelos humanos atormentados por essas criaturas, como invasões, sequestros e confusão mental.

As narrativas orais foram documentadas por um grupo fluente em inglês e irlandês, e, durante o processo de transcrição, houve um esforço em preservar as palavras proferidas pelos narradores (WILDE, 2016). Com efeito, Lady Wilde estava interessada em transferir para

o texto escrito o estilo e a simplicidade que os camponeses tinham ao contar suas histórias. É possível entender que tal esforço surge a partir de um sentimento de pertencimento. Apesar do contraste entre as vivências de nobres e camponeses, Lady Jane Wilde evidencia – através da literatura – a possibilidade de diluir diferenças socioculturais e de solidificar os vínculos dentro de uma comunidade que lutava pela autonomia política.

Os textos incluídos no livro *Legends, Charms and Superstitions of Ireland*, intitulados *The Fairies' Revenge* e *The Fairy Race*, descrevem as fadas como criaturas astutas, desonestas e vingativas. Mesmos nos dias atuais, essas personagens povoam a imaginação da comunidade irlandesa, influenciando a literatura, o cinema e outras formas de arte. Esses elementos fazem parte da herança ancestral celta – resgatada por movimentos separatistas – que influenciou a fortificação da identidade nacional. Assim, a indústria cinematográfica da Irlanda acaba tornando-se também um reflexo do imaginário da comunidade, resgatando lendas e integrando tradições às formas contemporâneas de se contar história.

O terror das fadas em *The Hallow* e *The Hole in the Ground*

Os filmes em questão pertencem a um momento recente da cinematografia de terror irlandesa, aproximando-se de tendências mundiais e seguindo os padrões relacionados a estruturas narrativas e cinematográficas. Nenhum dos exemplos explora cenas de violência extrema ou degradação de corpos, como nos sucessos hollywoodianos *Hostel* (2005), de Eli Roth, e *Saw* (2004), de James Wan. Entretanto, os cineastas foram capazes de explorar criativamente, não apenas com imagens, mas também se utilizando especialmente de design sonoro e cortes para causar aflição e medo nos espectadores.

Contudo, *The Hallow* e *The Hole in the Ground* não foram os primeiros longas a retratar fadas e *changelings* como monstros; *The Daisy Chain*, por exemplo, apresenta essa temática sem precisar de criaturas aterrorizantes ou de efeitos especiais. No filme, o público é conduzido a questionar se Daisy é um *changeling* de fato. Além disso, nenhuma personagem consegue confirmar essa suspeita até o final do filme. Também é possível especular que Daisy poderia ser, simplesmente, uma criança neurodiversa.

Em *The Hallow*, a existência das fadas é inquestionável – elas sequestram crianças, agredem diversas pessoas e suas aparições são testemunhadas por múltiplos personagens. No filme, Adam Hitchens é contratado por uma madeireira para dar início à ocupação de uma floresta na Irlanda, e muda-se com a esposa Clare e o filho Finn. Um fazendeiro local avisa que as fadas não aceitarão a ocupação, e relata que sua filha foi sequestrada pelas criaturas. O casal resiste em acreditar que fadas ou outros seres sobrenaturais ocupam a floresta; em diversas sequências, eles demonstram estranhamento e desconforto, principalmente quando conversam ou interagem com os outros habitantes da cidade.

Convém destacar que, apesar de *The Hallow* ter sido um filme gravado na Irlanda e de ter recebido auxílio financeiro da *Irish Film Board*, ele não foi escrito ou dirigido por irlandeses (Corin Hardy, o diretor, é britânico). Segundo Sara Rodrigues (2011), além de incentivar o desenvolvimento e o trabalho dos cineastas, a IFB também havia interesse em financiar projetos que pudessem promover a cultura e o estilo de vida local, ou que fossem gravados em alguma região do país. Assim, *The Hallow* se tornou um projeto adequado às diretrizes da instituição, principalmente por sua história ser muito próxima ao conto *The Fairies' Revenge*, de Lady Jane Wilde.

Ruth Barton (2019) afirma que a audiência mundial tende a associar a Irlanda com tradições folclóricas e mitológicas, sendo o país um espaço propício para eventos aterrorizantes. Logo, não é surpresa que cineastas estrangeiros visitem as tradições, a literatura e o território irlandês para produzir filmes de terror. Assim como em *Drácula*, *O Retrato de Dorian Gray* e outros romances clássicos, as tradições orais da Irlanda possuem conteúdo que pode vir a inspirar diretores e roteiristas de diversos segmentos nacionais. Essas histórias provocam medos profundamente enraizados na sociedade ocidental – como o receio de ter um filho sequestrado ou agredido – o que pode levar vários espectadores a terem experiências assustadoras.

Em *The Fairies' Revenge*, o fazendeiro Johnstone ignora os avisos da população local e constrói sua fazenda em uma área frequentada pelas fadas durante a noite. Incomodadas e dispostas a tudo para recuperar seu território, as fadas atormentam a família de Johnstone de diversas formas. No final, Johnstone e seu filho morrem, e sua esposa é obrigada a pedir abrigo na casa de familiares. *The Hallow* também é uma história sobre a ocupação humana em terras que as fadas

acreditavam ter posse. As criaturas agridem a família Hitchens, sequestram e substituem Finn, o filho, por um *changeling*. Adam se sacrifica para salvar sua família, porém isso não é suficiente para impedir que as fadas voltem a aterrorizar qualquer um que invada seu território.

