

Pesquisas e Estudos em Literatura Fantástica e em Letras E-BOOK

Organizadores

Marisa Martins Gama-Khalil

Lilliân Alves Borges

Marcus Vinicius Lessa de Lima



Universidade
Federal de
Uberlândia



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

P474e Pesquisas e estudos em literatura fantástica e em Letras : E-book [recurso eletrônico] / Organizadores, Marisa Martins Gama-Khalil, Lilliân Alves Borges , Marcus Vinicius Lessa de Lima. Vitória da Conquista : Labedisco, 2017.

Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/gpea/ceninha>

Inclui bibliografia.

ISBN: 9788566665116

1. Literatura. 2. Literatura brasileira - História e crítica. 3. Literatura fantástica - História e crítica. I. Gama-Khalil, Marisa Martins, (org.). II. Borges, Lilliân Alves(org.). III. Lima, Marcus Vinicius Lessa de (org.). IV. Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Letras e Linguística. Grupo de Pesquisa em Espacialidades Artísticas. V. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Laboratório de Estudos do Discurso e do Corpo. VI. Título.

CDU: 82

Comissão Científica

Profa. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil (UFU)

Prof. Dr. João Carlos Biella (UFU)

Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro

Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares (UFU)

Profa. Dra. Camila Alavarce Campos (UFU)

Profa. Dra. Carolina Duarte Damasceno Ferreira (UFU)

Prof. Dr. Antônio Fernandes Júnior (UFG)

Prof. Dr. Flavio Garcia (UERJ)

Prof. Dr. Nilton Milanez (UESB)

Profa. Dra. Adelaide Caramuru Cezar (UEL)

Profa. Dra. Maria João Albuquerque Figueiredo Simões (Universidade de Coimbra)

Profa. Dra. Roselene Coito (UEM)

Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva (UFG – Catalão)



Os textos publicados neste e-book são de inteira responsabilidade de seus autores

Sumário

APRESENTAÇÃO.....	7
<i>Marisa Martins Gama-Khalil, Lilliân Alves Borges, Marcus Vinicius Lessa Lima</i>	
AS NOVAS ENCRUZILHADAS DO FANTÁSTICO: LEITURAS CONTEMPORÂNEAS.....	9
<i>Alexander Meireles da Silva</i>	
O MITO, AS IMAGENS E O FEMININO EM <i>SÃO OS CABELOS DAS MULHERES</i> , DE MARINA COLASANTI.....	9
<i>Ana Alice da Silva Pereira</i>	
COMISSÃO DAS LÁGRIMAS, DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES: “HISTÓRIAS CONTADAS”.....	16
<i>Ana Paula Silva</i>	
LITERATURA JUVENIL: EM CENA O INSÓLITO.....	26
<i>Andréia Alencar Oliveira-Iguma</i>	
REPRESENTAÇÕES DO SUJEITO LATINO-AMERICANO EM <i>DOZE CONTOS PEREGRINOS</i> , DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ.....	36
<i>Bethânia Martins Mariano</i>	
INSÓLITA JORNADA PELAS ESCURAS TRILHAS DOS BANDEIRANTES: A TOPOFOBIA NA LITERATURA SERTANISTA BRASILEIRA.....	48
<i>Bruno Silva de Oliveira</i>	
ALICE E SUA IMPORTÂNCIA PARA O ESPAÇO LITERÁRIO.....	9
<i>Ana Clara Albuquerque Bertucci</i>	
O MEDO, O OBJETO E A ARTE EM LYGIA BOJUNGA: CAMINHOS PARA A SUBJETIVAÇÃO.....	64
<i>Italiene Santos de Castro Pereira</i>	
A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA EM <i>THE PUBLIC BURNING</i> : REVISITANDO A HISTÓRIA AMERICANA NA ÉPOCA DA GUERRA FRIA ...	76
<i>Fernanda Aquino Sylvestre</i>	

O OLHAR DE DENNIS LEHANE E MARTINS SCORSESE NA CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM EDWARD “TEDDY” DANIELS DO ROMANCE ILHA DO MEDO E SUA VERSÃO PARA O CINEMA	90
<i>Fernando Franqueiro Gomes</i>	
SOB A PERSPECTIVA DO LETRAMENTO LITERÁRIO: A CASA DO LEITOR	111
<i>Josaine Aparecida Corsso</i>	
A SUBJETIVIDADE INSÓLITA EM <i>HISTÓRIAS DE ALEXANDRE</i>	125
<i>Lilliân Alves Borges</i>	
A LINGUAGEM CIRCUNFERENCIAL: DISCURSO (DO) INSÓLITO EM <i>ESTRELA POLAR</i> , DE VERGÍLIO FERREIRA.....	134
<i>Marcus Vinicius Lessa de Lima</i>	
AS PERSPECTIVAS GENOLÓGICA E MODAL DA LITERATURA FANTÁSTICA.....	166
<i>Marisa Martins Gama-Khalil</i>	
O DUPLO NA ESCRITA E PINTURA DE FRIDA KAHLO.....	182
<i>Tamira Fernandes Pimenta</i>	
SOBRE OS AUTORES	

Apresentação

Cuántas palabras, cuántas nomenclaturas para un mismo desconcierto.

Julio Cortázar (In: *Rayuela*)

Os artigos reunidos nesta publicação concentram estudos em desenvolvimento na área dos Estudos Literários, sendo a maior parte deles com enfoque específico sobre a Literatura Fantástica.

O conjunto de autores congrega professores doutores, doutorandos, mestrados e graduandos, o que confere à publicação uma diversidade bastante produtiva. Com essa iniciativa, o Grupo de Pesquisas em Espacialidades Artísticas (GPEA), gestor desta produção, pretende fomentar a interação entre os diferentes níveis acadêmicos, permitindo um diálogo entre os pesquisadores e seus objetos de pesquisa.

O GPEA integra o diretório de grupos de pesquisas do CNPq e agrega pesquisadores da Universidade Federal de Uberlândia e de outras universidades brasileiras em seus diferentes níveis - graduandos, mestrados, doutorandos e doutores -, os quais desenvolvem pesquisas que problematizam as representações do espaço na ficção, e por esse motivo alguns dos artigos deste E-book contemplam estudos sobre as espacialidades artísticas.

Alguns artigos desta publicação foram apresentados nas conferências do **I CENINHA**, evento organizado pelo GPEA. O **CENINHA** é um evento acadêmico relacionado a um evento mais abrangente, o **CENA - Colóquio de Estudos em Narrativa**, que ocorre bianualmente na UFU e já contou com quatro edições: 2008, 2011, 2013 e 2015, cada uma destinada a um eixo temático: espaço ficcional, literatura fantástica, literatura infantojuvenil e medo, respectivamente. O **CENINHA**, de abrangência regional, funciona também bianualmente como um evento intermediário ao **CENA** (de abrangência internacional), sendo realizado nos anos pares, integrando as ações do **GPEA**.

As incursões sobre a literatura fantástica partem de uma visão modal e não genológica. Nesta, considera-se o fantástico como gênero diverso dos seus vizinhos - o maravilhoso e o estranho -, naquela o fantástico é considerado um modo literário agregador de diversas modalidades: a fantástica propriamente dita (e caracterizada pela hesitação dos leitores e das personagens), o maravilhoso, o estranho e outras modalidades, como, por exemplo, a ficção científica, o gótico, a narrativa de terror, a fantasia. Ou seja, a perspectiva do fantástico como gênero define-se apenas pelas diferenças e a perspectiva do fantástico como modo é constituída pelas diferenças e pelas similitudes, e, dentre essas, a principal é a presença do elemento/evento metaempírico. A fenomenologia metaempírica diz respeito a acontecimentos que estão, de acordo com o pesquisador português Filipe Furtado, “para além do que é verificável e cognoscível a partir da experiência, tanto por intermédio dos sentidos ou das potencialidades cognitivas da mente humana, como através de quaisquer aparelhos que auxiliem, desenvolvam ou supram essas faculdades”¹

Esperamos que os estudos aqui apresentados - ainda que correspondam a uma breve incursão num território que, certamente, necessitaria de muitas mais - deem margem para a percepção do amplo universo contido entre as fronteiras de cada conceito invocado pelas teorias do fantástico. Seja o *insólito*, seja o *estranho*, seja o *maravilhoso* ou o próprio *fantástico* (e ainda outros!), esses territórios se constroem por mútua referência, se interpenetram, se imbricam, se confundem e se diluem uns nos outros, nos remetendo a esse desconcerto que Julio Cortázar (conforme texto da epígrafe) ressalta na ficção e, lembremos, na existência fantásticas: um mesmo desconcerto que paira por trás de tantas terminologias.

Agradecemos, por fim, a todos os envolvidos nesta edição e, especialmente, às autoras e autores que disponibilizaram seus textos para publicação.

Profa. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil (UFU/CNPq)
Doutoranda Lilliân Alves Borges (PPLET UFU)
Graduando Marcus Vinícius Lessa de Lima (UFU/PIBIC-CNPq)

¹ FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980, p. 20.

AS NOVAS ENCRUZILHADAS DO FANTÁSTICO: LEITURAS CONTEMPORÂNEAS

Alexander Meireles da Silva

Começo a falar das novas configurações do modo fantástico como o *New Weird*, a Ficção *Intersticial* e o *Slipstream* não na virada do século XX para o XXI, mas em outro momento finissecular que até hoje reverbera culturalmente não apenas na Literatura, mas também no Cinema, Quadrinhos e em outros meios de expressão cultural: as últimas décadas do século XIX.

Na verdade, nenhum outro momento histórico do Fantástico dentro da esfera literária até hoje, tanto como gênero seja quanto como modo narrativo, foi mais diversificado e prolífico que no período compreendido entre a segunda metade do século XIX e o início do século XX. Exemplos variados da Fantasia, do Gótico e da Ficção Científica como *Alice no País das Maravilhas* (1865), *Vinte mil léguas submarinas* (1870), *Carmilla* (1872), *Pinóquio* (1883), *O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde* (1886), *A máquina do tempo* (1895), *Drácula* (1897), *A volta do parafuso* (1898) e *O maravilhoso mágico de Oz* (1900) atestam não apenas o volume, mas também a qualidade de obras que se tornaram referências ao estabelecerem convenções e temáticas para gerações futuras de artistas.

Mas, por que especificamente esse período?

Dentre outros fatores, os efeitos da Revolução Industrial, o impacto das teorias evolucionistas de Charles Darwin, as pesquisas sobre o inconsciente humano e as consequências do Imperialismo europeu estão por trás desse levante fantástico (RUDDICK, 2007). Isso aponta para o racionalismo como o principal promotor da literatura fantástica em dois sentidos: primeiro, ao criar o cenário de curiosidade pelas novidades e promessas tecnológicas que fomentou o surgimento na França das Viagens Extraordinárias de Julio Verne e, na Inglaterra, do Romance Científico de H. G. Wells; e, segundo, ao criar o cenário de rebelião a este mesmo discurso racionalista formalizado no ressurgimento do Gótico, no desenvolvimento do Decadentismo e na criação do Romance Infantil, este último caracterizado por personagens infantis que se deslocam do

cientificismo de suas sociedades de fim de século XIX para viverem aventuras em lugares exóticos e/ou mágicos além do alcance dos adultos.

O que me interessa aqui neste artigo, todavia, não é especificamente focar na Fantasia, no Gótico ou na Ficção Científica, mas sim no cruzamento destas vertentes do modo fantástico. Ou melhor, nas expressões do fantástico que subvertem essas fronteiras e trazem, dentro de um mesmo texto, elementos reconhecidos como característicos da Fantasia, do Gótico e da Ficção Científica. Este é o caso, nas últimas décadas do século XIX e primeiros anos do século XX, da Ficção *weird*, cuja tradução aproximada para o Português – “Estranho”, “Insólito” – não consegue abarcar a diferença e amplitude do *weird* em relação ao Horror e outras narrativas sobrenaturais.

Tendo suas raízes na literatura sobrenatural das últimas décadas do século XIX no Reino Unido, em especial nas narrativas de escritores como M. R. James, Lord Dunsany e Arthur Machen, a ficção *weird* não apenas se disseminou, mas também se desenvolveu nas revistas *pulp* da América das quatro primeiras décadas do século XX principalmente por meio dos contos e novelas do escritor Howard Phillips Lovecraft e outros escritores que o autor de “O chamado de Cthulhu” (1928) veio a influenciar tais como, dentre outros, Robert E. Howard e Robert Bloch.

Mas, afinal de contas, o que é ficção *weird*? Como explica o próprio H. P. Lovecraft, a ficção *weird* se distingue dos contos de horror tradicional por apresentar:

algo mais que um assassinato secreto, ossos ensanguentados, ou algum vulto coberto com um lençol arrastando correntes, conforme a regra. Uma certa atmosfera inexplicável e empolgante de pavor de forças externas desconhecidas precisa estar presente; e deve haver um indício, expresso com seriedade e dignidade condizentes com o tema, daquela mais terrível concepção do cérebro humano – uma suspensão ou derrota maligna e particular daquelas leis fixas da Natureza que são nossa única salvaguarda contra os assaltos do caos e dos demônios dos espaços insondáveis (LOVECRAFT, 2008, p. 17).

O que exatamente poderia ser concebido como “pavor de forças externas desconhecidas”? Isso depende da abordagem de cada autor. Por exemplo, dentro da temática da ficção *weird* chamada por Brian Stableford de “Horror Cósmico” (2007, p. 65), vemos histórias em que a constituição do elemento fantástico provocador do medo também poderia ser encontrando nas narrativas da vertente romanesca da ficção

científica. Subvertendo os limites entre o Horror e a Ficção Científica esta expressão da ficção *weird* “existe nos interstícios, porque ele ocupa simultaneamente territórios diferentes,...” (VANDERMEER, VANDERMEER, 2011, p. XVI, tradução nossa)²

Destaca-se que este mesmo *zeitgeist* finissecular que promoveu a erupção desse “fantástico híbrido” também preparou o terreno para o surgimento de outras narrativas insólitas subversoras dos limites de gênero como àquelas representadas pelas prosa do escritor tcheco Franz Kafka, cuja influencia no *new weird* se faz sentir na obra de China Miéville, um dos principais representantes desta vertente do fantástico contemporâneo (VANDERMEER, VANDERMEER, 2008, p. XI). Alias, a denuncia da alienação do homem de virada do século diante de uma realidade urbana enxergada como absurda e estranha, por exemplo, é um denominador comum observado entre o autor de *A metamorfose* (1915) e o autor de *A cidade e a cidade* (2009), romance em que duas cidades ocupam o mesmo território, mas possuem leis próprias a ponto do cidadão de uma cidade ser proibido de enxergar o cidadão de outra cidade. Essa abordagem do insólito por parte de Kafka resultou em uma ficção que subverteu o esquema proposto pelo crítico Tzvetan Todorov em *Introdução a Literatura Fantástica* (1970) no qual ele coloca o fantástico enquanto gênero fantástico como resultante da hesitação entre o natural e o sobrenatural. Como Todorov explica sobre a novela *A metamorfose*:

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

Não podendo enquadrar o escritor tcheco nos seus esquemas conceituais do Maravilhoso, do Fantástico e do Estranho, Todorov desterra Franz Kafka do território do gênero fantástico para outros mundos do insólito, como o Realismo Mágico e a ficção *weird*, sendo que a leitura de Kafka como autor *weird* se disseminou após a tradução para

² “exists in the interstices, because it can occupy different territories simultaneously,...”.

o inglês da obra do escritor tcheco nos ano 40: “o que criou redes de influencia ainda existentes até os dias de hoje” (VANDERMEER, VANDERMEER, 2011, p. XVIII).³

Um exemplo pouco explorado do *weird* dentro do fantástico brasileiro se encontra no escritor e jornalista carioca João do Rio no conto “O carro da semana santa” (1911) em que o leitor encontra o relato de Honório e seu temor da Semana Santa na cidade do Rio de Janeiro da *Belle Époque*,

A semana santa! Tenho medo desta quinta-feira. Para quem conhece bem uma grande cidade, esse dia especial sem rumores, sem campainhas, é um tremendo dia em que os súcubos e os incubos voltam a viver. Até as ruas cheias de sombra parecem incitar ao crime, até o céu cheio de estrelas e de luar põe no corpo dos homens a ânsia vaga e sensual de um prazer que se espera. (RIO, 2002, p. 192)

Semelhante ao Carnaval percebe-se aqui como a Semana Santa no cenário urbano adquire uma dimensão que potencializa os aspectos insólitos de uma cidade em transformação que alienava o povo de seu processo de crescimento, onde as elegantes avenidas e ruas em estilo francês conviviam tanto com carroças quanto com bondes elétricos. Essa percepção sentida por Honório de uma atmosfera de prazer e dor se alinha com as colocações de Ann VanderMeer e Jeff VanderMeer sobre os efeitos despertados pela ficção *weird*: “com inquietação e a abolição temporária do racional, pode vir o que é estranhamente belo, entrelaçado com o terror. Devaneio ou epifania, sim, mas devaneio ou epifania negra” (VANDERMEER, VANDERMEER, 2011, p. XV).⁴

Mas, afinal de contas, qual é o agente catalisador do horror de Honório?

Quase 20 anos antes de H. P. Lovecraft ter dado forma a sua visão crítica da modernidade na forma de Cthulhu no conto “O chamado de Cthulhu”, João do Rio faz o mesmo usando o automóvel como ícone da ansiedade pelo progresso vivenciado pela capital federal do Brasil da época. Como ele expõe na crônica “A era do automóvel” (1911):

E a transfiguração se fez como nas férias fulgurantes, ao tã-tã de Satanás. Ruas arrasaram-se, avenidas surgiram, [...] e desabrido o automóvel entrou, arrastando desvairadamente uma catadupa de automóveis. Agora, nós vivemos positivamente nos momentos do automóvel, em que o chofer é rei, é soberano, é tirano (RIO, 1911, p. 48).

³ “Which created webs of influence still existing to this day”.

⁴ “with unease and the temporary abolition of the rational, can come the strangely beautiful, intertwined with terror. Reverie or epiphany, Yes, but *dark* reverie or epiphany”.

O que se destaca na afirmação de João do Rio é o tom profético em que se vislumbra o impacto do automóvel sobre a cultura do Brasil. Publicado em 1911, “A era do automóvel”, permite antever as transformações que esta máquina exerce sobre a modernidade alterando a relação do indivíduo com o mundo ao seu redor.

Na crônica de João do Rio o automóvel é o símbolo do grande paradoxo da modernidade, pois o mesmo processo cosmopolita arauto do progresso ignora a miséria das massas que inadvertidamente acaba sendo enxergada como um entrave ao processo do “Rio civiliza-se”, expressão cunhada pelo jornalista Figueiredo Pimentel para expressar as profundas alterações pelas quais o Rio de Janeiro estava passando ao longo do governo do Presidente Rodrigues Alves (GENS, 1994, p. I). Encontra-se aí o espaço dual ocupado por João do Rio: se por um lado se mostra encantado pela modernidade, por outro se mostra cético em relação aos seus efeitos e consequências.

É dentro deste quadro que se pode compreender o espaço do automóvel como algo além de sua mera função como meio de transporte para adquirir uma dimensão insólita. Uma leitura que é potencializada pela fusão entre o sagrado e profano do carro abaixo apresentado:

— Oh! sim! Tenho medo desta quinta-feira porque vocês veem o vício aparente, o vício às claras, o vício que os jornais não noticiam apenas em atenção ao arcebispo. Eu vi o vício que se não vê e dá o calafrio do supremo horror, o vício misterioso e devorador rodando em torno das igrejas. Há três anos acompanho-o. Ainda agora, ao sairmos da Candelária, lá estava ele na praça, fatal, definitivo, cruel, esperando... [...]. — É o carro da semana santa (RIO, 2002, p. 193)

Apresentado como uma força sobrenatural que percorre as ruas cariocas durante a Semana Santa, este carro traz em seu interior um mistério que desafia os transeuntes a encará-lo ao preço de sua sanidade, atestando o caráter bizarro, *weird* da situação:

tive a certeza de que ali dentro havia uma criatura, que ali vibrava estranhamente alguém, porque assim como sentira o calor, o fluido ardente de dois olhos fixos sobre mim, a descobrir-me a alma, sentia agora que a minha observação perturbava esses olhos. Quem estaria naquele carro? Quem? Um homem? Uma mulher? (RIO, 2002, p. 195)

Como “O carro da Semana Santa” mostra, a obra de João do Rio reflete, ainda na primeira década do século vinte, elementos que viriam a ser vinculados a ficção *weird*

nascida no Reino Unido nas últimas décadas da Era Vitoriana e desenvolvida na América dos anos 20. Mais do que isso, de fato, por meio de seus contos e crônicas, é possível perceber como o *New Weird* surgiu a partir da ficção *weird* em um gradual processo iniciado na segunda metade do século vinte.

Mas o que é *New Weird*?

Lançado em 2008 pelos editores Ann VanderMeer e Jeff VanderMeer, a coletânea *The New Weird* lançou luzes sobre uma nova configuração do *weird* que mesclava alta e baixa cultura em experimentações formais que revelavam um perceptível posicionamento político dos escritores em narrativas subversoras das fronteiras entre a Ficção Científica e a Fantasia. Com bases nessas duas expressões do fantástico, Jeff VanderMeer defende que “[a obra de] Mervyn Peake e os decadentes de fim dos anos de 1800 forneceram o que pode ser pensado como o cérebro do New Weird” (2008, p. X).⁵

Essa menção aos decadentes de fim do século XIX, que exerceram influência direta sobre a obra de João do Rio, reforça a análise da ficção *weird* do escritor carioca, assim como de outros escritores *weird*, como anunciadores das temáticas, tendências e estruturas do *new weird*, como, por exemplo, a importância dada a cidade como espaço central das tramas e influenciadora do comportamento dos personagens a ponto da cena urbana ser tratada quase como um personagem. Este é o caso das crônicas de João do Rio em *A alma encantadora das ruas* (1908).

Oh! SIM, as ruas têm alma. Há ruas honestas, ruas ambíguas, ruas sinistras, ruas nobres, delicadas, trágicas, depravadas, puras, infames, ruas sem história, ruas tão velhas que bastam para contar a evolução de uma cidade inteira, ruas guerreiras, revoltosas, medrosas, spleenéticas, esnobes, ruas aristocráticas, ruas amorosas, ruas covardes, que ficam sem pinga de sangue... (RIO, 2012, p. 25)

Verdadeira entidade com existência própria, espelho da alma contraditória do escritor-jornalista, a rua é onde passeia de dia as elegantes damas da sociedade, o cavalheiro, as *modern girls* e os recém-chegados automóveis. À noite, todavia, ela traz nas sombras sua atmosfera carregada de vício, medo e mistério. De fato, quando se toma o seu principal livro de contos – *Dentro da noite* (1910) – o leitor percebe como o mundo

⁵ “Mervyn Peake and the Decadents of the late 1800s provided what might be thought of as the brain of New Weird.”

de João do Rio é povoado por jogadores, neuróticos, suicidas, sádicos, pervertidos, hiperistéricos e outros personagens desajustados. É dentro desta dualidade da rua que Marshall Berman destaca: “Por toda a era de Haussmann e Baudelaire, entrando no século XX, essa fantasia urbana cristalizou-se em torno da rua, que emergiu como símbolo fundamental da vida urbana” (BERMAN, 1986, p. 300).

O papel central ocupado pelo cenário urbano na ficção *new weird* pode ser melhor entendido quando se observa a utilização deste espaço por parte de China Miéville em uma ficção que também tem raízes na chamada *New Wave* britânica desenvolvida em meados da década de 1960, uma ficção científica alinhada com o contexto pós-moderno e consequentemente mais alinhado com a subversão entre alta e baixa cultura e a exploração de outros sistemas de conhecimento além das Ciências Exatas, como a Linguística, a Psicologia e a História. Além de China Miéville, cujo romance *Estação perdido* (2016) é considerado um marco do *New Weird* ao apresentar um mundo em que Fantasia, Ficção Científica e o Fantástico kafkiano se misturam, outro nome representativo do *New Weird*, esse ganhou notoriedade nos anos 80, é Clive Barker com seu horror *splatterpunk*,⁶ destaque também para Caitlin R. Kiernan, Sarah Monette, Michael Marshall Smith, Thomas Ligotti, Hal Duncan, e Jeff VanderMeer.

Também resultado do *zeitgeist* finissecular do século XX para o XXI a *Ficção Intersticial*, por sua vez, nasce a partir da resistência do mercado editorial dos Estados Unidos em meados dos anos noventa do século passado em aceitar as inovações tanto em tema como em estrutura em suas narrativas de literatura especulativa levou escritores como Theodora Goss, Ellen Kushner, Terri Windling, Delia Sherman e Heinz Insu Fenkl, dentre outros a proporem uma nova abordagem para essas narrativas. Com base nesta perspectiva foi fundada em 2002 a organização não governamental *ISIS: the Interstitial Studies Institute* dentro da *State University of New York* que objetivava discutir formas de arte – não apenas literária, mas também visual, musical e de performance – que buscam romper limites tradicionais (KUSHNER, 2005). Sobre o termo “Intersticial”, Heinz Insu Fenkl explica que,

A palavra ‘intersticial’ vem das raízes latinas *inter* (entre) e *sistere* (localizar) [...]. Ela geralmente se refere ao espaço entre coisas: uma fenda na cerca, uma lacuna nas nuvens, uma Zona

⁶ O *splatterpunk* explora o Horror pelo viés do *gore*, muito focado na violação do corpo humano por meio de imagens marcadas pela violência gráfica.

Desmilitarizada entre nações em guerra, o espaço potencialmente infinito entre duas notas musicais, uma forma de escrever que desafia a classificação de gêneros (FENKL, 2007, p. ii).⁷

Sobre as narrativas literárias que traziam em seus temas e estruturas o espírito intersticial, Delia Sherman, editora da coletânea *Interfictions: An Anthology of Interstitial Writing* (2007) esclarece que:

Uma história intersticial não se fixa rigidamente a nenhum conjunto de convenções de gêneros reconhecíveis. Uma história intersticial faz coisas interessantes com o estilo da narrativa. Uma história intersticial aproveita oportunidades artísticas [...] toda história intersticial se define de forma diferente da outra (SHERMAN, 2007, p. 280).⁸

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

Aplicando as colocações de Bhabha no contexto literário e pensando que “*nationness*” pode ser substituído por “gênero” vou tomar aqui o caso do conto “*A Case of the Stubborns*”, do escritor norte-americano Robert Bloch, publicado na edição de outubro de 1976 de *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*. Apesar de ter sido publicado em fins dos anos 70 o conto já traz elementos comuns da ficção intersticial ao descrever como a família Tolliver é surpreendida ao perceber que o avô Tolliver, falecido durante a noite, desce as escadas pela manhã e se senta com a família para tomar café se recusando a aceitar o fato de que está morto.

Como ficção intersticial operaria nos “domínios da diferença” trabalhando com a personagem do zumbi, comumente relacionada ao Horror, sem, no entanto, utilizar as

⁷ The word ‘interstice’ comes from the Latin roots *inter* (between) and *sistere* (to stand) [...]. It generally refers to a space between things: a chink in a fence, a gap in the clouds, a DMZ between nations at war, the potentially infinite space between two musical notes, a form of writing that defies genre classification.

⁸ An interstitial story does not hew closely to any one set of recognizable genre conventions. An interstitial story does interesting things with narrative style. An interstitial story takes artistic chances ... every interstitial story defines itself unlike any other.

convenções que regulam esta criatura dentro deste modo narrativo. Chama a atenção dentro do conto de Robert Bloch como esse entre-lugar se manifesta no próprio personagem do zumbi enquanto ser de fronteira entre vida e morte e que ironicamente se recusa a ocupar o lugar a ele atribuído pelo coveiro, o médico e o reverendo. O morto-vivo parece brincar com a realidade ou com as evidências que mostram seu estado: “Que conversa é essa? Vocês querem me levar a um julgamento para decidir se estou vivo ou morto?” (BLOCH, 1984, 78).⁹ Diferente do apresentado nas convenções da literatura e cinema sobre essas criaturas, em que eles renascem por meios diversos como maldições, acidentes com material radioativo ou epidemias (RUSSEL, 2010), o zumbi de Robert Bloch apresenta a teimosia como motivo do morto-vivo. Assim sendo, podemos dizer que “*A Case of the Stubborns*” é um exemplo de ficção intersticial ou seria também *Slipstream*?

Apesar de as convenções existirem para fazer com que a obra seja fiel ao seu gênero, “*A Case of the Stubborns*”, conforme analisado anteriormente, demonstra que o fantástico na pós-modernidade possui leituras diversas. Sobre essa nova configuração que se alinha ao *zeitgeist* pós-moderno, em uma entrevista realizada para a revista *SF Eye* em junho de 1989 o escritor Bruce Sterling cunhou um termo para obras que se encaixam em mais de um gênero: *Slipstream*. O significado do termo trata de uma paródia da palavra *mainstream* que faz menção a obras de vícios realistas dentro dos padrões normalmente seguidas pelo cânone. Este termo foi elaborado por Bruce Sterling e seu amigo Richard Dorsett ao longo dos anos para identificar tais obras, apontando que

É fantástico, às vezes surreal, especulativo na ocasião, mas não tão rigorosamente. Não busca provocar um “sentido de reflexão” ou sistematicamente extrapolar de maneira clássica ficção científica. Ao invés disso, esse é o tipo de obra que simplesmente faz você se sentir muito estranho; do mesmo modo que faz viver mais tarde no século XX, se você é uma pessoa sensível. Nós poderíamos chamar este tipo de romances científicos de sensibilidade Pós-moderna, mas isso parece mal para uma categoria, além disso, precisa de um acrônimo; então pelo bem da conveniência e argumento, vamos chamar esses livros de “Slipstream” (STERLING, 2009).¹⁰

⁹ “What kind of tal kis that? You aim to hold a jury-trial to decide if I’m alive or dead?”

¹⁰ It is a fantastic, surreal sometimes, speculative on occasion, but not rigorously so. It does not aim to provoke a "sense of wonder" or to systematically extrapolate in the manner of classic science fiction.

Escrevendo a partir da sua posição enquanto renomado autor de obras de ficção científica e promotor da vertente *cyberpunk* desta mesma vertente romanesca,¹¹ Bruce Sterling chama a atenção em seu ensaio para a mudança em curso percebida por ele nas narrativas de ficção científica desde as últimas décadas do século XX destacando que apenas um gênero é algo cansativo e desinteressante e também acredita que se estas obras se tornarem uma categoria dificilmente, receberão este nome:

E será discutido que Slipstream não possui “real” identidade absoluta. Slipstream pode aparentar ser uma construção artificial, uma mera mistura heterogênea de livros mainstream que por coincidência possui algo de interesse aos leitores de FC. (STERLING, 2009).¹²

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

[...] As vezes parece com Ficção Científica, as vezes como Realismo Mágico, as vezes como metaficção pós-moderna, mas a maior parte composta por ela mesma. Enquanto, afirmações apresentadas de

Instead, this is a kind of writing which simply makes you feel very strange; the way that living in the late twentieth century makes you feel, if you are a person of a certain sensibility. We could call this kind of fiction Novels of Postmodern Sensibility, but that looks pretty bad on a category rack, and requires an acronym besides; so for the sake of convenience and argument, we will call these books "slipstream."

¹¹ A ficção *cyberpunk* trata de histórias ambientadas em um mundo distópico orientado pela tecnologia, especialmente pela dependência entre ser humano e sistemas de informação, e marcadas por uma forte crítica social (CLUTE, 1994, p. 306).

¹² And it may well be argued that slipstream has no "real" genre identity at all. Slipstream might seem to be an artificial construct, a mere grab-bag of mainstream books that happen to hold some interest for SF readers.

cruzamentos entre literatura tradicional e outros gêneros populares, mas também imbricações entre os próprios gêneros, com termos como New Wave Fabulism, New Weird, e Interstitial Fiction produzindo seu próprio grupo de debates e antologias semi-canonica. (FOWLER; LATHAM, 2011, p.2).¹³

As manifestações propostas há vinte anos apenas ganharam novas implementações e elementos diversos, no entanto carecem de definições exatas para agrupá-la a um gênero próprio, ou seja, o *Slipstream* habita o submundo literário por sua indefinida composição. Mas, este ponto chama a atenção, pois até mesmo o autor do termo ou a introdução de Latham sobre o estudo não encontra definições exatas para o gênero. É apenas possível dizer o que se pode encontrar ou sentir através de uma leitura denominada *Slipstream*. Comparado às literaturas tradicionais ou aos demais gêneros conhecidos, *Slipstream* parece impuro ou não merecedor de se tornar uma categoria devido ao desconhecimento de sua estrutura ou da dificuldade de se adequá-la a uma. No entanto, o que se pode perceber é que não há um padrão específico para *Slipstream*. Sterling pontua que: “O que *Slipstream* é – ou deve ser... eu não sei.” (STERLING, 2011, p.11).¹⁴ O termo não deve ser entendido como os gêneros vêm sendo analisados ao longo dos séculos e sim pelo que cada história *slipstream* pode representar no sentido de sensibilidade e expressão da chamada “sensibilidade pós-moderna” (STERLING, 2009), que provoca o sentimento de reflexão ou transmite uma mensagem ao leitor. Segundo a afirmação não é possível agrupar este novo gênero com algum outro já existente apesar de possuir alguns pontos de encontro com demais categorias. O termo é escorregadio bem como os elementos presentes nas obras o que isso leva não somente um crítico ou mais a crerem que o *Slipstream* ainda não possui a estrutura de um gênero pelo fato de não haver estruturas ou elementos fixos a serem delineados.

Ainda dentro deste cenário, segundo Kelly e Kessel (2006, p.12), que elaboraram a introdução para a antologia *Slipstream* intitulada *Feeling Very Strange* (2006), os autores notaram alguns critérios em como se sentir estranho ao ler uma obra, no sentido de que se pode perceber que uma obra é exemplo do *Slipstream* pelo efeito que ela causa

¹³ At times seems like sf, at times like magic realism, at times like postmodern metafiction, but mostly a compound form all its own. Meanwhile, claims have been advanced for crossbreedings between the literary mainstream and other popular genres, but also for interminglings among the genres themselves, with terms such as New Wave Fabulism, the New Weird, and Interstitial Fiction generating their own sets of debates and semi-canonical anthologies.

¹⁴ What slipstream is—or ought to be ... I don't know.

no leitor. *Slipstream*, enquanto manifestação do fantástico pós-moderno viola os princípios da realidade e também presta homenagens aos gêneros populares, não se filiando apenas a um só gênero ao mesmo tempo em que dobram ou até mesmo quebrar as regras da narrativa. Outro ponto de destaque é que enquanto a lista de Sterling apresenta obras que possuem caráter *Slipstream* os próprios autores destas obras não se reconhecem como autores desta modalidade e boa parte não se atem a este fato, até mesmo porque o termo ainda não se tornou uma categoria. Mas, ainda segundo Kelly e Kessel: “Para a maioria de nossos contribuintes, estas histórias são apenas histórias. Se eles sentissem pressionados a classifica-las, eles poderiam usar “metaficção” ou “Realismo Mágico” ou “fabulação”. (KELLY; KESSEL, 2006, p.11).¹⁵ As histórias selecionadas pelos organizadores da antologia possuem em comum mensagens ou reflexões para seu leitor, além disso os elementos que compõem cada conto desafiam os padrões estruturais no que diz respeito a tentativa de categorização.

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

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

¹⁵ For most of our contributors these stories are just stories. If they feel pressed to give them a label, they may use “metafiction” or “magic realism” or “fabulation”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Weird, New Weird, Ficção Intersticial, Neofantástico, Slipstream... Objetivou-se ao longo deste texto apresentar um breve panorama de algumas das diferentes visões, modalidades, vertentes, gêneros que vem caracterizando o Fantástico desde o século XX. Neste processo algumas questões podem ser elencadas com o objetivo de instigar outros pesquisadores a se debruçarem neste (sempre) admirável mundo novo dos estudos do fantástico: Os termos aqui apresentados se confundem ou se complementam? Qual é o impacto do contexto sociocultural sobre o desenvolvimento destas manifestações do Fantástico? Seriam a Ficção Intersticial e o *Slipstream* para o universo crítico anglo-americano o mesmo que o Neofantástico e o Realismo Mágico é para o mundo latino-americano? Os termos são intercambiáveis? A única resposta até o momento aqui é a percepção de que com maior ou menor clareza de seus objetivos e parâmetros todas elas buscam acompanhar a volatilidade dos tempos pós-modernos em que fronteiras, identidades e gêneros são questionadas e subvertidas pelas complexas e profundas mudanças que o indivíduo e o mundo vem passando.

REFERÊNCIAS:

- BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. *Revista FronteiraZ*. Tradução de Biagio D'Angelo. São Paulo, n. 9, p. 1-9, dezembro de 2012. Disponível em <http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12991/9481>. Acesso em 29 de julho de 2016.
- BLOCH, Robert. A Case of the Stubborns. IN: SKIPP, J. *Zombie encounters with the hungry dead*. New York, Black Dog & Cevental Publishers, 2009, p.75 – 93
- FENKL, Heinz Insu. Introduction. In: SHERMAN, Delia, GOSS, Theodora (Orgs.). *Interfictions: An Anthology of Interstitial Writing*. Massachusetts: Interstitial Arts Foundation, 2007, p. i-viii.
- FOWLER, Karen; LATHAM, Rob. . *Science Fiction Studies: Symposium on slipstream*. V. 38. N. 1, 2011. Disponível em <http://www.depauw.edu/sfs/abstracts/a113.htm>.
- GENS, Rosa Maria de Carvalho. Os tempos mudaram, meu caro.... In: RIO, João do. *O momento literário*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1994. p. I-VII.
- KELLY, J. P.; KESSEL J. *Feeling Very Strange: The Slipstream Anthology*. Tachyon Publications. San Francisco. 2006

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

LOVECRAFT, Howard. P. *O horror sobrenatural em literatura*. Trad. Celso M. Pacionik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

PIMENTA, Raul Dias. *Entre fronteiras: Gótico, Realismo Mágico, Slipstream. O zumbi que se alimenta dos gêneros*. Dissertação (Dissertação em Estudos da Linguagem) – UFG, Catalão, 2017

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. (Saraiva de bolso).

_____. A era do automóvel. In: _____. *Vida vertiginosa*. Rio de Janeiro: Garnier Livreiro Editor, 1911, p. 1-11.

_____. O carro da semana santa. In: _____. *Dentro da noite*. Rio de Janeiro: Antiqua, 2002, p. 190-199.

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

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

STERLING, Bruce. *Science Fiction Studies: Symposium on slipstream*. V. 38. N. 1, 2011.

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

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1992.

O MITO, AS IMAGENS E O FEMININO EM SÃO OS CABELOS DAS MULHERES, DE MARINA COLASANTI

Ana Alice da Silva Pereira

O conto eleito para discussão no trabalho é de autoria de Marina Colasanti (2011) e está inscrito na obra “23 histórias de um viajante”. O viajante, em sua jornada à cavalo, chega até um reino e encontra um príncipe, que decide mostrar-lhe o caminho de suas terras enquanto ouve as histórias do viajante. No conto São os cabelos das mulheres, o viajante procede com o relato seguinte. Os aldeões de uma vila, alarmados com um incessante temporal, decidem que são os cabelos das mulheres os responsáveis pelo acontecimento. Os cabelos de todas as mulheres do vilarejo são então raspados e deixados na água do rio, o que de fato causa o fim das chuvas, mas traz como indesejável consequência a proliferação de negras serpentes que se espalham por todas as partes. Na tentativa de livrar-se desses animais, buscam por toda a aldeia e encontram uma menina com um tímido rabicho de cabelo, e de seu cabelo é feita a linha usada para coser as serpentes. Enfrentado tal conflito, as colheitas voltam a seguir seu fluxo a partir do momento que as primeiras mulheres desfazem-se de seus lenços e põem à mostra novamente os fios ondulantes. O mistério que cerca os cabelos das mulheres não é desvendado, porém a força vinculada a eles é continuamente reafirmada.