The Hallow se aproxima do paradigma clássico que, tal como definido por Pinedo (1997), apresenta a figura de um monstro específico que contrasta com os seres humanos. A autora destaca que, nessas narrativas, existe um claro limite entre o bem e o mal; a presença do monstro não é questionada, mas a sua destruição é necessária para que as pessoas possam retomar a normalidade. Pinedo (1997) também afirma que o paradigma pós-moderno expõe um mal endêmico na sociedade, visto que os monstros nunca são completamente eliminados nesses filmes. Em *The Hallow*, apesar do vínculo com o terror clássico, a audiência é levada a concluir que as fadas irão permanecer na floresta e impedir que qualquer um ocupe seu espaço. Segundo Tania Modleski (1984), filmes de terror pós-modernos costumam terminar sem conclusão definitiva. Na última sequência, o monstro pode abrir os olhos, levantar e dar início a um novo rastro de destruição, mesmo depois de ter sido “morto” pelos heróis.

Com efeito, filmes de terror não precisam estar ligados unicamente a um paradigma; é possível que exista uma clara definição acerca de quais personagens são monstros ou vilões e quais são os heróis que devem destruí-los. Existe, entretanto, uma tendência a apresentar a violência como parte integrante da normalidade. As pessoas precisam lidar com monstros diariamente, como se o horror fosse um evento inescapável da rotina contemporânea. Além disso, torna-se mais difícil identificar quem são os verdadeiros monstros; o contexto atual submete o público a vivenciar o medo de ser agredido – ou até mesmo assassinado – por indivíduos que, em outras épocas, teriam sido considerados inofensivos.

Barton (2019) argumenta que o imaginário colonial e pós-colonial surge para assombrar os opressores em resposta a discursos que excluem e demonizam aqueles fora do circuito hegemônico. Para a autora, essas assombrações originam-se de elementos da cultura local que, em diversos períodos, foram empurrados para o esquecimento. Logo, as tradições celtas são resgatadas (mesmo após séculos de cristianização) para retomar seu lugar no imaginário da comunidade irlandesa, ao mesmo tempo que transbordam os limites territoriais do país, alcançando e inspirando cineastas de outras partes do mundo.

Ainda segundo Barton, o terror é um gênero que pode oferecer informações relevantes para que seja traçado um entendimento sobre a herança colonial da Irlanda. Além disso, a autora destaca que, no contexto irlandês, o terror também pode ser associado a múltiplas formas de repressão (BARTON, 2019). É possível que Hardy, ao saber das lendas sobre fadas que atacam invasores, tenha reconhecido que processos de colonização podem ser danosos também para os opressores. Invadir terras desconhecidas aciona diversas ansiedades, considerando o fato de que nem sempre é possível saber o que a floresta está escondendo. Ao adentrarem o território das fadas, tanto Johnstone quanto Adam não imaginavam que seriam surpreendidos por seres de poderes sobrenaturais.

Em contraste com *The Hallow*, *The Hole in the Ground* é um filme escrito e dirigido por um irlandês (Lee Cronin). Trata-se da história de Sarah e seu filho Christopher, que estão se mudando para uma pequena cidade. Apesar de nunca ser esclarecido se estão fugindo de uma situação de violência doméstica, Sarah deixa evidente que não pode voltar a viver com seu companheiro. Além disso, ela possui um ferimento na testa, possivelmente resultado de um acidente – mas que é relacionado implicitamente a um conflito com o pai de Christopher. O moralismo da Igreja Católica ajudou a propagar a ideologia familista na sociedade irlandesa, o que ocultou as inquietações que costumavam ocorrer no interior das residências. Sinéad Kennedy (2003) argumenta que a família opera de maneira contraditória, sendo um ambiente que oferece conforto, ao mesmo tempo que também pode originar eventos horrendos de violência. À vista disso, a cinematografia de terror irlandesa ambientou, nos últimos anos, histórias que se passam em residências, e membros de uma família representados como indivíduos perigosos e capazes de agredir uns aos outros.

Além de *The Hole in the Ground*, outros filmes de terror irlandeses, como *The Canal* (2014), exploram as inquietações do ambiente doméstico. Trata-se de um tema recorrente na indústria cinematográfica da Irlanda que também pode ser associado às lendas apresentadas neste trabalho. Com efeito, a história do *changeling* provoca horror nos leitores por muitos temerem que seus filhos acabem crescendo e não se comportando da maneira esperada. Em um país como a Irlanda, onde o familismo afetou as vivências da comunidade, pode ser aterrorizante para uma mãe imaginar que seu filho não é quem ela imaginava ser.

No filme, Sarah começa a perceber que Christopher está agindo de forma estranha. Em uma sequência, ela observa o filho através do buraco da fechadura e fica aterrorizada ao vê-lo comer uma aranha. Apesar de compartilhar suas aflições com os outros moradores da cidade, Sarah não é ouvida e seu comportamento começa a ser questionado. Na escola, ninguém nota mudanças no temperamento de Christopher. Logo, *The Hole in the Ground* é um filme que projeta a figura do monstro em diversas entidades. Primeiramente, a mulher é desacreditada e considerada instável, visto que ninguém considera que pode haver algo de errado com seu filho – essa situação atravessa os limites das lendas e explora uma problemática contemporânea. O segundo elemento a ser observado é a saúde mental: é possível que Sarah e Christopher estejam sofrendo uma instabilidade emocional e psicológica, por estarem passando por mudanças muito rápido. Sarah chega a consultar um médico, mas o mesmo prescreve uma medicação que não gera o efeito esperado. É notável que a situação vivenciada por Sarah e seu filho não é tratada com a seriedade devida, e eles nunca chegam a receber o tratamento adequado.