A leitura do conto de Marina Colasanti possibilita pensar diversas imagens e conceitos, e a primeira que será trabalhada nesse texto é a ideia de feminilidade. Já é possível avistá-la no título: São os cabelos das mulheres. Os cabelos que, principalmente quando longos, são imediatamente associados às mulheres e são como peça primordial na constituição da imagem de si para esses sujeitos. Apesar da associação imediata, é preciso eliminar qualquer dúvida: não se trata dos cabelos dos homens, há algo especial que distingue os cabelos das mulheres. O desenrolar do conto traz algumas possibilidades de compreensão sobre essa marca distintiva.

Das imagens apresentadas, têm destaque a montanha, a água, os cabelos, os cabelos, o sol, as serpentes, a luz, o ovo e as espirais. Estas serão trabalhadas ao longo do texto em diálogo com as proposições teóricas de Bachelard (1997) e Durand (2001). Sobre esse último, é possível primeiramente evocar a organização do sistema dividido pelo autor em regime diurno e noturno da imagem. Já a princípio é imprescindível pontuar o caráter de dualidade contido nessa separação, visto que as imagens muito raramente são expressão única do regime diurno ou noturno; as imagens se apresentam em seu antagonismo originário, em que a multiplicidade de sentidos evocados põe em pauta suas contradições.

Quanto ao regime diurno, Durand (2001) reconhece que é guiado por uma tentativa de verticalidade e empreende uma luta do homem em meio às trevas, sempre em busca da luz. Eis aqui o sujeito que se relaciona com o mal e a morte com a atitude de combate. O regime diurno traz suas nuances de representação da mulher e do feminino, que podem ser reconhecidas no conto. No modo com que é retratada na história, a mulher é vista por seu encanto e exuberância, mas que contém secretamente um perigo. A sedução é então uma arma, e tanto mais enfeitiçados os que ousam fixar nelas seu olhar, pois maior a ameaça que a partir desse movimento se instala – situação análogo decorre do contato com as sereias. Durand (2001) esclarece que no regime diurno a mulher é apreendida por seus ares de perigo e sedução, capaz de obscurecer a lógica outrora racional dos homens.

No conto, vislumbra-se nas mulheres um poder inexplicável, um mistério as envolve: que força mágica é essa contida em seus cabelos? Se o cabelo é representação do feminino, é essa a força capaz de influenciar vida e morte, seca e cheia, o movimento das águas, das colheitas e das estações. Os cabelos são símbolos, funcionam como uma metonímia, não só da mulher mas de toda a natureza, indecifrável e poderosa, magnífica e assustadora. Nesse sentido, a força exercida pelas mulheres, resistente à racionalização, retoma e reafirma a estrondosa força da natureza. A retirada completa dos cabelos pode ser entendida como um combate simbólico ao feminino, pois uma vez que não seja possível decifrá-lo de todo, é preciso derrotá-lo, tendo em vista o perigo que contém o que não pode ser plenamente compreendido. Durand (2001) pontua que o embate contra o feminino como modo mesmo de proteger-se do obscuro e incompreensível, pois como afirmado posteriormente, no regime diurno a mulher se relaciona ao mistério, desafiador da razão.

Porém, essa aparente vitória alcançada sobre o domínio do feminino não se sustenta e os cabelos, agora configurados como serpentes, reclamam seu espaço e disseminam uma clara mensagem: não é possível desfazer-se do feminino e tampouco renegar seus mistérios; há que se conviver com ele. Essa impossibilidade se justifica também porque o feminino que contém o cabelo também contém a vida, visto ser o corpo da mulher capaz de gerar e nutrir não só longos cabelos, como também belas crianças. Nesse sentido emerge a dualidade intrínseca da imagem da mulher, que ao mesmo tempo

assustadora e capaz de abalar a firmeza do homem, guiado pela luz e pela razão, tem seu aspecto bondoso, cuidadoso, em que se dedica à geração e nutrição da vida.

Assim, nesse momento se coloca em questão outra face da figura feminina, por sua vez referente ao regime noturno da imagem, a imagem da grande mãe (Durand, 2001). Essa imagem se relaciona com o esquema do continente e conteúdo, sendo a mulher o continente originário, lar primeiro de todos os seres postos no mundo. O conto apresenta ainda as serpentes nascidas dos ovos, em que o ovo funciona como espaço que contém e permite a germinação da vida. Em consonância a isso, Eliade (2008) discorre sobre a nostalgia do paraíso perdido, que em um caráter individual se associa justamente a esse lar primeiro, recanto de segurança e proteção, livre de todo perigo exterior. Está posto então mais uma vez o poder do feminino, agora na figura da mãe: como útero ou como ovo, o primeiro espaço de aconchego, experiência primordial sem a qual não é possível vir à luz e ingressar na vida terrena. A expressão “vir à luz” é aqui de particular pertinência, pois retoma a dualidade da imagem da mulher, que ao ligar-se ao símbolo da mãe deixa seu lugar de mistério e obscuridade para pertencer ao domínio da luz.

A água é elemento chave no texto literário e permite evocar as elaborações de Bachelard (1997). Ela está presente de diversas formas, ora em sua quietude e tranquilidade, como expressão das águas claras a que se refere Bachelard, ora em sua violência e imprevisibilidade, demarcando seu lugar como natureza indomável. Desse modo, a água aparece na forma do rio em que são depositados os cabelos e na chuva que se delonga e mostra aos homens seu potencial destrutivo. Em especial quanto à chuva, destaca-se o caráter incontrolável das águas, possuidora de mecanismo inconfessáveis que regulam seu volume e frequência. É clara a angústia que se instala nos habitantes da vila diante disso. Afinal, como planejar a colheita e o plantio se a chuva pode não vir ou, pior ainda, pode nunca cessar? Já a água do rio traz a ideia de reflexo, e como tal, espelho que permite ao sujeito formar sua própria imagem – para Narciso é a contemplação das águas que permite revelar sua beleza, até aquele momento desconhecida por ele mesmo. O espelho e o movimento das águas, segundo Durand (2001), por sua vez ainda remetem ao feminino, presente como está nas ondas que se formam quer nas águas, quer nas cabeleiras onduladas ou cacheadas. As águas profundas, tais como as mulheres, contém segredos. Mais uma vez ratificando a relação apresentada entre o feminino e as águas, há a imagem do sangue menstrual como arquétipo nefasto do elemento aquático.

Aprofundando-se a apresentação do reflexo e de Narciso, é possível demarcar o papel desempenhado pela água na constituição do sujeito e, principalmente, na constituição do feminino. Bachelard (1997) apresenta a água como elemento transitório, sujeito ao devir heraclítico e que por isso devolve ao sujeito que se espelha sua própria inconstância e mobilidade. A água é acesso à profundidade, e está ligada ao feminino pelo caráter de maternidade contido nas águas. Água que também assume uma cólera e expressa uma violência e que, ao fazê-lo, aproxima-se do masculino. Eis aqui retomada a dualidade como princípio inerente da imagem. No que diz respeito ao reflexo, busca-se na psicanálise a base teórica para a compreensão de que é o reflexo devolvido pelo espelho que garante ao sujeito o início da formação de uma identidade, contrariando sua anterior percepção de uma fragmentação. É a visão completa de uma imago que permite formar um eu, antes mesmo da entrada no mundo simbólico pela apreensão da linguagem (Lacan, 1998).

Retornando aos símbolos anteriormente citados, há a emergência da imagem da montanha, do sol e da luz como uma busca ascensional, tentativa de superação das trevas, como estabelecido no regime diurno, como propõe Durand (2001). A montanha instalada no alto, o sol no céu e a luz garantida por muito custo com o fim das chuvas atestam pela vontade humana de elevar-se, emergir das profundezas rumo à luz, embrenhar-se em um movimento ascendente. Porém, como nesse modelo o diurno e o noturno muito raramente existem de forma isolada, toda movimentação ascendente contém em si a queda. Assim, é de certa forma paradoxal que a luz que traz o calor é também responsável por fazer com que as serpentes saiam de seus mais recônditos esconderijos e passem a se alastrar por todos os cantos. Escondem-se em todos os lugares, envoltas em ninhos ou espiraladas dos objetos; a espiral que por sua vez também confirma que a subida pode a qualquer momento converter-se em descida ou mesmo em queda.

As serpentes, além da animalidade, têm sua especificidade simbólica. O deslocamento que realizam de dentro da terra em direção ao exterior é uma alusão ao inconsciente psicanalítico. O material inconsciente remete às profundezas, para acessá-lo é preciso penetrar a fundo na psique, e só essa descida destemida possibilita que tal conteúdo venha à luz. Nesse sentido, a primeira representação que Freud (2010) faz do inconsciente é exatamente topográfica, em que os espaços designados correspondem não a localizações anatômicas, mas a estados psíquicos. Nesse modelo, ele propõe a

diferenciação entre inconsciente, pré-consciente e consciente, partindo da camada mais profunda para a mais superficial. Assim, enquanto o conteúdo inconsciente seria inacessível, o pré-consciente poderia torna-se acessível pela simbolização por meio da linguagem. Embora adiante Freud abandone esse modelo, o caráter topográfico da proposta ratifica o inconsciente como marca da profundidade do sujeito, e também de que o mesmo só pode ser encontrado mediante o seguimento de um caminho descendente.

Ainda sobre a serpente, ela apresenta-se como símbolo na figura de Oroboros evoca o eterno retorno apresentado por Eliade (2008). Com isso, abdica-se do caráter profano do tempo para abraçar seu caráter mítico. O tempo então não é mais linear, é agora circular e reatualizado continuamente pelos ritos. Volta-se ao conto para pensar a questão dos ritos. É possível considerar que, se tal situação se impusesse novamente – a chuva incessante –, os habitantes daquele tempo retornariam ao conhecimentos dos antigos e repetiriam seus atos, de modo que o corte dos cabelos e posterior tecer das serpentes se constituiria enquanto mito e ritual, adquirindo caráter sagrado. Além disso, Durand (2001) resgata expressão fálica contida no signo da serpente, mais uma vez remontando à dualidade da imagem e demonstrando que à mulher também cabe um caráter fálico.

As serpentes como cabelos, os cabelos como serpentes... Há que retomar assim o próprio movimento da existência, que tece pelo fio da vida. O crescimento dos cabelos permite, dessa forma, revelar o passar dos anos. Os elementos do tempo vão se fazendo visíveis nas imagens elaboradas no conto, tais como o crescimento dos cabelos que é representativo da passagem de tempo, bem como o sol, instrumento para a configuração dos primeiros relógios, e também o movimento das plantações, expressão do tempo circular a que obedecem os preceitos da natureza. Quanto aos cabelos, por outro lado, a atitude de deixar que cresçam para que então sejam cortados, e esperar que voltem a crescer é indicativo do eterno retorno mencionado, em que a repetição considera todos os tempos como presente, não mais como passado ou futuro.

Terminado o relato, o príncipe a quem a história é contada rememora os longos cabelos vistos na infância e o desejo de neles afundar seus dedos. A nostalgia do príncipe nessa passagem revela desejo de retorno ao paraíso originário; a perfeição almejada e jamais encontrada novamente é o estado de simbiose absoluta com a mãe presente na gravidez e encontrada parcialmente nas memórias de infância. O príncipe por certo se

lembra dos cabelos da mãe, mesmo que de modo inconsciente: é essa uma experiência multissensorial que agrega o olhar, o tato, o olfato, e mesmo a audição, de modo figurativo – o conto bem nos mostra os cabelos que farfalham como folhas.

Por fim, resta resta reafirmar o fio condutor dessa análise, presente nos cabelos, serpentes e outras imagens: a imagem das mulheres, representadas em sua dualidade intrínseca e em seu poder, seres possuidores de poderes e mistérios, e por sua configuração, amplamente aproximadas com a natureza em si, na medida em que em ambos os casos há a presença de uma força avassaladora e inexplicável. Diante das mulheres e da natureza, surgem sentimentos contraditórios de medo e fascínio, visto que para ambos é impossível impor toda a racionalidade e conhecimento acumulados para propósitos de previsão ou dominação. O tempo das chuvas e secas é ditado pela natureza à revelia do desejo de controlar antecipadamente os períodos de plantio e colheita, bem como o tempo de gestação, germinação da vida, segue naturalmente seu próprio ritmo e curso.

Os aspectos míticos abordados no conto, bem como a alusão à natureza como conjunto de forças misteriosas traz à tona um modo de percepção e conhecimento do mundo que, mesmo em épocas do primado da ciência, permanecem vivos. Freud (2012), em sua obra *Totem e tabu*, discute os modos de conhecimento em três estágios, referentes ao modelo anímico, religioso e científico, e que, em uma dinâmica concomitantemente individual e social, existem a todo tempo. Isso aponta que mesmo para o homem racional, que se ampara de todo na ciência como caminho para conhecimento do mundo, há algo do anímico que subsiste e que denuncia a persistência de fenômenos em nossa realidade que desafiam qualquer tentativa de explicação. Eis assim, o encanto sempre presente pelos mitos, que funcionam como narrativas capazes de promover sentidos para circunstâncias em que decifrar os enigmas postos ainda está fora do alcance humano.

REFERÊNCIAS:

BACHELARD, G. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

COLASANTI, M. São os cabelos das mulheres. In: _____. 23 histórias de um viajante. São Paulo: Global, 2011.

DURAND, G. As estruturas antropológicas do imaginário. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ELIADE, M. O tempo sagrado e os mitos. In: _____. O sagrado e o profano. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FREUD, S. O inconsciente. In: _____. Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. [Texto original data de 1915].

FREUD, S. Totem e tabu. In: _____. Totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. [Texto original de 1912-1913].

LACAN, J. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: _____. Escritos. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. [Texto original de 1966].

**COMISSÃO DAS LÁGRIMAS, DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES:
“HISTÓRIAS CONTADAS”**

Ana Paula Silva

Em *Os Lusíadas*, o Velho do Restelo voziferava na praia, quando da partida das naus, os padecimentos de viúvas, idosos e demais desamparados quando os homens do reino partissem para a empreitada das navegações. O personagem de Camões falava por uma parte da população que se sacrificou por causa das conquistas, porém num discurso que enaltecia, no fim das contas, a empreitada imperialista. Ainda, o poema não deu voz àqueles que embarcaram nos porões dos navios. Estes também ficaram à margem das conquistas, e sequer tiveram voz nas narrativas.

Neste artigo, estudaremos o romance *Comissão das lágrimas*, de António Lobo Antunes, a fim de analisar nele como essa narrativa busca a escrita da memória num viés questionador dessa tradição épica, colocando em pauta outras vozes, outras histórias. Para isso, consideramos, em especial, as teorizações de Linda Hutcheon a respeito do Pós-Modernismo, Beatriz Sarlo e Seligman-Silva a respeito da literatura de caráter testemunhal e Compagnon a respeito da referencialidade da literatura. A análise foi auxiliada também pela fortuna crítica do autor, cuja principal contribuição foi de Ana Paula Arnaut, além de pensadores portugueses como Eduardo Lourenço.

Há uma construção identitária coletiva portuguesa basilada no mito épico. E ela não é apenas a narrativa literária que contribui para sua construção, mas também a histórica. Para Lourenço, “As ‘Histórias de Portugal’, todas, se exceptuarmos o limitado mas radical e grandioso trabalho de Herculano, são modelos de ‘robisonadas’: contam as aventuras celestes de um *herói isolado* [Grifo do autor] num universo previamente deserto.” (LOURENÇO, 2007, p.24).

Neste contexto do mito da nação imperial, a tomada de consciência sobre a descolonização assume uma importância extrema. Eduardo Lourenço assim se refere à população de Portugal sobre a chegada dos retornados (soldados combatentes na Guerra Colonial e ex-colonos que retornavam a Portugal):

Quanto ao povo português – que a sério nada conhecia do fabuloso e mágico império – só tomará realmente consciência dos acontecimentos quando após as independências de Angola e Moçambique centenas de milhares de retornados invadem de súbito a pacífica e bonacheirona terra lusitana... (LORENÇO, 2007, p.63).

Costa (2011) chama a atenção para os efeitos da política de memória no que diz respeito à identidade nacional portuguesa, em especial, o silenciamento imposto pela

ditadura a qualquer interpretação contrária àquelas oficializadas pelo regime de Salazar. À Ditadura convinha uma família apegada aos valores da tradição de Portugal: a expansão da Fé e do Império. Assim, obtinha-se o apoio da popular à colonização.

Já na literatura portuguesa contemporânea sobressai, dentre outros aspectos, o exercício de re-escrita da História. Nas palavras de Ana Paula Arnaut:

Da *nova literatura* sobressaem os seguintes aspectos: a mistura de géneros e a decorrente fluidez genológica, num culto ostensivo e quase sempre subversivo; a insistente e crescente polifonia, em algumas situações a tocar as fronteiras do indecível, da fragmentação e da (aparente) perda de narratividade; os exercícios metaficcionalis, já presentes em romances cómicos e satíricos do século XVIII, mas agora renovados em grau e qualidade e alargados da escrita da história à re-escrita da História. (ARNAUT, p.131)

Nesse sentido, a literatura do pós-modernismo português dialoga com as grandes narrativas mestras de Portugal, aquelas basilares da identidade lusitana, ainda que muitas delas não sejam necessariamente paródias ou metaficção.

Essa reescrita da história pode ser observada já nos primeiros romances de António Lobo Antunes. O tema da Guerra Colonial é recorrente na obra do escritor português. Em alguns de seus romances, e/ou crônicas, esse exercício de reescrita da história fica mais patente, como exemplo citamos “Os cus de Judas”, publicado em 1979. Nesse romance, as memórias de um herói épico português que a família e o Estado esperam do jovem retornado da Guerra Colonial são ironizadas pelas memórias de um homem fracassado, numa narrativa feita por um médico que serviu ao exército português na Guerra Colonial em Angola. Outro exemplo é “As naus” (de 2000), que se trata de uma paródia das grandes navegações, em cuja re-escrita os heróis das conquistas perambulam por “Lixboa”, sem perspectiva de futuro.

Ana Paula Arnaut observa, ainda, que os temas recorrentes na obra de António Lobo Antunes “apontam para uma preocupação com problemas históricos, sociais e também humanos” (ARNAUT, p.138). Observamos esses três aspectos interligados. Interessa-nos neste artigo destacar a seguinte questão: a voz dada aos marginalizados, em especial àqueles que sofreram diretamente os efeitos da colonização e da posterior descolonização. O romance que abordamos neste artigo, *Comissão das lágrimas*, de António Lobo Antunes, aproxima-nos da violência no contexto pós-independência de

Angola, ex-colônia africana, após 13 anos de guerra, e dos traumas daqueles que sofreram essa violência.

O título *Comissão das lágrimas* remete a uma comissão que teria sido instalada em Angola, com o objetivo de perseguir possíveis opositores ao partido que estava no poder (o MPLA – Movimento Popular de Libertação de Angola). Segundo a historiadora portuguesa, Dalila Mateus, devido às torturas que receberam os presos, sem nenhum julgamento, a comissão ficou conhecida como Comissão das Lágrimas (cf. “Purga em Angola”, 2016).

Pepetela, escritor africano citado como integrante da Comissão das Lágrimas, assim como outros, entretanto, negam sua existência: “Contam-se muitas histórias e escreve-se muita coisa falsa sobre, para já não houve nenhuma Comissão das Lágrimas que eu saiba.” (PURGA EM ANGOLA, 2016b).

Seligman-Silva esclarece essa relação entre a literatura e a potencialidade do testemunho:

Aprendemos ao longo do século XX que todo produto da cultura pode ser lido no seu *teor testemunhal*. Não se trata da velha concepção realista e naturalista que via na cultura um reflexo da realidade, mas antes de um aprendizado – psicanalítico – da leitura de traços do real no universo cultural. Já o discurso dito sério é tragado e abalado na sua arrogância quando posto diante da impossibilidade de se estabelecer uma fronteira segura entre ele, a imaginação e o discurso dito literário. (SELIGMAN-SILVA, 2008, p.71)

Assim, o discurso literário aproxima-se do testemunho pela falta de compromisso com o real. Afasta-se, assim, do fato, conforme atenta a narradora principal no romance: “que complicado transmitir o que não tem a ver com fatos, dá ideia de ser simples e não é, a língua atraiçoa-nos” (ANTUNES, 2011, p.128). A “verdade” torna-se então, mais próxima da configuração narrativa do que da reconstituição do fato.

Ressaltamos, nas palavras de Pepetela, a necessidade de narrar histórias, com destaque para o plural: “contam-se muitas histórias”. O gênero testemunho ganha repercussão depois de traumas coletivos, como a Shoá. O testemunho torna-se imperativo para aqueles que passam por situações-limite e por isso traumáticas. No entanto, o trauma os impede de relatar os fatos vividos, uma vez que lembrar as atrocidades seria doloroso

demais. Daí a importância narrar essas experiências o trauma. É como uma elaboração do real. Para Beatriz Sarlo (2007), é preciso “passar do real para o relato”.

Nesse sentido, o pensamento pós-modernista questiona as dicotomias realidade x ficção ou verdade x mentira, e afirma a importância da ideologia que embasa a história, uma vez que ela, assim como a ficção, é um “constructo humano”. É enquanto discurso que o pós-modernismo considera a história:

O que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado ("aplicações da imaginação modeladora e organizadora"). Em outras palavras, o sentido e a forma não estão *nos acontecimentos*, mas nos *sistemas* que transformam esses "acontecimentos" passados em "fatos" históricos presentes. Isso não é um "desonesto refúgio para escapar à verdade", mas um reconhecimento da função de produção de sentido dos construtos humanos. (HUTCHEON, 1991, p.122)

Observamos em *Comissão das lágrimas*, uma narrativa que transfigura experiências-limite do ser-humano elaboradas pelo viés da estética e da ética. É a escrita do pós-independência de Angola, mas diríamos melhor, as histórias. A literatura não pode reclamar para si a verdade dos fatos, tampouco a história pode gabar-se de alcançar o passado, tornando-o ao presente. Ambas constroem discursos que trazem ao presente não propriamente o passado, mas uma produção de sentido.

Em *Comissão das Lágrimas*, uma mulher de quarenta e tantos anos, não sendo citada sua idade exata, está internada numa clínica, onde recebe tratamento. É Cristina, que viveu em Angola com os pais até os cinco anos de idade, quando vai com eles para Lisboa. Ela ouve vozes que a atormentam desde a infância, na África. São vozes que clamam por vingança “Tens de matar o teu pai com a faca” (ANTUNES, 2011, p.12), porque “todos esqueceram as pessoas de pulsos amarrados na praia menos (...)” (ANTUNES, 2011, p.27).

Há, na literatura pós-moderna, a necessidade de dar visibilidade a estes que foram esquecidos na escrita da história – como os “de pulsos amarrados na praia”, ou seja, os torturados pela Comissão das Lágrimas, em Angola –, pela inserção da perspectiva do ex-cêntrico. Linda Hutcheon assim se refere à noção de ex-cêntrico: “Ser ex-cêntrico, ficar na fronteira ou na margem, ficar dentro e, apesar disso, fora é ter uma perspectiva

diferente (...)” (HUTCHEON, 1991, p. 96). Ainda que participante da cena, o narrador se desloca para uma perspectiva que lhe permite apresentar essa cena sob outra perspectiva.

A literatura, para Sarlo, “um narrador sempre pensa *de fora* da experiência, como se os humanos pudessem se apoderar do pesadelo, e não apenas sofrê-lo.” (SARLO, 2007, p.119). Numa expressão de autorreferencialidade, encontram-se no romance por vezes afirmações que sugerem a escrita do nessa tentativa de “pensar de fora da experiência”. Cristina alerta: “(...) se as vozes não voltam não se escreve este livro e o que é este livro senão as pessoas tentando abrir a porta (...)” (ANTUNES, 2011, p.52).

Tomadas ainda pelo sofrimento, essas vozes não têm como proceder ao relato. Elas se superpõem, na ânsia de narrar, pela necessidade de narrar o trauma, na tentativa de lembrar para superar e esquecer o trauma. Para os médicos e a família, são sintomas de loucura. Segundo ela, são vozes ouvidas das folhas, além de objetos.

Se perguntar como tudo começa nenhuma voz responde dado que não falam do passado ou no caso de falarem do passado usam uma linguagem que me escapa, confundindo a vida que me pertence com a vida dos outros, qual destas julgo ser eu no meio de centenas de pessoas que não cessam de incomodar-me exigindo que as oiça, aproximam-se-me do ouvido, pegam-se no braço, empurram-me, surge uma cara e logo outra se sobrepõe discursando por seu turno, às vezes não discursos, segredos, confidências, perguntas (...). (ANTUNES, 2011, p.67)

A narrativa ainda confunde tempo, espaço e vozes narrativas. Surgem, além das vozes e de Cristina, os pais da personagem como narradores. Como se observou na fala de Cristina, as vozes se referem ao passado e ao presente. Costumam se referir aos traumas e violências do passado, como o abuso sexual que sofrera o pai de Cristina e a violência constante por que passava sua mãe, ou dramas do presente, como o medo e a culpa do pai que era membro da Comissão das lágrimas. Ainda, Cristina vai para Portugal junto com os pais, aos cinco anos de idade, mas a violência vivida em Angola permanece com ela em traumas revividos em Portugal.

O caráter fragmentário e lacunar da memória então se acentua, por se tratar de testemunho de eventos traumáticos. Violência, medo, mágoa, dor, vazio, enfim histórias perpassadas por sentimentos extremos que se sucedem ou se superpõem nas vozes narrativas sem nenhum aviso ao leitor.

A recordação que sobressai de Angola, para Cristina, no entanto, é o silêncio:

E no entanto o que melhor lembrava de África, apesar das vozes, do gramofone do senhor Figueiredo e dos gritos na Cadeia de São Paulo, era o silêncio, o silêncio da mãe, o silêncio do pai, o seu próprio silêncio, todos os meus órgãos silêncio, todos os meus gestos silêncio, o meu futuro um silêncio perplexo (...). (ANTUNES, 2011, p.121)

As narrativas testemunhais, no romance *Comissão das lágrimas* nascem, então, do silêncio em África. O que marca o sujeito traumatizado, portanto, não é o narrar do trauma, mas a impossibilidade de fazê-lo. Mas é preciso testemunhar, e Cristina transfigura na obra essa tentativa.

É Cristina, então, numa expressão de autorreferencialidade do romance, que se dispõe a escrever o livro, por imposição das vozes que a perseguem. No entanto, “não tem sentido o que dizem”. Desse modo, é preciso buscar escrita do indizível, uma vez que esse real é-nos muitas vezes inassimilável. Não há a que se referenciar. Qual é o sentimento diante da violência? Quais os sentimentos que ficam em quem sofre a violência extrema? Ou em quem se culpa? Não há aqui uma busca pelo referente, mas o silêncio.

Nesse sentido, não se trata apenas de um relato dos fatos ou dos sentimentos provocados por esses fatos, mas de transfigurar na narrativa dessas memórias, experiências-limite do ser-humano. Para isso, nos reportamos a Compagnon e Barthes. O primeiro nos trará as reflexões sobre a questão do referente na literatura; o segundo, sobre o entrecruzamento entre literatura e história.

Compagnon desdenha a ideia de que se encontre no texto literário a realidade e afirma que a literatura se refere a ela mesma, como “numa Biblioteca de Babel, recolhida nas ficções de Borges” (COMPAGNON, 2012, p.96). Ao fim de suas reflexões sobre a relação entre a literatura o mundo, o pensador fecha o capítulo afirmando que “a literatura é o próprio entrelugar”. (COMPAGNON, 2012, p.135)

Esse entrelugar encontramos na problematização que o romance de Lobo Antunes faz da narrativa da memória. O escritor português aproxima-nos do mundo, porém, esse real só é assimilável depois de elaborado esteticamente; sem o filtro estético, não é possível assimilar essa realidade. Segundo ARNAUT (2013, p.239), António Lobo Antunes busca “uma nova arte romanesca, silenciosa e perfeita, ou perfeita porque

silenciosa.” Isso fica claro no silêncio que, paradoxalmente, perpassa a profusão de vozes na narrativa, uma vez que elas não conseguem estabelecer uma comunicação efetiva.

Cristina não entende o que “as vozes” dizem, seus familiares a consideram louca porque ouve vozes que vêm das folhas e objetos e seu pai não consegue expressar seus sentimentos, narrar seus traumas. Também em África, por exemplo, o pai sofre calados os abusos sexuais no seminário, a mãe dele, Alice, cujo nome é inclusive confundido várias vezes no romance, aceita passivamente a exploração a que é submetida e os presos na cadeia não são interrogados. Um caso, entretanto, destoa: é Virinha, cujo canto é ouvido e ressoa, mesmo depois de morta:

que não parava de cantar enquanto lhe batiam, erguiam-na com um gancho, deixavam-na cair, escutavam-se-lhe as gengivas contra o cimento e ela a cantar com as gengivas, uma bala no ventre e cantava, uma bala no peito e cantava, inclusive sem nariz e sem língua, e o nariz e a língua substituídos por coágulos vermelhos, continuava a cantar, julgaram calá-la com um revólver no coração e os arbustos do pátio tremiam, pergunto-me se em lugar dos arbustos eram as minhas mãos que não achavam repouso... (ANTUNES, 2011, p. 35)

A cena pode exemplificar o entrelugar da literatura, referindo-se, ainda, ao compromisso ético de denunciar a violência que cumpre o caráter testemunhal da narrativa. No artigo Bylaardt sobre a representação do horror, encontramos as seguintes indagações: “É possível resgatar um grito? Uma cena de horror? O canto de uma mulher sendo dilacerada pela tortura? Como o canto da mulher torturada, a Comissão das Lágrimas é inabordável como evento, é inacessível. Mas não é inimaginável.” (BYLAARDT, 2015, p.109)

Barthes também relaciona os mitos e as epopeias como basilares à constituição do discurso histórico. Depois de afirmar que “o discurso histórico não acompanha o real, não faz mais do que significá-lo” (BARTHES, 2004, p. 178), o autor mostra que a relação entre a estrutura narrativa adotada no texto da história e a realidade passa pela ficção: “Fecha-se, assim, o círculo paradoxal: a estrutura narrativa, elaborada no cadinho das ficções (através dos mitos e das primeiras epopeias), torna-se, a uma só vez, signo e prova da realidade.” (BARTHES, 2004, 182).

Na leitura de Tempo de Narrativa, de Paul Ricouer, também podemos confirmar a assertiva de Compagnon e Barthes, quando o filósofo francês trata do entrecruzamento entre a história e a ficção. Para ele, há “uma sobreposição recíproca, quando o momento quase histórico da ficção troca de lugar com o momento quase fictício da história” (RICOEUR, 1997, p.330). É o entrelugar marcando novamente a literatura.

Assim, na escrita de Cristina, ela não entende as vozes, mas as ouve, está rodeada por vozes. O pai de Cristina, também, não consegue se livrar de sua culpa, segue em direção ao mar. Desse modo, não se trata de um simples relato dos fatos ou dos sentimentos, a fim de apresentar-nos a nós, leitores, um encadeamento de fatos, mas de transfigurar a memória fragmentária desses sujeitos.

Conforme abordamos no início do artigo, a história de Portugal, segundo Eduardo Lourenço, é emoldurada pela tradição épica. No romance de Lobo Antunes, verificamos a problematização desse passado colonizador, bem como uma crítica voltada também às mazelas humanas e sociais da contemporaneidade. Nas palavras de Maria Alzira Seixo (2002), na obra do escritor português, a história é uma motivação pretextual para a transfiguração da condição humana. A escrita do testemunho, produz então não um sentido único, mas dá aos leitores a possibilidade de infinitos outros sentidos à descolonização em Angola, às experiências humanas de dor, solidão, medo e culpa, as quais, por esse “pretexto”, foram transfiguradas na narrativa.

REFERÊNCIAS:

ANTUNES, António Lobo Antunes. *Os cus de Judas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

ANTUNES, Antônio Lobo. *As naus*. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

ARNAUT, Ana Paula. Post-Modernismo: O futuro do passado no romance português contemporâneo. *Via Atlântica*, n. 17, jun/2010.

ARNAUT, Ana Paula. Comissão das lágrimas de António Lobo Antunes: quando o passado não é um país estrangeiro. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de (org.). *Escritas do eu – Introspecção, memória, ficção*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

BARTHES, Roland. “O efeito de real.” In: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 2004. p. 163-190.

BYLAARDT, Cid Ottoni. Revista do CESP, Belo Horizonte, v.35, n.54, p. 101-115, 2015.

COMPAGNON, Antoine. O Mundo. In: _____. O demônio da teoria. Literatura e senso comum. Belo Horizonte: editora UFMG, 2010.

COSTA, Jorge Manuel de Almeida Gomes. A ficção portuguesa de António Lobo Antunes ou espelhos da nação portuguesa. In: Roani, Gerson Luiz (Org.). *O romance português contemporâneo: história, memória e identidade*. Viçosa: Arka Editora: Universidade federal de Viçosa: Programa de Pós Graduação em Letras, 2011. p.145-166.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. História, teoria, ficção. Rio de Janeiro:Imago, 1991.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Lisboa: Gradiva, 2007.

PURGA EM ANGOLA. Entrevista com Dalila Mateus. Disponível em <http://www.dw.com/pt/ainda-hoje-tenho-pesadelos-com-este-horror-27-de-maio-de-1977-em-angola-1%C2%AA-parte-da-entrevista-com-dalila-mateus/a-15924059>. Acessado em 10 de janeiro de 2016.

PURGA EM ANGOLA. Entrevista com Pepetela. Disponível em <http://www.dw.com/pt/não-houve-nenhuma-comissão-das-lágrimas-em-angola-diz-pepetela/a-15949744>. Acessado em 10 de janeiro de 2016b.

RICOEUR, Paul. Entrecruzamento entre a ficção e a história. In: _____. *Tempo e narrativa*. Tomo II. Campinas: Papirus Editora, 1995.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de António Lobo Antunes*. Análise, interpretação, resumos e guiões de leitura. Lisboa: Publicações dom Quixote, 2002.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. *Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. Psic. Clin., Rio de Janeiro, v.20, n.1, p.65-82, 2008.

LITERATURA JUVENIL: EM CENA O INSÓLITO

Andréia Alencar Oliveira-Iguma

“É impossível prever quais serão os livros aptos a ajudar alguém a se descobrir ou se construir” (PETIT, 2013, p.42).

A epígrafe que inaugura o presente artigo caminha entre nossa construção enquanto estudiosa/professora/leitora da literatura juvenil, em especial, a brasileira, uma vez que acreditamos na necessidade em solidificar um subsistema plural, rico e diversificado, e que essa produção, coopere com o crescimento intelectual e humano do leitor em potencial. Nesse prisma, dialogamos com a pesquisadora francesa ao enfatizar a necessidade em democratizar o acesso, pois não sabemos quais livros irão auxiliar com a descoberta e/ou construção do outro.

No que tange a democratização de obras literárias em terra brasileira estamos vivenciando um momento de seca, pois o Programa Nacional Biblioteca da Escola – PNBE, em vigência desde o ano de 1997, responsável pelo abastecimento das bibliotecas das escolhas públicas do país está com suas compras suspensas devido a cortes orçamentários, reflexo da crise que assola o Brasil, e do descaso com a educação gratuita de qualidade. Infelizmente, esse vazio de tempo sem compras contribui no processo contrário a formação de leitores literários, haja vista que livro ainda é caro, e boa parte da população vive distante de ter condições de compra-lo. Todavia, defendemos que é na escola que o aluno poderá ter contato com uma produção literária diversificada a fim de contribuir com a sua construção e apresenta-lo que o mundo é “maior que seu bairro”, ao ter acesso com diferentes culturas. Então, registramos aqui nosso apelo e grito pela volta do PNBE.

Evidentemente, não podemos deixar de pontuar que o programa contribuiu significativamente com a ampliação da produção literária juvenil ao passo que cifras milionárias foram revertidas durante anos a favor das compras governamentais, o que de fato, movimentou com efervescência o mercado livreiro/editorial do país.

Com o intuito de analisar as obras destinadas as crianças, adolescentes e jovens dos quatro cantos do Brasil inúmeras pesquisas de diferentes Programas de Pós-Graduação, em caráter de dissertações e teses, analisaram (e analisam) durante anos os editais, acervos e políticas voltadas ao uso do PNBE. Ademais, há toda uma preocupação em assegurar que os acervos sejam contemplados por meio de obras diversificadas, plurais e livres de estereótipos e cargas didáticas, moralizantes e preconceituosas, uma vez que a solidificação da literatura juvenil enquanto subsistema literário impulsionou o mercado editorial.

Destarte, houve uma eclosão de obras meramente mercadológicas, que tantas vezes, são mais instrumentos de trabalho, ou, (des)trabalho, afinal, incutem valores, propagam o senso comum, fazendo um desserviço a construção de uma sociedade crítica e humana.

Literatura juvenil brasileira: entre a estética e o mercado

A pesquisadora Ligia Cademartori (2009, p.62) valida que,

O problemático na questão da literatura juvenil, contudo, não reside nas escolhas individuais nem nas preferências de uma geração, **mas na concepção de um gênero voltado a uma instituição e não a um sujeito leitor**. É esse vínculo da produção com a escola que lhe confere um caráter problemático, por ocorrer um momento histórico em que a instituição escolar passa por acentuada crise (grifo nosso).

Em consonância, o pesquisador Luís Ceccantini (2010, p.81- grifo nosso), pontua que sua ascensão se dá na “transição política, saindo de ditaduras para regimes democráticos, e que, no bojo dessas transformações sociais, **implementaram leis vinculadas à Educação**, que criaram condições propícias para a explosão do gênero juvenil”.

Essa produção voltada ao âmbito escolar nos remete a gênese da literatura infantil brasileira – transição Império/República – momento em que obras eram encomendadas com o intuito de difundir um Brasil em “ascensão” por meio de uma “literatura pobre e besta” trazendo aqui a memória de Monteiro Lobato, carregada de valores pedagógicos e doutrinários, o que rotulou a literatura infantil como algo menor e sem qualidade estética,

perdurando até a contemporaneidade para aqueles que não sabem (ou não querem) separar o “joio do trigo”.

Todavia, essa produção com meios meramente mercadológicos nos preocupa em diferentes vertentes. Entre elas, o enfraquecimento do subsistema no que tange sua qualidade estética; e a outra, entre tantas, o de apregoar a ideia de que a literatura está sendo difundida e trabalhada, porém muitas obras que estão circulando não propiciam reflexões acerca das relações humanas, tantas vezes esvaídas, em especial, neste século que apresenta uma sociedade líquida, como diria Bauman.

Nesse prisma, evocamos o mestre Antônio Cândido (2004, p.6), que sabiamente proferiu: “a literatura desenvolve em nós a quota de humanidade, na medida em que nos torna mais compreensivos para a natureza, a sociedade, o semelhante”. E é por meio dela que (re)pensamos nosso papel neste vasto mundo de Raimundo, afinal, está sobre nós a responsabilidade de contribuir com o encurtar de fronteiras, o ampliar de reflexão e principalmente de validar a importância do contato com obras literárias ricas e diversificadas. Assim, nos alicerçamos nessa máxima e comungamos que a literatura necessita ser democratizada, que seu acesso não pode ser negado, e que precisamos propiciar o encontro do leitor com a obra literária.

No entanto, o sistema de ensino nem sempre contribui com o crescimento intelectual do aluno, uma vez que ainda nos deparamos com ensinamentos engessados, que não suscitam reflexões capazes de permitir que este alce voo, pois “nem sempre a capacidade intelectual de um jovem encontra no sistema de ensino condições adequadas para se desenvolver” (CADEMARTORI, 2009, p.64).

Evidentemente,

não se trata de adequar uma produção literária à escola pelo reflexo – sem reflexão – do que já é do mundo do jovem em sua relação com os meios de massa. Trata-se, sim, de introduzir, no ambiente escolar, obras variadas, com o alto potencial simbólico. De modo a corresponder ao anseio por outras respostas possíveis, ainda que efêmeras, a questões diversas sobre si e sobre o mundo, que convocam o entendimento e o sentimento de um sujeito em formação (CADEMARTORI, 2009, p.65).

Compactuamos com Cademartori que um leitor ao abrir as páginas de um livro busca conexão com “outras experiências de vida”, indiferente se encontrará situações capazes de serem experimentadas por ele ou pela curiosidade em percorrer terras alheias,

corpos distintos, amores proibidos, pois por meio da leitura é possível “reconhecer-se em uma representação artística, ou reconhecer o outro dentro dela, faz parte de um processo de legitimação de identidades, ainda que elas sejam múltiplas” (DALCASTAGNÈ, 2005, p.14).

No que se refere a produção de literatura juvenil brasileira há muito trabalho a ser feito, pois a crescente encaminha para dois lados opostos: o estético e o mercadológico. Nesse cenário, a Fundação Nacional de Literatura Infantil e Juvenil – FNLIJ se mantém como expoente ao premiar anualmente narrativas infantis e juvenis, em diferentes categorias, e garantir a divulgação de autores e obras qualitativos. Porém, a premiação não pode ser o único medidor, uma vez que muitas obras e autores ainda estão no anonimato, vítimas tantas vezes, de exclusões geográficas, e principalmente, do monopólio das grandes editoras e investidores em produções instantâneas.

No que tange a produção juvenil que perpassa os rótulos escolares, Ceccantini (2010, p.82), discorre que as obras estéticas precisam ir além das rasas dicotomias que há tanto tempo povoam a sociedade, e apresentar leituras que tragam em seu bojo:

A oposição entre os valores de uma sociedade rural e agrária e o mundo urbano e industrializado; **a visão mítica de mundo e a oposição entre a perspectiva racionalista da realidade**; o dado local e o cosmopolita; as identidades nacionais e o fenômeno da globalização; o confronto entre a postura etnocêntrica e intolerante e o reconhecimento do espaço social do outro e a aceitação dos sujeitos, da alteridade e da diferença; o embate entre os papéis masculinos típicos de sociedades patriarcais e o lugar social da mulher no mundo contemporâneo; os variados processos de exclusão social; a oposição entre centro e periferia; as múltiplas identidades sexuais, étnicas, culturais; o poder dos adultos em contraste ao poder dos jovens (grifos nossos).

A parte em destaque é o chamariz para nossas reflexões, haja vista que essa oposição da visão mítica à perspectiva racionalista é bem mais complexa que a vã filosofia dos homens possa imaginar. Entendemos que esse espaço de quebra com a realidade é reservado à grandes rupturas no que tange à ordem preestabelecida pela sociedade. De fato, percebemos que o jovem, nosso leitor em potencial ainda está em processo de construção identitária e tantas vezes, por valores religiosos, culturais e/ou morais, experiências são negadas a sua vivência, e é justamente ao experimentar esses espaços lisos, de desordem (DELEUZE; GUATTARI) que eles terão a oportunidade de questionar os espaços estriados, entendidos como a ordem instaurada.

Nesse ponto, as narrativas insólitas que povoam as obras premiadas pela FNLIJ a partir do ano de 2000 ganham destaque pela nossa retina, pois defendemos que por meio de representações insólitas os jovens possam repensar sua condição enquanto sujeito. Evidentemente, a literatura fantástica rompe com o real estático, e é justamente esse ponto que nos leva a direcionar o nosso olhar a esse campo de investigação ao validar que o efeito do fantástico é “provocar – e, portanto, refletir (ROAS, 2014)”.

Obra	Autor(a)	Ilustrador(a)	Editora	Ano de seleção/FNLIJ	Insólito
Quando eu voltei, tive uma surpresa: cartas para Nelson	Joel Rufino dos Santos		Rocco	2000/2001	
Pénélope manda lembranças	Marina Colassanti		Ática	2001/2002	SIM
O Mário que não é de Andrade	Luciana Sandroni	Spacca	Companhia das letrinhas	2001/2002	SIM
Mohamed: um menino afegão	Fernando Vaz	Marcos Guilherme	FTD		
Luna Clara e Apolo Onze	Adriana Falcão	José Carlos Lolho	Salamandra	2002/2003	SIM
A casa das palavras e outras crônicas	Marina Colassanti	Marina Colassanti	Ática	2002/2003	SIM
Cunhataí: um romance da guerra do Paraguai	Maria Filomena		Talento	2003/2004	SIM
Crônicas de São Paulo: um olhar indígena	Daniel Munduruku		Callis	2004/2005	SIM
O olho de vidro do meu avô	Bartô		Moderna	2004/2005	
Lis no peito: um livro que pede perdão	Jorge M. Marinho		Biruta	2005/2006	
O rapaz que não era de Liverpool	Caio Riter		SM	2006/2007	
Era no tempo do rei: um romance da chegada da corte	Ruy Castro		Objetiva	2007/2008	
O fazedor de velhos	Rodrigo Lacerda	Adrienne Gallinari	Cosac Naify	2008/2009	
A espada e o novelo	Dionísio Jacob		SM	2009/2010	
Uma ilha chamada livro: contos mínimos sobre ler, escrever e contar	Heloisa Seixas	2009	Galera	2009/2010	
Com certeza tenho amor	Marina Colassanti			2009/2010	SIM
Marginal à esquerda	Angela Lago	Angela Lago		2009/2010	
Querida	Lygia Bojunga			2009/2010	SIM
Tempo de voo	Bartô			2009/2010	SIM
A morena da estação	Ignácio de Loyola		Moderna		SIM
Aquela água toda	João A. Carrascoza	Leyla Mira	Cosac Naify	2013/2012	
Aos 7 e aos 40	João A. Carrascoza		Cosac Naify	2013/2014	

Iluminuras: uma incrível viagem ao passado	Rosana Rios	Thais Linhares	Ed. Lê	2014/2015	SIM
--	-------------	----------------	--------	-----------	-----

Tabela 01 – Corpus da tese de doutoramento

A tabela acima é ilustrativa, pois a proposta do artigo não é analisar narrativas, mas a trouxemos a fim de validar que onze das vinte e quatro obras premiadas pela FNLIJ – entre os anos de 2000 a 2015 – possuem manifestações insólitas.

Acrescentamos, ainda, que em e tratando de uma literatura rotulada como juvenil, é importante pensar que esse leitor está em processo de transição e que muitos dos seus questionamentos escapam as respostas engessadas e formatadas pelo sistema. Nesse sentido, é de grande relevância refletir sobre as “incertezas do real”, objetivando um romper com o predeterminado.

Em consonância, comungamos com Gama-Khalil (2013, p.125) que,

a literatura fantástica não descarta, de maneira alguma, a crítica sobre o real, porém ela encaminha a irrupção da crítica por outra perspectiva. Nela, temos a possibilidade de, diante das ambiguidades deflagradas e pela mistura de mundos e espaços, repensarmos a nossa realidade, aparentemente tão homogênea e ordenada.

A fala da pesquisadora nos leva a compreender que esse limiar entre o real e o fantástico não é ingênuo, pelo contrário, ele é responsável por uma crítica forte que nos coloca a repensar a nossa realidade, “homogênea e ordenada” tal como dito pela autora.

É o espaço que possibilita o alcance do inatingível, uma vez que por meio do desordenado a ordem é questionada. Essa “ordem e desordem” proposta por Gama-Khalil pode ser vista claramente na citação que segue:

A ficção fantástica fabrica assim outro mundo por meio de palavras, pensamentos e realidade, que são deste mundo. Esse novo universo elaborado na trama do relato se lê entre as linhas e os termos, no jogo das imagens e das crenças, da lógica e dos afetos, contraditórios e comumente recebidos (BESSIÈRE, 2012, p.304).

Desse modo, a partir das considerações tecidas acima, validamos que por meio do insólito podemos pensar a figura desse jovem dentro de uma sociedade arbitrária, que

erroneamente o classifica, e impõe que uma gama de decisões seja tomada, mesmo que ainda imaturas, a fim de pertencerem a determinados grupos. Mas quem são esses jovens?

Jovem no singular? Ou jovens no plural?

a literatura que se convencionou adjetivar de “juvenil” toma forma em função da concepção do público a que se destina, ou seja, o jovem do início do século XX era diferente do jovem deste limiar de século XXI e, ambos, quase em nada se assemelham àquele jovem do século XIX, assim como a literatura produzida para esses jovens tomou formas variadas com o passar do tempo. Essa mudança pode ser percebida não só no comportamento, na vestimenta, mas sobretudo na relação que ele mantém com outros adolescentes e com os mais velhos, bem como na maneira como interage com as tecnologias, estas também tão diferentes daquelas do início do século passado (GREGORIN, 2016, p.12).

A escrita do professor Gregorin acena para uma questão fulcral aos estudiosos da literatura juvenil, uma vez que não é possível estudar essa produção sem pensar na construção identitária do jovem, que tal como ele pontua, não é estática, mas alterna com o tempo, espaço, cultura. Nesse sentido, é totalmente descabido conceber uma literatura voltada para um jovem específico, com determinadas características, afinal, essa categoria não é somente cronológica, mas social e psicológica.

Falar de identidade, conforme nos aponta Stuart Hall (2011, p.49), implica pensar na questão de como esse sujeito é representado, segundo o lugar que ocupa no território.

[...] as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação. (...) Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política mas algo que produz sentidos – **um sistema de representação cultural** (grifos nossos).

Aqui, nosso leitor em potencial, é o jovem, essa figura emblemática que, tantas vezes, tem sua definição pautada erroneamente fixando apenas na faixa etária, o que não pode ser tido como único medidor, como nos aponta o sociólogo Groppo (2000, p.7):

podemos definir a juventude como uma categoria social. **Tal definição faz da juventude algo mais do que uma faixa etária ou uma “classe de idade”**, no sentido de limites etários restritos – 13 a 20 anos, 17 a 25 anos, 15 a 21 anos etc [...] Não existe realmente uma “classe social” formada, ao mesmo tempo, por todos os indivíduos de uma mesma faixa

etária [...] ou seja, a juventude é uma concepção, representação ou criação simbólica, fabricada pelos grupos sociais ou pelos próprios indivíduos tidos como jovens, para significar uma série de comportamentos e atitudes a ela atribuídos. Ao mesmo tempo, é uma situação vivida em comum por certos indivíduos (grifo nosso).

O estudioso traz ainda no bojo de suas discussões em que medida a “categoria social ‘juventude’ é relevante para o entendimento das sociedades modernas e dos processos sociais contemporâneos” (GROPPO, 2000, p.8). Nesse ponto, acreditamos que a juventude vai além, uma vez que, todo um mercado se engendrou a fim de dar conta de suas ânsias, com uma velocidade notável, que torna tantas coisas obsoletas num curto tempo e espaço.

Falar de adolescência, nessa visão, requer um cuidado maior do que simplesmente classificar indivíduos desta ou daquela faixa etária. Quando se discute adolescência – e aqui o campo de observação recai sobre as culturas ocidentais – há necessidade de se entender o termo como concepção cultural e historicamente produzida por vários fatores do cenário cultural, inclusive o econômico (GREGORIN, 2016, 111).

A figura desse jovem mau definida, se faz presente em grandes momentos, sendo protagonistas de inúmeras histórias e precisa ser pensada com atenção, pois não há uma definição concreta. Esses, encontram-se em uma fase de transição, já que não são mais crianças e ainda não chegaram a ser adultos: “acompanhar as metamorfoses da própria modernidade em diversos aspectos, como a arte-cultura, o lazer, o mercado de consumo, as relações cotidianas, a política não-institucional etc” (GROPPO, 2000, p.12). De tal modo, é necessário analisar essa categoria social “juventude” em prol do entendimento de aspectos muito relevantes a modernidade.

A juventude como categoria social não apenas passou por várias metamorfoses na história da modernidade. Também é uma representação e uma situação social simbolizada e vivida com muita diversidade na realidade cotidiana, devido à sua cominação com outras situações sociais – como a de classe ou de estrato social -, e devido também às diferenças culturais, nacionais e de localidade, bem como às distinções de etnia e de gênero (GROPPO, 2000, p.15).

Diante do explicitado, o autor sinaliza que,

Em muitos casos, grupos juvenis de operários, de não brancos ou não-ocidentais adotam os mesmos símbolos, roupas e gostos culturais dos grupos juvenis brancos de classe média. Contudo, essa adoção ressignifica os objetos e signos tomados externamente, através de

leituras que, muitas vezes, devolvem-nos com significados contestados aos seus detentores originais (GROPPO, 2000, p.17).

Nesse sentido, a literatura juvenil, nosso escopo de trabalho, ganha lugar de destaque, pois por meio da leitura literária qualitativa e diversificada, o jovem, pode repensar seu *locus* de enunciação e compreender a amplitude da nossa sociedade, “representações de jovens que se vê sob as coerções de culturas diferentes daquela por ele vivenciadas no interior de sua casa e de sua família, em sociedades que vivem intensas transformações sociais (CECCANTINI, 2010, p.81). Afinal, como abrimos nosso texto, jamais saberemos qual é a busca do nosso leitor e quais obras contribuíram com o seu crescimento.

REFERÊNCIAS:

BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. Revista *FronteiraZ*, São Paulo, n. 9, dezembro de 2012.

CADEMARTORI, Ligia. *O professor e a literatura: para pequenos, médios e grandes*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários Escritos*. SP: Duas Cidades: SP, 2004.

CECCANTINI, José Luís. Conflito de gerações, conflito de cultura: um estudo de personagens em narrativas juvenis brasileiras e galegas. *Letras de hoje*, Porto Alegre, v.45, n.3. p.80-85, jul/set.2010.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. In: *Estudos da literatura brasileira contemporânea*. Brasília, n.26, p. 13-71, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997. v. 5.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins; ANDRADRE, Paulo Fonseca (Orgs.). *As literaturas infantil e juvenil... ainda uma vez*. Uberlândia: Gpea: Capes, 2013.

GREGORIN-FILHO, José Nicolau. Adolescência e literatura: entre textos, contextos e pretextos. *Revista Fronteiraz*, São Paulo, n. 17. p.110-120, dez.2016.

GROPPO, Luís Antonio. *Juventude – Ensaio sobre sociologia e história das juventudes modernas*. Rio de Janeiro: Difel, 2000.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomas Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. 11ed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2011.

PETIT, Michèle. *Leituras: do espaço íntimo ao espaço público*. São Paulo, Editora 34, 2013.

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

REPRESENTAÇÕES DO SUJEITO LATINO-AMERICANO EM DOZE CONTOS PEREGRINOS, DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Bethânia Martins Mariano

Há tempos os seres humanos utilizam da linguagem para contar histórias e histórias, sejam elas orais ou escritas, e a linguagem é o que nos diferencia de outros seres, sendo responsável por mediar a relação do sujeito com o mundo. De acordo com Linda Hutcheon (1991, p.143) a história e a ficção sempre foram conhecidas como gêneros permeáveis. A História e Literatura são formas diferentes, entretanto, legítimas para a discussão, interpretação e construção do passado histórico de uma nação.

Gabriel García Márquez, escritor colombiano, publicou, em 1992, a obra *Doze contos peregrinos*, com contos que foram escritos e reescritos durante dezoito anos, peregrinando dentro das mochilas de seus filhos nas viagens de família e também da mesa do escritor para o cesto de lixo, como ele nos conta no prólogo do livro.

Nos doze contos selecionados para a obra, verifica-se que as personagens principais são latino-americanas e se encontram, por alguma circunstância, solitárias na Europa, sofrendo alguma desventura, peregrinando entre o velho e novo mundo.

Sobre pessoas que estão fora de sua terra natal, Hall (2006, p.88) postula que “elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades”, uma vez que a diversidade e a transposição de limites culturais são partes do processo de globalização.

A globalização, sendo uma mola propulsora dos desafios citados acima,

se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado. (HALL, 2006, p. 67)

A América Latina foi primeiramente descrita e classificada pelos europeus, que não apenas a descreveram, mas também a silenciaram com seu olhar hegemônico (SANTOS, 2010). No entanto, assim como em outras culturas e nações, a América Latina escreveu e reescreve suas histórias, as ressignificando.

Gabriel García Márquez nos conta, no prólogo do livro *Doze contos peregrinos*, que concebeu a primeira ideia de escrever contos depois de um sonho que teve após morar em Barcelona por cinco anos, e que tal sonho “era um bom ponto de partida para escrever

sobre as coisas estranhas que acontecem aos latino-americanos na Europa.” (MÁRQUEZ, 1992, p. 10).

Instigados a descobrir mais sobre as coisas estranhas que acontecem aos latino-americanos na Europa, e o motivo das mesmas, nossa especulação advém, então, da percepção que

as culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos (HALL, 2006, p. 50).

García Márquez, no desenrolar dos contos que compõem a obra, nos mostra que a unidade entre os países latino-americanos não se dá apenas pelo uso de uma língua comum a vários desses países, mas também na existência de desventuras e problemas parecidos. Alejo Carpentier (1987, p.41) comunga desse ponto de vista, o que é possível perceber a partir do trecho abaixo:

Não sei até que ponto os jovens latino-americanos de hoje se dedicam ao estudo sistemático, científico, de sua própria história. É provável que a estudem muito bem e saibam tirar fecundos ensinamentos de um passado muito mais presente do que se costuma acreditar, nesse continente, onde certos fatos lamentáveis costumam repetir-se, mais ao norte, mais ao sul, com cíclica insistência. Mas, pensem sempre – tenham sempre presente – que, no nosso mundo, não basta conhecer a fundo a história da pátria para adquirir uma verdadeira e autêntica consciência latino-americana. Nossos destinos estão ligados diante dos mesmos inimigos internos e externos, diante das mesmas contingências. Podemos ser vítimas de um mesmo adversário. Daí que a história de nossa América deva ser estudada como uma grande unidade, como a de um conjunto de células inseparáveis uma das outras, para chegar-se a entender realmente *o que somos, quem somos, e que papel devemos desempenhar na realidade que nos circunda e dá um sentido a nossos destinos.*

Na pesquisa que está sendo desenvolvida, tomamos a cultura como um conjunto de valores ou significados partilhados, e as representações feitas de linguagem, opaca e não transparente, onde o(s) sentido(s) de um texto estão sempre em curso.

Nos estudos sobre literatura fantástica, na perspectiva genológica, quando as diferenças entre os gêneros são mais enfatizadas, limites são definidos entre o gênero fantástico e os gêneros vizinhos, como o maravilhoso e o estranho. Na perspectiva modal

temos o modo fantástico, onde, em outra linha de entendimento, teóricos buscam compreender essa literatura não privilegiando as diferenças, mas, agrupando-a por semelhanças. Dessa forma, o modo fantástico engloba narrativas que não se encaixariam no gênero fantástico proposto por Todorov. (GAMA-KHALIL, 2013, p.19)

Filipe Furtado, pois, fundamentado principalmente pelo estudo de Rosemary Jackson, escreve o verbete “Fantástico (Modo)” para o E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia, e assim “mostra aos leitores que a literatura fantástica pode ser mais bem compreendida se mirada pela perspectiva modal.” (GAMA-KHALIL, 2013, p.28). Nesse verbete ele declara que o modo fantástico abrange obras de arte e obras literárias que, longe de se pretenderem realistas, recusam “atribuir qualquer prioridade a uma representação rigorosamente “mimética” do mundo objectivo” (FURTADO, 2017, p.1).

Considerando os contos a serem analisados dentro da perspectiva modal da literatura fantástica, a linguagem da ficção vazada, porosa, e plurissignificativa, e a literatura do insólito como metafórica, este trabalho pretende contribuir com os estudos literários e culturais, levando em conta que literatura e cultura são indissociáveis.

Lenira Marques Covizzi defende, em seu estudo *O Insólito em Guimarães Rosa e Borges*, que o acontecimento sem explicação que irrompe na narrativa fantástica é o insólito. Tal estudo é o “resultado de sua tese orientada por Antonio Candido e defendida no ano de 1970. É importante notar que a pesquisadora gestava suas ideias aqui no Brasil quando Todorov escrevia seu livro que normatizou os estudos sobre literatura fantástica.” (GAMA-KHALIL, 2013, p.28)

Para Covizzi (1978, p.26), o *insólito* é o “que carrega consigo e desperta no leitor o sentimento do *inverossímil*, *incômodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível*, *infinito*, *incorrigível*, *incrível*, *inaudito*, *inusitado*, *informal...*”. Segundo a autora, o insólito provoca perplexidade e excitação, e, se tratado como habitual, sua carga de estranheza aumenta. O insólito é, também, um fenômeno de inadequação que causa rupturas e deslocamentos nas relações de causa e consequência.

Em reação ao realismo e naturalismo do século XIX, que tratava o homem como produto biológico, escritores latino-americanos, usando a palavra contra regimes ditatoriais, entre as décadas de 60 e 70, numa tensão entre tecnologia e superstição, contam a(s) história(s) da América, integrando elementos fantásticos em suas narrativas, relacionados à cultura local e tratados como naturais pelas personagens.

A essa vertente literária, Alejo Carpentier (2010) deu o nome de real maravilhoso. No entanto, os elementos mágicos e maravilhosos aqui não funcionam apenas como inventividades artísticas, como aconteceu no surrealismo, desprezando a realidade concreta, mas, sim, como características próprias do continente latino-americano, como inerentes à sua identidade e cultura. Para nós, a obra *Doze contos peregrinos* encontra-se dentro das premissas do real maravilhoso.

Carpentier (1987), ensaísta, romancista e músico cubano, nos fala sobre o movimento surrealista, no qual os artistas acreditavam que a arte deveria se libertar das exigências da lógica e da razão e ir além da consciência do dia-a-dia para poder expressar o inconsciente e a imaginação. A grande mola propulsora do surrealismo é o sonho. No entanto, para Carpentier, o surrealismo é fabricado de forma premeditada e calculada para produzir uma sensação de singularidade. Em contrapartida, o real maravilhoso latino-americano, “é aquele que encontramos em estado bruto, latente, onipresente em tudo que é latino-americano. Aqui o insólito é cotidiano, sempre foi cotidiano.” (CARPENTIER, 1987, p.125)

Sobre essa questão, podemos relacionar as ideias de Carpentier (1987, 2010) e Covizzi (1978), pois, de acordo com a autora, a literatura insólita escrita na América Latina difere-se do surrealismo por causa de nossa proximidade com as culturas primitivas e sua sobrevivência em nosso cotidiano, sendo o insólito tratado como um elemento cultural, e não só como uma inventividade artística, o que corrobora a dúvida sobre a realidade de tudo.

O escritor Italo Calvino, em 1985, preparou conferências com o título de *Seis propostas para o próximo milênio*, onde as propostas tinham o objetivo de responder o que aconteceria com a literatura no futuro. Após a morte de Calvino foram encontradas somente cinco propostas escritas. Piglia, em seu texto intitulado *Uma proposta para o novo milênio*, escreve a sexta proposta para o novo milênio, no intuito de dar continuidade às cinco propostas:

Creio que a proposta para o próximo milênio que eu agregaria às de Calvino seria esta ideia de deslocamento e de distância. O estilo é esse movimento rumo a outra enunciação, é uma tomada de distância com respeito à palavra própria. Há outro que diz isto que, talvez, de outro modo não pode ser dito. Um lugar de condensação, uma cena única que permite condensar o sentido em uma imagem. Walsh faz ver de que maneira podemos mostrar o que parece quase impossível de dizer.

Poderemos dizê-lo se encontrarmos outra voz, outra enunciação que ajude a narrar. São sujeitos anônimos que aparecem para assinalar e fazer ver. A verdade tem a estrutura de uma ficção em que outro fala. Fazer na linguagem um lugar para que o outro possa falar. A literatura seria o lugar em que é sempre outro quem vem dizer. “Eu sou outro”, como dizia Rimbaud. Sempre há outro aí. Esse outro é o que se deve saber ouvir para que aquilo que se conta não seja mera informação, mas tenha a forma da experiência. (PIGLIA, 20??, p.3-4)

Covizzi (1978) assevera que as literaturas que florescem no subdesenvolvimento cultural adquirem lentamente a consciência nacional e universal, apresentando um olhar da margem, excêntrico, e então as literaturas latino-americanas deslocam-se das tradições europeias.

Ricardo Piglia, escritor argentino, compartilha dessa opinião, afirmando que a visão de uma pessoa em um país central, com uma grande tradição cultural, difere totalmente da visão de alguém que se encontra à margem, às bordas da tradição cultural. Esse olhar da margem, excêntrico, é, para Piglia, o olhar de viés. “E este olhar enviesado nos daria uma percepção, talvez, diferente, específica. Há uma certa vantagem, às vezes, em não estar no centro. Olhar as coisas desde um lugar levemente marginal.” (PIGLIA, 20??, p.1)

E é nesse contexto que buscaremos traçar as representações de identidade do latino-americano nos contos “A santa”, “Me alugo para sonhar”, “Só vim telefonar” e “Maria dos Prazeres”, presentes na obra supracitada.

Margarito Duarte, em “A santa” é um pai que luta por mais de duas décadas pela canonização de sua filha, que, depois de morta, conserva o frescor da vida em seu corpo. Frente a esse corpo, os conterrâneos de Margarito se convencem de que a menina era, na verdade, uma santa, e foi feita até mesmo uma coleta pública de dinheiro para que Margarito pudesse ir ao Vaticano batalhar pela canonização de sua filha. A filha de Margarito possui um corpo incorrupto, insólito.

Em “Me alugo para sonhar”, há uma colombiana que morava em Viena e falava castelhano primário com sotaque de bazar de quinquilharia tinha um único e insólito ofício: sonhar. Frau Frida tinha o costume de contar seus sonhos à sua família ainda em jejum, e depois interpretá-los à sua maneira. Começou a sonhar para uma outra família em troca de moradia, alimentação e um salário que dava para as despesas miúdas, e cruzou com o narrador do conto pela primeira vez em uma taberna de estudantes. O narrador, por

sua vez, nos é apresentado como o próprio Gabriel García Márquez. Foi ele quem mediou o encontro de Frau Frida com Pablo Neruda, em Barcelona, quando este último pisou em terra espanhola pela primeira vez depois da Guerra Civil.

“Só vim telefonar” nos apresenta María de la Luz Cervantes, uma mexicana de 27 anos que viajava sozinha para Barcelona em um carro alugado em uma tarde de chuva quando o carro sofreu uma pane no deserto de Monegros. Após tentativas frustradas de fazer com que um caminhão ou automóvel parasse para ajudá-la, o chofer de um ônibus compadece-se dela e resolve levá-la. A continuidade da desventura é que María vai parar em um hospício, onde ela tenta desesperadamente e obsessivamente convencer a todos de que, ao contrário das mulheres loucas que estão ali internadas, ela só precisa fazer um telefonema.

Por fim, “Maria dos Prazeres” é uma prostituta idosa, brasileira, que mora na Espanha desde jovem. Espantada com um sonho que teve, que segundo sua interpretação o veredito era de que sua morte estava próxima, ela cuida dos detalhes de seu sepultamento e treina seu cachorro Noi para ir visitá-la no túmulo e chorar por ela quando ela finalmente partir.

Entendemos que “o processo de classificação é central na vida social. Ele pode ser entendido como um ato de significação pelo qual dividimos e ordenamos o mundo social em grupos, em classes” (SILVA, 2007, p.82).

Perante essa classificação, perguntamo-nos: quem é o sujeito latino-americano do qual nos fala García Márquez? Qual o motivo de sua peregrinação à Europa, terra de seu colonizador? Por quais possíveis motivos o latino-americano sofre coisas “estranhas” na Europa? Quais são essas coisas estranhas, e por que são denominadas como tal? Quais deslocamentos as representações do latino-americano estão sofrendo com o processo de globalização?

A fim de descobrir quem é o sujeito latino americano do qual nos fala García Márquez, tomamos o sujeito como constituído pela e na linguagem. Tal perspectiva teórica implica pensar que não nascemos sujeitos; antes, o processo gradual de entrada no universo simbólico e a possibilidade de enodamento dos registros do real, imaginário e simbólico são responsáveis por (trans)formar o ser em humano (ELIA, 2007, p.36).

A linguagem é responsável por mediar a relação do sujeito com o mundo; entretanto, devido à incompletude inerente à linguagem e à falta constitutiva do sujeito,

essa mediação jamais será levada a contento. Somos sujeitos causados pela falta, causa de nossa incessante deriva de significante em significante, à busca de um objeto que nos faça inteiros, mesmo que isso só seja possível no nível da fantasia.

No processo de subjetivação, o sujeito é chamado a ocupar posições no interior de discursos. O discurso é entendido enquanto prática, uma construção linguageira marcada pela descontinuidade e dispersão (FOUCAULT 1969/1986; PÊCHEUX 1983/1997), características decorrentes da incompletude, da falta, do equívoco, da contradição, constitutivas tanto do sujeito como do sentido (ORLANDI, 2005). Por estar submetido à incidência da história e da ideologia, o discurso se (des)vela por meio de uma materialidade linguística. Entende-se, portanto, que as palavras não fazem sentido por si só. Antes, encontram-se inscritas em certo discurso, regulado por formações discursivas e ideológicas.

Para Foucault (1997, p. 43),

sempre que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão e se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições, funcionamentos, transformações) entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, teremos uma formação discursiva.

A análise de um enunciado demanda considerar as formações discursivas ali presentes, para que se possa depreender o funcionamento discursivo do mesmo e como esse funcionamento produz sentidos. Ao analisar recortes e trechos de contos da obra *Doze contos peregrinos*, podemos perceber representações de si e do outro, do latino-americano, colonizado, e do europeu, colonizador, construídas a partir de discursos pertencentes a diferentes formações discursivas, que reforçam que:

A identidade e a diferença estão, pois, em estreita conexão com relações de poder. O poder de definir a identidade e marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas de poder. A identidade e a diferença não são, nunca, inocentes (SILVA, 2007, p. 81).

Os sentidos são possíveis devido à memória discursiva, que é da ordem de uma exterioridade ao discurso. Ela é responsável por sustentar a realização dos discursos em suas condições sócio-histórico-culturais, assim como constitui um dos fatores que torna possível que os sujeitos signifiquem em diferentes posições discursivas, na medida em que aponta para o pré-construído, o já-dito.

No fio do dizer, os traços do já-dito denunciam a interdiscursividade que atravessa a enunciação, fazendo com que a memória discursiva seja acionada de diferentes formas. Assim, a produção de sentidos na enunciação está diretamente ligada à memória discursiva. Alguns personagens presentes nos contos possuem historicidade e habitam também o real, e ancorados no que Linda Hutcheon (1991) aponta como metaficção historiográfica, pretendemos analisar memória e história, e como elas produzem sentidos nas narrativas.

A identidade do sujeito mantém relação intrínseca com os discursos que o interpelam. Segundo Woodward (2007, p.55), “as posições que assumimos e com as quais nos identificamos constituem nossas identidades.” A partir da afirmação de Woodward (2007), consideramos que as identidades estão cada vez mais fragmentadas devido às várias posições discursivas que são demandadas dos sujeitos atualmente. Essa fragmentação e diluição da identidade ocorre por causa das variadas identificações que os sujeitos – imersos em um contexto em que devem ocupar muitos lugares ao mesmo tempo – fazem e refazem. Hall (2006, p.21) acrescenta que:

Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganha ou perdida. Ela tornou-se politizada. Esse processo é, às vezes, descrito como constituindo uma mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política de *diferença*.

A identidade é sempre pensada em relação ao outro. Um sujeito é o que o outro não é. Coracini (2007) enfatiza que a identidade deve ser entendida como um construto discursivo maleável e flexível, que resulta de uma construção múltipla, que se dá por momentos de identificação, como algo em constante movimento.

A partir do dizer dos sujeitos, podemos pensar a representação, outro conceito importante para o presente trabalho. Representação não é aquilo que o sujeito fala, não é transparente. É feita de linguagem, e a linguagem é opaca. Representação é uma tentativa de tornar presente a ausência do objeto, porém, nessas tentativas, algo sempre fica de fora, algo do objeto escapa.

A representação nunca vai ser mimeses ou reprodução, para Foucault (2016, p.91) ela é simulacro, como o espaço do espelho, pois a obra nunca encontra seu duplo, sendo a obra, então, a distância entre a linguagem e a literatura. A representação, para além da função comunicativa (falante), constitui a mediação de pensamentos e discursos entre

relações e interesses (Derrida, 1967, p.53), também, fragmentos dos pontos de identificação estabelecidos entre sujeito e objeto, numa relação tensa e contraditória.

Na análise dos contos “A Santa”, “Me alugo para sonhar”, “Só vim telefonar” e “Maria dos Prazeres”, trataremos da linguagem associada à representação, e não como cópia ideal de uma realidade objetiva. Faz-se necessário ressaltar que a literatura é representação simbólica, e que o símbolo é ambíguo e inesgotável.

Consideramos a interpretação como um gesto do interlocutor sobre um texto visando responder pela busca por fazer sentido e atribuir sentido às palavras. De acordo com Orlandi (2004, p.18),

o gesto da interpretação se dá porque o espaço simbólico é marcado pela incompletude, pela relação com o silêncio. A interpretação é o vestígio do possível. É o lugar próprio da ideologia e é “materializada” pela história.

Todo texto, todo discurso demanda uma interpretação. O enunciador, interpelado por outros discursos constituintes de sua identidade, interpelado pela história e ideologia, ao se deparar com o texto, dá o seu olhar para os sentidos que estão ali disseminados.

Segundo Foucault (2016, p. 99), não há a “primeira Palavra”, visto que na literatura podemos ouvir “o infinito do murmúrio, o amontoamento das falas já proferidas”. Por conseguinte, a linguagem também é murmúrio, e os sentidos passíveis de serem produzidos dependem de fatores como formações discursivas mobilizadas, posições discursivas dos enunciadores, recortes de memória e sua relação com a exterioridade. É por isso que um texto sempre gera outros sentidos, por mais que seja lido-interpretado¹⁶ pelo mesmo enunciador.

Todo sentido advindo de um texto tem sustentação no já-dito, no possível a partir da memória discursiva. Portanto, nas análises dos contos selecionados pretendemos deslocar os sentidos, questionar o que parece estar naturalizado em direção a outras atribuições de sentido, e nos posicionar perante o texto e seus (im)possíveis sentidos e silêncios.

¹⁶ O hífen foi utilizado em “lido-interpretado” pois os sentidos de tais palavras, aqui, se complementam.

REFERÊNCIAS:

CARPENTIER, Alejo. Prólogo. In: *O reino deste mundo*. Trad. José Manuel Lopes. S. Pedro: Portugal: Camões e Companhia, 2010, p. 11-17.

_____. *A literatura do maravilhoso*. Trad. Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. – São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, edições Vértice, 1987.

CORACINI, M. J. R. F. Sujeito, identidade e arquivo – entre a impossibilidade e a necessidade de dizer(-se). In: *A Celebração do Outro: Arquivo, Memória e Identidade: línguas (materna e estrangeira), plurilinguismo e tradução*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2007.

COVIZZI, Lenira Marques. Uma ficção insólita num mundo insólito. In: _____. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Editora Ática, 1978, p. 25-47.

DERRIDA, J. De l'économie restreinte à l'économie générale: un hegelianisme sans réserve. In: _____. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.

ELIA, L. *O conceito de sujeito*. 2. ed. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. *A grande estrangeira: sobre literatura*. Tradução Fernando Scheibe. – 1. ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

FURTADO, Filipe: s.v. “Fantástico (Modo)”, E-dicionário de termos literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6033/fantastico-modo/>, consultado em 25-01-2017.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A literatura fantástica: gênero ou modo? *Terra roxa e outras terras*. Londrina, v.26, p.18-31, dez.2013.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 11. ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUTCHEON, L. *Poética do pós modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. – Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Doze contos peregrinos*. 13 ed. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 1992.

ORLANDI, E.P *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, SP : Pontes, 6ª edição, 2005.

_____, 1942: *Interpretação; autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Campinas : Pontes, 2004, 4ª edição.

PÊCHEUX, M. *Discurso: estrutura ou acontecimento?* Campinas: Pontes, 1990.

_____. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Trad. Eni Pulcinelli Orlandi et al. Campinas: UNICAMP, 1988.

PIGLIA, Ricardo. *Uma proposta para o novo milênio*. Caderno de leitura. Trad. Marcos Visnadi. Coletivo Chão da Feira, 20??.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes. In: _____; MENESES, Maria Paula. *Epistemologias do sul*. São Paulo: Cortez, 2010, p. 23-71.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais* / Tomaz Tadeu da Silva (org.). Stuart Hall, Kathryn Woodward. 7. ed. – Petrópolis, RJ : Vozes, 2007.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In : *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais* / Tomaz Tadeu da Silva (org.). Stuart Hall, Kathryn Woodward. 7. ed. – Petrópolis, RJ : Vozes, 2007.

INSÓLITA JORNADA PELAS ESCURAS TRILHAS DOS BANDEIRANTES: A TOPOFOBIA NA LITERATURA SERTANISTA BRASILEIRA

Bruno Silva de Oliveira

A terra de Oz, Nárnia, a Terra do Nunca, o País das Maravilhas e o Sítio do Picapau Amarelo possuem um explícito vínculo com o Modo Fantástico e são espaços que constituem emblemáticos relevos nos tecidos narrativos dos quais pertencem. Esses espaços têm status de personagem durante a narrativa, sendo muitos desses mais complexos que algumas personagens que permeiam as obras das quais fazem parte. Ao mesmo tempo em que o espaço é cenário, lugar decorado, pintura, paisagem; ele também é cena, lugar onde as personagens se constituem enquanto elementos narrativos e praticam suas ações, de onde se fala e em que se fala, por meio dele se percebem as mudanças concretas de um tempo abstrato, onde os outros elementos narrativos se fazem carne e permitem que esse tome forma.

Diante dessas afirmações, apreende-se que o espaço, enquanto elemento diegético, transmite diversas concepções e informações culturais acerca das personagens que o atravessam e do autor que o concebe. Tal elemento guarda, imprime e resgata memórias individuais e coletivas, culturais e afetivas transmitindo-as ao leitor, possibilitando que esse as perceba de forma direta ou indireta. O espaço constrói um mapa cartográfico o qual irradia informações que possibilitam ao leitor ler o texto literário com mais riqueza de detalhes e compreender dados implícitos presentes no mesmo. Logo, esse elemento diegético permite que o leitor associe informações explícitas e veladas à sua análise, podendo migrar de uma interpretação objetiva para uma leitura subjetiva da obra, e agregar dados diversos e diversificados à reflexão.

Diante do que foi exposto acima e em consonância com os atuais estudos literários cujo foco é esse elemento narrativo, afirma-se: o espaço não é um mero acessório para a narrativa, mas um elemento essencial que a compõe e revela inúmeras peculiaridades acerca do enredo para o leitor, influenciando diretamente a constituição da narrativa e, principalmente, a do modo fantástico e a instauração do insólito. O espaço é um recurso narratológico que muitas vezes evidencia a face sobrenatural da diegese para o leitor, possibilitando que sensações e sentimentos variados como estranhamento, empatia e

medo aflorem no leitor, dado que tal elemento pode suscitar a hesitação e a ambiguidade, fazendo o leitor duvidar se aquilo que ele lê é real ou não, se aquele espaço existe ou não realmente.