Convém destacar que, no cinema de terror pós-moderno, as linhas que delimitam a realidade são fragilizadas; conforme Pinedo (1997), a veracidade dos fatos é continuamente questionada, sendo difícil determinar o que é real e o que é delírio. Nos momentos finais do filme, Sarah tenta resgatar seu filho e entra em um buraco no chão, onde as fadas supostamente vivem e prendem as crianças sequestradas. Ela consegue libertar o verdadeiro Christopher, mas é perseguida pelas criaturas. Ao ser alcançada, Sarah encara uma delas e enxerga seu próprio rosto. Assim, é possível interpretar que toda a narrativa pode ser apenas o produto da mente de uma mãe que atravessara um momento de intenso sofrimento. Essa leitura pode ser também fundamentada pelo fato de Sarah fazer uso de medicamentos psicotrópicos e o seu delírio ter sido resultado de efeitos adversos.

Enquanto que, em *The Hollow*, a existência das fadas é confirmada por várias personagens, em *The Hole in the Ground* há uma narrativa que conduz a diversas interpretações possíveis, com o espectador podendo decidir se as criaturas sobrenaturais são reais ou produtos da imaginação de Sarah. Entretanto, Noreen – outra personagem do filme – também foi testemunha e vítima das fadas: seu filho, assim como Christopher, foi substituído por um *changeling*, e isso a deixou profundamente traumatizada. Tal como ocorreu com Sarah, as pessoas não

acreditaram no que ela dizia – com efeito, as outras personagens parecem ignorar ou resistir em avaliar a veracidade do testemunho de ambas as mães. Sarah confronta o marido de Noreen, mostrando fotos que comprovariam que as fadas são reais. Entretanto, ele quebra a câmera e ordena que ela pare. Sarah então pede que ele lhe diga que está louca e equivocada. Ele responde que não pode e deixa o recinto.

Por fim, é necessário destacar que as lendas da ancestralidade irlandesa, assim como as incluídas na obra de Lady Jane Wilde, transcendem os limites do país e podem vir a influenciar cineastas e cinematografias de outras localidades. Além disso, diretores irlandeses interessados em explorar essa temática vão além da representação de fadas como criaturas astutas e monstruosas: essas lendas estão associadas a fenômenos complexos e partem de enquadres socioculturais que afetavam – e continuam afetando – as vivências da comunidade irlandesa. Nesse sentido, ao produzir um filme sobre fadas e *changelings*, é possível acionar múltiplos fenômenos contemporâneos e, ao mesmo tempo, conduzir espectadores a reflexões importantes sobre temas relevantes, como gênero, saúde mental e violência doméstica.

Considerações finais

Os filmes apresentados neste trabalho manifestam o interesse em levar o folclore irlandês às telas do cinema. As lendas irlandesas exploram medos ancestrais que podem ser atualizados e associados à realidade contemporânea. Através do filme *The Hallow*, é possível refletir acerca dos efeitos da intervenção dos seres humanos na natureza, sobretudo em relação ao desflorestamento, enquanto que a produção *The Hole in the Ground* convoca a audiência a pensar sobre os efeitos da violência doméstica em mulheres e crianças.

Apesar de partirem de influências econômicas e identitárias similares, essas narrativas se mostram bastante distintas. Para os cineastas irlandeses, as lendas se envolvem com o passado histórico e com os fenômenos sociais que permeiam as vivências no país, enquanto que, para os estrangeiros, são histórias contendo personagens que contrastam com os monstros que aparecem nas narrativas hollywoodianas e em outras grandes indústrias do cinema. Ademais, os filmes citados contemplam situações que afetam a sociedade como um todo, não refletindo, necessariamente, problemáticas presentes apenas na rotina da comunidade irlandesa.

A partir dessa compreensão, a fada é mais do que um monstro do imaginário local, representando também os medos de uma comunidade que, no decorrer dos séculos, foi afetada pela colonização e pela ideologia familista. A presença das fadas nas narrativas filmicas de terror na Irlanda pode estar relacionada a um traço da identidade irlandesa que, segundo Nathalie Harrower (2007), é recorrentemente vinculada à memória e lembranças excessivas. Logo, o cinema de terror irlandês resgata e integra o passado, guiando reflexões sobre medos ancestrais que ainda se fazem presentes.

Por fim, destaca-se que, segundo Barton (2019), não existem, ainda, pesquisas que sumarizem e caracterizem as dimensões da cinematografia de terror na Irlanda. Nesse sentido, este trabalho busca contribuir nas discussões acerca dessa temática – evitando delimitar ou listar, de forma definitiva, os elementos que compõe o cinema de terror na Irlanda –, bem como auxiliar no entendimento de quais são os medos que permeiam o imaginário de cineastas irlandeses e como eles são apresentados através da sétima arte. Nesse sentido, os filmes discutidos neste trabalho são apenas uma amostra de uma cinematografia que está em constante desenvolvimento, tornando-se necessário continuar a conduzir investigações que alcancem outras produções, cineastas e temáticas.