Essa dúvida engendra um emaranhado de sensações, dentre elas o deslocamento, visto que se migra do espaço prosaico para o espaço do sobrenatural e fantasista (ROAS, 2014, p. 32). O que não acarreta necessariamente um ato de fuga ou evasão da realidade por parte do leitor, pelo contrário, essa sensação pode propiciar questionamentos e reflexões acerca do seu próprio meio e de seus sentimentos perante esse, pois “o espaço ficcional constitui-se como uma base por meio da qual o leitor será incitado a reler o ‘seu’ espaço ‘real’ a partir da visão que tem daquele espaço ‘irreal’ e insólito” (GAMA-KHALIL, 2012, p. 37).

Críticos como Ceserani (2006, p. 77-80), Gama-Khalil (2012, p. 34), Furtado (1980, p. 124) entre outros que pensam as narrativas fantásticas notaram que elas têm uma preferência por espaços escuros, lúgubres, sem ou com pouca luz, desbotados e fechados, de modo geral, espaços que remetem ao mundo noturno, para ambientar seus enredos. Crê-se que essa predileção seja motivada por um fator biológico, pois, em espaços lúgubres, o ser humano secreta menos inibidores de imaginação, ou seja, em espaços escuros, o homem, por interferência da baixa produção de inibidores, “vê” elementos estranhos e, até mesmo, sobrenaturais, suscitando-lhe medo, sentimento esse vinculado, de forma recorrente, ao fantástico.

O medo é um sentimento que emerge a partir da tomada de consciência do homem de sua insignificância perante o mundo, do vislumbrar de sua transitoriedade, da ciência de que é um ser perene. Tal pensamento gera um sofrimento constantemente no indivíduo, pois a possibilidade iminente de um atentado, seja físico ou psicológico, a sua vida, e ao fato de ele estar fadado a morrer, pois a morte é inevitável para qualquer ser vivo, resulta na permanente sensação de fragilidade do homem diante de um perigo difuso e polimorfo (NOVAES, 2007, p. 13).

Esse sentimento não tem uma forma definida e tão pouco estratificada, pois cada indivíduo o molda a partir do modo como percebe o mundo e reage a ele. Por ser polimórfico e inconstante, tal sentimento passa por várias transformações com o transcorrer do tempo e/ou as mudanças espaciais, exigindo que o homem esteja em constante estado de alerta, o que torna tal sentimento positivo. Essa faceta positiva está

atrelada à necessidade de preservação da própria vida e de se adaptar constantemente às novas necessidades e a novos medos.

O medo gera um fascínio sobre a literatura, principalmente a fantástica, porque “o medo é uma das fontes de fantasia e da invenção” (KEHL, 2007, p. 89), ele é um estímulo à criatividade e um motor do desejo, pois “a imaginação aumenta imensuravelmente os tipos e a intensidade de medo no mundo dos homens” (TUAN, 2005, p. 11). No Brasil, há alguns pesquisadores que debatem a presença do medo na Literatura Fantástica, porém o diálogo entre medo e espaço ainda é escasso, e é pautado principalmente por espaços urbanos, deixando a zona rural e o sertão à margem. Assim, este texto se propõe a começar a lançar um olhar sobre esse hiato, discutindo a relação do espaço com o medo em narrativas fantásticas brasileiras de cunho sertanista.

A Literatura, de um modo geral, é permeada por diversos tipos e imagens de sertão, que vão desde o espaço idílico, bucólico, um *locus amoenus*, um paraíso romântico pintado aos moldes dos desenhos de Gustavo Doré até os retratos da seca, do anacronismo primitivo estagnado no tempo, uma fomalha de fogo onde cangaceiros, leprosos, vaqueiros entre outros anti-heróis e seres monstruosos se agitam, como autênticos condenados do/ao inferno. Ele concentra em si uma extensa gama de significados constituídos a partir de imagens efêmeras e históricas, as quais estão diretamente relacionadas com a colonização do país. O sertão é singular e plural, único e múltiplo, geral e específico, dentro e fora do tempo, visível e invisível, ele é um embate de elementos antitéticos. Diante desse quadro, toma-se emprestada a fala de Quaderna d’*O Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-volta*, de Ariano Suassuna (2016, p. 31), “Daqui de cima, porém, o que vejo agora é a tripla face, de Paraíso, Purgatório e Inferno, do Sertão”.

Mas o sertão retratado no Modo Fantástico também pode ser lido a partir da imagem que Dante Alighieri constrói do Purgatório em *A Divina comédia*. O sertão-purgatório é um espaço fronteiro entre o paraíso e o inferno, um espaço que as pessoas cruzam à procura de purificação. Há duas palavras que definem e exprimem a força transformadora desse espaço: “viajante” e “deserto”. O primeiro é o arquétipo de personagem recorrente em obras sertanistas, pois se tem o cangaceiro, o tropeiro, o vaqueiro, o arriero, entre outros, que vagam e descobrem o rústico espaço do sertão, eles são *homo viator*. Já o deserto, palavra derivada de

De-Sertum, supino de *desere*, significa ‘o que sai da fileira’, e passou à linguagem militar para indicar o que deserta, o que sai da ordem, o que desaparece. Daí o substantivo *desertanum* para indicar o lugar desconhecido onde ia o desertor, facilitando a oposição lugar certo e lugar incerto, desconhecido e, figuradamente, impenetrável. (VICENTINI, 1998, p. 43).

Mantendo uma estreita ligação com a palavra sertão, o deserto pode ser lido a partir de duas lentes: a de substantivo e a de adjetivo. Enquanto substantivo, deserto é o lugar onde sagrado e profano se cruzam. Lembremo-nos dos Evangelhos de São Marcos e São Lucas, que narram o período da quaresma, no qual Jesus (representando o sagrado) é tentado pelo diabo (que materializa o profano). Esse espaço é povoado por demônios, assombrações e maus augúrios, como também um refúgio para a reflexão sobre o mundo e sobre acontecimentos prosaicos e sobrenaturais. E como adjetivo remete a um espaço pouco habitado, árido, pobre de vegetação. Assim, o sertão é edificado sob o signo da transição, do movediço, do abandonado e deteriorado, a região afastada dos centros urbanos, onde a natureza não é domada.

A importância desse espaço e a crescente representação em nossas letras levaram ao surgimento de uma corrente temática: o sertanismo. Estudos apontam que o sertanismo e o regionalismo, enquanto termos literários relacionados à prosa, surgiram juntos, o que causa diversas polêmicas na área dos estudos literários. Defende-se que eles são conceitos diferentes e entende-se que ambos são de difícil conceituação, pois eles se imbricam e, na mente de inúmeros críticos, são erroneamente tidos como sinônimos.

Ambos surgem durante o Romantismo no Brasil, quando se tenta criar uma identidade nacional na Literatura para o país, em uma tentativa de se afastar da identidade transplantada da Europa que permeava as letras brasileiras litorâneas do período, das quais listam-se como exemplos *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865), de José de Alencar. Bernardo Guimarães em 1869, com *O Ermitão de Muquém*, inaugura as duas correntes sobre as quais se está se refletindo. O autor mineiro se opondo às descrições litorâneas, nas quais figuram florestas, matas e praias permeadas de índios europeus, rapazes e moças aristocratas educados na metrópole, descreveu em seus textos imagens próximas a sua realidade no interior do país.

Começou a integrar nas letras brasileiras os largos e ermos campos sertanejos e os homens que ali habitam. Porém, o texto de maior destaque dessa nova corrente foi escrito por um dos principais perpetuadores da identidade nacional transplantada, José de Alencar. *O Sertanejo* (1875) foi publicado dois anos antes da morte do autor cearense, instaurando a ideia de sertão enquanto um espaço tranquilo, pouco desenvolvido e, inicialmente, idílico, provavelmente influenciado pelo sentimento ufanista que impregnava o país no período (nossa representação de sertão-paraíso).

A representação literária do sertanejo, juntamente como o sertão, surge para criar uma identidade nacional menos artificial e idealizada, buscando romper com as representações que não levavam em consideração as singularidades de cada região do país, e tendiam a imagens centralizadas e tipificadas que representavam um fragmento do todo. Entende-se que é impossível criar uma única identidade para o Brasil, visto que este tem dimensões continentais, cada pedaço do país passou por diferentes períodos de colonização e por colonizadores diferentes influenciado diretamente o que cada região foi, é e será.

A representação mais realista do sertão só se consolidou no final do século XIX durante o Naturalismo brasileiro, quando rompeu-se com o pensamento idílico criado no período anterior. Emerge uma face mais realista do sertão, perturbadora, dramática e inóspita por meio dos textos de Franklin Távora, Visconde de Taunay, Afonso Arinos, Euclides da Cunha e Hugo de Carvalho Ramos. Nesse período, surge a confusão entre os conceitos de regionalismo e sertanismo, pois esse último deixa de ser visto como uma fração cultural e sociologicamente autônoma de um todo para ser o todo. As descrições realistas e miméticas perpetuadas pela estética vigente atreladas ao parco, senão nenhum, investimento do governo federal no interior, faz com que se construa uma visão homogeneizada e desprovida de reflexão sociológica das cidades fora do eixo imposto pela capital do país e das cidades influenciadas pela Europa. A confusão perdura até os dias atuais, o que não significa que não tenha sido problematizada.

A leitura da reflexão de Eduardo Coutinho, influenciada pelas de Gilberto Freire e Vianna reverbera na diferenciação proposta entre os dois termos. Entende-se que regionalismo não se refere apenas à produção estética de um determinado espaço, mas a uma articulação entre a cultura, a região (enquanto espaço) e a dimensão humana do local; enquanto que a literatura sertanista retrata as regiões interioranas, cujos costumes e

padrões culturais são tidos como rústicos (DINIZ & COELHO, 2012, p. 419). As narrativas sertanistas são geralmente produzidas por autores letrados e da zona urbana, os quais retratam em suas obras um Brasil ainda provinciano e arcaico, criado a partir de suas visões e interesses relacionados ao campo, assim desvia-se o olhar dos centros urbanos para um eixo geograficamente distante, ou seja, um escritor citadino se transveste de sertanejo para escrever a um leitor também citadino tendo como temática uma cultura diferente, tanto da do leitor como da do autor (VICENTINI, 1998, p. 44).

O sertão é uma temática antiga que tem referência nos primórdios das letras brasileiras, sendo Pero Vaz de Caminha o primeiro a pensá-lo na carta do descobrimento enviada a Dom Manuel I, rei de Portugal. O escrivão peneja que “Pelo sertão nos pareceu, vista do mar, muito grande, porque, a estender olhos, não podíamos ver senão arvoredos. que nos parecia muito longa...” (2017, p. 14). Ele constitui a primeira dicotomia estruturante, em nossas letras, para se pensar o sertão, opondo litoral e sertão a partir de um ponto de vista concebido via mar. Inaugurando a visão de que o sertão é o outro lugar ou o lugar do outro, um espaço de alteridade; área pouco povoada, região inóspita, a fronteira a ser cruzada e conquistada; logo a literatura sertanista produz textos a partir desses espaços e personagens típicos daquele espaço tais como o sertanejo, o cangaceiro, o vaqueiro, entre outros.

Como dito anteriormente, sertanismo e regionalismo não são sinônimos, mas se imbricam, sendo que o primeiro está contido dentro do segundo, pois partindo da reflexão de Gilberto Freire e as sete ilhas culturais que compõem o Brasil segundo Vianna Moog (2006), entende-se que o regionalismo é uma colcha feita com diversos retalhos, e o sertanismo seria um desses retalhos que a compõe. Ele é uma manifestação literária marginal à produção canônica pelos tipos e manifestações culturais apresentados, o que gerou menosprezo pela crítica literária; ele retrata tipos humanos pobres e marginais do sertão e/ou das áreas rurais pouco humanizadas. Seu espaço geográfico é atravessado por elementos do mundo prosaico através do nome de árvores, flores, pássaros, animais, rios e serras, cujo o objetivo não é construído um lugar localizável no mapa do país, mas um espaço simbólico para um meio histórico-social que tem pouco espaço, ele é um lugar subjetivado pela ficção acessível ao leitor.

A partir do que foi exposto sobre o espaço, o fantástico, o medo e o sertão selecionou-se contos insólitos em que o espaço possuía destaque e uma riqueza descritiva

na trama narrativa e que suscitem no leitor medo ou inquietação. Procurou-se contos que possuísem traços sertanistas, assim, listou-se os seguintes contos para compor uma pesquisa maior: “Bugio Moqueado” e “Bocatorta”, de Monteiro Lobato; “Assombramento” e “Feiticeira”, de Afonso Arinos; “Pelo Caiapó Velho” e “A madre de ouro”, de Hugo de Carvalho Ramos; “As morféticas” e “Pai Norato”, de Bernardo Élis. Mas, para este texto, selecionou-se o conto “Assombramento”, de Afonso Arinos.

O conto de autor mineiro, como os demais que compõem o livro *Pelo Sertão* (1898), pinta quadros e paisagens do sertão brasileiro, os quais são habitados por tipos clássicos como o tropeiro, o campeiro, o capataz, entre outros. Bosi (2006, p. 221 - 223) deixa claro que uma das principais características do autor é o brilho descritivo em suas produções, descrevendo principalmente as paisagens e os ambientes que encerram suas narrativas. Entende-se que tal característica pode levar o leitor, no caso do conto que será analisado, a experimentar da hesitação entre uma explicação lógica e real e uma fantasmagórica e insólita. O conto narra as desventuras de Manuel, um arrieiro que durante a noite explora as imediações de uma fazenda antiga e aparentemente abandonada, mas no decorrer do conto, Manuel acredita que está sendo vítima das brincadeiras e das artimanhas do demônio.

Na introdução do conto, o leitor é apresentado ao espaço onde a narrativa transcorrerá:

À beira do caminho das tropas, num tabuleiro grande, onde cresciam a canela-d'ema e o pau-santo, havia uma tapera. A velha casa assombrada, com grande escadaria de pedra levando ao alpendre, não parecia desamparada. O viandante a avistava de longe, com a capela ao lado e a cruz de pedra lavrada, enegrecida, de braços abertos, em prece contrita para o céu. Naquele escampado onde não ria ao sol o verde escuro das matas, a cor embaçada da casa suavizava ainda mais o verde esmaiado dos campos.

E quem não fosse vaqueano naqueles sítios iria, sem dúvida, estacar diante da grande porteira escancarada, inquirindo qual o motivo por que a gente da fazenda era tão esquiva que nem ao menos aparecia à janela quando a cabeçada da madrinha da tropa, carrilhonando à frente dos lotes, guiava os cargueiros pelo caminho a fora. (ARINOS, 2006, p. 9-10)

Essa passagem da obra presenteia o leitor com diversos elementos que facilitarão a localização espacial e cultural desse, como também o pacto de leitura. As personagens estão diante de um espaço ermo, desabitado, inóspito, povoado por elementos exóticos –

e de certa forma insólitos -, como as plantas canela-d'ema e pau-santo. A primeira é uma planta rara de crescimento lento própria do bioma cerrado; e a última, é uma madeira muito dura que, quando queimada, exala um aroma forte e doce. Atribui-se à fumaça oriunda da queima de pau-santo propriedades espirituais de relaxamento, limpeza de ambientes e de possibilitar a comunicação com os deuses, além de propriedades curativas. A presença de tais plantas possibilita a caracterização do espaço como um espaço não-familiar para o leitor, intocado pela ação do homem, não colonizado, natural e puro.

Após a referência às plantas comuns ao bioma cerrado, o narrador aponta que ali há uma tapera, uma velha casa mal-assombrada. A presença de tal elemento é um sinal de mau agouro, um prelúdio para o leitor do que virá a acontecer na narrativa, pois essa não é um símbolo auspicioso. A casa bem cuidada é um espaço topofílico, onde personagens se sentem bem e protegidas, representa um espaço de aconchego e devaneio, de tranquilidade; ela é um lugar belo, baú das memórias felizes, unifica os homens, dá a sensação de proteção, pois ela “(...) é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (BACHELARD, 1978, p. 208). Porém, não se está diante de uma casa, pelo contrário, se está perante uma tapera, uma casa mal-assombrada, um espaço entendido como topofóbico, que suscita sentimentos disfóricos, de angústia e depressão. A junção de tais plantas à imagem da tapera explicita a face insólita da narrativa, e revelam que acontecimentos tidos como normais e prosaicos não serão lidos pelo leitor durante o conto.

O narrador, ao descrever a casa, faz o leitor rememorar os casarões, mansões e castelos decadentes, os quais são recorrentes na literatura gótica. Tais espaços podem ser lidos a partir de dois vieses antagônicos: primeiro, como um retiro ou santuário nas montanhas afastado do contato humano, ou como uma monumental construção para reforçar o poderio aristocrático decadente. Na literatura gótica, o viés recorrente é o último, ele é um lugar monstruoso em que um ser tirano se insula dos ávidos e curiosos olhos da sociedade burguesa, podendo se entregar à devassidão e às práticas pecaminosas, transgressoras e devassas.

A reflexão proposta por Menon (2013) acerca dos castelos góticos, descrevendo-os como lugares claustrofóbicos, escuros e gélidos, cortado por corredores longos e labirínticos, atravessado por diversas passagens secretas, assinala características usadas para reforçar a aura de medo e horror. É um espaço malcuidado e decadente,

O teto de estuque, oblongo e escantilhado, rachara, descobrindo os caibros e rasgando uma nesga de céu por uma frincha de telhado. Por aí corria uma goteira no tempo da chuva e, embaixo, o assoalho podre ameaçava tragar quem se aproximasse despercebido. Manuel recuou e dirigiu-se para os cômodos do fundo. Enfiando por um corredor que parecia conduzir à cozinha, viu, ao lado, o teto abatido de um quarto, cujo assoalho tinha no meio um montículo de escombros. Olhou para o céu e viu, abafando a luz apenas adivinhada das estrelas, um bando de nuvens escuras, roldando. Um outro quarto havia junto desse e o olhar do arrieiro deteve-se, acompanhando a luz do rolo no braço esquerdo erguido, sondando as prateleiras fixas na parede, onde uma coisa branca luzia. Era um caco velho de prato antigo. Manuel Alves sorriu para uma figurinha de mulher, muito colorida, cuja cabeça aparecia ainda pintada ao vivo na porcelana alva. (ARINOS, 2006, p. 22-23)

As características internas do casarão só foram apresentadas na terceira parte do conto do qual retirou-se o excerto acima. Nota-se, nesse, a descrição de um espaço malcuidado e abandonado, o teto esburacado não protegendo o interior da casa das intemperes climáticas, a casa está se decompondo lentamente a olhos vistos.

Após localizar espacialmente a narrativa para o leitor, o narrador começa a desenvolver o enredo. A tropa de arrieiros estava cansada e o dia já estava por findar, os tropeiros não queriam descansar ali, pois “Eles bem sabiam que, à noite, teriam de despertar, quando as almas perdidas, em penitência, cantassem com voz fanhosa a encomendação” (ARINOS, 2006, p. 10), mas o líder da tropa, Manuel Alves queria provar sua coragem e enfrentar a coisa que assombrava aquele espaço. Marchezan (1999) nos ilumina acerca desse comportamento do protagonista; a personagem assume para si a função de “desassombrador”, crendo que o medo dos companheiros de tropa é fruto do desconhecimento acerca do espaço e de pessoas que dormiram dentro da tapera e despertaram ilesas no dia seguinte.

Não é o foco deste texto, mas se faz necessária a referência ao tipo humano ali presente, o qual é deveras recorrente no sertão, o do homem religioso. O tropeiro é um homem errante que passa grande parte de seu tempo a andar de um ponto a outro no mapa, tendo uma fé arraigada, baseada na visão cristã, fato este observado em diversas passagens do conto em que se faz menção a Deus. Observam-se pontos de imbricamento entre o tropeiro e os judeus que eram cativos no Egito Antigo e que foram libertos por Moisés. Uma passagem que ilustra essa característica é o excerto da conversa entre Venâncio e Manuel Alves,

- Sua alma, sua palma, eu já disse, meu patrão; mas, olhe, eu já estou velho, tenho visto muita coisa e, com ajuda de Deus, tenho escapado de algumas. Agora, o que eu nunca quis foi saber de negócio com assombração. Isso de coisa do outro mundo p'r'aqui mais p'r'ali - terminou o Venâncio, sublinhando a última frase com um gesto de quem se benze. (ARINOS, 2006, p. 15)

Venâncio crê piamente na proteção divina e no fato de ele já o ter livrado de inúmeras situações de perigo e de mal agouros; Deus o ajudara a nunca encarar uma assombração, até porque ele mesmo nunca procurara uma manifestação do outro mundo. Todo o pensamento de Venâncio e o seu vínculo religioso são materializados no ato de se benzer, que, tradicionalmente, é feito a partir do sinal da cruz, evocando a divina trindade (Deus-Pai, Deus-Filho e Deus-Espírito Santo).

Após a conversa, Manuel Alves se despede e parte para a tapera onde passará a noite. Os demais componentes da tropa de juntam ao redor de uma fogueira e passam a conversar para passar a noite, antes de dar vontade de ir dormir. Essa é uma tradição de tempos imemoriáveis que ainda acontece nos dias atuais, a das pessoas se reunirem à noite ao redor de uma fogueira para contar histórias e casos, os quais, geralmente, são de terror. Um dos tropeiros lembra a crença popular sobre a tapera, o povo conta que mais de um tropeiro corajoso já tentara passar a noite ali, mas que, na manhã seguinte, os seus companheiros eram obrigados a trazer o corpo desfalecido para fora da casa, não havendo nenhum relato de pessoa que escapara viva. Nessa passagem, há o reforço da aura insólita e fóbica, que fatos sobrenaturais e inquietantes acontecem naquele espaço e que tais fatos não conseguem ser explicados pela razão.

No sertão, o ato dos tropeiros, vaqueiros e jagunços se juntarem ao redor de uma fogueira para contar histórias e casos faz com que eles rememorem a sua existência, compartilhem experiências; ali todos assistem à memória individual e coletiva, e constituem a do grupo. Por meio das histórias e casos, o grupo aponta, mostra, manipula, faz ver e faz crer naquilo que quer, ocorrendo o compartilhamento de sabedoria, valores e, no conto presente, há a instigação do medo, pois “A conversa tornou-se geral e cada um contou um caso de coisa do outro mundo. O silêncio e a solidão da noite, realçando as cenas fantásticas das narrações de há pouco, filtraram nas almas dos parceiros menos corajosos um como terror pela iminência das aparições” (ARINOS, 2006, p. 19).

A noite é uma entidade que, para muitos, deve ser temida, porque prega peças no homem; ela faz que se veja imagens inexistentes, ela instiga a mente a imaginar e projetar agentes que atentarão contra a vida do homem. Ela e outros espaços escuros e lúgubres incitam, como já dito anteriormente, o medo e a invenção de agentes fóbicos, porque a falta de luz diminui a produção de inibidores da imaginação (KEHL, 2007, p. 89), o que leva o homem a inserir nesses espaços tudo que imagina que vai atentar contra sua vida e integridade física, aquilo que não se compreende ou aceita, como a morte física e a social. Fato esse observado na seguinte passagem do conto:

Súbito, ouviu-se um gemido agudo, fortíssimo, atroando os ares como o último grito de um animal ferido de morte.

Os tropeiros pularam dos lugares, precipitando-se confusamente para a beira do rancho.

Mas o Venâncio acudiu logo, dizendo:

- Até aí vou eu, gente! Dessas almas eu não tenho medo. Já sou vaqueano velho e posso contar. São as antas-sapateiras no cio. Disso a gente ouve poucas vezes, mas ouve. Vocês têm razão: faz medo.

E os paquidermes, ao darem com o fogo, dispararam, galopando pelo capão adentro. (ARINOS, 2006, p. 19-20)

O medo dos tropeiros é tanto que eles transformam o barulho das antas no cio em um ataque à integridade de outro bicho, e que por ventura poderiam ser eles no futuro próximo; tal sentimento é materializado pelo pulo que as personagens dão do lugar onde estavam sentados.

Entende-se que a noite e os espaços escuros dão vazão à face mais irracional do homem; por menor que seja, acender uma luz ou criar uma fonte de luz, brota uma fagulha de racionalidade no ser humano. Durante a sua incursão pela fazenda, Manuel produz uma pequena fonte de luz, “Assim alumiado o pátio, o arrieiro acendeu o rolo e começou a percorrer as estrebarias meio apodrecidas, os paióis, as senzalas em linha, uma velha oficina de ferreiro com o fole esburacado e a bigorna ainda em pé” (ARINOS, 2006, p. 21). A presença da luz faz com que o arrieiro veja o que está em sua volta, mas essa pequena luz não revela um espaço idílico ou agradável, pelo contrário, revela um espaço abandonado, castigado pelo tempo, pois tem-se um chão em decomposição que não dá sustentação ou estabilidade para quem pisa nele, o fole está esburacado, não retendo o ar dentro de si para produzir som, ou seja, nada ali cumpre a sua função ou utilidade por causa do abandono e falta de uso, desencadeando maus presságios.

Durante a sua exploração pela fazenda, a personagem encontra “(...) uma caveira alvadia de boi espácio, fincada na ponta de uma estaca, parecia ameaçá-lo com a grande armação aberta” (ARINOS, 2006, p. 21). Tem-se mais um elemento componente do mobiliário que remete à morte, à decadência e até mesmo ao satanismo. A caveira é por excelência ligada aos mortos, compõe o esqueleto, que pode ser entendido como “uma ameaça inesperada, no meio da vida” (LEXIKON, 2007, p. 89), mais um mau agouro para a personagem. Já a presença de chifres liga-o claramente com as representações religiosas cristãs do demônio.

Quando Manoel penetra dentro da casa, ele repara no teto da mesma,

O teto de estuque, oblongo e escantilhado, rachara, descobrindo os caibros e rasgando uma nesga de céu por uma frincha de telhado. Por aí corria uma goteira no tempo das chuvas e, embaixo, o assoalho podre ameaçava tragar quem se aproximasse despercebido (ARINOS, 2006, p. 22).

Segundo Bachelard (1978), a casa é um espaço idílico, agradável, seguro para quem mora nela, um refúgio contra os males e as intemperanças externas, ela dá a sensação de estabilidade. Mas a casa do conto de Arinos não é revestida desse significado, ela é o oposto do que explana Bachelard. A casa na qual Manuel entra não é a dele ou de algum conhecido, ela está na verdade abandonada e em péssimo estado de conservação, estando imprópria para ser habitada. O teto comprido está rachado permitindo que a chuva e a noite penetrem facilmente na casa, ou seja, invasores externos transitavam e maculavam aquele espaço, corrompendo-o.

A penúria da casa, sua falta de proteção contra ameaças externas é expressa no seguinte excerto:

A janela, num grito estardalhaçante, escancarou-se e uma rajada rompeu por ela adentro latindo qual matilha enfurecida; pela casa toda houve um tatarar das portas, um ruído de reboco que cai das paredes altas e se esfarinha no chão.

A chama do rolo apagou-se à lufada e o cuiabano ficou só, babatando na treva (ARINOS, 2006, p. 24)

O vento que penetra violentamente fala janela traz consigo o frio e os latidos advindos de animais externos a casa, provocando um aterrorizante bater de portas que prejudica ainda mais a estrutura da casa. Esse mesmo vento que abala a estrutura física da casa também desestrutura psicologicamente a personagem, pois mergulha-a na

escuridão, na medida em que apaga a sua única fonte de luz. A perda da luz simboliza a perda da racionalidade por parte de Manuel, porque é a partir desse momento que ele passa a acreditar que está sendo perseguido pelo diabo, que esse quer caçar dele, causar-lhe algum mal.

A princípio, Manuel não se deixa abater pelo medo ou pela falta de luz, ele tenta recobrar a razão, reestabelecendo o fogo que iluminava o espaço.

Lembrando-se da binga, sacou-a do bolso da calça; colocou a pedra com jeito e bateu-lhe o fuzil; as centelhas saltavam para a frente, impelidas pelo vento, e apagavam-se logo. Então, o cuiabano deu uns passos para trás, apalpando até tocar a parede do fundo. Encostou-se nela e foi andando para os lados, roçando-lhes as costas, procurando o entrevão das janelas. Aí, acocorou-se e tentou de novo tirar fogo: uma faiscazinha chamoscou o isqueiro e Manuel Alves soprou-a delicadamente, alentando-a com carinho; a princípio, ela animou-se, quis alastrar-se, mas de repente sumiu-se (ARINOS, 2006, p. 24-25)

Nota-se no trecho acima que Manuel tenta acender uma chama, fazer uma fogueira, mas o vento e o espaço não permitem isso, porque quando ele consegue produzir uma fagulha, logo ela se esvaía. Ele se sente acuado e procura um lugar mais seguro, mais propício para produzir e manter o fogo, mas tal lugar não existe naquela casa. Tal passagem ilustra a tentativa infrutífera da personagem de recobrar a razão, na realidade, ele se torna um animal acuado que busca um lugar seguro para se acalmar, para o medo se dissipar.

Quando Manuel não consegue acender o fogo e o medo emerge, ele sai da posição defensiva no qual ele se encontrava e passa para o ataque, dando vazão a seu lado animalesco e irracional. Ele corre pela casa desorientado e de forma agressiva, sem se ater aonde pisava. Até que

Começou a sentir que tinha caído num laço armado, talvez, pelo maligno. De vez em quando, parecia-lhe que uma cousa lhe arrepelava os cabelos e uns animálculos desconhecidos perlustravam seu coró em carreira vertiginosa. Ao mesmo tempo, um rir abafado, uns cochichos de escárnio pareciam acompanhá-lo de um lado e de outro (ARINOS, 2006, p. 27).

Ao sentir que havia caído aparentemente em uma armadilha, ele começa uma árdua luta com o mal ou com o que ele pensa ser uma materialização demoníaca. Atordoado, Manuel não consegue diferenciar a fantasia e a realidade, ele começa a ver e

a sentir uma aura demoníaca rondando-o. Se antes ele não prestava atenção aonde pisava, agora ele está tresloucado, projetando seus medos e a ira oriunda destes em todo o espaço. Sua luta é interrompida por uma tragédia, ele pisa em falso em um assoalho, apresentado pelo autor da seguinte forma: “(...) o assoalho podre cedeu e um barrote, roído de cupins, baqueou sobre uma coisa que se desmoronava embaixo da casa” (ARINOS, 2006, p. 30). A casa prega uma peça em Manuel, ele literalmente cai em uma armadilha, em um abismo, dando um susto no leitor.

O abismo é um dos espaços relacionados ao perigo, à insegurança e ao desconforto. Enquanto o chão remete à segurança, apoio, firmeza e estabilidade; o abismo é o oposto, pois não se consegue enxergar o fundo, visualmente há a ausência do chão, simbolizando a insegurança, desapoio, incerteza e inconstância. Sá (2010) o lê como uma fonte de perigo próximo e iminente; o indivíduo que caminha rumo a esse espaço, marcha para a destruição, nele a vida se finda, se esvai; a partir do abismo, a natureza revela a sua face adversa, nefasta, sombria e glutônica, visto que ela devora a sua presa. Na literatura brasileira, uma outra manifestação do abismo é no conto “Bocatorta”, de Monteiro Lobato, em que a personagem-título é jogada para morrer em um atoleiro, sendo esse uma das formas de manifestação do abismo, como forma de punição por ter violado túmulos de moças e por ter praticado atos libidinosos com o corpo desfalecido dessas.

No outro dia, em virtude da demora do líder da tropa em volta da tapera, Venâncio e mais dois tropeiros vão até a casa mal-assombrada. Lá encontram o corpo de Manuel Alves recoberto com o seu próprio sangue e em volta de seu corpo uma grande quantidade de moedas de ouro. Um dos membros da tropa que fora ao auxílio de Manuel rememora casos semelhantes ao que estava presenciando, que em casas mal-assombradas há dinheiro enterrado. Geralmente, esse dinheiro foi ganho de forma desonesta e as almas atormentadas dos antigos donos não conseguem alcançar a paz até que um homem corajoso encontre o dinheiro.

Assim, o sertão, seus desdobramentos espaciais e os elementos que os atravessam são manifestações do Fantástico e da vertente gótica no Brasil, retratando a ansiedade, o exagero e a quebra da racionalidade, a partir de uma roupagem nacional, ao utilizar um macroespaço topofóbico, bravio e selvagem palpável ao leitor local e atravessado por microespaços também topofóbicos relacionados à memória gótica, facilitando a irrupção da inquietação e do horror.

O conto de Afonso Arinos é um dos principais exemplos de contos sertanistas das letras brasileiras, descrevendo o espaço do sertão e seus desdobramentos espaciais de forma prosaica, o que pode acabar suscitando inquietação e medo no leitor, por esse macroespaço ser desconhecido e estigmatizado pela grande massa de leitores, os quais têm pouco ou nenhum conhecimento sobre esse.

REFERÊNCIAS:

- ARINOS, Afonso. Assombramento. In.: ARINOS, Afonso. Contos: pelo sertão; histórias e paisagens; a rola encantada. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (p. 09 – 42)
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: BACHELARD, Gaston. A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço. Traduções de Joaquim José Moura Ramos et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978 (p. 182 – 354).
- BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. São Paulo, Cultrix, 2006.
- CAMINHA, Pero Vaz de. Carta de Pero Vaz de Caminha. http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.pdf acesso 30 de maio de 2017.
- CESERANI, Remo. O fantástico. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- DINIZ, Dilma Castelo Branco & COELHO, Haydée Ribeiro. Regionalismo. In.: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). Conceitos de literatura e cultura. 2ª ed. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2012. (p. 415 – 433).
- FURTADO, Filipe. A construção do fantástico na narrativa. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- GAMA-KHALIL, Marisa Martins. As teorias do fantástico e a sua relação com a construção do espaço ficcional. In: GARCIA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs.). Vertentes teóricas e ficcionais do insólito. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012. (p. 30-38).
- KEHL, Maria Rita. Elogio do medo. In.: NOVAES, Adauto. Ensaio sobre o medo. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições Sesc SP, 2007. (p. 89-110).
- LEXIKON, Helder. Dicionário de símbolos. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.
- MARCHEZAN, Luiz Gonzaga. Literatura e regionalismo. In.: SEGATTO, José Antônio; BALDAN, Ude. Sociedade e literatura no Brasil. São Paulo: Editora UNESP, 1999. (p. 79-90)
- MENON, Maurício Cesar. Espaços do medo na literatura brasileira. In.: GARCÍA, Flávio; FRANÇA, Júlio; PINTO, Marcelo de Oliveira. As arquiteturas do medo e o insólito ficcional. Rio de Janeiro, Editora Caetés, 2013. (p. 79 – 91)
- MOOG, Vianna. Uma interpretação da literatura brasileira: um arquipélago cultural. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro: CORAG, 2006.

NOVAES, Aduino. Políticas do medo. In.: NOVAES, Aduino. Ensaio sobre o medo. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições Sesc SP, 2007. (p. 9-16).

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

SÁ, Daniel Serravalle de. Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em O guarani. Salvador: EDUFBA, 2010.

SUASSUNA, Ariano. Romance d'A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. 15ª ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

TUAN, Yi-Fu. Paisagens do medo. Trad. Lívia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

VICENTINI, Albertina. O sertão e a literatura. Sociedade e cultura, v.1. n. 1. jan./jun. 1998. p. 41-54. <https://www.revistas.ufg.br/fchf/article/view/1778/2139>

ALICE E SUA IMPORTÂNCIA PARA O ESPAÇO LITERÁRIO

Ana Clara Albuquerque Bertucci

Alice no país das maravilhas & Através do espelho e o que Alice encontrou por lá (2009) de Lewis Carroll é uma obra representante da nova concepção de infância que foi difundida a partir do século XVIII. Nessa nova concepção, foi retirada da criança a ideia de que ela era um “adulto em miniatura” e se esclareceu que a criança é “um ser diferente do adulto, com necessidades e características próprias, pelo que deveria distanciar-se da vida dos mais velhos e receber uma educação especial, que a preparasse para a vida adulta” (CUNHA, 1995, p.22). Entendemos que *Alice* funciona como uma ruptura a obras anteriores, tais como: *Emílio* ou *Da educação*, de Jean-Jacques Rousseau que tinha como fim ajustar as crianças à condição de “pequenos adultos”. Na perspectiva de conto de fadas, as obras traziam em sua temática pequenas lições de morais condicionadas pela sociedade da época. Neste trabalho, portanto, pretendemos verificar como a obra de Carroll consegue retratar a nova condição da infância, especificamente por meio da relação que a protagonista estabelece com o espaço. Assim, a personagem é viés importante para a construção de uma literatura dirigida ao público infantil, literatura essa que tem como ponto de partida o insólito.

Tomando por base a perspectiva de Lenira Covizzi, entendemos que o insólito é construído com base no “sentimento do inverossímil, incômodo, infame, incongruente, impossível, infinito, incorrigível, incrível, inaudito, inusitado, informal” (COVIZZI, 1978, p. 26, grifos da autora citada). Essa personagem adentra um outro mundo, insólito por natureza; logo, ela também se torna insólita.

É necessário considerar o que Jacques Finné (2002) considera como fantástico,

O feérico é um universo maravilhoso que se junta o mundo real, sem lhe trazer dano nem lhe destruir a coerência. O fantástico, ao contrário manifesta um escândalo, um estilhaçamento, uma irrupção insólita, quase insuportável no mundo real.

Vamos verificar o poema inicial da obra *Através do espelho e o que Alice encontrou por lá*:

Criança da fronte pura e límpida
 E olhos sonhadores de pasmo!
 Por mais que o tempo voe ainda
 Que meia vida nos separe,
 Irás por certo acolher encantada
 O presente de um conto de fadas.
 Não vi teu rosto ensolarado,
 Nem ouviu tua risada argentina:
 Lugar algum por certo me será dado
 Doravante em tua jovem vida...
 Basta que agora consintas sem mais nada
 Em ouvir este meu conto de fadas.
 Um conto iniciado outrora,
 Sob o sol tépido do verão –
 Mera cantiga, que apenas marcava
 O ritmo de nossa embarcação –
 Cujos ecos na memória persistem
 E ao desafio dos anos resistem
 Vem ouvir, antes uma voz inevitável,
 Portadora de amargo presságio
 Venha chamar para o leito indesejável
 Uma donzela contristada
 Somos só crianças crescidas, querida,
 Inquietas, até que o sono nos dê guarida.
 Fora, o gelo, a neve ofuscante,
 A loucura soturna da tempestade...
 Dentro, o calor do fogo crepitante,
 Que a infância alegre aconchega.
 A palavras mágicas vão logo te tomar:
 Não darás ouvido ao vento a uivar.
 E ainda que um suspiro saudoso
 Venha perpassar esta história
 Por “dias felizes de verão” e por
 Sua glória agora extinta –
 Decerto não tornará ofuscada
 A alegria de nosso conto de fadas. (CARROLL, 2009, p.155-157, grifo
 nosso)

Encontramos nesse poema todos os aspectos fundamentais para entender a complexidade da necessidade de se ler *Alice* para as crianças. Em *Alice*, como um todo, é possível entendermos o tempo como um elemento necessário, psicológico, fisicamente inter-relacionados, que marcam a condição humana, ou seja, o tempo regula, primeiramente o tempo psicológico da personagem Alice, pois ele é filtrado pelas vivências subjetivas da personagem. Além disso, há o tempo em seu sentido físico, que relaciona a ideia da relatividade dos multiversos com a questão temporal, o qual necessita de um referencial específico.

Alice é o preâmbulo do que é ser criança, com a ideia clara de “criança-sonho”, ou seja, dessa possibilidade de ser o que se quer ser, ou de simplesmente não se saber o que se é. É pela simples interpretação de que a criança não deve, necessariamente, saber o que se é ou o que se quer ser, que Lewis Carroll aos poucos conduz a nova acepção do ser criança e suas significações. É o que podemos observar em alguns trechos da obra, em que fica é possível vislumbrar essa não necessidade de dar uma qualificação determinada a criança:

“Quem é você?” Perguntou a Lagarta.

Não era um começo de conversa muito animador. Alice respondeu, meio encabulada: “Eu... eu mal sei, Sir, nesse momento... pelo menos sei quem eu era quando me levantei esta manhã, mas acho que já passei por várias mudanças desde então.”

“Que quer dizer com isso?” esbravejou a Lagarta. “Explique-se”

“Receio não poder *me* explicar”, respondeu Alice, “porque não sou eu mesma, entende?” (CARROLL, 2009, p. 55)

“Mas *não* sou uma cobra, estou lhe dizendo!” insistiu Alice. “Sou uma... uma...”

“Ora essa! Você é o *quê?*” perguntou a Pomba. “Aposto que está tentando inventar alguma coisa!”

“Eu... eu sou uma menininha”, respondeu Alice, bastante insegura, lembrando-se do número de mudanças que sofrera aquele dia. (CARROLL, 2009, p. 64)

Ao tratar da questão da não necessidade de entender quem se é, a obra traz a ideia de que a criança pode ser, simplesmente, criança, ser livre para fazer o que quiser, como nas passagem: ““Mas o que devo fazer?” perguntou Alice. “O que quiser”, respondeu o Lacaio, e começou a assobiar.” (CARROLL, 2009, p.69).

Além de trabalhar a função da infância e o condicionamento da criança dentro da sociedade, podemos inferir o comportamento condicionado de alguns personagens na obra, como a Rainha e o Rei, os quais podem ser compreendidos como os adultos que reproduzem os valores cristalizados da sociedade, levando em si a ideia de Maquiavel em *O príncipe* (1532) de que é mais seguro ser temido que amado, mesmo que o ideal seja ambos.

Apesar de *Alice* não ser considerada um conto de fadas tradicional, entendemos sua real importância dentro do atual contexto infanto-juvenil, pois é uma obra clássica a qual é possível atribuir diversas interpretações.

No livro *A psicanálise dos contos de fadas* (2016), de Bruno Bettelheim, compreende-se que criança precisa da magia dos contos de fadas, pois a criança possui o direito de explorar a fantasia interna a si.

Os contos de fadas deixam para a própria fantasia da criança a decisão de se e como aplicar a si própria aquilo que a história revela sobre a vida e a natureza humanas. (BETTELHEIM, 2016, p. 67.)

O conto de fadas procede de um modo conforme àquele segundo o qual uma criança pensa e experimenta o mundo; é por isso que ele é tão convincente para ela. A criança pode obter um conforto muito maior de um conto de fadas do que um esforço para confortá-la baseado em raciocínios e pontos de vista adultos. Uma criança confia no que o conto de fadas diz porque a visão de mundo aí apresentada está de acordo com a sua. (BETTELHEIM, 2016, p. 67).

No que se refere à leitura proposta por Bettelheim, compreende-se que o País das Maravilhas é um mundo propenso a diversas interpretações, mas que não se dispõe de magia para realizar no nosso mundo prosaico, ou seja, Alice vive as suas aventuras, sozinha, se descobre, sozinha e não se adapta suas possibilidades de conhecimento a de um adulto como forma, por isso traz como significação de adulto os animais falantes. Desse modo, podemos inferir que a criança ao ler a obra, retira formas de visualização de sua própria vida, ao verificar o modo como a personagem conduz suas aventuras diante da trajetória da narrativa.

Em outro trecho do livro de Bettelheim cita Tolkien, para quem *Alice*: “descreve as facetas necessárias a um bom conto de fadas, tais como fantasia, recuperação, escape e consolo – recuperação de um desespero profundo, escape de algum grande perigo, mas, acima de tudo, consolo” (BETTELHEIN, 2016, p. 205). Defendemos que a magia do livro é desencadeada pelo olhar mágico e insólito de Alice.

Diante da teoria de Leyla Perrone em *Flores da escrivainha* (1990), podemos afirmar que *Alice no país das maravilhas & através do espelho e o que Alice encontrou por lá* é um texto sedutor, já que na obra:

A linguagem não é só meio de sedução, é o próprio lugar da sedução. [...] O próprio das palavras é desviar-nos do caminho reto do sentido. [...] se prestarmos ouvidos às palavras elas mesmas – isoladas ou unidas em blocos por si só não constituem uma significação -, encantamo-nos distraímos-nos, e não chegamos a nada de prático. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 13 e 14).

Quando lemos esse trecho do livro de Leyla Perrone-Moisés, entendemos que a obra literária deve seduzir o leitor e essa sedução parte do modo com a personagem Alice vive suas aventuras na obra, ao não se enquadrar ao mundo adulto, não segue conselhos, age de modo inesperado, além de conseguir viver em dois mundos distintos: o mundo prosaico e no País das Maravilhas. Além disso, podemos inferir que a sedução da obra é enfatizada por suas características fantásticas como os animais que falam e se comportam como os seres humanos.

REFERÊNCIAS:

- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. São Paulo: Paz & Terra, 2016.
- CARROLL, Lewis. *As aventuras de Alice no país das maravilhas & através do espelho e o que Alice encontrou por lá*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- COVIZZI, Lenira Marques. *O Insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectivas, 2014.

O MEDO, O OBJETO E A ARTE EM LYGIA BOJUNGA: CAMINHOS PARA A SUBJETIVAÇÃO

Italiene Santos de Castro Pereira (PGLET UFU/CAPES/GPEA)

Abri um zíper; escondi fundo minha vontade de crescer; fechei. Abri outro zíper; escondi mais fundo minha vontade de escrever; fechei. No outro bolso de botão espremi a vontade de ter nascido garoto (ela andava muito grande, foi um custo pro botão fechar). Pronto! A arrumação tinha ficado legal. Minhas vontades tavam presas na bolsa amarela, ninguém mais ia ver a cara delas. (BOJUNGA, 2015, p. 31)

Lygia Bojunga é uma aclamada escritora de livros para crianças e jovens, com uma rica lista de títulos publicados. Em suas obras, a criança é, geralmente, a figura central e, por meio dela, a narrativa se desenvolve. Além disso, não há delimitação concreta entre real e fantasia, e os problemas enfrentados por seus personagens são representados de forma poética, quase sempre utilizando a arte como forma de escape e reencontro com a própria identidade. Bojunga não reluta em trabalhar temas que se configuram como tabus em nossa sociedade, tais como a homossexualidade, a morte, o suicídio, o abandono, o abuso sexual e o medo, os quais são tratados por meio de uma linguagem lúdica e metafórica.

Em seus livros, podemos perceber como a criança utiliza alguns objetos ou expressões artísticas para superar seus traumas e medos. Em *A bolsa amarela*, por medo de revelar seus três grandes desejos, Raquel usa a bolsa amarela para escondê-los. Em *Corda bamba*, por meio do equilibrismo (arte circense), Maria supera a amnésia – e o medo de lembrar – causada pelo trauma da morte dos pais. Em *Seis vezes Lucas*, o protagonista cria uma máscara de modelar (arte plástica) e quando a coloca torna-se corajoso para vencer seus medos.

Assim, pretende-se investigar de que forma os objetos e a arte são meios para a superação do medo e o desenvolvimento da própria subjetividade dos personagens infantis de Lygia Bojunga. Para esse trabalho, foram selecionadas as obras *A bolsa amarela* (2015), publicada em 1976, e *Corda bamba* (2016), publicada em 1979. O objeto será tomado aqui como um espaço, na medida em que ele se constitui enquanto espacialidade.

Em outras obras, Lygia Bojunga também articula os objetos como elementos importantes em sua relação com os personagens, como é o caso de *A casa da madrinha* (2013), narrativa publicada em 1978, em que a professora de Alexandre, o protagonista, possui uma maleta cheia de pacotes coloridos, nos quais há sempre uma novidade para a aula do dia. Percebe-se, então, que é a partir da maleta e dos objetos contidos nela que o trabalho com o imaginário das crianças acontece.

Segundo Iser (1996, p. 209), “o conhecimento é adquirido a partir da experiência” e a imaginação faz parte desse processo de construção do conhecimento de si mesmo, dos outros e do mundo exterior.

A presença incontestável de um potencial humano se manifesta evidentemente de diferentes modos; ora é um transbordar (fantasia), ora um mundo de imagens (imaginação-*Imagination*), ora a capacidade (*Machtigkeit*) de concretizar o que é ausente mediante um panorama de ideias (imaginação-*Einbildungskraft*). (ISER, 1996, p. 209)

Ainda que a imaginação em nosso mundo ocidental seja desvalorizada e considerada como inferior à razão, Iser defende que o ser humano, e acreditamos que especialmente a criança, desenvolve sua subjetividade por meio do imaginário.

A literatura e as artes são instrumentos estéticos que possibilitam o exercício da imaginação. É possível perceber a importância da fantasia nas obras de Lygia Bojunga, as quais são povoadas por objetos que possuem uma significação complexa em cada texto, além de terem papel fundamental para o desenvolvimento das tramas. Aliás, grande parte dos títulos já fazem alusão a esses objetos: o **sapato**, a **corda**, a **bolsa**, o **sofá**, a **cama**. Segundo Gama-Khalil, “colocar o objeto como centro da narrativa literária implica estabelecer analogias metafóricas que incidem sobre a relação entre o homem e as coisas que o rodeiam” (2015, p. 173-174).

Assim, cada objeto não é trabalhado por acaso nessas narrativas e está carregado de sentidos, e é por esse motivo que procuramos investigar, mais especificamente, a relação que tais objetos têm com a superação dos medos e traumas dos personagens infantis. Afinal, tudo o que rodeia o espaço em que o homem (e aqui a criança) está inserido tem papel substancial para o descobrimento e o desenvolvimento da própria identidade. Nesse sentido, contemplaremos a relação dos objetos com os sujeitos – ou suas práticas de subjetivação.

Segundo Lovecraft, o medo é o sentimento mais forte e antigo do homem, isto é, uma emoção inerente ao ser humano. É a partir dele que o homem busca inovações e mecanismos a fim de conquistar a segurança.

Com esse fundamento, não há por que se admirar de que exista uma literatura de horror. Sempre existiu e sempre existirá; e não se pode citar melhor prova do seu vigor tenaz que o impulso que de quando em quando leva autores de tendências totalmente opostas a ensaiá-la em contos isolados, como se para aliviar suas mentes de certas formas fantasmáticas que de outro modo os obcecariam. (LOVECRAFT, 1987, p. 4)

Todavia, esse sentimento não está presente apenas na clássica literatura fantástica de horror, com seus monstros imaginários, mas também é expresso em narrativas que representam os monstros reais do ser humano, tais como a fome, a morte, os problemas e desentendimentos familiares, a descoberta da própria identidade, o envelhecimento, o adoecimento, a invasão alheia.

Em suma, o homem vive em busca de segurança e cria vários objetos a fim de conquistá-la, por exemplo as armas, os dispositivos tecnológicos, entre outros, como afirma Delumeau:

Dos povos ditos “primitivos” às sociedades contemporâneas, encontra-se [o medo] quase a cada passo – e nos setores mais diversos da existência cotidiana. Como prova, por exemplo, as máscaras muitas vezes apavorantes que inúmeras civilizações utilizaram no decorrer das eras em suas liturgias. Escreve R. Caillois: Máscara e medo, máscara e pânico estão constantemente presentes juntos, inextricavelmente emparelhados [...] [o homem] abrigou atrás desse segundo rosto seus êxtases e suas vertigens, e sobretudo o traço que ele tem em comum com tudo o que vive e quer viver, o medo, sendo a máscara ao mesmo tempo tradução do medo, defesa contra o medo e meio de espalhar o medo. (DELUMEAU, 2009, p. 26-27)

Ora, se o ser humano adulto busca superar seus medos através da criação de objetos e manifestações artísticas que lhe proporcionem segurança, com a criança não poderia ser diferente: ela também cria, por meio do imaginário, objetos de escape aos seus medos e traumas, a fim de superá-los.

Segundo Tuan (2005), desde os primeiros meses de vida, a criança começa a sentir medo das diversas situações novas que vivencia. Inicialmente, possui medo de ruídos e

eventos inesperados; poucas semanas depois sente medo de qualquer distanciamento da mãe. À medida que ela cresce, começa a ter contato com os objetos e o ambiente a sua volta e seus medos vão se modificando de acordo com o espaço em que vive e as experiências que vivencia. Mais tarde, desenvolve o medo do escuro e de animais, e, quando entra na escola, ela desenvolve novos medos sociais.

O autor chama a atenção para o fato de o mundo infantil ser uma construção de fatos e fantasia (TUAN, 2005, p. 28), e que não há distinções relevantes entre sonho e realidade dos acontecimentos. “As crianças põem de lado os medos infantis à medida que amadurecem, mas ganham outros novos cujo domínio requer o poder do jogo imaginativo e da arte” (TUAN, 2005, p. 31). Assim, no caso das narrativas de Bojunga, a personagem criança cria objetos – como a bolsa e a máscara de modelar – e manifestações artísticas – como o trapézio – a fim de controlar e superar seus medos. Além disso,

o conto de fadas é o mito dos jovens, um mundo articulado que ajuda os adolescentes a compreender sua própria vida (acordado e em sonhos), seus desejos, medos e necessidade de crescer. Entendemos esses medos como traição, abandono, desorientação e a tentação do desconhecido. A criança sabe o que é o mal. A vida no meio de seus iguais é frequentemente dura. Dos companheiros de brincadeiras recebe apoio e aprovação, mas também pancadas e insultos. (TUAN, 2005, p. 32)

Desse modo, por meio da arte e dos objetos criados pela criança, ela inicia seu processo de subjetivação, de construção e desenvolvimento da própria identidade. Nesse sentido, compreendemos que os objetos não são apresentados nessas narrativas inocentemente, mas estão carregados de sentidos que podem ser revelados a cada nova leitura. Afinal, “Não só nos contos de fadas (varinhas de condão, capas invisibilizadoras, anéis mágicos, etc.) eles [os objetos] possuem uma função mágica; quando aparecem, em narrativas literárias, assinalam não apenas a sua funcionalidade, mas sua magia na vida dos sujeitos narrativos” (GAMA-KHALIL, 2015, p. 62).

Raquel, protagonista de *A bolsa amarela*, por exemplo, é subjetivada pelo espaço da bolsa e pelos objetos e desejos que nela habitam, porque, como defendem DOMÈNECH; TIRADO & GÒMEZ (2001, p. 116), nossa identidade é construída a partir das influências externas. Além disso, por meio da arte de escrever, Raquel literalmente narra para viver e, mais ainda, para se constituir, isto é, se o sujeito é constituído pelo

exterior, de forma instável, nunca acabada, a todo momento sendo construído e desconstruído, narrar é esse processo de criar a própria subjetividade: “A subjetividade constitui-se, dessa perspectiva, no uso e elaboração de um complexo de narrativas, discursos, conversações, atos de fala ou significados que a cultura põe à nossa disposição e que manipulamos nas realidades interacionais que habitamos” (DOMÈNECH; TIRADO & GÓMEZ, 2001, p. 119).

Assim, Raquel não consegue escapar da vontade de escrever. No entanto, a família também não compreende essa necessidade da garota e acredita que ela apenas quer inventar histórias e mentiras – não dão credibilidade à menina. Inicialmente, ela escreve cartas para amigos imaginários e, quando algum familiar as encontra, não acredita que tudo aquilo é inventado por Raquel, que aqueles amigos somente existem na imaginação dela, mesmo que ela deixe claro que tudo é inventado: “tô dizendo que ele é inventado. Invento onde é que ele vai escrever, invento o que é que ele vai dizer, invento tudo” (BOJUNGA, 2015, p. 16).

Percebemos que essa vontade de escrever se inicia com a vontade de conversar com alguém, externar aquilo que está sendo formado no interior da criança em um momento de conflitos consigo mesma e com o mundo ao seu redor, já que em casa não há ninguém disponível para “bater um papo” com a garota: “Mas ninguém tá a fim. Eles dizem que não têm tempo. Mas ficam vendo televisão” (BOJUNGA, 2015, p. 10).

No entanto, a menina possuía uma urgência de inventar e criar que não conseguia controlar; antes de escrever, ela inventava “mentiras” sobre os familiares, mas recebia castigos por isso: “ela contou que eu continuava a maior inventadeira do mundo. Aí foi aquela coisa: o pessoal todo ficou contra mim. [...] Não era pra eu ter inventado nada; saiu sem querer. Sai sempre sem querer, o que é que eu posso fazer?” (BOJUNGA, 2015, p. 13-14). Outrossim, Raquel acreditava que precisava inventar, porque tinha decidido que, quando crescesse, seria escritora “e escritora tem que viver inventando gente, endereço, telefone, casa, rua, um mundo de coisas” (BOJUNGA, 2015, p. 18), isto é, era preciso que ela exercitasse a criatividade para que, no futuro, pudesse se tornar aquilo que tinha decidido, o que significa um meio de desenvolver sua subjetividade, de conhecer a si mesma.

Com Maria, em *Corda bamba*, ocorre uma experiência semelhante: por meio dos “passeios” que ela faz na corda bamba, ela tem contato com a janela da memória, que dá

acesso às portas que contêm suas lembranças. Logo, aqui também são os objetos e a arte, que não é mais a escrita, mas o equilibrismo, que conduzem o processo de subjetivação da protagonista.

No caso de *Corda bamba*, há outro importante aspecto a ser considerado: a memória. Isso porque não é apenas a relação de Maria com os objetos que a subjetivam, mas também reviver os acontecimentos do passado, pois é somente após a retomada de suas lembranças que a menina pode construir o próprio futuro. Desse modo, por meio da memória, ela se reencontra, se redescobre, constrói sua identidade e pode “lembrar para frente”. Contudo, é importante ressaltar que é por meio de um objeto – e da sua relação com esse objeto – a corda, que Maria tem acesso à rede de memórias. Também vale realçar que, o labirinto de memórias é construído e experimentado por Maria por meio de duas espacialidades importantes: as janelas e as portas.

O maior alvo de sua observação são as janelas que dão de frente para a janela de seu quarto. Na verdade, uma janela em especial chama a atenção da garota, por ser diferente de todas as outras:

tinha uma janela diferente das outras janelas todas; uma janela que ficava dia e noite aberta; uma janela arredondada em cima, que nem um arco. Viu que na frente da janela tinha um andaime pendurado, que sempre balançava quando o vento era mais forte; viu que estavam pintando o edifício [...] olhava, olhava, mas nunca via ninguém. Nem o andaime mudava de posição. Parecia que tinham esquecido a pintura pela metade. (BOJUNGA, 2016, p. 32)

Segundo o *Dicionário de Símbolos*, “a janela simboliza receptividade. Se a janela é redonda, a receptividade é da mesma natureza que a do olho e da consciência” (CHEVALIER, 2009, p. 512). Assim, a janela arredondada parece ser uma espécie de portal para o passado, para o inconsciente e para a memória de Maria. De toda forma, aquela janela diferente incita a menina a penetrar o próprio passado. Um ponto interessante é a afirmação “Parecia que tinham esquecido a pintura pela metade”, como se, da mesma forma que a pintura fora esquecida pela metade, as lembranças de Maria teriam sido esquecidas pela metade também.

Esse passeio pelo corredor onde estão as portas insere Maria em um mundo insólito composto pela memória, uma memória, inclusive, anterior a ela. Assim, a menina não

apenas faz um passeio entre o presente e o passado, mas remonta lembranças mais antigas do que ela própria, lembranças que são fundamentais para que ela reconstitua suas origens e teça sua subjetividade, por meio tanto das experiências dos pais quanto das experiências dela.

era um corredor comprido com seis portas fechadas. E cada porta de uma cor. O corredor estava vazio; nem sinal da moça e do pintor. E um silêncio que só vendo. Maria ficou olhando pras portas, achando que era melhor voltar pra casa. Mas, em vez de ir embora, se agarrou na beirada da janela, impulsionou o corpo e pulou pra dentro do corredor. (BOJUNGA, 2016, p. 82-83)

É interessante ressaltar que a porta, de acordo com o *Dicionário de Símbolos*, “simboliza o local de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas [...] a porta se abre sobre um mistério [...] não somente indica uma passagem, mas convida a atravessá-la. É o convite à viagem rumo a um além” (CHEVALIER, 2009, p. 734-735). Assim, cada porta do corredor em que Maria se encontra é uma passagem entre dois mundos: do presente para o passado, um retorno ao que se encontra guardado em sua memória.

Como defende Foucault (2009), somos subjetivados externamente, por elementos de fora, uma vez que somos sujeitos sociais, logo nossa individualidade é constituída pelo social e pela exterioridade. Por esse motivo, as memórias de Maria são compostas pelas suas lembranças, mas também pelas lembranças que ela não viveu, como quando os pais começam a namorar, quando fogem ou quando voltam para o circo. Do mesmo modo, cada objeto e personagem que habita a bolsa de Raquel, portanto, exteriores a ela, são extremamente relevantes para a constituição do seu interior. Todo esse conjunto forma a subjetividade das protagonistas.

Outro aspecto importante no processo de subjetivação das personagens das obras analisadas é o medo. Raquel esconde suas três vontades – de ser adulto, escritora e garoto – na bolsa amarela por medo de ser motivo de chacota dos familiares novamente, porque “se tem coisa que eu não quero mais é ver gente grande rindo de mim” (BOJUNGA, 2015, p. 23). Enquanto isso, Maria tem medo de se relacionar com suas memórias, de lembrar-se de tudo o que aconteceu consigo e com os pais, de lidar com todos os sentimentos e dores que essas lembranças poderiam lhe trazer.

Em vários momentos, as duas personagens passam por angústias e aflições que, por vezes, as paralisam, mas em outras ocasiões as impelem a enfrentar seus medos e se conhecerem. Segundo Nilton Milanez, “um dos aspectos do medo é a **ansiedade**, modo de sentir que comumente paralisaria o sujeito. Entretanto, [...] o processo de ansiedade parece desencadear e exigir uma fuga, que no lugar da paralisia, demanda o movimento” (2015, p. 242, grifo nosso).

Raquel “foge” para o espaço da bolsa, uma vez que nesse lugar ela pode escapar dos conflitos familiares e, ao mesmo tempo, encontrar soluções para eles. Nessa fuga, a personagem tece inúmeros diálogos com os personagens e objetos que habitam a bolsa, o que também pode ser entendido como uma espécie de conversa consigo mesma. É por meio desses diálogos e experiências, causados pelo medo, que ela tem a oportunidade de se conhecer e domar suas vontades.

Maria, em algumas ocasiões, passa muitos dias sem sentir coragem de enfrentar as memórias guardadas no corredor atrás da janela, lutando consigo mesma se deve ou não andar novamente na corda bamba. Esse tempo parece ser crucial para que ela processe tudo o que rememorou. Todavia, ela sempre supera esse medo de lembrar e retorna àquele espaço, a fim de aprender a conviver com os acontecimentos passados, visto que são eles que proporcionarão a construção da “Maria-do-futuro”.

Percebemos que, nas obras bojunguianas, muitas vezes, o medo está presente sob a ótica da angústia, da ansiedade e da inquietação. Isso pode ser visto quando, por exemplo, Raquel escreve para externar suas angústias e aflições e encontrar uma forma de lidar com elas, o que pode ser visto em uma de suas cartas para seus amigos imaginários: “E o pior é que esse negócio de emburramento em casa me dá uma **aflição** danada. Eu queria tanto achar um jeito de não dar mais bola pra briga e pra cara amarrada. Será que você não acha um jeito pra mim?” (BOJUNGA, 2015, p. 19-20, grifo nosso). Um dos significados de aflição, segundo o Minidicionário Aurélio¹⁷, é “Grande preocupação ou **inquietação; ansiedade, angústia**” (2009, s. p.). Em diversos trechos da história, Raquel deixa evidente que se sente inquieta, ansiosa e aflita com os conflitos existentes entre seus familiares, que fazem com que suas vontades “engordem” e aumentam ainda mais sua aflição:

¹⁷ Foi consultada a versão digital em CD que acompanha o dicionário físico.

Fui ficando **apavorada**: daqui a pouco iam descobrir que eu carregava muita coisa esquisita dentro da bolsa amarela (BOJUNGA, 2015, p. 65, grifo nosso).

Então já fui ficando meio **afrita** (BOJUNGA, 2015, p. 66, grifo nosso)

Minha **aflição** foi sumindo [...] Minha **aflição** voltou correndo (BOJUNGA, 2015, p. 72, grifo nosso)

Essa aflição chega ao ponto de se tornar física:

Fiquei gelada (BOJUNGA, 2015, p. 66)

Eu suava que só vendo. Não era da dança, não. Suava de nervoso (BOJUNGA, 2015, p. 71)

Meu coração disparou (BOJUNGA, 2015, p. 74)

Afinal, segundo Alain Vanier, “a angústia tem com o nosso corpo a mais estreita vinculação, [...] [produzindo] sensação de aperto na região epigástrica, de bolo na garganta, com palpitações, palidez, impressão de que as pernas vacilam, dificuldade para respirar, em suma, a angústia afeta o corpo” (2006, p. 286). Freud também chama a atenção para esse traço da angústia ao buscar seu significado no latim: “O substantivo Angst (angústia) – angustiae, aperto (em latim) – enfatiza o estreitamento da respiração” (FREUD, 2014, p. 426).

No caso de Maria, ao se ver no corredor cheio de portas, a menina: “Parou na frente da porta vermelha, que **medo** de abrir!” (BOJUNGA, 2016, p. 82-83, grifo nosso). Logo mais adiante, dentro da porta amarela, a menina depara com outra memória: a de sua concepção. “Devagarinho, um **medo** foi chegando: eles estavam indo embora, a vida agora era dela; mas quanta coisa numa vida! Um presente assim tão grande, será que... será que ela ia saber carregar?” (BOJUNGA, 2016, p. 94-95, grifo nosso).

Aqui Maria parece sentir medo não somente por ter ganhado de presente a vida, mas por estar sem os pais para a ajudarem a carregar esse presente. Ela pode não se lembrar da morte trágica deles e de que eles foram embora para a morte, mas o sentimento de despedida aparenta ser semelhante, uma vez que a menina agora precisa aprender a viver sem a presença física dos pais.

Para que a subjetivação ocorra, é necessária a junção de “humanos e não-humanos”, porque não seria possível haver vida humana sem haver relação com o objeto: “A subjetividade, nesse sentido, é sempre um dispositivo que exige ao menos a relação com

um **objeto**. Não se pode falar de processos de subjetivação sem referir-se a dobras, mas não se pode falar de dobras sem referir-se ao **objetual**” (DOMÈNECH; TIRADO & GÓMEZ, 2001, p. 128, grifo nosso).

Portanto, o processo de subjetivação acontece por meio da relação e das vivências de Raquel com a bolsa, com os objetos, com os personagens que ela cria e de Maria com os passeios pela corda, o descobrimento do que cada porta guarda, porém, mais importante é ressaltar que essa relação ocorre por meio do imaginário, de forma insólita. Não é simplesmente um relacionamento utilitário entre homem e objeto, é um processo de formar o interior com aquilo que é exterior, ideia que vai ao encontro da relação que Blanchot estabelece entre imaginário e real como dois planos inseparáveis, “pois o real é sempre real e imaginário ao mesmo tempo” e “o imaginário não é uma estranha região situada além do mundo, é o próprio mundo, mas o mundo como um conjunto, como o todo” (LEVY, 2011, s. p.).

Nesse contexto, as obras de Lygia Bojunga expressam essa relação dos objetos com a superação dos medos infantis, por meio da bolsa (em *A bolsa amarela*) e da corda, das portas e da janela (em *Corda bamba*). Dessa forma, nos questionamos sobre quais os sentidos atribuídos a esses objetos e quais suas relações com o medo e a busca pela segurança e pela superação dessa emoção. Afinal, o que está no exterior compõe e afeta o homem e proporciona sua subjetivação.

REFERÊNCIAS:

- BONJUNGA, Lygia. **A bolsa amarela**. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 1976.
- BONJUNGA, Lygia. **A casa da madrinha**. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 1978.
- BONJUNGA, Lygia. **Corda bamba**. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 1979.
- BONJUNGA, Lygia. **Seis vezes Lucas**. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 1995.
- CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Trad. Vera da Costa e Silva... [et al.]. 2ª ed. (1ª reimpressão). Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente 1300-1800**: uma cidade sitiada. Tradução Maria Lucia Machado; tradução de notas Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DOMÈNECH, Michel; TIRADO, Francisco; GÓMEZ, Lúcia. A dobra: psicologia e subjetivação. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Nunca fomos humanos**: nos rastros do sujeito. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 111-136.

- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. 19 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2009.
- FREUD, Sigmund. Angústia. In: **Conferências introdutórias à psicanálise** (1917-1917). Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 422-442. (Obras completas Volume 13)
- GAMA-KHALIL, M. M.; J. J. Veiga e seus turbulentos objetos: espaços de inquietação e de medo. In: Flavio García; Marcello de Oliveira Pinto; Regina Michelli. (Org.). **Vertentes do fantástico no Brasil**: tendências da ficção e da crítica. 1ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015, v. 1, p. 173-187.
- ISER, A. Wolfgang. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.
- LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora**: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011 [recurso eletrônico]
- LOVECRAFT, Howard Phillips. Introdução. In: **O horror sobrenatural na literatura**. Trad. João G. Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.
- MILANEZ, Nilton. Materialidades da ansiedade: corpo e retorno a si em filmes de fadas. In: FLORES, Giovanna G. Benedetto; NECKEL, Nádia Régia Maffi; GALLO, Solange Maria Leda (Orgs.). **Análise de discurso em rede**: cultura e mídia. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015, p. 233-257.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio**: o dicionário da língua portuguesa. 8. ed. Curitiba: Positivo, 2010. 895 p. Versão Digital em CD.
- TUAN, Yi-fu. **Paisagens do medo**. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- VANIER, Alain. Temos medo de quê? **Revista Ágora**. Rio de Janeiro. v. IX n 2 jul/dez 2006.

A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA EM *THE PUBLIC BURNING*: REVISITANDO A HISTÓRIA AMERICANA NA ÉPOCA DA GUERRA FRIA

Fernanda Aquino Sylvestre (UFU-ILEEL)

Os Estados Unidos, nos anos sessenta e setenta, assistiram ao desenvolvimento de novas formas de ficção mais preocupadas com a linguagem do que com o enredo, centradas cada vez mais sobre si mesmas e seus processos de construção, abandonando a preocupação com a realidade objetiva e a vida no mundo. Uma dessas formas, denominada *metaficção* por Gass, *surfiction* por Raymond Federman, *literatura da exaustão* por John Barth e *fabulação* por Robert Scholes define-se como “Um corpo de escritura surrealista e fabulista que surge no modernismo internacional com algumas influências vindas dos absurdistas europeus, dos góticos do sul e dos beats de Nova York e da Califórnia” (KIERNAN, 1983, p.78).

Segundo High (1999), esse desenvolvimento ocorreu em duas direções: uma delas denominada *factualized novel*, em que o autor usa *fatos* da história para criar novas e diferentes formas de ficção; e a outra, pós-realista, para a qual a realidade não existe, a não ser no interior de nossas mentes. Neste artigo, interessa-nos o *factualized novel*, mais especificamente o romance de Robert Coover, *The Public Burning*. Além de Coover, podemos citar como representantes desse tipo de ficção, autores como William Styron (*The Confessions of Nat Turner*) e E. L. Doctorow (*The Book of Daniel*), que problematizaram os fatos históricos, construindo uma nova ficção a partir deles. Robert Coover vai além desta proposta ao usar pessoas reais, como o ex-presidente americano Richard Nixon, em uma história com características do Realismo Mágico sobre a execução do casal Ethel e Julius Rosenberg, considerados espiões soviéticos na época da Guerra Fria.

No trabalho de Coover, a linha divisória entre fato e ficção quase desaparece. Há uma apropriação de conhecimentos e personagens históricos que se misturam e diluem-se aos fatos ficcionais dentro da ficção, apagando as fronteiras bem definidas entre o que é *concreto* e o que faz parte do universo fictício criado pelo autor. Assim como há muita história na ficção, a história é, também, impregnada de fatos fictícios. O discurso histórico e o ficcional são, portanto, perenes e o discurso histórico é marcado pela simulação do

próprio contexto do qual faz parte e pelo discurso das pessoas que constroem esse contexto.

O *factualized novel* aproxima-se do que Hutcheon (1991, p.21) considera como *metaficção historiográfica*. De acordo com a teórica, o termo se aplica “àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo são intensamente autorreflexivos e, mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos.”, atuando dentro das convenções para subvertê-las e não apenas para apresentar uma nova versão da história.

Para Hutcheon, a metaficção historiográfica permite repensar e retrabalhar as formas e conteúdos do passado, enfatizando o caráter ficcional da própria história. O texto *não nega* a existência de um passado, mas de fato questiona se “jamais poderemos conhecer o passado a não ser por meio de seus restos textualizados” (1991, p.39). Assim, a produção ficcional historiográfica, segundo Hutcheon, assume valor estético e crítico ao mesmo tempo. O aproveitamento da história nesse tipo de ficção é uma ação consciente, que visa à crítica e à construção de uma nova forma de pensar. O que a historiografia torna oficial e verdadeiro é questionado e são trazidas novas perspectivas e possibilidades para o que era considerado como “verdade”. Dessa forma, emergem outras interpretações de uma mesma história.

O romance pós-moderno, como *The Public Burning* de Coover, confronta, segundo Hutcheon, os paradoxos “da representação fictícia histórica do particular/geral e do presente/passado” (1991, p.142). A problematização da história não nasceu no pós-modernismo, mas foi radicalizada neste período. A ficção e a história são discursos, pelos quais se dá sentido aos acontecimentos passados, por meio da transformação deles em fatos históricos presentes. Na ficção historiográfica tem-se a consciência de que os signos mudam de significação ao longo do tempo, mostrando que a escrita da história e da arte são ideologias. Só se tem acesso ao real discursivamente, por isso, ficção e história se equivalem enquanto construções narrativas.

Quando a *metaficção historiográfica* retoma elementos da história que pertencem ao passado, não o faz no sentido nostálgico, “mas para abrir o passado para o presente, prevenindo-o de ser de ser conclusivo ou teológico” (HUTCHEON, 1991, p.110).

A autora acima citada chama atenção para o que denomina paradoxo da pós-modernidade, que ocorre com a retomada do passado de maneira a subvertê-lo e

problematizá-lo e afirma que a função da paradoxal combinação entre a autorreflexividade metaficcional e o tema histórico é questionar tanto a natureza do referente, como a relação dele com o mundo real, histórico, por meio de sua combinação paradoxal da autorreflexibilidade metaficcional com o tema histórico.

A metaficção de Hutcheon pode ser definida como

obras de ficção que refletem conscientemente sobre sua prévia condição de ficção, acentuando a figura do autor e do ato de escrever, e até interrompendo violentamente as convenções do romance, mas sem recair na mera absorção técnica (1991, p.106).

Tanto na história quanto na ficção, há sempre uma construção dos fatos que obedecem às convenções da linguagem, por isso, é sempre problemático estabelecer uma distinção segura entre o real e o ficcional, já que sempre se está sujeito a manipulações de ordem ideológica.

Como afirma Waugh (1984), a metaficção é altamente consciente da impossibilidade de se conhecer as *verdades*. A autora reconhece que, na ficção literária, é possível apenas representar os discursos do mundo,

the construction of a fictional illusion (as a traditional realism) and the laying bare of that illusion. In other words, the lowest common denominator of metafiction is simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction. The two processes are held together in a formal tension which breaks down the distinctions between the 'creation' and 'criticism' and merges them into the concepts of 'interpretation' and 'deconstruction' (WAUGH, 1984, p.6).

Tomando por base as considerações anteriormente traçadas a respeito das relações entre a história e a ficção, será realizada uma análise da releitura da história empreendida por Coover no romance *The Public Burning*. De forma mais pontual, serão abordados os questionamentos acerca da execução dos Rosenberg e dos motivos políticos e ideológicos que levaram a sua concretização. O objetivo da análise proposta é verificar de que forma a história americana é problematizada pelo autor contemporâneo.

O romance de Coover, assim como outros romances americanos contemporâneos, difere do romance tradicional histórico, definido por Lukacs (1976), que tinha como objetivo apresentar um modelo completo de uma sociedade sujeita às mudanças

históricas, evitando mostrar ao leitor as limitações do relato histórico e a possibilidade de novas leituras do fato histórico. Lukács (1977) lembra que muitos momentos problemáticos da história suscitaram críticas em relação a ela e, como consequência, os romances históricos que nela bebiam foram sendo afetados também. Talvez seja esse um dos motivos pelos quais o romance histórico esteja sempre em crise, sempre se renovando, desde suas origens. Ele sobrevive e se modifica constantemente por ser de natureza híbrida. A cada mudança nas concepções estéticas do romance e da sociedade, nasce um novo romance histórico.

The Public Burning sugere que o romance histórico metaficcional

Cannot completely efface the problems of other historical narratives. Insofar as it is an historical novel, *The Public Burning* makes use of factual historical materials, and its irony is often predicated on the reader's awareness of those documents. Moreover, its treatment of history is not merely parodic, for *The Public Burning* is built upon a basic paradox: while presenting history as discursive, it also presents a model of the history within which Nixon and the Rosenbergs act and are trapped. (MAZURECK, 1982, p.30)

A ponte entre a história e a ficção em *The Public Burning* é construída por meio da crítica à ideologia americana. Coover mostra a história norte-americana na década de cinquenta, apontando a forte influência ideológica dos Estados Unidos sob os cidadãos estadunidenses e o uso da linguagem como mecanismo de poder e convencimento das massas.

O autor norte-americano é considerado um dos mais notáveis representantes da literatura pós-moderna e metaficcional. De acordo com Evenson (2003, p. 1),

Robert Coover has had, and continues to have, a major impact on the shape of American fiction. Seen as an innovator in the 1960s and 1970s, Coover has profoundly influenced writers such as Steven Millhauser, David Eggers, Jonathan Lethem, Rick Moody, Ken Kalfus and R.M. Berry, and is one of the major forces to make possible the resurgence of formally concerned fiction in the late twentieth and early twenty-first centuries.

A carreira literária de Coover começou com a publicação, em 1960, de uma série de cinco poemas: *One Summer in Spain*. Seu trabalho, porém, foi pouco notado. Em 1966, o escritor publicou seu primeiro texto mais longo: *The Origin of the Brunists* e recebeu,

por esta publicação, o prêmio William Faulkner. Desde então, Coover tem publicado diversos romances e contos de reconhecida importância para a literatura contemporânea.

The Public Burning é considerado o trabalho mais ambicioso do autor norte-americano, aquele que deu a ele o reconhecimento como um grande escritor. Foi publicado somente em 1977, após três anos buscando editoras. Havia receio por parte dos editores quanto à publicação do romance, porque Coover citava os verdadeiros nomes de personagens históricos importantes, como os ex-presidentes americanos Richard Nixon e Dwight D. Eisenhower e J. Edgar, pertencente ao alto escalão do FBI. O romance é uma recriação ficcional do papel de Richard Nixon

In the Julius and Ethel Rosenberg atomic bomb spy trials of the 1950s. It paints Nixon in a surprisingly sympathetic light, as victim of his own short comings and greed, struggling with the Cold war paranoia to which most of the nation succumbed. Coming on the heels of Watergate, the book seemed remarkably relevant to contemporary politics despite being concerned with an historical event a few decades distant. It is not a realistic depiction: the Rosenberg trial becomes a sort of carnival, Coover mixing historical fact with fantasy to create a book at once roughly historically accurate and mythical in scope. (EVENSON, 2003, p. 5)

O romance de Coover recria os três dias fatais, em 1953, que culminaram na execução dos supostos espiões Julius e Ethel Rosenberg. Nixon é o vilão do regime governamental e não escapa das consequências da implacável guerra fria junto com Betty Crocker, Joe McCarthy, Marx, Walter Winchell, Tio Sam e até mesmo o jornal *The New York Times*.