Referências

- BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 1977.
- BARRETT, Ciara. *The Canal (Ivan Kavanagh 2014)*. *Estudios Irlandeses: Journal of Irish Studies* 11, 2016, p. 282-285. Disponível em: <<https://www.estudiosirlandeses.org/reviews/the-canal-ivan-kavanagh-2014/>>. Acesso em: 02 nov. 2021.
- BARTON, Ruth. *Irish cinema in the twenty-first century*. Manchester: Manchester University Press, 2019.
- CROSSON, Seán. *Horror, Hurling, and Bertie: aspects of contemporary Irish horror cinema*. *Kinema*, 2012. Disponível em: <<https://aran.library.nuigalway.ie/handle/10379/5987>>. Acesso em: 01 out. 2021.
- ELLEY, D. *Shrooms*. *Variety*, 2007. Disponível em: <<https://variety.com/2007/film/reviews/shrooms-1200556994/>>. Acesso em: 1 out. 2020.

- HOWES, Marjorie. *Tears and blood: Lady Wilde and the emergence of Irish cultural nationalism*. In: FOLEY, T. P.; RYDER, Sean (eds.). *Ideology and Ireland in the nineteenth century*. Dublin: Four Courts Press, 1998. p. 151-72.
- KENNEDY, Sinéad. *Irish women and the Celtic Tiger economy*. In: COULTER, Colin (ed.). *The end of Irish history?*. Manchester: Manchester University Press, 2003. p. 95-109.
- MISKA, Brad. [Review] *Clown slasher 'Stitches' destined to become a cult classic!!*. *Bloody Disgusting!*, 2012. Disponível em: <<https://bloody-disgusting.com/reviews/3197240/bd-review-clown-slasher-stitches-destined-to-become-a-cult-classic/>>. Acesso em: 01 out. 2021.
- MODLESKI, Tania. *The Terror of Pleasure: the contemporary horror film and postmodern theory*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- NEWMAN, Kim. *Irish horror cinema*. *Irish Gothic Journal*, Dublin, v. 1, p. 3-11, out. 2006. Disponível em: <<https://search.proquest.com/openview/720cd00e638a95ad4ddb12ec84b6c927/1?pq-origsite=scholar&cbl=2035804>>. Acesso em: 01 out. 2021.
- O'CONNELL, Dióg. *New Irish Storytellers: narrative strategies in film*. Bristol: Intellect Books, 2010.
- PINEDO, Isabel Cristina. *Recreational Terror: women and the pleasures of horror film viewing*. Albany: SUNY Press, 1997.
- RODRIGUES, S. *A representação da Irishness no cinema nacional irlandês*. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade na Europa) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2011. Disponível em: <<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/6800>>. Acesso em: 01 set. 2019.
- THE DAISY CHAIN. Direção: Aislian Walsh. Produção: Pdraig O'Neill. Londres: Content, 2008. 1 DVD (89 min.).
- THE HALLOW. Direção: Corin Hardy. Produção: Corin Hardy e Felipe Marino. Londres: Entertainment One, 2015. 1 DVD (97 min.).
- THE HOLE IN THE GROUND. Direção: Lee Cronin. Produção: Connor Barry e John Keville. Londres: Universal Pictures UK, 2019. 1 DVD (90 min.).
- TOLEN, H. L. *Resurrecting Speranza: Lady Jane Wilde as the Celtic Sovereignty*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Inglês, Universidade Brigham Young, Provo, 2008. Disponível em: <<https://scholarsarchive.byu.edu/etd/1642/>>. Acesso em 01 out. 2020.
- WILDE, Lady Jane. *Legends, Charms and Superstitions of Ireland*. Nova Iorque: Dover Publications, 2016.

O insólito voo do cegonho: o modo fantástico na telenovela *Êta Mundo Bom!*

Thiago Henrique Fernandes Coelho (UFU)¹

Introdução

O presente artigo tem como objetivo discutir o modo fantástico presente na telenovela *Êta Mundo Bom!* exibida na rede Globo de televisão no ano de 2016, no horário das 18 horas. A telenovela foi escrita por Walcyr Carrasco e aborda o meio rural e urbano na década de 1940 e 1950 do século XX, mostrando tanto a vida na capital paulista como em uma fazenda no interior do estado, chamada Dom Pedro II, no fictício município de Piracema.

A história de *Êta Mundo Bom!* é baseada no conto “Cândido ou o otimismo”, de Voltaire, no filme de 1953 *Candinho*, que teve como protagonista Amácio Mazzaropi, e no conto “O comprador de fazendas”, de Monteiro Lobato.

O modo fantástico surge na telenovela a partir de alguns personagens, que são eles Candinho (interpretado pelo ator Sérgio Quinzé) que conversa com um burro; pela jovem Mafalda (interpretada pela atriz Camila Queiróz), que tem a curiosidade de descobrir o que tem debaixo das calças de um homem, a mãe lhe diz que é um pássaro ao qual denomina de cegonho, e a moça passa a telenovela inteira tentando entender como a ave habita aquele local tão pequeno para ela; pela menina Alice (interpretada pela atriz Nathália Costa) que faz visitas ao jardim do menino cadeirante Claudinho (interpretado pelo ator Xande Valois) e nesses encontros diz ser uma fada, lhe trazendo presentes do mundo das fadas; por Cunegundes (interpretada pela atriz Elizabeth Savalla) que durante a narrativa, é vítima de vários fatos insólitos como pedir que um raio a atinja e no momento seguinte ser atingida pelo fenômeno da natureza; e Seu Osório (interpretado pelo ator Arthur Aguiar) que morre no enterro da sua jovem amada Jerusa (interpretada pela atriz Giovanna Grigio), e a vó da menina, dona Camélia (interpretada pela atriz Ana Lúcia Torre) diz que ele morreu

1. Graduado em Teatro, mestre em Artes Cênicas, doutorando em Estudos Literários na Universidade Federal de Uberlândia.

de amor. Ao longo desse trabalho iremos discutir sobre esses cinco personagens, abordando como o modo fantástico está presente na trajetória de cada um, mas primeiramente iremos abordar as definições de fantástico por Todorov, Filipe Furtado e Marisa Gama-Khalil.

O modo fantástico

Para Todorov o fantástico é quando estamos no nosso mundo familiar, sem monstros, anjos ou demônios, e ocorre um acontecimento que é impossível explicar pelas leis que regem o nosso universo. Então, nos questionamos: isso é algo da nossa cabeça, da nossa imaginação ou é possível através de leis que não temos conhecimento? Nisso, temos a hesitação, que é o que marca o gênero fantástico. Somando-se a isso, temos mais três condições para a presença na literatura do fantástico: 1) Hesitação do leitor entre explicação natural dos fatos ocorridos na narrativa e uma outra explicação sobrenatural; 2) A hesitação pode vir das vivências da personagem, e nós como leitores, experienciamos os seus sentimentos; 3) O leitor deve tomar uma posição na narrativa. De acordo com o estudioso, a primeira e a terceira são essenciais para a ocorrência do fantástico, já a segunda não (GAMA-KHALIL, 2013).

Na visão todoroviana existem três gêneros que se aproximam na temática do sobrenatural: o fantástico, o estranho e o maravilhoso. Nas narrativas em que ocorre o estranho, temos o medo, pois são fatos inquietantes e incríveis, mas podem ser explicados através da razão. Engloba muitas narrativas de horror. No maravilhoso não temos a hesitação, pois o sobrenatural é naturalizado, por exemplo, os contos de fadas, com a existência de lobos que falam, varas de condão, botas mágicas, e todo a magia daquele mundo ficcional (GAMA-KHALIL, 2013).

Conjuntamente com os três gêneros citados acima, temos alguns vizinhos, como o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso. No fantástico-estranho tem-se uma sugestão de explicação por meio da razão, já no estranho puro a explicação é evidenciada, mostrando que não há nada de sobrenatural. Já, no fantástico-maravilhoso, no início os fatos são fantásticos, mas, no desenrolar da narrativa, aceitamos o sobrenatural; por esse fato, essas histórias estão nas proximidades do fantástico puro (GAMA-KHALIL, 2013).

Furtado, no livro *A construção do fantástico na narrativa* (1980), chega em conclusões próximas às de Todorov, na questão da ambiguidade se relacionando com o conceito da hesitação. A ambiguidade no texto, faz o leitor hesitar. No maravilhoso, não coloca em dúvida a realidade de fenômenos insólitos e objetos mágicos. No estranho, começamos com a ambiguidade, que é desconstruída através da razão. Já o fantástico só aparece nas narrativas quando a ambiguidade continua. É ou não é? A resposta fica em suspensão. A diferença entre os dois teóricos, Todorov e Furtado, é que para o primeiro a hesitação está atrelada a recepção do insólito, e para o segundo a ambiguidade é um problema interno da narrativa (GAMA-KHALIL, 2013).

Na teoria de Todorov, a hesitação também está presente nas personagens, o que Furtado não tomou consciência. Já Roas irá apontar isso na teoria todoroviana, que a hesitação pode vir tanto de leitores como dos personagens. Só que Roas discorda no ponto que a hesitação é o principal elemento que caracteriza o gênero fantástico, para este existem narrativas em que o fantástico não é posto em discussão, com a entrada do sobrenatural no mundo real, que não pode ser explicado por argumentos racionais. Roas aproxima-se de Furtado ao dizer que a presença do sobrenatural é o que evidencia o fantástico nas narrativas. Dessa forma, o campo do fantástico abriga diversas espécies, como o fantástico em si, o estranho e o maravilhoso. Filipe Furtado (1980) aponta temas que levam a uma fenomenologia metaempírica – que é um evento ou elemento que não passa pela razão, não pode ser verificável ou cognoscível pelas regras do nosso mundo (GAMA-KHALIL, 2013).

Irene Bessière (2001) acredita que a literatura fantástica não pode ser vista como gênero, pois isso limitaria a diversidade de obras que abordam o sobrenatural. Portanto, o fantástico se caracteriza como um modo de levar a incerteza, pois temos uma impossibilidade de decifração (GAMA-KHALIL, 2013).