The Public Burning foi o primeiro livro de ficção americano a usar personagens históricos não disfarçados. Embora o romance tenha sido escrito apenas em 1974, vinte e um anos após o caso Rosenberg, Coover considerou importante tratar o evento histórico para relembrar a complacência do povo americano diante da execução nada imparcial. Como afirma Coover, em entrevista dada a McCaffery, o caso Rosenberg foi um “watershed event in American history, and we’d all repressed it. So it occurred to me to resgate it – with special added attractions – in Times Square, where we could all have another look at it”. (1983, p.117)

Ethel e Julius Rosenberg foram judeus comunistas estadunidenses, condenados por espionagem. As acusações contra ambos fundamentavam-se na possibilidade de o

casal ter transmitido informações confidenciais sobre a bomba atômica para a União Soviética. A execução de Julius e Ethel foi a primeira entre civis na história dos Estados Unidos. Na época em que ocorreu, o processo não era conclusivo e havia muitas dúvidas sobre a participação de Ethel no processo de espionagem. Porém, como os Estados Unidos viviam uma completa paranoia em relação aos avanços do comunismo, Ethel e Julius serviram de bode expiatório e foram executados como exemplo para os que tentassem agir em favor do comunismo e contra a ideologia americana. A perplexidade em torno do caso se justifica não apenas pela falta de provas, mas pelo fato de outros espões terem sido condenados, mas não executados. Essas lacunas na história permitem que Coover a explore problematizando sua veracidade. O casal, que foi executado na *Sing Sing Prison*, em Nova Iorque, é morto na Times Square no romance de Coover, em um espetáculo assistido por milhões de pessoas, inclusive Tio Sam, Richard Nixon e o Fantasma (metáfora do comunismo). O espetáculo agrega aos rituais da execução, elementos do *showbizz* americano. Essa mistura de elementos populares com a alta literatura somada a presença de canções, breves momentos dramáticos, discursos, manchetes de jornais, trechos de cartas e ópera, transformam a narrativa em um pastiche.

Na época da execução, Nixon era o vice-presidente de Dwight D. Eisenhower, tornando-se presidente apenas em 1969. Embora o caso Watergate já tivesse ocorrido, quando Coover escreveu *The Public Burning*, o autor poupou Nixon no romance, representando-o como o Nixon do início de sua carreira política, um homem cheio de ideais, preocupado com o povo. Além disso, o ex-presidente americano, na obra de Coover, é uma vítima do sistema ideológico americano, assim como os Rosenberg.

The Public Burning inicia como um romance histórico tradicional, em que Coover apresenta a narrativa, localizando-a no tempo e informando o contexto histórico:

On June 24, 1950, less than Five years after the end of World War II, the Korean War begins, American boys are again sent off in uniforms to die for Liberty, and few weeks later, two New York City Jews, Julius and Ethel Rosenberg, are arrested by the FBI and charged with having conspiring to steal atomic secrets and pass them to Russians. They are tried, found guilty, and on April 5, 1951, sentenced by the Judge to die – thieves of light to be burned by light – in the electric chair. (COOVER, 1997, p. 3)

Em um primeiro momento, temos a impressão de que o romance se configurará como um romance histórico aos moldes de Scott, ambientado no passado, tendo como objetivo a reconstrução de um momento histórico, povoado por figuras históricas aliados a uma trama ficcional composta por personagens e fatos inventados. De acordo com Cosson & Schantes (2005) um romance cuja história serve de cenário para o desenvolvimento da ficção e tenta estabelecer fronteiras bem delimitadas entre a literatura e a história. Nesse caso, o romancista não tem pretensões de historiador e o historiador acredita ser o romance fruto da fantasia criada com base nos fatos históricos. Sobre as fronteiras entre a história e a ficção da época de Scott, Burke (1997) percebe a relação de complementaridade entre romance e história, ao afirmar que o cerne da atividade do historiador era produzir narrativas de eventos grandiosos e exaltar os grandes homens, enquanto o romancista se detinha na construção de personagens simples que serviam à grandiosidade dos fatos históricos. Os romancistas aceitavam os relatos dos historiadores como verdadeiros, sem problematizá-los.

O que parece ser um romance histórico de início vai, todavia, transformando *The Public Burning* em uma narrativa repleta de elementos fantásticos como a aparição de Nixon de um lugar para outro como se tivesse viajado pelo tempo em segundos e a presença de personagens imaginários como o Fantasma, Tio Sam e Betty Crocker (imagem de uma mulher, que representa os produtos culinários da marca de mesmo nome, famosa nos Estados Unidos). O veio factual é primeiramente rompido, quando é anunciada no romance a notícia da execução de Ethel e Julius na *Times Square* e não mais na *Sin Sin Prison*. Ao inserir elementos fantásticos na narrativa, misturados aos fatos da história, Coover provoca o leitor e o faz questionar a veracidade da história.

Toda ficção tem sua base no real, porém ela o deforma em busca de significados novos. Na ficção histórica, há além de uma imitação da “vida”, necessidade de se representar uma época ou local específico, um momento histórico. Na ficção de cunho fantástico, a maioria dos aspectos da “vida” pode ser transformada, porque esse tipo de ficção apresenta suas próprias leis. Coover passa do real para o fantástico durante toda a narrativa, desestabilizando o leitor cartesiano, problematizando, assim, a história.

A intenção de Coover ao reler os fatos históricos é mostrar o exagero em torno da Guerra Fria, criado por governantes como o senador Joseph McCarthy, que fez sua propaganda política, acusando pessoas inocentes de simpatizarem com o comunismo.

McCarthy estabeleceu uma verdadeira caça às bruxas, pedindo que o povo delatasse os que fossem favoráveis ao comunismo. O povo americano aderiu aos pedidos de McCarthy, porque se sentia amedrontado pela União Soviética, identificada como inimiga dos Estados Unidos. A situação de temor tomou grandes proporções, quando, em 1949, a Rússia explodiu sua primeira bomba atômica, levantando a suspeita de que havia espões comunistas nos Estados Unidos. McCarthy foi considerado o herói da democracia, ao associar os esquerdistas da política americana ao comunismo. Em 1953, o macartismo, como ficou conhecida a ação do senador, que já estava em alta, atingiu o clímax com a execução dos Rosenbergs.

A necessidade da execução de Ethel e Julius, como sugere Coover ao levantar questionamentos acerca da história, foi sustentada pela ideologia americana sobre a importância de afastar o fantasma do comunismo. O povo americano, apavorado com a possibilidade de os Estados Unidos perderem poder para a Rússia, comprou as ideias de McCarthy e de próprio presidente Eisenhower. Na história, provavelmente Nixon também tenha sido um inspirador dessa ideologia. No livro de Coover, entretanto, Nixon, um dos narradores do romance, questiona-se sobre a veracidade das acusações em torno dos Rosenberg e se mostra constantemente atormentado diante da possibilidade da execução, revisando várias vezes os papéis do julgamento.

O caso Rosenberg pode ser lido, como um modo de a sociedade americana se renovar, ou seja, de vencer o medo do comunismo e fortalecer ainda mais seu orgulho nacionalista, conforme atesta Evenson:

Henri Pierre, writing for the French newspaper *Le Monde*, saw the execution of Rosenbergs as “ritual murder” with the Rosenbergs as expiatory victims of Cold War. This notion of expiation, or atonement, is an Idea that Coover picks up on his novel. For Coover, the execution of the Rosenbergs is used as something to bring the country together; by shedding blood, society is cleansed and renewed, bound tighter together. Coover seems to see the Rosenberg execution as na attempt of a society that is running down and falling apart, to renew itself and make its myths efficacious again. (2003, p.113-14)

O objetivo de Coover não é apenas recontar o julgamento e a execução dos Rosenbergs, mas transformar a história, por meio da ficção, em uma paródia da política americana, não só da época, mas também de hoje.

Por meio dos personagens, pode-se notar a complexa rede de manipulação política e ideológica, que Coover apresenta no romance. Nixon, nos capítulos iniciais, aparece como um sonhador, um político cheio de ambições que espera ser eleito, futuramente presidente dos Estados Unidos. Depois, é apresentado como um ser hipócrita, iludido, inseguro, paranoico e confuso, tentando entender os acontecimentos que o cerca, sobretudo o julgamento dos Rosenbergs. Ele busca a verdade, pretende esclarecer os fatos em torno do processo de Ethel e Julius, clamando por justiça. Obviamente, Nixon não apenas quer justiça porque se sente moralmente responsável caso ocorra um final trágico para o casal, causado por um julgamento inconclusivo (como realmente aconteceu), ele busca fazer justiça porque caso provasse a inocência de Ethel e Julius, teria enormes ganhos políticos em um país que buscava manter sua democracia. Na obra de Coover, o vice-presidente parece falho, confuso, mas não desonesto, conforme se configurará com a notícia do caso Watergate. Nixon é apresentado na obra como o elo entre os Rosenbergs, por quem simpatiza, e a ideologia do Tio Sam. Ele é a ligação entre os extremos políticos, um ser que permanece humano até o terrível fim da obra, quando desempenha literalmente o papel de palhaço na Times Square, ao surgir com as calças abaixadas, como palhaços em circos, sendo, em seguida, sodomizado por Tio Sam, que se vinga de Nixon por fazê-lo abaixar suas calças também. Tio Sam é o grande representante da ideologia americana, por isso, não poderia ser ridicularizado diante do povo, muito menos por um político, a quem caberia manter a ideologia do país. O ato da sodomização torna o poder de Tio Sam ainda maior, reforçando os ideais capitalistas e a incorporação das forças democráticas, mesmo com suas fraquezas. Do ponto de vista de Evenson, Tio Sam é

A personification of American medicine showmanship, manifest-destinism, ugliness, and arrogance. His speech is crazy and colloquial, and according to Coover it incorporates thousands of quotations and one-liners from past-presidents, political figures, and American of all kinds. (EVENSON, 2003, p.119)

Tio Sam é a personificação das atitudes americanas, sempre disposto a enfrentar as dificuldades e lutar pelo país, descrito no romance como um herói:

The Yankee Peddler – I can ride on a flash of lightning, catch a thunderbolt in my fist, swaller niggers whole, raw or cooked ... Yippee! I'm wild and wooly and fulla fleas, ain't never been curried below the

knees, so if you wish to avoid foreing collision, you had better abandon the ocean, women and children first! For we hold these truths to be self-evident:that God helps the what themselves, it's a merematter of marchin';that idelness is emptiness and he who lives on hope will die with his foot in his mouth; that no nation was ever ruint by trade; and that nothing is sartin but death, taxes, God's glowin' Covenant, enlightened self-interest, certain unalienated rights, and Woods, Woods, Woods, as far as the world extends! (COOVER, 1997, p.7)

Há, nas palavras de Sam, um forte nacionalismo. Ele critica aqueles que não apresentam coragem suficiente para lutar pelo país, comparando-os com as crianças e mulheres, os primeiros a abandonar o navio. Também diz ironicamente que nada é certo, a não ser a morte, os impostos e Deus. Em suas palavras, nota-se que fala do elemento humano, mortal; do capitalismo americano, representado pelo imposto e da religião como instituição ideológica forte na América, ao mencionar Deus, como glorioso.

O Fantasma é outro personagem relevante do romance, que configura-se não apenas como uma metáfora do comunismo, mas também como representante de tudo que se opõe à ordem e desafia *the american way of life*. Em *The Public Burning*, como atesta Evenson (2003, p.120), ele representa qualquer coisa que ameace o *status quo*, “any sign of a weakness of the current order is blamed on the Phantom, from cofee plots in Brazil to Russian tanks rolling toward East Berlin. The Phantom has troops in Korea, fighting against America GIs”. O personagem mencionado é responsável por enviar cartas de protestos para a Casa Branca, entre outras atitudes anti-americanas, como mudar os dizeres dos painéis eletrônicos da *Times Square* de *America, the Hope of the World* para “*America, the joke of the world!*” (COOVER, 1997, p. 41)

Ao mesmo tempo em que o Fantasma e o Tio Sam se configuram como elementos paradoxais na narrativa, eles atuam como o equilíbrio entre duas forças antagônicas: a que reforça o nacionalismo americano e a que se opõe a ele. Esse equilíbrio é quebrado, quando, na narrativa, o Juiz da Suprema Corte, Douglas, suspende a execução dos Rosenbergs temporariamente. A partir desse momento, o Fantasma ganha forças e Tio Sam desaparece. Quando a execução está prestes a acontecer Tio Sam reaparece, reestabelecendo o equilíbrio do poder e *crawls slowly out from under the wreckage of the smashed-up patrol cars, stands, brushes himself off: it's Uncle Sam! “Yippie!” He mutters, somewhat breathless, “heav'n – rescued again!”* (COOVER, 1997, p.63)

O romance também revê a história política como um espaço para a mentira. Consoante Sam, a política consiste em ignorar os fatos, escondê-los, mascará-los para que se possa sustentar um bem maior, a ideologia capitalista e democrática americana. Por essa razão sacrifica-se a moral e a verdade, como se pode notar em seu discurso a favor da execução de Ethel e Julius e de sua suspeita de que o julgamento do casal não passou de uma armação, conforme atestam suas palavras:

So all that courtroom splutteration was a frame-up [...] what Trial isn't?" [...] Hell, all courtroom testimony about the past is ipso facto and teetotaciously a baldface lie, ain't that so? Moonshine! Chicanery! The ole gum game! Like history, itself all more or less bunk, as Henry Ford liked to say, as a saintly and wise a pup as this nation's seen since the Gold Rush – the fatal slantindicular futility of Fact! Appearances, my boy, appearances! Pratical politics consists in ignorin'facts! Opinion ultimately governs the world! (COOVER, 1997, p. 86)

Nixon vê a execução como uma forma de revitalizar os Estados Unidos, devolvendo a ele a tranquilidade de um país capitalista regido pela democracia, que superou o comunismo. Com o sacrifício dos Rosenbergs, a América poderia manter sua imagem de nação unida, hegemônica.

Assim como Nixon, os Rosenberg desempenham um papel, o de mártires dos Estados Unidos. A condenação do casal, aos olhos da mídia e do FBI, parece justa. Nixon é um dos únicos personagens do romance a questionar a decisão do julgamento, embora também tenha medo do comunismo. Ele fica em dúvida entre confiar nos papéis do julgamento ou em Ethel e Julius, acreditando que, após a execução, o que permanecerá na memória das pessoas não são os Rosenbergs como pessoas, mas o modo como ficaram caracterizados na história.

Na ficção Nixon acentua sua compreensão acerca da história, reconhecendo que ela não passa de uma ilusão, podendo ser construída discursivamente e decide manipulá-la:

I had to step in and change the script! It was dangerous, I knew, politically it could be the kiss of death, but it was na opportunity as well a risk, and my philosophy had always been: don't lean with the Wind, don't do what is politically expedient, do what your instinct tells you is right! As Uncle Sam had once lectured me, if the single man plant himself indomitably on his instinctcs and there abide, the huge world will come round to him. (COOVER, 1997, p.363)

Para Nixon, o Fantasma pode ter sido o responsável pela condenação dos Rosenbergs e ele tem que mudar essa situação, usando os mesmos artifícios que usam as forças políticas ou de poder: a manipulação. No entanto, a ideologia americana mostra sua força por meio do discurso de Tio Sam contra o comunismo:

But hey! if the red slayer thinks He slays, boys, He knows not well the sub-tile ways I keeps whuppin'the she-double-I-it outen any slantindicular SideWinder what trifles with freedom, swells the caress of disunion, incites domestical inch-erectons amongst us, eats out substance, or notherwise bites the hand what lays the golden egg of peace, prosperity, and the bottomless pork barrel! Whoopee! A nation, like a person, hás got something deeper, somethin' more permanent and pestifferous, somethin' larger than the scum of its parts, and what this nation's got is ME! (COOVER, 1997, p.496)

Tio Sam convence a massa de que é necessário para o país e profere sua famosa sentença para Nixon: “I want you”, uma referência ao cartaz de James Flagg, criado em 1917, ilustrado com a imagem de Tio Sam com o dedo em riste, com o objetivo de recrutar jovens americanos para a Primeira Guerra Mundial. O contexto em que a frase aparece em *The Public Burning*, é outro: Tio Sam deseja Nixon sexualmente e o tem. A sodomização mostra que até mesmo aqueles que parecem ter boas intenções com a pátria e seu povo acabam sendo engolidos pelo sistema que os mantém. O final irônico fica por conta das palavras de Nixon que embora descreva o episódio do estupro como algo terrível, confessa amar Tio Sam, ou seja, as ideologias por ele imposta.

O romance de Coover chama atenção por criticar as ditas verdades. Como bem define Foucault (2000, p.13), a verdade é produzida pelo discurso da ciência e das instituições, por exemplo, o governo, como mostra Coover por meio de Tio Sam. *The Public Burning* busca as lacunas da história, questionando elementos essenciais dela, como a possibilidade de os Rosenbergs não serem culpados. Questiona-se, além disso, o fato de os Rosenbergs realmente estarem a serviço da Rússia, mas terem sido os únicos condenados executados, entre outros tantos acusados de espionagem. A maior crítica de Coover, no entanto, reside na terrível conclusão de que é impossível vencer o sistema e as instituições de poder, como a justiça e o governo. *The Public Burning* é um romance que mostra a tensão entre a história e a ficção, combinando técnicas metaficcionalis com a crítica da história e da ideologia americana, trazendo o passado para o presente com o objetivo de criticá-lo. Conforme propõe Hutcheon (1989, p.71), livros como o de Coover não reescrevem ou expropriam a história apenas como modo de jogar com a realidade e

a ficção, mas para justapor o que se pensa saber sobre o passado (com base em arquivos, documentos, fontes e memória pessoal) a uma representação alternativa, menos autoritária e conclusiva.

REFERÊNCIAS:

- BURKE, P. As fronteiras instáveis entre história e ficção. In: AGUIAR, F. Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário. São Paulo: Xamã, 1997.p.107-15.
- COOVER, Robert. *The Public Burning*. New York: Grove Press, 1997.
- COSSON, R. & SCHWANTES, C. Romance histórico: as ficções da história. Itinerários: Revista de Literatura, Araraquara, n.23, p.29-37, 2005.
- EVENSON, Brian. *Understanding Robert Coover*. Columbia: University of South Carolina Press, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2000.
- HIGH, Peter. *An Outline of american literature*. New York: Longman, 1999.
- HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 1989.
- _____. *Poética do pós-modernismo; história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KIERNAN, Robert. *A literatura americana pós 1945*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.
- LUKÁCS, Georg. *The historical novel*. Middlesex,England: Penguin, 1976.
- MAZUREK, Raymond. Metafiction, the Historical Novel, and Coover's *The Public Burning*. *Critique* v.23, n. 3, p.29-42, 1982.
- MCCAFFERY, Larry. An Interview with Robert Coover. In:_____. *Anything Can Happen:Interview with Contemporary American Novelists*. Urbana:University of Illions Press, 1983.
- WAUGH, Patricia. *Metafiction*. London: Methuen, 1984.

O OLHAR DE DENNIS LEHANE E MARTIN SCORSESE NA CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM EDWARD “TEDDY” DANIELS DO ROMANCE *ILHA DO MEDO* E SUA VERSÃO PARA O CINEMA

Fernando Franqueiro Gomes

INTRODUÇÃO

Quando se fala em uma obra literária, é importante compreender que o centro essencial da narrativa sempre será a personagem. Existe uma relação muito grande, segundo Aristóteles, partindo do conceito de *mimesis*, que a personagem é a representação de uma pessoa real. Por mais que uma narrativa conte a história de um personagem fictício, essa personagem é criada e construída com base no real e em alguns casos, essas personagens são os fios condutores de toda a trama de um romance. Em *Ilha do Medo*, de Dennis Lehane, a personagem Teddy é a essência de todo desenrolar da narrativa e a construção de sua personalidade complexa com foco nos traumas que o personagem carrega dão outro tom à narrativa, que segue para um desfecho imprevisível.

Ao adaptar uma obra literária para o cinema, é necessário que os elementos principais de uma narrativa sejam transpostos, de alguma forma, para a tela, promovendo uma completa compreensão daquele objeto por parte do espectador. A essência complexa da personagem principal de *Ilha do Medo*, Edward "Teddy" Daniels será discutida e analisada nesse trabalho levando em consideração a presença do trauma e da violência na construção da personagem literária pelo autor Dennis Lehane e fílmica, pelo diretor Martin Scorsese.

1 DENNIS LEHANE, O AUTOR DO ROMANCE *ILHA DO MEDO*

Dennis Lehane é um romancista norte americano, nascido em 1963, autor de diversos romances policiais com temáticas violentas, de cunho investigativo que segue o estilo *neo-noir*. As tramas policiais e investigativas marcam presença em boa parte das produções do autor, entretanto, geralmente são cercadas por outros elementos e temas que acabam influenciando não só no decorrer das histórias, mas também na formação e características de alguns personagens.

É possível observar a presença do trauma como elemento importante no desenvolvimento das tramas e personagens de alguns romances do autor como em *Sobre*

Meninos e Lobos e Ilha do Medo. Em *Ilha do Medo*, a personagem principal, Edward “Teddy” Daniels, é um ex-combatente da Segunda Guerra Mundial que após o fim da guerra, acaba perdendo sua esposa Dolores em um incêndio, passando, então, a ser assombrado pelos traumas causados pela sua experiência na guerra e pela perda de sua esposa. Os traumas causados pelas experiências da personagem contribuem para sua construção tanto no romance quanto em sua adaptação para o cinema, e isso é o objeto que será trabalhado neste artigo.

2 O CINEMA DE MARTIN SCORSESE

Martin Scorsese é um cineasta, nascido em 1942, na cidade de Nova Iorque, considerado um dos maiores e mais visionários diretores da história do cinema norte-americano. Com sua filmografia, Martin Scorsese não só conseguiu alcançar fama internacional, mas também aclamação tanto pela crítica quanto pelo público.

O filme *Ilha do Medo* é uma adaptação do livro, de mesmo nome,¹⁸ do autor norte-americano Dennis Lehane, e relata uma investigação policial dentro de um hospício, que fica situado em uma ilha, ambientada durante a década de 1950 pós Segunda Guerra Mundial. Apesar de o romance tratar de assuntos, como o trauma pós-guerra da personagem principal, e seguir num estilo que não é muito comum na filmografia de Scorsese, como o suspense psicológico com abordagens de terror – apesar de uma experiência prévia com o filme *Cabo do Medo* (1991), é possível perceber aspectos e semelhanças dentro da construção da narrativa que acabam por fazer uma conexão com o estilo e abordagem do diretor, assim como com a temática sempre trabalhada em suas produções: os diversos traços de violência na escrita de Dennis Lehane em *Ilha do Medo*, a natureza violenta e perturbada da personagem Edward “Teddy” Daniels juntas a sua complexidade, dialogam perfeitamente com a obra de Scorsese e aspectos constantes de sua filmografia.

3 O ROMANCE *ILHA DO MEDO* E A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM EDWARD “TEDDY” DANIELS

3.1 A trama de *Ilha do Medo*

¹⁸ O romance foi inicialmente publicado com o título *Paciente 67*, no Brasil, recebendo o título de *Ilha do Medo* após o lançamento do filme.

Em 1954, o delegado Edward “Teddy” Daniels – um ex-combatente da Segunda Guerra Mundial e operante na libertação de Dachau – e seu mais novo parceiro, Chuck Aule, chegam ao hospital psiquiátrico para criminosos com insanidade mental, Ashecliffe, na ilha Shutter, para investigar o desaparecimento de uma paciente internada pela morte por afogamento de seus três filhos, Rachel Solando.

O sumiço de Rachel acontecera sem deixar qualquer vestígio, exceto por uma pista encontrada em seu quarto: um papel com os dizeres “lei dos 4. Quem é o 67?”. Os detetives são recebidos pelo psiquiatra chefe do hospital, Dr. Cawley e descobrem que o Dr. Lester Sheenan, psiquiatra responsável pelo acompanhamento de Rachel saíra de viagem. Pela pista achada no quarto de Rachel, Teddy passa a acreditar que o 67 trata-se de um 67º paciente, já que os dados e relatórios do hospital apontam a existência de apenas 66.

Teddy e Chuck recebem acesso a todo espaço da ilha exceto o pavilhão C, que é onde estão internados os pacientes mais perigosos e que apresentam riscos para os outros pacientes. Logo no início da trama, Teddy revela para Chuck que além da investigação a respeito do sumiço de Rachel, ele também está lá para vingar a morte de sua esposa, Dolores Chanal, que morreu em um incêndio causado pelo zelador do prédio onde o casal vivia, chamado Andrew Laeddis, e que Teddy acredita ter sido enviado para Ashecliffe. Teddy começa a acreditar que o hospital usa métodos militares da época do nazismo para fazer experimentos cirúrgicos em seus pacientes, sendo o farol da ilha, o local onde acontecem esses procedimentos.

Após a chegada de um furacão que destrói partes da ilha e compromete o sistema de segurança protetor da entrada do pavilhão C, Teddy e Chuck, vestidos com uniformes de serventes (pois suas roupas acabaram encharcadas pela tempestade) entram no pavilhão e Teddy tem uma conversa com George Noyce sendo alertado por ele que Chuck não é confiável. Após isso, Teddy decide ir ao farol, deixando Chuck para trás – o parceiro de Teddy acabara por achar dentro do pavilhão C o formulário de admissão de Andrew Laeddis – e se perde no meio do caminho, encontrando uma mulher escondida que afirma ser a verdadeira Rachel Solando, uma suposta ex-psiquiatra do hospital, e alerta Teddy sobre a comida, cigarros e medicamentos de Ashecliffe, pois estariam sabotados com drogas de efeitos psicológicos usadas com intuito de enlouquecer Teddy. Após seu retorno ao hospital, Teddy percebe o sumiço de Chuck e é informado por Dr. Cawley que

não existia nenhum parceiro quando Teddy chegara à ilha. No dia seguinte, aconselhado na noite anterior por um servente do hospital, Teddy decide fugir da ilha, mas, antes, vai até o farol para salvar Chuck, pois ele acredita que seu parceiro possa ter sido capturado e levado para uma lobotomia.

Ao chegar no farol, Teddy encontra Dr. Cawley, a sua espera, e então toma conhecimento de que, na verdade, ele é o próprio Andrew Laeddis (seu nome Edward Daniels é um anagrama de Andrew Laeddis), o 67º paciente da ilha, internado no hospital há dois anos, após matar sua esposa Rachel Solando (o nome Dolores Chanal é um anagrama de Rachel Solando, concluindo a lei dos 4 – Rachel Solando/Dolores Chanal e Edward Daniels/Andrew Laeddis) após ela afogar seus três filhos, pois sofria de depressão. Dr. Cawley, então, explica a Teddy/Andrew que os fatos ocorridos na ilha são uma história criada por ele, pois não consegue aceitar e lidar com o fato e culpa de ter perdido seus filhos e matado sua esposa. Neste momento, Chuck adentra a sala, e revela ser o Dr. Lester Sheenan, psiquiatra de Teddy/Andrew que junto ao Dr. Cawley, planejou essa situação para que Teddy/Andrew pudesse viver sua fantasia elaborada com intuito de confrontar a verdade para, então, aceitar sua realidade e evitar sua submissão a uma lobotomia cerebral. Após um desmaio, Teddy/Andrew acorda e finalmente compreende ser Andrew Laeddis, ex-delegado, que matara sua esposa em 1952, após ela afogar seus três filhos no lago da casa em que moravam. Ao fim do romance, Andrew senta em uma escada e conversa com Dr. Sheenan, como se tivesse tido outra recaída e voltado a ser Teddy, chamando-o de Chuck e perguntando qual será o próximo passo deles.

3.2 A personagem na literatura e a construção da personagem principal Edward “Teddy” Daniels

Reis (1994) afirma que a personagem é o centro primordial da narrativa e essa valorização é feita em todas as linguagens. Em *Ilha do Medo*, pode-se perceber Teddy de acordo com esse pensamento, já que ele é quem vai conduzir a trama e tudo que ela desencadeará.

De acordo com a autora Renata Pallottini (1989), o processo da construção de uma personagem acontece com a estruturação de um ser humano fictício. Nessa estruturação o autor escolhe os traços e características que vão definir a personagem e apresentar os detalhes que serão imprescindíveis para que aquele indivíduo exista, ou seja, a elaboração

de uma personagem baseia-se em uma imitação de uma pessoa real. Por ser responsável pela condução da narrativa e sua trama, o autor deve elaborar um ser ficcional que tenha sensações, emoções, sentimentos, desenvolvimento de ideias e movimentação na história, tudo isso com base na imitação (PALLOTINI apud FURTADO e ALMEIDA, 2015). Furtado e Almeida (2015), ainda no pensamento de Pallottini, afirmam que são as características, sejam físicas ou intelectuais, que dão à personagem sua presença por completo no decorrer da trama.

A relação entre o leitor e a personagem se estabelece a partir do momento em que o leitor percebe a fisionomia intelectual da personagem. Quando o leitor tem conhecimento, através da narrativa, dos sentimentos, pontos de vista e emoções da personagem, acaba por entender a razão e motivação de suas ações, possibilitando a criação de uma empatia do leitor por aquela personagem (ECO, 2004).

A forma como Teddy é apresentado na trama se conecta com os pensamentos de Aristóteles que estabelecem a relação entre personagem e pessoa, reforçando a ideia de Pallotini (1989) de que a personagem é uma representação do real. A personagem do delegado Teddy além de esboçar reações comuns do ser humano ainda convive com a constante lembrança de experiências traumáticas como a perda da esposa em um incêndio e as situações que viveu na guerra. É comum que pessoas que tenham passado por alguma situação traumática (como a Segunda Guerra Mundial) tenha certos conflitos e traumas pessoais (SELGIMANN-SILVA, 2008).

A experiência de Teddy na Segunda Guerra Mundial que ocorreu anterior à investigação criminal constituiu em um trauma que fica aparente em várias passagens da história. Em uma conversa na qual Teddy e Chuck contam suas experiências de guerra, Teddy relata para Chuck as mortes que presenciou durante a guerra e também durante a libertação em Dachau. Nesse momento é possível perceber a forma como essa experiência, mesmo depois de tanto tempo, continua a perseguir e assombrar os pensamentos de Teddy. A situação começa quando Chuck comenta sobre o rapaz que matou em uma viagem à África do Sul e pergunta a Teddy quantos homens ele já teria matado em serviço:

“Foi o único cara que você matou?”

“Praticamente, sim. E você?”

“Comigo foi o contrário. Matei um monte, e a maioria deles eu vi morrer”. Teddy inclinou a cabeça para trás, encostou-a na parede e fitou o teto. “Se algum dia tivesse um filho, não sei se o deixaria ir para a guerra. Mesmo uma guerra inevitável. Não sei se é razoável exigir esse sacrifício de alguém”.

“Qual?”

“Matar.”

Chuck levantou um dos joelhos até o peito. “Os meus pais, a minha namorada, alguns amigos meus que não passaram no exame físico – todos me perguntam, sabe?”

“Sei.”

“Como é que foi? É isso o que querem saber. E a gente tem vontade de dizer: ‘Não sei como foi. Aconteceu com outra pessoa. Fiquei só olhando do alto ou de outro lugar’.” Chuck estendeu as mãos. “Não lhe parece um troço estúpido?” (LEHANE, 2010, p. 140).

Em seguida, Teddy relata para Chuck sobre a libertação em Dachau e é possível perceber, na fala da personagem, as marcas que foram deixadas nele.

Teddy disse: “Em Dachau, os SS se renderam a nós. Eram quinhentos. Havia repórteres por lá, mas eles tinham visto também os cadáveres empilhados na estação de trem. Sentiam o mesmo cheiro que estávamos sentindo”. [...] “Metralhamos mais de trezentos homens de uma só vez. Depois, caminhando entre eles, enfiamos uma bala na cabeça dos que ainda respiravam. Um crime de guerra pra ninguém botar defeito, certo?” [...] “No fim daquele dia tínhamos tirado quinhentas almas da face da Terra. Não se tratava de legítima defesa, nem de razões militares. Era assassinato puro e simples. E, no entanto, não sentimos a mais leve sombra de remorso. Mereciam muito mais do que aquilo, Então, ótimo... mas como se pode viver com uma lembrança dessas? Como contar à sua mulher, aos seus filhos que você fez aquilo? Você matou gente desarmada? Matou garotos? Garotos com armas e uniformes, mas garotos. Responda a isso. Você nunca poderá explicar a eles. Nunca entenderão. Você o fez por um motivo justo. Mas ainda assim, o que *fez*, foi errado. E nunca vai conseguir se livrar dessa mancha” (LEHANE, 2010, p. 141-142).

Durante a trama, Teddy tem outros sonhos, alucinações e lembranças de momentos de sua vida que acabaram por perturba-lo de alguma forma. As mortes na guerra mudaram o comportamento de Teddy, deixando ele mais frio, e a situação se agrava com o comportamento de Dolores, que quando viva, era maníaco-depressiva e vivia um eterno vazio que não era preenchido com nada.

No decorrer do livro, fica cada vez mais evidente a presença do trauma na personagem Teddy, e como pode ser visto nas passagens do livro que serviram de

exemplo, os traumas do personagem sempre envolvem questões de natureza violenta, justificando o comportamento da personagem, em vários momentos, agressivo, desconfiado e sempre na defensiva.

A violência presente na construção da personagem Teddy é manifestada de diversas maneiras, não apenas, sendo uma violência necessariamente física. A personagem fez parte de um treinamento militar que exercia uma grande pressão, não só física, mas psicológica, lutou na guerra, vivenciou a libertação de um campo de concentração, lidou com a morte da esposa que ocorreu, no fim das contas, de maneira essencialmente violenta e acabou entrando em uma investigação policial dentro de um hospital que possui uma ambientação violenta, principalmente, se pararmos para pensar a constante desconfiança do personagem, que afirma acreditar que Ashecliffe é um local que pratica técnicas de tratamento e cirurgias bárbaras em seus pacientes.

Ao fim do livro, Teddy descobre ser, na verdade, Andrew Laeddis, e Edward “Teddy” Daniels tratava-se de um personagem criado para ele, pois assim encontraria uma maneira de não conviver com toda a bagagem de traumas e violência que lhe estavam atreladas. Teddy já vivia como paciente no hospital há dois anos, ou seja, somado a todas as experiências que afetaram a personalidade e psicológico da personagem, o ambiente em que viveu os últimos dois anos, Ashecliffe, constitui-se em um ambiente psicologicamente questionável, contribuindo ainda mais para essa formação da personagem. É relatado no livro que, quando Teddy encontra George Noyce no pavilhão C, ele está todo machucado. Posteriormente, Dr. Cawley revela que fora o próprio Teddy que teria agredido Noyce, quando ele, em um descuido, chamara Teddy de Laeddis.

Teddy também pode ser visto como uma personagem que, de certa forma, foge ao padrão dos detetives de romances policiais.

Nos romances policiais tradicionais, também havia tal disputa entre o criminoso e o detetive, mas elas se manifestavam em percursos paralelos, sem que um dos sujeitos interferisse no programa narrativo do outro. Em primeiro lugar, o criminoso realizava sua performance e saía vitorioso, já que conseguia manter sua identidade em segredo. Quando o detetive iniciava a investigação em busca do criminoso, essa disputa também era iniciada. No fim do romance policial, o detetive sempre – sem exceções – vencia o criminoso, já que conseguia encontrá-lo e entregá-lo a um destinador julgador. No romance policial contemporâneo, há muitas variações dessa vitória do criminoso: ele tem sua identidade revelada, mas não é punido porque o detetive não

consegue capturá-lo; ele foge antes de ter sua identidade revelada e, quando o detetive faz essa descoberta, não há nenhuma maneira de capturá-lo; ele consegue manter sua identidade em segredo, tem sua identidade revelada, mas não é capturado porque doa algum objeto de valor ao detetive etc. [...] Nota-se que a centralização da figura do detetive em um único sujeito perdeu o sentido e o detetive profissional, metódico, lógico, racional, foi substituído por sujeitos comuns, funcionários da polícia (delegado, inspetor), especialistas em crimes, equipes de investigação, entre outros. (MASSI, 2011, p. 76-77).

A violência que cerca a trama e ajuda a caracterizar a personagem Teddy aparece em um trecho interessante. Quando Teddy encontra o diretor do hospital, no momento em que chega de volta ao hospital, após sua visita ao pavilhão C, Teddy tem uma conversa com o diretor, quando estão observando os destroços da tempestade que atingira o hospital.

“Você apreciou essa dádiva recente de Deus?”

Teddy olhou longamente o homem. Por trás daqueles olhos tão perfeitos havia um espírito doente, ele pensou.

“Como? Não entendi”.

“Uma dádiva de Deus”, disse o diretor. Num gesto largo, o braço dele abarcava a terra devastada do furacão. “Sua violência. Quando descii as escadas em minha casa e vi a árvore na sala de estar, senti que aquilo era obra da mão divina. Não, literalmente, é claro. Mas no sentido figurado. Deus ama a violência. Você entende isso, não é?”

“Não”, disse Teddy. “Não entendo”.

O diretor avançou alguns passos e se voltou para encarar Teddy. “Que outro motivo existe para tanta violência? Ela está em todos nós. Vem de nós. Faz parte de nossa natureza, mais do que respirar. Nós desencadeamos a guerra. Fazemos sacrifícios. Pilhamos, dilaceramos a carne de nossos irmãos. Semeamos nossos fétidos cadáveres em grandes campos. E por quê? Para mostrar a Ele que aprendemos o Seu exemplo”. [...] “Deus nos dá terremotos, furacões, tornados. Ele nos dá montanhas que cospem fogo sobre nossas cabeças. Oceanos que engolem navios. Ele nos dá a natureza, e a natureza é um assassino sorridente. E nos dá as doenças, para que, em nossa morte, acreditemos que Ele nos deu orifícios só para que sentíssemos nossa vida se ecoar através deles. Deu-nos a lascívia, a raiva, a cupidez e nossos corações sujos para que pudéssemos espalhar a violência em Sua homenagem. Não existe ordem moral mais pura que essa tempestade que vimos há pouco tempo. Aliás, não existe nenhuma ordem moral. Tudo se resume apenas a isto: minha violência pode dominar a sua?”

Teddy disse: “não estou bem certo, eu...”

“Será que pode?”, disse o diretor, agora tão perto de Teddy que este lhe sentiu o hálito podre.

“Pode o quê?”, disse Teddy.

“Minha violência pode dominar a sua?”

“Não sou violento”, disse Teddy.

O diretor cuspiu no chão, perto dos seus pés. “Você é um homem de uma rara violência. Eu sei porque também sou. Não se dê ao trabalho de negar sua sede de sangue, rapaz. Poupe-me disso. Se não existissem mais os mecanismos de controle social, e se representasse o único alimento possível, você não hesitaria em rachar o meu crânio para se banquetear com meu cérebro”. Ele se inclinou para a frente. “Se eu metesse os dentes no seu olho agora mesmo, você conseguiria me deter antes que eu o arrancasse?”

Teddy viu um brilho de alegria nos olhos de bebê do diretor. Imaginou o coração daquele homem, negro e palpitante, por trás da parede do peito.

“Por que não tenta?”, ele disse.

“Pegou o espírito da coisa”, sussurrou o diretor (LEHANE, 2010, p. 261-262).

Ao fim do romance, fica, então, evidenciada a natureza violenta da personagem Teddy, que pode ser interpretada como consequência dos seus traumas. No último capítulo, quando Dr. Cawley revela toda a verdade para Teddy, todas as atitudes, reações e traumas da personagem justificam as situações pelas quais ele passou e justificam sua própria existência. Teddy não existe, ele é uma criação de Andrew Laeddis, para fugir da verdade e culpa que carrega consigo.