De acordo com Remo Ceserani, os procedimentos narrativos e retóricos frequentemente usados pelo modo fantástico são: 1) posição de relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração; 2) a narração em primeira pessoa; 3) um forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem; 4) envolvimento do leitor: surpresa, terror, humor; 5) passagem de limite e de fronteira; 6) o objeto mediador; 7) as elipses; 8) a teatralidade; 9) a figuratividade; 10) o detalhe. Quanto aos sistemas temáticos recorrentes na literatura

fantástica, Ceserani elenca: 1) a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo; 2) a vida dos mortos; 3) o indivíduo, sujeito forte da modernidade; 4) a loucura; 5) o duplo; 6) a aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível; 7) o Eros e as frustrações do amor romântico; 8) o nada (p. 26).

Na concepção de Ítalo Calvino, o maravilhoso, o estranho e o fantástico formariam um único modo que caracteriza um tipo de literatura que tem como princípio a fantasia. Calvino traz a imagem do cristal com seus múltiplos lados, que refletem cores e formas diferentes (GAMA-KHALIL, 2013).

Os acontecimentos na narrativa fantástica são caracterizados como sem explicação. A pesquisadora brasileira Lenira Marques Covizzi (1978) os coloca como insólitos, que trazem um sentimento no leitor de incômodo, inverossímil, impossível, incongruentes, incrível. Dessa forma, a literatura fantástica age pela transgressão, desvio, estranhamento e desautomatização da norma (GAMA-KHALIL, 2013). Assim,

a literatura fantástica abrigaria diversas ramificações como o maravilhoso puro, o fantástico maravilhoso, o estranho puro, o fantástico estranho, o fantástico puro, o gótico, o real maravilhoso. (GAMA-KHALIL, 2013, p. 29)

Os acontecimentos fantásticos na telenovela *Êta Mundo Bom!*

Candinho e o burro Policarpo

(Cena se passa durante o dia, na cidade, Candinho está na frente da casa, e o burro policarpo na janela. O rapaz dá cenoura ao burro).

Candinho

“Trabaia” de dançarina. Os “homi” paga “pra” “dança” “cum” ela. Eu “num” gosto. “Mai” aqui “im” São Paulo é tudo diferente. Ainda tem aquele... aquele outro lá “qui” quase “brigô” “cumigu”. Será que ela tá gostando “deli”.

Burro Policarpo

(Zurra).

Candinho

É Policarpo! “Ocê” “tá” certo meu amigo. “Ocê” “tá” certo. Que o moço pode até tá namorando a Filó, “podí”. Agora “homi” “qui” é

“homi” luta até o fim quando ama. É, agradecido meu amigo. “Ocê” deu um “consei” danado de “bão”, viu?

(Candinho dá um beijo no burro).

Candinho conversa com o burro e entende seus zurrados ao longo de toda a telenovela. Em determinados momentos, alguns personagens duvidam se realmente o rapaz entende o burro. E até nós como espectadores ficamos na dúvida se ele entende ou não o animal. Nisso está presente a hesitação, pois durante toda a trama não temos a certeza do que realmente acontece entre os dois amigos. Dessa forma, na relação de Candinho com o burro Policarpo, ficamos no “parece”, e não temos nunca certeza absoluta. Candinho entende o zurrar do burro? Ou é coisa da cabeça dele? Nunca saberemos.

Mafalda e o cegonho

(Fazenda Dom Pedro II, quarto de Eponina).

Mafalda

“Ocê” disse “pra eu” que o bebê vem da cegonha. “Ma” eu nunca vi cegonha aqui.

Eponina

É que a cegonha voa... voa depressa.

Mafalda

Pode “intê” “cê”. “Ma” é que “cê” disse que todo “homi” tem o cegonho debaixo das “carças”.

Eponina

Eu “sô” “morça” “sorteira”. Eu nunca vi. “Ma” que tem, tem.

Mafalda

Eu “vô” casar “cu” Romeu e vou “tê” “fio”. “Ieu” “vô” “tê” que “aprendê” na lida, esse negócio de cegonha e cegonho.

Eponina

Isso aprende. Essa prática “ocê” vai “tê” depois de “casá”.

Mafalda

Ah, tia, eu quero “vê” muito um retrato da cegonha, que é “pra eu” “podê” “reconhece” o bicho quando eu “vê”.

Eponina

Ah, tá bom, “Mafalda”. Deixa “ieú” vê. Só um instante, “qui” “ieú” “vô” procura aqui. Que “ieú” “tenhu” uma “fotu”. Pronto. Agora dá pra te mostra. A cegonha “trazendu” “u” bebê.

Mafalda

“Mai” é grande por “dimai”, tia. Olha que bico “cumprido”! E essas pernas também há de ser “cumprida”.

Eponina

Pequena não é.

Mafalda

Ô tia, “comé” que o cegonho cabe debaixo das “carças” do “homi”, sem o bico e as patinhas fica pra fora?

Eponina

Ai que coisa! Eu “sô” uma moça “sorteira”. “Ieu” “num” sei... ocê tá com muita curiosidade. Pronto, eu já mostrei o cegonho e a cegonha... pronto!

Mafalda

Ai tia, é porque...

Eponina

Sem “mai, nem “menu”... Agora “tenhu” que “remenda” umas “ropa” aí “qui” “tá” tudo estragada. Agora chega, “ocê” já sabe tudo.

Mafalda

“Discurpa”!

Eponina

“Num” é pra “pedí” “discurpa”. “Num” precisa “mai” “preguntá” sobre a cegonha, e “principalmente” sobre o cegonho. Então, vai, vai “pensá”.

Mafalda

Sim, senhora.

(Eponina fecha a porta).

Eponina

Que coisa “infernar”! (Eponina molha a mão na jarra de água e respinga em si). Cegonha pra cá, cegonha pra lá. (Senta). Aí, que esse cegonho me mata! Hum! Hum!

(Mafalda vem andando pelo corredor da casa.)

Mafalda

“Ara”, que assunto “mai” “difícil”! “Num” consigo “intendê”. “Cumê” “qui” o cegonho cabe dentro da “cirola” dos “homi”? Ai, tadinho. Deve fica todo “apertadinho” lá “dentru”.

Na história de Mafalda, o fantástico está presente, pois a jovem acredita que uma ave vive debaixo das calças dos homens, e durante toda a trama, a moça tenta ver o cegonho. Pergunta à mãe, à tia, à irmã, e até a seus pretendentes, pois na telenovela ela é disputada pelo moço da cidade Seu Romeu, e pelo cuidador dos animais da fazenda de seus pais, Zé dos Porcos. Mafalda, como nunca viu o animal, e tenta entender como um ser daquele tamanho cabe ali nas calças dos homens, tem hesitação, fica na dúvida se isso é possível. Em algumas cenas, as outras mulheres dizem que quando o cegonho fica nervoso, ele bate as asas e bica. Mafalda fica com medo da bicada ser forte. Ao final da telenovela, ela se casa com Zé dos Porcos e conhece o cegonho; dessa forma, teríamos o estranho, pois toda aquela dúvida da jovem, foi explicada ao final, pois a ave não passava de uma metáfora para sua mãe e sua tia lhe explicarem sobre as relações sexuais em um casamento. Aqui temos a presença, de acordo com as definições de Todorov (2004), do maravilhoso hiperbólico, presente nas palavras da mãe e da tia. E como a menina nunca viu o órgão sexual masculino, acredita na metáfora do cegonho.

A visita da fada

(Cláudio está no jardim. Alice chega com um cachorro).

Alice

Claudio, trouxe o que eu prometi.

Claudio

Um cachorro!

Alice

Toma, pega. É seu.

Claudio

É tão bonitinho.

Alice

Eu trouxe do reino das fadas. É um gênio transformado em cachorro.

Claudio

Mas parece um cachorro comum. Não tem jeito de gênio.

Alice

Porque está encantado. Um dia vira gênio de novo. E fará tudo que você pedir. O nome dele é Aladim.

Claudio

Aladim, eu gosto. Mas como eu vou esconder ele?

Alice

Esconde debaixo da roda. Agora você nunca mais fica sozinho.

Claudio

Se ele é um gênio, eu posso fazer um desejo?

Alice

Um só. Porque pode demorar para realizar. Porque está em forma de cachorro.

Alice é amiga de Cláudio e faz visitas ao menino, que é cadeirante, e sempre lhe diz que é uma fada, e veio do mundo das fadas. Os presentes que lhe traz, diz que são daquele mundo. Uma vez lhe trouxe um bombom, que disse ser uma maçaneta da casa de uma fada. Cláudio sempre fica na dúvida se a menina é fada ou não, pergunta sobre suas asas, mas ela sempre inventa uma história para sair da pergunta do menino. Ou mesmo nessa cena descrita acima, que Alice diz que o cachorro é um gênio encantado. A todas as dúvidas de Cláudio, Alice lhe dá uma resposta, que tira por algum tempo sua incredulidade. Dessa forma, temos aqui, na definição de Todorov (2004), o maravilhoso exótico, presente nas palavras de Alice, pois Cláudio não conhece o mundo das fadas que ela diz provir.

Cunegundes e os acontecimentos insólitos

(Dia, em frente da igreja. Casamento de Quincas).

Quinzinho

Paixão, é por aqui.

Mafalda

Ô mãe, entra. É aqui ó!

Cunegundes

Num quero participar desse casamento. Por mim num entrava. Casamento que só me dá desgosto. Por mim, eu queria que caísse um raio em cima dessa igreja.

(Um raio atingi Cunegundes).

Mafalda

Mãe!

Quincas

“Ara” mãe. Resolveu “virá” churrasco no dia do meu casamento.

Quinzinho

Paixão! Tá viva?

Seu Josias

Gente, gente!

Cunegundes

Me dê a mão!

Zé dos Porcos

Foi o fogo do raio contra a boca de fogo.

Cunegundes

Já que é pra “entrá”. “Vamo” entra nessa igreja pra essa porcaria desse casamento! E vosmecê, saiba Zé dos Porcos, de uma vez por todas. Que meu nome é Cu- negundes!

O insólito está presente nessa cena, pois a personagem Cunegundes pede que um raio caia em cima da igreja, mas logo após sua fala, o raio atinge a sua cabeça. Ficamos na dúvida, seria coincidência? Ou o pedido da mulher foi atendido? Nisso tem a presença do fantástico. Todorov (2004) explica que uma pessoa fala uma blasfêmia e ela acontece, gera uma dúvida, seria coincidência ou não? Isso leva ao fantástico. No conto “A mão do Macaco”, temos um exemplo de pedido de um personagem, que logo após tem um acontecimento, e as pessoas ficam na dúvida se foi pelo desejo do personagem ou só coincidência.