Teddy, na verdade é Andrew Laeddis, um ex-combatente da guerra, delegado, que é casado com Rachel Solando. Rachel sofria de depressão, já havia tentado suicídio e, em uma de suas crises, termina por incendiar o apartamento que eles viviam. Aconselhado por médicos a levar Rachel para viver longe de toda a agitação da cidade, para ver se assim ela consegue melhorar de sua tristeza, Teddy se muda com a esposa e os três filhos para uma casa no lago. Impossibilitada de preencher o vazio que a persegue, Rachel afogou seus três filhos, assassinando-os. Quando Andrew voltou do trabalho, ele encontrou Rachel sentada à beira do lago, e viu então que seus filhos foram afogados. Rachel disse a Andrew que afogou os garotos, e que queria sair daquele lugar, viver em outro local, com Laeddis e seus três filhos que, agora, poderiam ser suas bonecas vivas. Cansado de lutar contra as atitudes de Rachel e inconformado com o ocorrido, Laeddis acaba por matar Rachel com um tiro no abdômen. Laeddis é, então, condenado e internado no hospital psiquiátrico, pois ele já havia sido diversas vezes alertado sobre os problemas de Rachel e por amar tanto sua esposa, preferiu se cegar diante de suas atitudes, até que acabou por perder seus filhos na mão da esposa, sendo que poderia ter evitado aquilo, caso tivesse dado ouvido aos médicos de Rachel que já tinham avaliado seu

comportamento e alertado Teddy que ela representava um perigo constante para ele e principalmente, seus filhos. É possível ver a omissão de Teddy pela conduta de Dolores na conversa com Dr. Cawley, quando o médico revela para Teddy o real comportamento de Dolores que ele sempre fez questão de ignorar por ser completamente apaixonado por ela:

Teddy apontou a mão trêmula para o outro. “São os filhos de Rachel Solando. E o desenho é da casa de Rachel Solando, perto do lago”.

“Essa casa é sua. Vocês se instalaram lá por recomendações dos médicos, preocupados com a saúde da sua esposa. Lembra-se? Isso depois que ela acidentalmente tocou fogo no apartamento. Afaste-a da cidade, disseram os médicos, leve-a para um lugar mais bucólico. Talvez ela melhore” [...] “Ela era maniaco-depressiva. Ela...”

“Não era”, disse Teddy.

“Tinha tendências suicidas. Maltratava as crianças. Você não queria admitir isso. Preferia acusa-la de fraqueza. E disse para si mesmo que a cura era uma questão de vontade. Para conseguir isso, era só apelar para o senso de responsabilidade. Para com você. Para com os filhos. Você passou a beber cada vez mais. Recolheu-se a sua concha. Ficava longe de casa. Ignorava todos os sinais. Ignorava o que lhe diziam os professores, o padre, a família dela”. [...] “A única vez que ela procurou um psiquiatra foi porque tentou se matar e terminou no hospital. Nem você conseguiu controlar isso. E lhe disseram que ela era um perigo para si mesma.” [...] “que ela era um perigo para as crianças. Foram avisados várias vezes”. (LEHANE, 2010, p. 307-308).

No hospital, Andrew Laeddis cria então Edward “Teddy” Daniels, um anagrama de seu nome: os traumas, a dor e culpa pelo assassinato de Rachel, levaram Andrew a viver como Teddy, para fugir de seus fantasmas. Podemos dizer, então que o trauma e toda a violência que cercou os momentos da vida de Teddy, levaram-no a viver uma fantasia, na qual não tivesse que aceitar sua tão cruel realidade.

Após ter sua real identidade revelada por Dr. Cawley e Dr. Lester Sheenan, Teddy, no dia seguinte, acaba tendo uma suposta recaída, e volta a falar e se comportar como Teddy, permitindo a compreensão de que ele será sujeito a uma lobotomia cerebral. Quando o romance termina, pode-se então, entender melhor alguns aspectos do romance que à primeira leitura passam despercebidas. Teddy está sob supervisão de Dr. Cawley, pois ele é especialista em vítimas de trauma e culpa, assim como a ambiguidade do final do livro, interpretada como se a recaída de Teddy fosse uma maneira de ser lobotomizado para não ter que aceitar sua condição, confirmam as tendências suicidas do personagem devido aos traumas causados nele.

Após analisar a construção de Teddy/Andrew no romance *Ilha do Medo* seu desfecho e suas ações durante o desenvolver da narrativa, pode-se compreender Edward “Teddy” Daniels/Andrew Laeddis como personagem redondo. Segundo Liliana Reales e Rogério de Souza Confortin (2011):

O termo personagem redondo foi introduzido por E. M. Forster e se refere a personagens que apresentam uma personalidade forte e um destaque muito marcado dentro da narrativa. Esses personagens se caracterizam por serem, muitas vezes, imprevisíveis, de contornos ambíguos ou pouco definidos. São personagens complexos e apresentam uma variedade de características que vão se revelando aos poucos. A esses personagens é atribuída uma rica variedade de características psicológicas, físicas, morais e ideológicas, chegando, muitas vezes, a serem ambíguas e surpreendentes (REALES e CONFORTIN, 2011, p. 30).

Teddy não segue às riscas o modelo de um anti-herói, apesar da personagem acabar criando empatia com o leitor. Teddy caracteriza-se melhor como personagem redondo, pois é complexo e aos poucos, a narrativa revela diversas nuances sobre a personagem que nunca segue uma linearidade. As afetações psicológicas, morais, ideológicas, físicas (a personagem tem uma série de instabilidades físicas desde que chega à ilha, começando pelas crises de enxaqueca da personagem e atos de violência) estão sempre acompanhando o percurso de Teddy na trama e são fundamentais para compreensão de todo desenvolver da história e desfecho imprevisível.

Uma personagem com tamanha complexidade precisa de cuidado em sua adaptação para outra forma narrativa, como o cinema. Teddy é, além de protagonista, o fio condutor de todos os acontecimentos e desenrolar da trama de *Ilha do Medo*, então quando essa história é levada para as telas do cinema é necessário um cuidado especial com a representação que essa personagem terá.

4 O PERSONAGEM EDWARD “TEDDY” DANIELS SOB O OLHAR DE MARTIN SCORSESE

Tanto o cinema quanto a literatura são espécies de narrativa que possuem suas particularidades e limitações. A narrativa do cinema, por ser totalmente visual, o que o espectador recebe como elemento narrativo é apenas o que ele vê e ouve em forma de diálogos entre as personagens, cabendo ao espectador entendimento e dedução dos

significados e compreensão da trama com base apenas no que está sendo mostrado (PINNA, 2006).

O fato de o cinema ser uma narrativa audiovisual, apesar ter essa limitação em relação à escrita, por outro lado, usa da imagem para aproximar o espectador dos acontecimentos da trama. Segundo Robert Stam (2000):

A narração de um filme é, portanto, fundamentalmente visual. Tal como ocorre no gênero dramático, no cinema, o espectador é colocado diante da ação objetivamente, a uma distância muito próxima dos acontecimentos, por meio de imagens. É comum neste meio narrativo que as informações transmitidas ao espectador limitem-se ao que este vê e ouve, ao que as personagens fazem ou falam, com apenas eventuais e breves intervenções (verbais, visuais ou audiovisuais) amarrando os acontecimentos. Cabe ao espectador deduzir as significações (muitas vezes óbvias, outras vezes nem tanto) a partir daquilo que lhe é apresentado (STAM, 2000, p. 164).

Na adaptação cinematográfica, geralmente a escolha do ator que se encarregará em dar vida àquela personagem é feita pensando em sua capacidade de atuação, mas existe, também, uma preocupação com a semelhança física entre a personagem e o ator. No caso de *Ilha do Medo*, em momento algum é citada a descrição física da personagem, sendo assim, Martin Scorsese optou por repetir sua parceria com o ator Leonardo DiCaprio,¹⁹ para que ele fosse responsável pela interpretação de Teddy.

No cinema, o diretor tem o papel de tomar todas as decisões relativas à estética e a narrativa da trama, sendo a partir disso e com os atributos de filmagem, ambientação, iluminação e edição que ele decidirá como desenvolver uma personagem. Sobre a função do diretor, Roberta Nichele Bastos (2010) afirma que:

Apesar de o cinema, ser como já dito, criação coletiva, existe um profissional que é pessoalmente responsável por dar unidade a essa criação e por dar a última palavra em todas as grandes decisões estéticas e narratológicas da produção de um filme, este profissional é o diretor de cinema. As funções exercidas pelo diretor de cinema são tão amplas quanto sua importância no resultado final - o filme. Podemos pensar a função típica da direção em três sentidos - a de conduzir a narrativa, através de instruções técnicas, ao definir a *decupagem* e com isso a

¹⁹ *Ilha do Medo* é a quarta colaboração do diretor com o ator Leonardo DiCaprio. Scorsese já havia trabalhado com Leonardo em *Gangues de Nova York* (2002), *O Aviador* (2004), *Os Infiltrados* (2006), e mais recentemente, em *O Lobo de Wall Street* (2013). Em todas essas as ocasiões, exceto por *Os Infiltrados* e *Ilha do Medo*, Leonardo recebeu uma indicação ao Oscar como Melhor Ator.

mostração e a localização da narração fílmica; a de responsável estético, ao definir os subcódigos estéticos que outros profissionais como o fotógrafo e o diretor de arte utilizarão para compor o filme, mesmo que seja apenas aceitando suas sugestões; e a de diretor de atores, figura que em alguns filmes, é inclusive, separada da função de direção de cena, por ser uma tarefa diametralmente diversa das anteriores. [...] Percebemos que uma ideia não exclui a outra, e o diretor "rege" não apenas os técnicos ou apenas os atores, mas os dois grupos. E como o personagem é concebido tanto pelas opções estéticas e de narração do diretor, quanto pelo modo com que será interpretado pelo ator, ambas as funções são importantes para a compreensão da criação (BASTOS, 2015, p. 59-60).

A construção de uma personagem fictícia para o cinema constitui em um processo bem diferente da personagem de romance. No romance, a caracterização de uma personagem é feita através da escrita, ou seja, o desenvolvimento e a caracterização dessa personagem são feitos através da habilidade do autor em escolher o linguajar para cada personagem, suas maneiras de narração verbal e também suas características físicas, sociais e psicológicas.

No cinema, a construção da personagem acontece através da linguagem audiovisual. O processo de criação acontece a partir: da ação do roteirista, que é responsável por dar verossimilhança a história e ações daquela personagem; da capacidade de interpretação do ator que representará aquela personagem; do diretor que irá reger a narração da trama e utilizará dos recursos técnicos para a ambientação ideal para caracterizar aquele personagem (BASTOS, 2015, p. 47).

Segundo Brait (2010) no romance literário, a sensibilidade do escritor e suas habilidades em enxergar o mundo são realizadas na articulação verbal, enquanto que no cinema essa sensibilidade se apoia no uso das imagens, da *diegese*, ritmos e luzes muito bem elaboradas, fazendo uma narração dupla: verbal e visual.

O ponto principal que move a personagem Teddy em *Ilha do Medo* são seus traumas e suas perturbações. No cinema, Martin Scorsese opta por abordar essas questões de maneira essencial para o espectador entender a essência de Teddy que, no romance, é exposta a partir da escrita e da narração de seus traumas, suas visões e alucinações. Scorsese usa a imagem para explicitar ao espectador as perturbações do personagem Teddy, para que não haja dúvidas sobre a natureza desta personagem. Ao invés de optar por diálogos ou narrativas descritivas para falar sobre os traumas e a violência que acompanha Teddy, Scorsese aproveita os recursos audiovisuais do cinema e coloca em

cena as experiências, lembranças e alucinações de Teddy, respeitando as descrições e exposições do romance escrito. O romance possui diversos elementos *noir* e Scorsese usa técnicas de filmagem para o filme seguir esse estilo.

Logo no início do filme, ao chegar a Ashecliffe, Dr. Cawley mostra a Teddy uma foto da suposta Rachel Solando, que está desaparecida. Nesse momento, Teddy se lembra de imagens que o perturbam de sua experiência na guerra. É a primeira aparição do trauma de Teddy, e Scorsese utiliza flashes de memória para o espectador conseguir acessar o trauma de Teddy e ter uma dimensão disso.



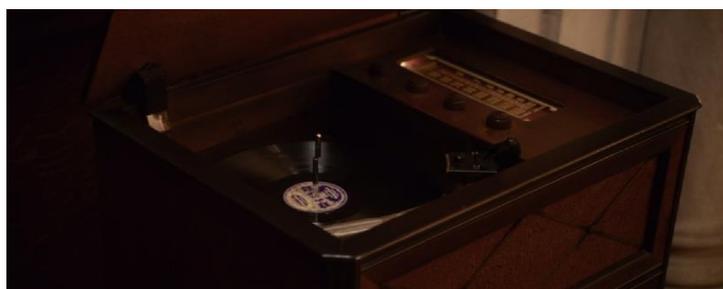
Flashes das lembranças de Teddy na guerra. Fonte: o autor.



Flashes das lembranças de Teddy na guerra. Fonte: o autor.

Uma interessante associação que é feita no filme em relação aos traumas que constroem a personagem de Teddy, é da imagem de uma vitrola e o som de sua música, sempre que Teddy acessa alguma memória traumática, ou quando tem seus sonhos e alucinações. Na cena em que Teddy e Chuck conversam com Dr. Cawley e são apresentados ao Dr. Naehring, há uma vitrola tocando um disco. Teddy reconhece a música, pois quando participara da libertação em Dachau, na sala onde estava o general que Teddy assassinou, havia uma vitrola que tocava a mesma música da sala em que

Teddy, agora, estava no hospital com Dr. Cawley, Dr. Naehring e Chuck. Desde então, a vitrola com o disco tocando aparecerá em cenas que retratam os traumas de Teddy e seus sonhos perturbados. A imagem da vitrola e a música de fundo passaram, então, a funcionar como uma espécie de código, um símbolo para que o espectador veja os traumas da personagem e sirva como uma imagem de associação assim, já que Teddy associa essas músicas às experiências na guerra.



Cena em que Teddy reconhece a música na sala de Dr. Cawley. Fonte: o autor.



Lembrança acessada por Teddy, naquele instante, para a vitrola da sala de Dachau. Fonte: o autor.



Aparição da vitrola com o disco no sonho de Teddy com Dolores em seu apartamento. Fonte: o autor.

A direção de Martin Scorsese também se atenta à natureza violenta da personagem e sempre que Teddy relembra alguma situação traumática ou tem um de seus sonhos e devaneios, a imagem que é usada é, também, violenta. As cenas dos sonhos de Teddy e suas lembranças são marcadas de elementos violentos, o que pode levar a uma associação

à violência presente, não só na trama, mas principalmente em Teddy e em tudo que esses traumas lhe causam.



O olhar agressivo De Teddy na situação que passou em Dachau. Fonte: o autor.



A violência presente nas memórias de Dachau. Fonte: o autor.



A lembrança de Teddy da execução dos homens de Dachau. Fonte: o autor.



Sonho de Teddy com as imagens de sua experiência na guerra. Fonte: o autor.



A aparição de Rachel Solando no sonho de Teddy. Fonte: o autor.



As crianças de Rachel mortas no sonho de Teddy. Fonte: o autor.



Aparição do suposto Laeddis no sonho de Teddy. Fonte: o autor.

Teddy e Chuck são delegados parceiros na investigação do sumiço de Rachel, contudo é nítida a diferença dos dois detetives já que Chuck está sempre vestido de forma elegante, com um semblante sereno, enquanto Teddy, está sempre desarrumado, com um olhar sério, agressivo e desconfiado. A caracterização de Teddy, de seu semblante sempre sério, violento e a forma como se veste funcionam para mostrar externamente que trata-se de um rapaz perturbado e conflituoso.



Chuck e Teddy em uma conversa com Dr. Cawley e Dr. Naehring. Fonte: o autor.



Chuck e Teddy interrogando os funcionários do hospital. Fonte: o autor.

De acordo com que Teddy vai se envolvendo cada vez mais em sua investigação, seus traumas, as visões de Dolores e suas lembranças traumáticas, seu semblante fica cada vez mais desgastado, suas falas cada vez mais confusas e sua aparência cada vez mais abatida. A direção de Scorsese em cima da personagem Teddy é bastante coerente com as nuances da personagem no romance e faz justiça a construção feita por Dennis Lehane.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance *Ilha do Medo* é um thriller psicológico que conta mais que a história de uma investigação policial, é uma narrativa sobre um detetive, seus medos, traumas, a violência que acompanha seu mundo e as consequências de todas essas perturbações. O foco principal do romance é a figura da personagem principal, Edward “Teddy” Daniels, uma personagem redonda com diversas nuances, conduta imprevisível, ações e desconfianças que ao final do romance passam a fazer total sentido e contradições que são resolvidas na chegada do desfecho surpreendente.

A forte presença e importância de Teddy no enredo do romance apresenta um desafio para uma adaptação para o cinema, já que os elementos da narrativa que explicitam e descrevem os traumas da personagem são fundamentais para uma total

compreensão da trama e também dos acontecimentos que se desencadeiam ao desenvolver da trama. Certos aspectos, lembranças, descrições de pensamentos e delírios da personagem são essenciais para justificar a natureza das ações da personagem, ganhando um sentido ainda maior quando é revelada a Teddy sua verdadeira situação.

Após análise do romance, da construção da personagem no livro e posteriormente no cinema, é possível concluir que o diretor Martin Scorsese, responsável pela adaptação do romance para as telas, tem um cuidado muito cauteloso com a construção da personagem Teddy e como ele será trabalhado diante do público espectador. A versão de Teddy para o cinema, sob o olhar de Scorsese é bastante competente, seguindo a mesma complexidade da personagem no romance, possuindo todas as nuances, contradições e imprevisibilidade de sua natureza presente na construção original da personagem na narrativa escrita.

O final do filme segue a ambiguidade do romance, porém, é adicionada uma última fala da personagem para Dr. Sheenan, antes de se levantar para acompanhar os funcionários do hospital para sua cirurgia de lobotomia: “É melhor viver como um monstro ou morrer como um cara bonzinho?”. A interpretação de Leonardo DiCaprio, excepcionalmente nessa cena, traz toda a ambiguidade da personagem, pronunciando a frase em um tom de atuação – como se Andrew estivesse se passando por Teddy, propositalmente – provocando com êxito a ambiguidade do final da trama, tanto no romance, quanto no filme.

Depois de feita a análise da construção da personagem na adaptação para o cinema e ver essa construção sendo colocada em prática por Leonardo DiCaprio sob direção de Scorsese, entende-se que Scorsese compreende a essência do personagem – a violência presente em sua trajetória, os traumas causados pela morte da esposa, as experiências de guerra e, também, as perturbações e confusões dentro da cabeça da personagem após sua chegada ao hospital – e trabalha de maneira competente as assombrações que cercam Teddy.

REFERÊNCIAS:

BASTOS, Roberta Nichele. **Cinema de personagem**: a construção de personagem no cinema de Woody Allen. 2010. 95 f. Monografia (Graduação em Biblioteconomia e Comunicação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.

- BRAIT, Beth. **A Personagem**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2010.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. Editora Perspectiva, 2004.
- FURTADO, Vanessa; ALMEIDA, Gabriela. **A Construção do personagem na narrativa seriada televisiva contemporânea: um olhar à série Dexter**. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-1076-1.pdf>> Acesso em: 05 jul. 2016.
- GOMES, Fernando Franqueiro. **A tradução para o português dos palavrões em Os Infiltrados, de Martin Scorsese**. 2014.
- ILHA DO MEDO. Direção: Martin Scorsese. Produção: Martin Scorsese, Bradley J. Fischer, Leonardo DiCaprio, Mike Medavoy, Arnold W. Messer. Intérpretes: Leonardo DiCaprio, Ben Kingsley, Mark Ruffalo, Michelle Williams, Emily Mortimer, Max Von Sydow, Jackie Earle Haley, Elias Koteas, Patricia Clarkson, Ted Levine. Direção de fotografia: Robert Richardson. Roteiro: Laeta Kalogridis. Música: Robert Robertson, John Powell. Warner Bros Pictures. 2010. 1 Blu-Ray (138 min.), fullscreen, color., legendado.
- LEHANE, Dennis. **Ilha do Medo**. 2. ed. São Paulo: Companhia de Letras, 2010.
- MASSI, Fernanda. **O romance policial do século XXI: manutenção, transgressão e inovação do gênero**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.
- PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: construção do personagem**. Ed: Ática, 1989.
- PINNA, Daniel Moreira de Sousa. **Animadas personagens brasileiras: a linguagem visual das personagens do cinema de animação contemporâneo brasileiro**. 2006. 448 f. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- REALES, Liliana; CONFORTIN, Rogério de Souza. **Introdução aos Estudos da Narrativa**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2011.
- REIS, Carlos. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Livraria Almedina, 1994.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 01, p.65-82, 2008.
- STAM, Robert. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, J. (org.) **Film adaptation**. New Jersey: Tutgers University Press, 2000.

SOB A PERSPECTIVA DO LETRAMENTO LITERÁRIO: A CASA DO LEITOR

Josaine Aparecida Corsso

1 Introdução

Esta proposta nasce das observações feitas em sala de aula, nas quais foram tecidas algumas considerações sobre o ensino de literatura. Primeiramente, os educandos, normalmente, não se interessam por atividades superficiais, cujo objetivo seja relacionar os elementos da narrativa em um questionário, que acaba se repetindo para todas as leituras que eles tenham que fazer. Segundo porque, quando não têm que fazer um resumo da obra, devem seguir um roteiro de leitura que acabam por esmorecer seu gosto pela leitura, visto que esses leitores não conseguem expor suas concepções sobre o que foi lido. Quando muito, há um debate em que se considera o protagonista culpado ou inocente, como é o caso, por exemplo, de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. E por fim, geralmente as leituras propostas são obras contemporâneas, com uma linguagem simples e de fácil leitura que, como afirma Cosson (2014), tratam de temas de interesse do leitor, mas o distancia da herança cultural e da essencialidade literária delineada pelos cânones literários.

Para sairmos desse ciclo metodológico, propomos, sob a perspectiva do letramento literário, não só a leitura de duas obras de renomados escritores da literatura infantil e juvenil, como também um enfoque do olhar literário do aluno-leitor para a casa, um elemento que se sobressai nesses textos. Para tal intuito, apresentamos um recorte da proposta de trabalho a ser desenvolvida no âmbito das atividades do Mestrado Profissional em Letras – PROFLETRAS, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Marisa Gama-Khalil e de acordo com a linha de pesquisa desenvolvida pela docente: Leitura e produção textual: diversidade textual e práticas docentes. Nosso público-alvo concentra-se em alunos do sétimo ano do ensino fundamental II de uma escola pública municipal, localizada na cidade de Uberlândia, MG.

2 A escolarização da literatura

O ensino de literatura na escola tem nos levado a várias reflexões devido ao frustrante resultado na formação de leitores. Para quem leciona Língua Portuguesa e Literatura, fica perceptível o descrédito dado aos estudos literários, que pode ser verificado no fato de o currículo pedagógico incluir apenas uma aula semanal de Literatura. A falta de um método de ensino que considere as especificidades do texto literário e possa apresentar resultados satisfatórios na formação de leitores literários reforça essa visão depreciativa e acaba gerando uma marginalização da disciplina pelos próprios professores da área. Além disso, o interesse dos alunos por outras linguagens que exploram imagens visuais, sons e animação faz com que o distanciamento entre ensino e literatura aumente. Segundo Rildo Cosson (2014), essa disciplina está enfrentando um dos períodos mais difíceis desde a sua introdução no meio educacional e apenas se mantém na grade escolar devido à força da tradição e inércia curricular.

Diante de tal perspectiva, os professores, que prezam pela formação de leitores e acreditam no poder de transformação que somente a prática de leitura e escrita do texto literário pode proporcionar, devem buscar meios para que esse valor seja recuperado. Nesse sentido, encontramos apoio nas palavras de Cosson, que defende ativamente o ensino de literatura e aponta como caminho um investimento consciente no letramento literário, uma vez que

Na leitura e na escrita do texto literário encontramos o senso de nós mesmos e da comunidade a que pertencemos. A literatura nos diz o que somos e nos incentiva a desejar e a expressar o mundo por nós mesmos. E isso se dá porque a literatura é uma experiência a ser realizada. É mais que um conhecimento a ser reelaborado, ela é a incorporação do outro em mim sem renúncia da minha própria identidade [...] Todavia, para que a literatura cumpra seu papel humanizador, precisamos mudar os rumos da sua escolarização, promovendo o letramento literário. (COSSON, 2014, p.17)

Para que ocorra um trabalho efetivo com o letramento literário, de acordo com a argumentação do autor, as aulas de literatura devem se apropriar de um método de ensino diferente do atual. Esse método precisa romper com o círculo de atividades repetitivas, esvaziadas de motivação e desencadeadas apenas pelo prazer da leitura e concentrar-se em uma prática mais complexa, problematizadora, que leve em consideração a formação do aluno-leitor e o potencial humanizador da literatura.

No que diz respeito ao ensino de literatura, Antonio Candido (1995, p. 244) é categórico ao afirmar que a literatura é um bem do tipo incompressível, ou seja, “não há povo e não há homem que possa viver sem ela”, sendo, portanto, um fator essencialmente humanizador e, por sua natureza ficcional, dramática e poética, a literatura também é considerada um instrumento de conhecimento e educação. Sendo assim, o autor considera que

A função da literatura está ligada à complexidade da sua natureza, que explica inclusive o papel contraditório, mas humanizador (talvez humanizador porque contraditório). Analisando-a podemos distinguir três fases: (1) ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado; (2) ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta as emoções e a visão do mundo dos indivíduos e do grupo; (3) ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente. (CANDIDO, 1995, p.244)

Essas três fases proporcionadas pela leitura de obras literárias são importantes para o processo de humanização porque, ao atuarem simultaneamente, dão forma aos nossos sentimentos, ampliam nossa visão do mundo, nos aproximam da natureza, da sociedade, do semelhante e nos libertam do caos porque por meio delas podemos nos organizar. E não podemos nos esquecer, como afirma o autor, que a fruição da arte e da literatura é, antes de tudo, parte dos Direitos Humanos. Desse modo, a literatura deve estar disponível para todos e acreditamos que a escola seja o lugar mais apropriado para promovê-la.

Quanto à leitura da literatura, Regina Ziberman esclarece que

A leitura acontece quando a imaginação é convocada a trabalhar junto com o intelecto, responsável pelas operações de decodificação e entendimento de um texto ficcional. O resultado é a fruição da obra, sentimento de prazer motivado não apenas pelo arranjo convincente do mundo fictício proposto pelo escritor, mas também pelo estímulo dado ao imaginário do leitor, que assim navega em outras águas, diversas das familiares a que está habituado. (ZILBERMAN, 2008, p.18)

Para a autora, o texto literário é matéria-prima para despertar a imaginação e a fantasia, pois parte de uma criação, de uma invenção, de um mundo existente entre o real e o imaginário do autor. Desse modo, a leitura literária é significativa à medida que a imaterialidade confunde-se com o nosso cotidiano, transformando-se em lembranças, em experiências e explicações para a nossa vida. Essa imaterialidade da literatura, tão fluida,

poderia encontrar mais validação na escola, visto que é um lugar onde se deveria, segundo Zilberman (2008, p. 22), “abrir novos horizontes de conhecimento”.

É nesse ambiente que o leitor pode se familiarizar com a literatura de uma forma reflexiva e inserida nos procedimentos formalizados de ensino. Todavia, a discussão é como promover tais habilidades leitoras dos alunos diante de relações polêmicas que permeiam tanto a escolha dos textos literários - que estão entre os cânones literários e os cânones escolares – e os conflitos de ordem política e social que transpassam as questões da escolarização, entre outras indagações.

Essa discussão em torno da leitura literária é levantada por Graça Paulino (2004) quando ela questiona as marcas que caracterizam a escolha escolar de obras literárias que se oferecem ao aluno-leitor nas aulas de literatura. A autora faz uma distinção entre o que seria cânone literário e cânone escolar e argumenta que os objetivos da leitura de textos literários se perderam quando se desviou o estudo para o gênero, para a linearidade da narrativa, para a morfologia e a ortografia, entre outras idealizações que se distanciam do que é necessário para a formação de um leitor literário. Nesse sentido, a autora afirma que

A formação de um leitor literário significa a formação de um leitor que saiba escolher suas leituras, que aprecie construções e significações verbais de cunho artístico, que faça disso parte de seus fazeres e prazeres. Esse leitor tem de saber usar estratégias de leitura adequadas aos textos literários, aceitando o pacto ficcional proposto, com reconhecimento de marcas linguísticas de subjetividade, intertextualidade, interdiscursividade, recuperando a criação de linguagem realizada, em aspectos fonológicos, sintáticos, semânticos e situando adequadamente o texto em seu momento histórico de produção. (PAULINO, 2004, p.56)

A questão é: como promover esse saber literário, se muitas vezes deixamos de lado o “refinamento” assegurado pelos cânones literários e optamos pelo que facilita nosso trabalho em sala de aula, oferecendo uma leitura mais voltada aos cânones escolares, com obras contemporâneas que tratam de temas atuais e atraentes para o público infantil e juvenil?

A provável saída apontada pela autora é o letramento literário. Aliás, essa expressão foi usada pela primeira vez por Graça Paulino no texto intitulado *Letramento literário: cânones estéticos e cânones escolares*, como nos aponta Rosemar Coenga (2010), gerando, desde então, inúmeras pesquisas quanto ao processo de escolarização da

literatura, as práticas de formação de leitores e as especificidades da leitura do texto literário.

Acreditamos, dessa forma, que precisamos recuperar a importância da Literatura no contexto escolar, tanto como arte quanto como disciplina. Os métodos tradicionais, via de regra, já não atingem o objetivo de formar leitores, seja por meio da leitura apenas por prazer, seja para responder às atividades sistematizadas propostas pelos professores (fichas de leitura, resumos, debates), tão comumente usadas para comprovar a leitura no ensino fundamental. Sendo assim, buscamos apoio nas novas concepções de práticas literárias oferecidas pelo letramento literário, que é caracterizado, de acordo com Cosson (2014, p. 23), como uma “prática social e, como tal, responsabilidade da escola”.

Além de formar leitores, precisamos despertar o lado criativo e criador dos aprendizes porque notamos que falta expressividade em seus textos. Eles se exprimem, em geral, de forma sintética e concreta, ou seja, de forma desprovida de imaginação, fantasia, emoção, sentimentos, abstração. Quando propomos uma produção textual que tenha como tema a descrição da casa do aluno, por exemplo, o máximo que obtemos são respostas parecidas com anúncio de compra e venda: “a casa tem três quartos, sala, cozinha e banheiro”. Tal quadro gera inquietação no professor que acredita no poder humanizador e de transformação social da leitura literária, por isso apresentamos uma proposta de processo de ensino-aprendizagem que aproxime o leitor da literatura, ao convidá-lo para conhecer um espaço narrativo tão próximo das personagens quanto de si mesmo: a casa nos moldes literários.

3 Letramento literário

Para compreendermos melhor o letramento literário e o processo metodológico capaz de promover o ensino de literatura na escola, precisamos esclarecer, primeiramente, o que significa letramento. Segundo Magda Soares (1999, p. 36), o letramento representa “o estado ou condição de quem não só sabe ler e escrever, mas cultiva e exerce as práticas sociais que usam a escrita”. Desse modo, ao tornar-se letrado, o indivíduo altera seu modo de viver na sociedade e, ao expandir sua forma de pensar, transforma-se socialmente, culturalmente, cognitivamente e linguisticamente.

Podemos, então, considerar que há vários níveis e diferentes tipos de letramento e o que nos interessa nesta pesquisa é tratar da configuração especial do letramento literário, visto que o nosso enfoque permeia o processo de letramento por meio de textos literários que, segundo Cosson (2014, p.12), “compreende não apenas uma dimensão diferenciada do uso social da escrita, mas também, e sobretudo, uma forma de assegurar seu efetivo domínio”.

Ao relacionarmos o letramento literário com o uso social da escrita, compreendemos que se trata de um processo que envolve não somente a leitura do texto literário, mas também a formação e transformação do leitor, visto o caráter identitário e humanizador da literatura. É um processo que tende a direcionar as escolhas literárias do aluno de acordo com as suas apreciações estilísticas, com o seu interesse na imaterialidade da literatura, nas suas experiências de leituras e nas suas estratégias de compreensão do texto literário. Por isso, conciliar letramento literário e sistematização do processo de ensino-aprendizagem da literatura é primordial para formar uma comunidade de leitores que “se constrói na sala de aula, mas que vai além da escola, pois fornece a cada aluno e ao conjunto deles uma maneira própria de ver e viver o mundo” (COSSON, 2014, p. 12).

Essa sistematização precisa ser organizada em uma sequência de atividades que propiciem a aprendizagem da leitura literária, tendo em vista os objetivos do letramento literário. É necessário, nesse caso, levar em consideração as estratégias de leitura e as teorias relacionadas ao saber literário, dando ênfase às teorias conciliatórias, na qual interagem entre si leitor, autor e texto. Cosson (2014) define essa interação como um processo linear subdividido em três etapas: antecipação, decifração e interpretação.

Resumidamente, a primeira diz respeito à expectativa que se cria antes da leitura da obra, seja pela apresentação dos objetivos da leitura, seja pela materialidade do texto (capa, título, número de páginas, entre outros). Assim, como prega Larrosa (2000, p 120), “o professor – aquele que dá o texto a ler, aquele que dá o texto como um dom, nesse gesto de abrir o livro e de convocar à leitura” - convida o aluno a se aventurar pelas páginas do texto literário como se isso fosse um presente. A segunda, por sua vez, baseia-se em decifrar o texto, sendo o grau de dificuldade determinado pelo nível de letramento do leitor, pois um leitor iniciante não possui a mesma fluidez que um leitor maduro. Daí a necessidade de o professor desafiar o aluno-leitor, partindo do que ele conhece para o que desconhece a fim de expandir seus saberes e proporcionar o seu crescimento como

leitor, ampliando seus horizontes de leitura. No que se refere à interpretação, podemos enumerar algumas estratégias lançadas pelo leitor para construir um entendimento global para o texto, como as inferências, as negociações de sentido com os elementos intratextuais e paratextuais, além do diálogo entre autor/leitor/texto/contexto/comunidade.

Diante desse quadro e considerando a proposição de Magda Soares (2001, p. 47), que defende a busca por uma escolarização que conduza “eficazmente às práticas de leitura literária que ocorrem no contexto social e às atitudes e valores próprios do ideal de leitor que se quer formar”, sugerimos um caminho que promova um encontro efetivo entre literatura e leitor.

O caminho será determinado pela abordagem teórico-metodológica que tem como referencial a sequência básica do letramento literário proposto por Rildo Cosson em seu livro *Letramento Literário: teoria e prática*; e as narrativas poéticas, as experiências estéticas e o trabalho com a descrição literária ficam a cargo dos livros *A casa da madrinha* e *Por parte de pai*, obras de escritores conhecidos e premiados nacionalmente e internacionalmente, como Lygia Bojunga e Bartolomeu Campos de Queirós.

A proposta se apoia na leitura de obras literárias que, ao apresentarem personagens que mantenham vínculos estreitos com a casa, sensibilizem o aluno e o façam perceber-se como protagonista da sua vida e do espaço em que vive. Para isso, usaremos estratégias de leitura que o levem, sob a perspectiva do letramento literário, a refletir sobre sua relação com a literatura e com o mundo, a buscar sentido entre o lido e o vivido, a descrever com um novo olhar seu lugar de pertencimento no espaço: sua casa.

4 A casa como espaço protagonista

Em seu livro *A poética do espaço*, Gaston Bachelard (1978, p. 24) nos atenta para o sentimento de refúgio e proteção que o lar nos oferece e afirma que “a casa é o nosso canto do mundo”. Essa imagem poética pode ser associada ao espaço que desperta a imaginação, pois a imagem constrói paredes, cria o sentimento de proteção, traz as lembranças do passado. O autor ainda afirma que a casa é o lugar dos devaneios, que integra os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Ela pode ser considerada o corpo e a alma, o primeiro mundo, o berço do ser humano, pois “a casa é, como se diz

frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda acepção do termo” (BACHELARD, 1978, p. 200).

É esse sentimento de pertencimento e segurança que pretendemos apresentar aos alunos-leitores a fim de oferecer-lhes imagens poéticas e literárias que enriqueçam seu repertório descritivo sobre o espaço, principalmente no que diz respeito à casa. Acreditamos que o aluno, ao entrar em contato com textos literários que contenham representações estéticas de casas, pode passar a realizar, em seus textos, representações mais complexas do seu lugar de pertencimento, o que poderia contribuir para a reflexão sobre sua subjetividade e sua identidade. Segundo Elódia Xavier (2012, p. 20), esse espaço é “um valioso instrumento de análise da alma humana” e, ao se estudar a casa, “não se podem desprezar os demais elementos constitutivos do tecido textual, pois interagem entre si, sobretudo no caso da intersecção personagem/espaço”.

O leitor, segundo a proposta apresentada, será convidado a “visitar casas” de personagens para perceber como a literatura nos transporta a outras esferas, transformando a materialidade do mundo em “palavras de cores, odores, sabores e formas intensamente humanas” (COSSON, 2014, p. 17). Acreditamos que, ao fazer esse percurso, o aluno-leitor pode criar estratégias de sentido para interagir com a visão de mundo do outro, modificando a própria forma de ver seu mundo e, nesse caso, delimitamos esse mundo à sua casa.

A intenção é que, ao darmos uma ordenação e sequenciação para a dialogicidade entre autor/texto/leitor, ou seja, um objetivo para a leitura, estamos tornando o ato de ler prazeroso, assim como formalizado dentro dos saberes escolares, como propõe o letramento literário. E, para expandirmos os sentidos sensoriais e provocarmos a capacidade criativa dos leitores, pretendemos ir além do letramento, trabalhando, como diz Graça Paulino (2004), com letramento literário. Dessa maneira, ao introduzirmos atividades literárias diferentes, proporcionamos novos modos de socialização, que poderão atrair a atenção do aluno. O resultado esperado é que o leitor passe a ser autor do seu fazer literário ao retratar supostamente sua casa, integrando diversas possibilidades de expressão imagética e descritiva.

No projeto em questão, optamos pela descrição de casas porque é um espaço muito importante na narratologia, uma vez que se torna palco de narrativas, onde os sentimentos,

as emoções e as interações sociais tecem a trama e nos proporciona, muitas vezes, a sensação de pertencimento do lugar em que se vive.