Outro fato que nos deixa na dúvida é quando a personagem Cunegundes fala ao pretendente de sua filha Mafalda, Seu Romeu, que

deseja tomar um banho com o dinheiro que ele trouxe para comprar a fazenda. O rapaz lhe entrega o dinheiro para ela realizar seu sonho. Quando a senhora está tomando seu banho, vem um vento misterioso e leva toda a fortuna embora. Seria coincidência, obra do acaso ou uma força sobrenatural que levou todo o dinheiro de Seu Romeu? Ficamos com essa dúvida na cabeça, hesitamos, mas não temos a resposta.

A literatura fantástica projeta enigmas, que não possuem explicação, é o metaempírico nomeado por Filipe Furtado. É uma literatura que transgride a ordem, que se abre como uma luz refratada por um cristal, nos mostrando as diversas cores que estão além do real (GAMA-KHALIL, 2013).

Seu Osório morreu de amor

(Cemitério. Sepultamento de Jerusa).

Seu Osório

Eu vou “precisa” de mais uns instantes a só com Jerusa.

Dona Camélia

Seu Osório, não demora.

(Dona Camélia retorna).

Seu Osório

Ah, Jerusa. Como é que eu vou viver sem você? Como eu já disse, o amor é para sempre. (Olhando a aliança). Eu quero te encontrar.

(Osório passa mal. Dona Camélia retorna).

Dona Camélia

Seu Osório morreu de amor.

(Corta para um espaço iluminado, Jerusa encontra com Osório após a morte).

Jerusa

Eu te amo, Osório.

Osório

Para sempre, pela eternidade.

(Eles dançam uma valsa nas nuvens).

No caso de Seu Osório, sua noiva Jerusa ficou doente, e acabou morrendo antes de se casarem. No seu túmulo, o personagem pede a morte e acaba morrendo em seguida. A vó da menina, Dona Camélia, diz que o personagem morreu de amor. Seria possível morrer de amor? Nisso está a ambiguidade, pois não sabemos se o rapaz tem algum problema de saúde, e a emoção da perda da amada agravou esse mal, o levando a morte. Ou se foi pelo desejo do jovem apaixonado de estar ao lado da sua eterna amada.

Na sequência, temos a entrada do maravilhoso, pois vemos Seu Osório se encontrando com Jerusa em um local iluminado, que podemos identificar com o céu. Dessa forma, não temos um questionamento disso, pois o maravilhoso já se instaurou, estamos em outra atmosfera, em um mundo dos espíritos, um mundo maravilhoso.

Considerações finais

A partir do exposto acima, vemos que o modo fantástico está presente na telenovela *Êta Mundo Bom!* pois fatos insólitos acontecem com os personagens ou os personagens acreditam em acontecimentos e histórias que não seguem a ordem desse mundo. Candinho entender o zurrado do burro, o raio que atinge Cunegundes e a morte do Seu Osório nos deixam na hesitação e não conseguimos dar uma explicação com argumentos racionais. Já na relação de Mafalda com o cegonho, temos a dúvida na personagem, que se esclarece ao final da trama, quando ela se casa com Zé dos Porcos. Em Alice, também, temos o modo fantástico por meio das palavras.

O modo fantástico na telenovela em questão está presente tanto em cenas e personagens ligados à comédia, como Cunegundes, Mafalda e Candinho, que é o protagonista da trama; como em momentos mais românticos no caso da morte de seu Osório, e personagens mais oníricos como Alice e Cláudio. Assim, vemos que o modo fantástico não se limita somente ao terror, mas passa por vários gêneros, e nos causa hesitação ou nos personagens da narrativa.

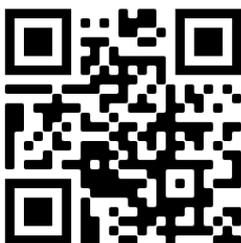
Referências

- GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A literatura fantástica: gênero ou modo?. *Terra roxa e outras terras* – Revista de Estudos Literários. vol. 26, 2013.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Informações sobre a presença online da ABRALIC

Visite nosso site

abralic.org.br

**Siga-nos no Facebook**

facebook.com/associacaoabralic

**Visite nosso canal no YouTube**

tiny.cc/ABRALIC

**Entre em contato**

contatoabralic@gmail.com



**Saudações
comparatistas!**

Os textos deste livro foram compostos em Source Serif, família tipográfica de Frank Griebhammer livremente inspirada nos tipos gravados por Pierre Simon Fournier, na França, no século XVIII. Os títulos foram compostos em Objektiv, família tipográfica de Bruno Mello. O papel do miolo é o Polen Soft 80 g/m² & o papel da capa é o Cartão Supremo 300 g/m².



“Os trabalhos que compõem a presente obra podem contribuir não só para a exegese das obras estudadas, mas também para a compreensão do momento em que ocorreu o congresso 2020–2021 da ABRALIC, em plena pandemia. Se, desde tempos imemoriais, nosso imaginário é povoado por criaturas estranhas, ameaçadoras ou repulsivas, que vão dos vampiros e bruxas aos dragões e seres mitológicos, passando por monstros e pela implacável inteligência artificial, o contexto pandêmico trouxe o insólito para o nosso cotidiano. Em tempo real, a verossimilhança parecia dissolver-se um pouco mais a cada momento. Com a deflagração da pandemia de Covid-19, houve um aumento do interesse por obras ficcionais sobre epidemias, ligadas ao imaginário da contaminação, à abjeção e à estética do grotesco e à simbólica da monstruosidade.”