Quanto às obras, as escolhidas foram *A casa da madrinha*, de Lygia Bojunga e *Por parte de pai*, de Bartolomeu Campos Queirós devido ao encantamento que há nas casas descritas por esses autores. Em *A casa da madrinha*, a construção do discurso literário é sustentado por uma linguagem plurissignificativa e figurada, em que a casa é o ambiente simbólico que permite a Alexandre, menino pobre e privado de estudo e até de alimentação, a ter todos os seus desejos e sonhos realizados. Deste modo, parte em busca da casa da madrinha, pois, segundo seu irmão, é uma casa mágica capaz de resolver todos os conflitos e desejos do menino:

Alexandre olhava e olhava, e quase não acreditava. Estava tudo lá. Uma janela dando para o mar (eles viam o sol subindo), a outra dando pro mar (a lua sumindo), a outra fechada, e a outra com cortina listada. A cadeira que abraçava. O armário que dava roupa. O outro que dava comida. A portinha que descia pro porão. (BOJUNGA, 2002, p. 98)

Já em *Por parte de pai*, a casa é o centro das histórias escritas pelo avô do menino nas paredes, das histórias da avó que vai perdendo a memória e das histórias vividas pelo próprio menino nesse espaço cercado de lembranças. A história é semelhante a de Alexandre, porém não houve uma busca e sim uma descoberta. É na casa dos avós que o pequeno decobre a escrita como forma de lidar com as tristes lembranças que povoam a sua vida. O fato de seu avô ter o hábito de registrar frases, provérbios, acontecimentos nas paredes da casa permitiu ao menino compreender que o imaginário pode agir sobre a realidade. A casa, então, se torna o caderno, o diário, o livro, as memórias averbadas pelo avô:

Todo acontecimento da cidade, da casa, da casa do vizinho, meu avô escrevia nas paredes. Quem casou, morreu, fugiu, caiu, matou, traiu, comprou, juntou, chegou, partiu. Coisas simples como a agulha perdida no buraco do assoalho, ele escrevia. A história do açúcar sumido durante a guerra, estava anotado. Eu não sabia por que os soldados tinham tanta coisa a adoçar. Também desenhava tesouras desaparecidas, serrotes sem dentes, facas perdidas. E a casa, de corredor comprido ia ficando bordada, estampada de cima a baixo. As paredes eram o caderno. Cada quarto, cada sala, cada cômodo, uma página. Ele subia em cadeira, trepava em escada, ajoelhava na mesa. Para cada notícia escolhia um canto. Conversa indecente, ele escrevia bem no alto. Era preciso ser grande para ler, ou aproveitar quando não tinha ninguém em casa. Caso de visita, ele anotava o dia, a hora, o assunto, ou a falta

de assunto. Nada ficava no esquecimento, em vaga lembrança.
(QUEIRÓS, 1995, p. 10 e 11)

Assim, ao invés de nos concentrarmos, como de costume, na análise das personagens que interagem nessas obras, daremos enfoque ao elemento que mais se destaca nessas narrativas devido as suas características especiais. A casa seria, então, a protagonista, em torno da qual as personagens e os outros elementos narrativos se relacionam.

No parecer de Elódia Xavier (2012), a casa pode ser, ainda, representada sob a perspectiva feminina, tendo muitas vezes significados antagônicos como liberdade e prisão. A autora faz uma análise de obras literárias que descrevem cenários em que vivem personagens femininas e a relação íntima que os ligam. De acordo com as experiências de cada personagem, o espaço assume diversas facetas: casa coraça, casa protetora, casa da infância, casa fortaleza, casa acolhedora, casa testemunha, entre outras. Cada uma dessas casas representa o imaginário feminino de consagradas escritoras brasileiras, que na ficção vão além das paredes de tijolos e transformam a construção física em metafórica, extrapolando os significados usuais através da dimensão semântica.

Levando em consideração essa relação entre personagem e casa, podemos dizer que em *A casa da madrinha* temos uma figura feminina responsável por assistir um menino, sendo a casa-madrinha, que acolhe, cuida, protege, enquanto em *Por parte de pai* são as paredes de uma casa-memória que configuram o vínculo entre os moradores e os registros da alma.

5 Sequência básica do letramento literário proposta por Rildo Cosson

Tendo em vista esse pressuposto, para desenvolver essa pesquisa precisamos sistematizar as atividades em oficinas, com sequências de leitura e escrita, cujo procedimento metodológico tenha como objetivo o letramento literário. Nesse sentido, é necessário seguir uma sequência básica de atividades, que permite acompanhar as três etapas do processo de leitura: verificar a leitura das obras, ampliar essa leitura com abordagens que relacione o aluno ao texto e ao mundo que o cerca e, ainda, organizar essa leitura literária em uma prática significativa de letramento literário.

Para tal intuito, é fundamental seguir a sequência básica proposta por Cosson (2014), fundamentada na integração de três perspectivas metodológicas: (1) atividades trabalhadas em oficinas, com alternância de leitura e escrita, (2) técnica do andaime, na qual o professor é mediador do conhecimento, sendo apoio para a edificação do saber literário construído pelo aluno-leitor através de atividades e de pesquisa e (3) o registro dos resultados em um portfólio, que favorece, ao se registrar o desenvolvimento das atividades e comparar os resultados de produções textuais iniciais e finais, a visualização do crescimento literário alcançado pelo aluno-leitor. Essas perspectivas metodológicas estão divididas em quatro fases, que serão desenvolvidas dentro do planejamento das aulas de Literatura: motivação, introdução, leitura e interpretação. O aluno-leitor, portanto, seria autônomo na construção do seu saber literário, tendo o professor como andaime, ou seja, o apoio para conduzi-lo à pesquisa e à edificação do conhecimento (COSSON, 2014, p. 16).

Acreditamos que, ao apresentarmos um objetivo para a leitura e a escrita, no qual o aluno possa se identificar e interagir com o texto e o contexto, estamos criando estratégias de leitura que podem servir para outras formas de expressão, como as promovidas pelos multiletramentos. Cremos ainda que, ao final das “visitas” das casas localizadas nos textos literários, teremos leitores e escritores transcendendo o mundo real, interligando-o com o mundo da imaginação e da fantasia, bem como externando suas concepções de mundo e alargando com isso o horizonte do seu universo de leitura e escrita. A intervenção proposta direciona o olhar do aluno-leitor, esperando que ele seja capaz de ter um olhar literário para o espaço em que vive.

6 Considerações finais

Diante da proposta de pesquisa apresentada, pretendemos, com a realização deste trabalho, organizar um portfólio com os alunos, tendo por base produções textuais e atividades desenvolvidas nas oficinas a partir da leitura das obras *A casa da madrinha*, de Lygia Bojunga e *Por parte de pai*, de Bartolomeu Campos Queirós, com vista a apresentar um produto da pesquisa. Acreditamos que, como a presente proposta está voltada para um método de ensino que se distancia de atividades repetitivas, esvaziadas de motivação, tal metodologia pode ser uma alternativa que deve ser explorada nas aulas de literatura.

Em relação aos benefícios que a pesquisa trará, acreditamos que o principal deles é fazer com que o aluno-leitor reflita sobre sua relação com a literatura e desenvolva seu caráter expressivo, identitário e humanizador por intermédio dela; busque sentido entre o lido e o vivido e descreva com um olhar literário seu lugar de pertencimento no espaço: sua casa. Além disso, podemos citar a proposta de uma prática pedagógica mais instigadora e dinâmica e o desenvolvimento das capacidades descritivas e literárias dos educandos com base na relação de interação e proximidade entre leitor/texto literário/espaço. Podemos, ainda, acrescentar a oportunidade de participarem de oficinas voltadas para um tema pouco explorado em sala de aula, tendo como resultado um portfólio ao final do projeto.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Edite. *Lygia Bojunga Nunes e seu projeto literário: uma contribuição significativa para a formação do leitor*. UFMS, s.d. Disponível em: < <http://www.pucrs.br/... leitor/...>> Acesso em: 15 de julho de 2016.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BOJUNGA, Lygia. *A casa da madrinha*. 19. ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2009.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 3ª ed. São Paulo: Duas cidades, 1995.
- CASA Lygia Bojunga. Disponível em: <<http://www.casalygiabojunga.com.br>> Acesso em: 14 de julho de 2016.
- COENGA, Rosemar. Margeando o conceito de letramento literário. In: _____. *Leitura e letramento literário: Diálogos*. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2010.
- COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. São Paulo: Editora Contexto, 2014.
- _____. *Círculos de leitura e letramento literário*. Editora Contexto, 2014.
- FALKEMBACH, Elza Maria Fonseca. Diário de Campo: um instrumento de reflexão. *Contexto e Educação*. Universidade de Ijuí, ano 2. nº 7, julho /set 1987.p. 19-24.
- GAMA-KHALIL, Marisa M. *A casa do avô em Por parte de pai: espaço de horror, de escrita e outros espaços*. Disponível em: http://www.ileel.ufu.br/anaisdocena/wpcontent/uploads/2014/02_/cena3artigo33.pdf. Acesso em: 15 de julho de 2016.
- KLEIMAN, Angela. Texto e Leitor. *Aspectos Cognitivos da leitura*. 15ª ed. Campinas: Pontes Editores, 2013.

LARROSA, Jorge. Sobre a lição. In: _____. *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*. Trad. Alfredo Veiga-Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

PAULINO, Graça. *Formação de leitores: a questão dos cânones literários*. Revista Portuguesa de Educação, vol. 17, núm. 1, 2004.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos. *Por parte de pai*. Belo Horizonte: RHJ, 1995.

ROJO, Roxane; ALMEIDA, Eduardo de Moura (Orgs.). *Multiletramentos na escola*. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.

SOARES, Magda B. *Letramento: um tema em três gêneros*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

_____. A escolarização da literatura infantil e juvenil. In EVANGELISTA, Aracy; BRINA, H. & MACHADO, M. Zélia (Org.). *A escolarização da leitura literária: o jogo do livro infantil e juvenil*. 2. ed. Belo Horizonte: CEALE/Autêntica, 2001.

SOUZA, R. J. D., & COSSON, R. *Letramento literário: uma proposta para a sala de aula*. São José do Rio Preto: Objetos educacionais do acervo digital da UNESP, 2011.

THIOLLENT, Michel. *Metodologia da Pesquisa-ação*. 7ª edição. Editora São Paulo: Cortez; 1996.

XAVIER, Elódia. *A casa na ficção de autoria feminina*. Florianópolis: Mulheres, 2012.

ZILBERMAN, Regina. *O papel da literatura na escola*. Via Atlântica, n.14, dez. 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50376>> Acesso em: 04 de junho de 2016.

A SUBJETIVIDADE INSÓLITA EM *HISTÓRIAS DE ALEXANDRE*

Lilliân Alves Borges

Neste texto, focaremos no modo como a personagem Alexandre é construída na narrativa e para isso precisamos verificar que há um conjunto de espaços e elementos que corroboram para a construção dessa imagem insólita, a saber: os objetos e animais mágicos e o próprio corpo físico de Alexandre, os quais delineiam os espaços fantásticos da obra.

A narrativa inicia-se com o conto “Apresentação de Alexandre”. Nessa apresentação, começamos a vislumbrar quem é a personagem Alexandre:

No sertão do Nordeste vivia antigamente um homem cheio de conversas, meio caçador e meio vaqueiro, alto, magro, já velho, chamado Alexandre. Tinha um olho torto e falava cuspidando a gente, espumando como um sapo-cururu, mas isto não impedia que os moradores da redondeza, até pessoas de consideração, fossem ouvir as histórias fanhosas que ele contava (RAMOS, 2016, p.9).

Alexandre é um sertanejo que vive com sua esposa Cesária em uma pequena fazenda no sertão nordestino e possui o hábito de contar histórias sobre o seu passado aos seus amigos mais próximos todas as noites. Histórias essas que são permeadas pela imaginação de Alexandre, pois ele usa da mesma para criar um mundo em que seu passado é feito por glórias, aventuras, com muita riqueza; inventando, portanto, um universo insólito, metaempírico, conforme designa Filipe Furtado, um mundo em que “os fenômenos [...] seguindo embora os princípios ordenadores do mundo real, são considerados inexplicáveis” (FURTADO, 1980, p.20).

O primeiro elemento inerente à constituição da subjetividade de Alexandre é o seu olho esquerdo torto, um olho que não é compreendido pela personagem como um defeito e sim como a mola propulsora de todas as suas histórias, pois é a partir do momento em que começa a compreender o seu olho torto como uma característica fantástica, capaz de

alterar os acontecimentos de sua vida, Alexandre passa a vê-lo como uma forma de privilégio que poucas pessoas possuem, como podemos constatar nas citações a seguir:

“Que trapalhada será esta? disse comigo. E nada de atinar com a explicação. Quando me vi no caco de vidro é que percebi o negócio. Estava com o focinho em miséria: arranhado, lanhado, cortado, e o pior é que o olho esquerdo tinha levado sumiço. [...] Tinha perdido o olho esquerdo, e era por isso que enxergava as coisas incompletas (RAMOS, 2016, p.23).

Apeei-me e andei uma hora caçando o diacho do olho. Trabalho perdido. E já estava desanimado, quando o infeliz me bateu na cara de supetão, murcho, seco, espetado na ponta de um garrancho todo coberto de moscas. Peguei nele com muito cuidado, limpei-o na manga da camisa para tirar a poeira, depois encaixei-o no buraco vazio e ensanguentado (RAMOS, 2016, p.24).

Alexandre começa a narração de como o seu olho esquerdo ficou torto e já nos mostra que para se conhecer o todo é preciso encaixar os acontecimentos de sua vida e com isso depreendemos como a imagem dessa personagem não pode ser compreendida sem o restante dos fatos que permeiam sua vida, como os seus animais e objetos, na medida em que esses elementos constituem sua subjetividade. De acordo com Gama-Khalil: “os objetos que temos em nosso cotidiano atuam na definição de nossa humanidade ou na definição de nossa subjetividade” (GAMA-KHALIL, 2015, p.77). Essa subjetividade da personagem é constituída por acontecimentos inesperados, insólitos. Por esse motivo, compreendemos que Alexandre não pode ser entendida como uma personagem tipo, conforme elucida Carlos Reis (2014), que agiria de forma redundante e previsível e sim como personagem típico, pois é nele que “o insólito ousa afirmar-se como tal” (REIS, 2014, p.40).

Para compreender a noção de subjetividade, partimos da concepção foucaultiana, a qual se faz presente na leitura que Judith Revel (2005, p.85) realiza de Michel Foucault, em que a subjetividade é tomada como a “maneira pela qual o sujeito faz a experiência de si mesmo num jogo de verdade, no qual ele se relaciona consigo mesmo”. Assim, ao explicar sua vida e a si mesmo a partir do insólito, a personagem Alexandre realiza um jogo de poder, entre o que é aceito como verdade no mundo prosaico – que ele despreza – e as suas verdades, que são carregadas pelo mundo imaginário. Nesse sentido, ele

ultrapassa os limites estabelecidos pelo dito real, baseando a sua existência naquilo que ele considera como verídico para si mesmo.

Ainda pelas citações, da narrativa, que trouxemos anteriormente, percebemos que o olho esquerdo é perdido enquanto Alexandre está no meio da mata à procura de uma “égua pampa”, e, como era noite, Alexandre confunde os animais e monta em uma onça-pintada, a qual no meio da confusão, o faz perder o olho em um espinheiro.

A onça-pintada é domada por Alexandre e passa a viver junto com os outros animais no curral de sua fazenda. Nesse momento, descortinamos que tudo que concerne ao mundo imaginado por Alexandre não faz parte do mundo prosaico, e sim, do campo do insólito, pois poderíamos questionar, quebrando o pacto ficcional: como uma onça-pintada pode viver presa em um curral e conviver pacificamente com outros animais que são, a priori, suas presas? Nesse sentido, buscamos o entendimento de Covizzi (1978, p.26) para compreender o insólito, pois para a autora, o insólito desperta no leitor “o sentimento do *inverossímil*, *incômodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível*, *infinito*, *incorrigível*, *incrível*, *inaudito*”. Desse modo, enquanto leitores, ficamos incomodados, estupefatos, perante as histórias que Alexandre nos conta; e mesmo assim compactuamos com as suas narrativas, assinando assim, o pacto ficcional imposto por ele.

Podemos nos remeter nesse instante, também, a leitura que Tatiana Salem Levy realiza de Blanchot para entender como o mundo imaginário está “colado” ao mundo real, ou seja, mesmo que o leitor entenda que as histórias narradas na obra estão no campo do *inverossímil*, como se elas não fossem possíveis no mundo dito real, gerando um incômodo, é relevante entender que “a literatura não deixa de falar do mundo, mas fala sempre de sua outra versão”. Portanto, nas *Histórias de Alexandre*, o mundo imaginário narrado pela personagem coexiste juntamente ao mundo real; em que o mundo o real e o imaginário são dois lados de uma mesma imagem, que convivem simultaneamente, e isso nós conseguimos vislumbrar na obra em questão, pois, ao criar o seu mundo imaginário, Alexandre consegue realizar uma crítica social.

Compreendemos, portanto, que o insólito é construído, a priori, pela imaginação de Alexandre, uma imaginação que gera uma narrativa quixotesca, pois, assim como Sancho Pança, Alexandre, ao rememorar um passado distante, imaginário, busca saciar um desejo de pertencer a uma camada social privilegiada, a qual nunca pertenceu já que

é um sujeito pobre, sem dinheiro e sem nenhuma importância na estrutura social na qual está inserido.

Além da onça-pintada que é montada e domada como um cavalo qualquer, outros animais com características mágicas colaboram para a constituição da subjetividade dessa personagem insólita, como é o caso dos papagaios:

“Ô de casa!” Uma voz de homem perguntou lá dentro: – “Ô de fora! Quem é?” E eu respondi: – “É de paz. O senhor faz favor de arranjar uma sede de água para um viajante.” – “Não posso, tornou a voz. Não posso porque estou amarrado.” Espantei-me: – “Como? Quem amarrou o senhor? Diga, que eu desamarro.” – “Não se incomode não, moço, foi a resposta. Aqui em casa o costume é este. Vivo acorrentado.” – Nessa altura uma velha apareceu com um caneco de água e falou: “ Cala a boca, Deixa de tomar confiança com quem tu não conheces.” Bebi e ia agradecer quando percebi que ela se dirigia a um papagaio que batia as asas, na gaiola pendurada à parede (RAMOS, 2016, p.39).

Saí da Intendência, parei diante da casa vizinha: estavam fazendo lá dentro um discurso igual aos que tinha ouvido: – “Senhores do conselho de sentença, o meu constituinte não é criminoso.” E mais isto, e mais aquilo, e tal, enfim, etc.

Cheguei a uma janela, onde várias pessoas se apertavam e batiam palmas: – “Isso mesmo. Apoiado.” Como a sala da Intendência era pequena, estavam debulhando ali o resto dos processos, calculei. Engano: a criatura que se esgoelava, sapecando em cima da gente uma penca de leis, era um papagaio miúdo e feio, de penas tristes e sujas. [...]

– “Você está doido, gritou o papagaio quando soube que ia viver na fazenda. Morar nas brenhas? Não nasci para isso” (RAMOS, 2016, p.71-72).

A esposa de Alexandre sempre ambicionou ter um papagaio que falasse, porém o que Alexandre compra para a esposa ultrapassa a barreira do que entendemos por um papagaio falador, ou seja, os papagaios comprados por Alexandre se comportam como seres humanos, estabelecem um diálogo com a personagem, possuem vontade própria; como se estivessem em um Reino Encantado²⁰.

²⁰ Ao nos referirmos ao Reino Encantado, estamos dialogando diretamente com a designação proposta por J.R.R.Tolkien em seu ensaio *Sobre contos de fadas* (2013). Vejamos a seguir: “Disse que o sentido de ‘histórias sobre fadas’ era demasiado restrito. É restrito demais mesmo que rejeitemos o tamanho diminuto, pois no uso normal em língua inglesa os contos de fadas não são histórias sobre fadas ou elfos, mas histórias sobre o Reino Encantado, *Faerie*, o reino ou estado no qual as fadas existem. O Reino Encantado contém muitas coisas além dos elfos e das fadas, e além de anões, bruxas, trolls, gigantes ou dragões; contém os oceanos, o sol, a lua, o firmamento e a terra, e todas as coisas que há nela: árvore e pássaro, água e pedra,

É oportuno trazer a lume, as contribuições de Beatrice Bottet (2008, p.54, tradução nossa), em que a autora afirma: “os animais tem desempenhado um papel importante na imaginação humana”, logo, por estarem sempre permeando a imaginação humana, compreendemos que “o mundo animal é fabulosamente rico” (2008, p.54, tradução nossa). É por isso que os animais são elementos recorrentes em narrativas em que o insólito irrompe.

Os objetos mágicos também colaboram para a constituição dessa personagem, como é o caso do estribo de prata. A imagem do estribo de prata aparece no conto “O estribo de prata”. Vejamos a seguir:

Convenci-me, porém, de que os dentes da bicha tinham ferido o estribo e deixado lá o veneno que existia no corpo dela. Um mês depois, com a força da lua, o estribo inchava, como incham todas as mordeduras de cobras. Era por isso que ele estava tão crescido e tão pesado. Mandei chamar um mestre na rua e, com martelo e escopro, retiramos do estribo cinco arrobas de prata, antes que o metal desinchasse. Isto se repetiu durante alguns anos: todos os meses o estribo inchava, inchava, e conforme a força da lua, eu tirava dele três, quatro, cinco arrobas de prata (RAMOS, 2016, p.47-48).

Pela citação, percebemos que enquanto estava na mata, uma cobra tentou picar Alexandre, porém acerta o seu estribo, que era de prata; e com essa picada, o estribo adquire o poder de dobrar, triplicar de tamanho e a produzir muita prata. Conforme esclarece Moles (1981, p.18), “o objeto traz ao indivíduo uma catharsis de seus desejos, uma compensação à frustração”. Logo, o poder que o estribo de prata ganha ao ser picado pela cobra poderia ser a explicação da possível riqueza que Alexandre narra em sua contação de histórias, uma riqueza imaginada e que tentar compensar sua vida simples, sem glórias, sem dinheiro; uma vida de anonimato.

O estribo de prata, portanto, um objeto que, após a mordida da cobra, se desautomatiza de sua função institucionalizada e adquire assim “uma atmosfera mágica” (GAMA-KHALIL, 2016, p.37). Assim, é na manifestação do insólito, que a personagem Alexandre aponta as justificativas para o seu passado marcado por glórias, fama e muito dinheiro, logo, é na (re)criação desse passado por meio da irrupção do insólito que

vinho e pão, e nós mesmos, seres humanos mortais, quando estamos encantados” (TOLKIEN, 2013, p.9-10, grifos do autor).

Alexandre se (re)encontra enquanto sujeito, um sujeito que não é entendido pelas vias do mundo prosaico e sim pelas vias do insólito, do incongruente, do inverossímil.

Ainda ao que se refere ao processo de construção dessa nova subjetividade pela personagem Alexandre, podemos jogar luz nas contribuições de José Gil na releitura que o estudioso realiza de Michel Foucault ao afirmar que:

A subjetividade é a força de se auto-afectar. Mas esta força é induzida no sujeito a partir do fora. O “fora” constitui, no fundo, uma força; a subjectividade produzida pela acção desta forma exterior pode ser assimilada a um certo tipo de “incorporação” de forças. Como se incorpora uma relação de forças – as que vêm do exterior e as forças do indivíduo, por exemplo, forças vitais? Através de uma *dobra*. A dobragem é o processo decisivo de subjectivação. (GIL, 2009, p.23, grifos do autor)

Nessa releitura realizada por Gil, compreendemos que os objetos fazem parte dessa força exterior, a qual é incorporada pelo sujeito para que assim ele consiga elaborar a sua subjetividade. Portanto, é nessa relação entre exterior e interior, que a subjetividade da personagem vai se constituindo e se transformando. Logo, Alexandre vai se reconstruindo enquanto o sujeito idealizado que tanto quer ser: um sujeito rico, com muito dinheiro, com muitas casas, fazendas enormes, muitos animais, vestindo belas roupas e mais do que isso, um sujeito considerado importante na sociedade, tanto que, com essa nova subjetividade, Alexandre “ganha” um título, é Major Alexandre, como podemos verificar na passagem abaixo:

Lá eu tinha prestígio: votava com o governo, hospedava o intendente, não pagava imposto e tirava presos da cadeia, no júri. Vivia de grande. E quando aparecia na feira, o cavalo em pisada baixa, riscando nas portas, os arreios de prata alumiando, o comandante do destacamento levava a mão ao boné e me perguntava pela família. Tenho tocado nisso algumas vezes, e os amigos vão pensar que estou aqui arrotando importância. É engano, detesto pabulagem. Na capital só viam em mim um sujeito que vendia gado. Mas se quiserem saber a minha fama no sertão, deem um salto à ribeira do Navio e falem no major Alexandre (RAMOS, 2016, p. 80-81).

Ao ganhar importância social e voz, Alexandre tira a si mesmo de um espaço social e discursivo da segregação e da interdição, e conseqüentemente deixa de ser um

sujeito da borda e torna-se um sujeito do centro. Alexandre, dessa forma, transgride, ultrapassa barreiras, quebra preconceitos e se insere na normal social vigente.

Quando discorremos sobre exclusão de sujeitos e interdição discursiva, estamos nos remetendo às reflexões foucaultianas, primordialmente, o que se refere ao primeiro grupo de controle do discurso – interdição, segregação e vontade de verdade – exposto em *A ordem do discurso* (2014).

Ao tratarmos a questão da segregação, Foucault elucida: “existe em nossa sociedade outro princípio de exclusão: não mais a interdição, mas uma separação e uma rejeição” (FOUCAULT, 2014, p.10). A segregação opera, assim, por meio de dois movimentos – separação e rejeição – que apartam o sujeito e a sua palavra do meio do convívio com o outro.

Para discutirmos a questão da interdição, trazemos as palavras de Michel Foucault em *A ordem do discurso*:

em toda a sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 2014, p.9).

Pelas palavras de Foucault, depreendemos que todo discurso proferido sofre alguma forma de interdição, logo, enquanto a identidade de Alexandre está atrelada a de um sertanejo pobre, sem riquezas, ele é um sujeito que possui o discurso interdito, além de ser também segregado, pois há uma rejeição de tudo aquilo que ele é e do que ele fala. Porém, foi possível percebermos que, ao se (re)construir por meio da irrupção do insólito, Alexandre deixa de sofrer a interdição e a segregação, ganhando, assim, validade social e discursiva.

Por meio das reflexões de Gama-Khalil, a “literatura fantástica, ao trazer tão frequentemente o tema dos corpos desgovernados, assinala sua oposição às regras e se coloca como um espaço no qual as transgressões são plausíveis e a intemperança sua lei maior” (GAMA-KHALIL, 2013, p.30). Em outras palavras, a literatura fantástica nos permite ir além dos espaços sociais e discursivos impostos pelas normas, realizando, assim, uma transgressão, a qual ocorre desde os objetos e os animais mágicos que rodeiam esse universo fantástico de Alexandre, até o seu próprio corpo, por meio de seu olhar

esquerdo torto, o qual desvia daquilo que compreendemos como deficiência física e caminha para a via do insólito, da transgressão. Um caminho em que somente o insólito, o fantástico pode operar.

Portanto, na obra *Histórias de Alexandre*, conseguimos vislumbrar que muitos dos espaços inventados por Alexandre são utópicos, na medida em que se revelam como espaços do desejo, como posicionamentos sem lugar no real, concebidos como espaços divergentes, se contrastados ao mundo prosaico, além de que a criação desses espaços utópicos se deve à necessidade de amenizar as agruras do real vivido pelo personagem Alexandre. Desse modo, pode-se inferir que a personagem Alexandre é um sertanejo, que vive de forma modesta com sua esposa em uma pequena fazenda no sertão nordestino, e que para atenuar sua condição de vida, cria um mundo imaginoso sobre si mesmo e sobre sua vida, em que diversos elementos, como objetos e animais ganham características mágicas, assim como o seu próprio corpo, com o seu olho torto, determinam sua subjetividade, uma subjetividade insólita.

REFERÊNCIAS:

BOTTET, Béatrice. *Encyclopédie Du Fantastique et de L'Étrange*. Paris: Casterman, 2008.

COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 24.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

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

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Objetos insólitos: representações do espaço e do medo em *Objecto* quase de José Saramago. In: LOPES, Ana Costa; LOPES, Fernando Alexandre; BORGES Fº. *O Espaço e literatura: perspectivas*. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2015. p.61-78.

_____. A transgressão na literatura fantástica: o limite ilimitado. In: *Modalidades de transgressão: discursos na literatura e no cinema*. Nilton Milanez, Jamille da Silva Santos (Orgs.). Vitória da Conquista: Labedisco, 2013.

_____. A insólita “cadeira” de José Saramago: quase objeto?. In: *Millenium*, 50-A (setembro), p.33-44, 2016.

GIL, José. *Em busca da identidade: o desnorte*. Lisboa: Relógio D'Água, 2009.

LEVI, Tatiana Salem. *A experiência de fora: Blanchot, Foucault, Deleuze*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2011.

MOLES, Abraham A. *Teoria dos objetos*. Trad. Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

RAMOS, Graciliano. *Histórias de Alexandre*. Rio de Janeiro: Record, 2016.

REIS, Carlos. Figurações do insólito: a reversão do típico. In: *(Re) Visões do Fantástico: do centro às margens; caminhos cruzados*. Flávio Garcia; Maria Cristina Batalha; Regina Silva Michelli (Orgs.). Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014.

REVEL, Judith. *Michel Foucault: conceitos essenciais*. Tradução Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez, Carlos Piovesani. São Carlos: Claraluz, 2005.

TOLKIEN, J.R.R. Sobre contos de fadas. In: *Árvore e folha*. Trad. Ronald Eduard Kyrmse. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

A LINGUAGEM CIRCUNFERENCIAL: DISCURSO (DO) INSÓLITO EM *ESTRELA POLAR*, DE VERGÍLIO FERREIRA

Marcus Vinícius Lessa de Lima

O primeiro momento da aproximação aqui proposta ao romance de Vergílio Ferreira implica uma revisão – breve, diga-se de passagem – do que se entende por *insólito*, no caso, no escopo da ficção, e mais precisamente a literária. Com Lenira Marques Covizzi poderíamos compreendê-lo como o “*inverossímil, incômodo, infame, incongruente, impossível, infinito, incorrigível, incrível, inaudito, inusitado, informal*” (COVIZZI, 1978, p. 26, grifos da autora); definição que, se tomada à parte do percurso da autora no texto citado²¹, será certamente, operacional à proporção de sua amplitude, podendo, conforme a argumentação que a manipule, corresponder a uma infinidade de discursos sem que se adote uma referência localizável que componha a norma narrativa ou a fenomenológica rompida pelo acontecimento insólito. Fala-se de norma, afinal, os onze adjetivos alocados por Covizzi sob a desconcertante vigília do insólito, todos modulados por uma partícula de negação, prefixal ou incorporada à raiz latina, pressupõem justamente isso: a anulação causada por ou a incapacidade de acomodação semântica de dado discurso ao campo delimitado pelo adjetivo em sua forma primeira.

Como a proposta desenvolvida aqui não se aterá à revisão epistemológica mais profunda do conceito de *insólito*, prosseguiremos com uma sua definição mais delimitada, observando apenas que, diante do conjunto referido acima, duas atitudes se mostram possíveis: de início (o que não se dará aqui), o recurso a uma teoria da normatização. É possível, nesse sentido, recorrer à arqueogenealogia de Michel Foucault, tratando o discurso literário insólito em sua disposição marginal, fronteira e a-normal (talvez, uma vontade de não-verdade?), isso em paralelo com a formação tecnológica e institucional de redes de regulamentação da racionalidade que prescreveriam, tanto no âmbito dos discursos como no das práticas, uma norma fenomenológica e uma aceitabilidade empírica. Outra possibilidade seria recorrer à *teoria das esferas* de Peter Sloterdijk,

²¹ Covizzi realiza um amplo esforço para a definição do insólito em seu texto. Porém, encontramos desde o início esse esforço atrelado a uma específica sincronia: “A nossa preocupação nesta primeira parte será a de configurar genericamente o que denominamos de insólito no mundo e na ficção do século XX” (1978, p. 25). Aqui, brevemente, se apontará a uma definição do insólito aplicável, segundo os mesmos traços gerais, a sincronias várias.

compreendendo um dado sistema de normas como um sistema relacional (tratando da relação entre humano e meio-circundante) de domesticações e imunizações subjacentes à antropotecnia, sendo o insólito aquilo escapa ou que ainda não é apreendido pelo sistema. Já por intermédio da *dialética negativa*, de Theodor Adorno, deve também ser possível reconhecer criticamente as estratégias de que se vale o pensamento positivo para constituir uma dada racionalidade e, a partir daí, normas, justamente aquelas que não compreenderiam em seu bojo os acontecimentos de que trataremos aqui, tomando-os, pois, por in-sólitos: não usados, não habituais, não rotineiros, funcionando para ressaltar a processualidade de um pensamento que, apesar de efetivamente possível, será valorado como impróprio quando a razão positiva corresponder ao crivo intelectual adotado. Ressalvemos que, qualquer uma dessas teorias, ou ainda outras a que se possa recorrer, implicariam sua aplicação a um campo de interesse mais imediato, conforme proposto aqui, àquele da ficção literária. Uma teoria da norma, aliada com qualquer ou quaisquer das tendências acima deveria ser capaz, justamente, de definir como se constitui um domínio de objetos, discursos e campos semânticos tomados por (e tornados) normais e regulares – verossímeis, cômodos, não infames, congruentes, possíveis, finitos, corrigíveis, críveis, não inauditos, usados, formais, nos (contra)termos de Covizzi –, para, a partir daí, compreender o que se trata por desviante ou a-normal, e como operam/funcionam esses elementos. Em contrapartida (o que corresponde ao programa adotado aqui), é também possível o recurso a teorias que já delimitem de alguma maneira o conceito, cotejando-as entre si para uma posterior disjunção de suas proximidades discursivas que, enfim, permita alcançar uma definição expediente.

Ainda que ambos adotem uma perspectiva genética para a análise e taxonomia de textos fantásticos, e ainda que, observadas atentamente, suas análises constituam perspectivas distintas, podemos recorrer às reflexões do semiólogo boliviano Renato Prada Oropeza (2006) e do crítico literário francês Roger Bozzetto (2001) para delimitar o que trataremos por insólito, em termos das linhas mais gerais que aproximam seus discursos. Inclusive, esse movimento de aproximação se encontrará afinado à perspectiva do fantástico como um modo literário. Assim, o fantástico será compreendido como um amplo conjunto discursivo narrativo que invoca (recorre a) manifestações metaempíricas, aquelas caracterizadas por “se manterem inexplicáveis na época de produção do texto devido à insuficiência de meios de percepção, [ou por] desconhecimento dos seus

princípios ordenadores ou [por] não terem, afinal, existência objetiva” (FURTADO, 2016, p. 1-2, grifos nossos). Notemos, brevemente, que o *empírico* que Furtado toma de referência para delimitar o *metaempírico* corresponde ao que é reconhecível segundo a uma dada racionalidade contemporânea, que aparentemente é, tendo em vista as escolhas lexicais do autor (“meios de percepção” e “princípios ordenadores”) fundada no racionalismo de que falará Prada Oropeza, conforme citado mais adiante.

Observaremos nos dois textos mencionados uma concordância quanto à delimitação do conceito de insólito, no primeiro, e de fantástico, no outro, quanto a sua finalidade, quanto ao seu funcionamento último (no caso, os teóricos divergem quanto às etapas mais localizadas desse funcionamento), que, no primeiro, corresponderia à identidade do insólito com o “que desarticula a racionalidade realista” (PRADA OROPEZA, 2006, p. 76, tradução nossa), com o que é incoerente à codificação realista, “contrário à lógica aristotélica-racionalista” (op. cit., p. 57-58, tradução nossa). Esses elementos de um pensamento desarvorado são destoantes de uma lógica, que, segundo Prada Oropeza (p. 53-54), inicia-se com a tradição platonista, desdobrando-se, pela doutrina aristotélica, até a metafísica moderna. Essa lógica, ou, antes, ideologia, nos termos do autor, interpela todo discurso por meio de critérios de validação e verificação, pautados na *verdade*, compreendida como uma entidade metafísica à qual poderíamos, em tese, aceder pelo recurso à razão. Isso, ainda segundo o autor, implicaria tratar por *realidade* um conjunto objetivo metafísico, suprasensível de elementos delimitados pela razão, conjunto esse atemporal, supra-histórico e universal que precede a e é traduzido pela realidade sensível, à qual a ficção referencialista deveria, também em tese, se reportar para a constituição de seu discurso. Cotejemos essas observações com as de Roger Bozzetto.

Em sua perspectiva, o fantástico subverte a episteme correspondente ao universo da representação, segundo o qual “tudo o que é real é racional” e “toda a realidade é representável”, visando representar, ambigualmente, um suposto não representável (e suposto impensável, segundo a lógica racionalista), isto é, uma ruptura da legalidade racional (BOZZETTO, 2001, p. 224). Assim, se invocaria a alteridade da racionalidade e essa invocação acarretaria na desestabilização das fundações do mundo, pelo fato de que sua coerência, então, se tornaria vaga (op. cit., p. 230). Depreenderemos daí, e novamente,

que o insólito (onde Bozzetto, na verdade, utiliza o termo fantástico²²) corresponde ao elemento não acomodável a um sistema de pensar (tributável à lógica aristotélica-racionalista) e a um seu sistema de representação estética, justamente a ficção mimético-referencialista, e, no entanto, enunciável por meio desse mesmo sistema.

Com essa definição conciliatória do insólito, estaremos, inclusive, no terreno de apontamentos de Irène Bessière (2009), segundo a qual o fantástico constituiria uma fenomenologia semântica caracterizada por invocar, no discurso textual, dados não acomodáveis a dado sistema de pensar social, histórica e culturalmente contextualizado. Desse modo, o texto fantástico, especificado pela justaposição de e contradição entre verossimilhanças diversas das convenções coletivas e essas próprias convenções – que aqui, leremos, como sistemas de pensar e sistemas de normas estéticas de representação devedores do racionalismo acima referido –, engendrando a submissão ao exame destas últimas se desdobraria em dois movimentos: de um lado, instauraria “a *desrazão* na medida em que ultrapassa a ordem e a desordem e que o homem percebe a natureza e a sobrenatureza como marcas de uma racionalidade formal”, desvelando, de outro, o irrealismo das leis do realismo literário sem, no entanto, contradizê-las (BESSIÈRE, 2009, p. 3-4).

Doravante, as referências ao insólito ficcional compreenderão essa ampla dimensão (ou essas várias dimensões) materializáveis discursivamente que não correspondem a, ou não se acomodam – em um primeiro contato e um primeiro esforço de acomodação racional – ao sistema de pensamento que condicione a produção e a recepção de uma dada obra literária, isto é, por expediente, o sistema lógico aristotélico-racionalista.

A manifestação do insólito que se evidencia inicialmente em *Estrela Polar* é a que corresponde ao Duplo ficcional. Leremos, nesse romance, a narrativa de Adalberto, que desempenha uma função autoral ficcionalizada, isto é, lemos o produto de sua escrita,

²² Opera-se aqui a substituição dos termos pelo fato de que Bozzetto – ainda que opere a conceituação de um gênero, ao negar, no final de seu texto (p. 241), a possibilidade de existência de um discurso fantástico – recorre a um valor apenas representável (que corresponderia ao “fantástico”), um valor fronteiro entre o indizível (que, no entanto, é parcialmente dito) e o perfeitamente dizível. Visando reintegrar esse valor à ordem manifestável do discurso – afinal, sua representação dá-se discursivamente e é pelo texto, pela linguagem que se tangencia o referido limiar, lançando-o, então, mais além a cada efetiva materialização sua em discurso –, propomos aqui uma leitura que se aproveite das concordâncias entre os projetos de Prada Oropeza e de Bozzetto, no que se refere à lógica à qual o insólito (ou o fantástico) vem se opor. Compreendemos, portanto, o *insólito* conforme Prada Oropeza: como um elemento do discurso.

mais precisamente, de sua escrita memorial, que nos narra, sob a influência das inconsistências típicas a uma memória, sua complexa relação com duas supostas irmãs, gêmeas talvez, Aida e Alda. Em outros momentos, propusemos análises dessa relação por um viés semiótico, e pelos vieses temático e psicanalítico concernentes ao Duplo²³, e desenvolvemos também uma análise discursiva, sustentada principalmente pelos estudos de Michel Foucault. Porém, adiante, gostaríamos de ressaltar um outro aspecto desse romance que, se talvez não seja necessário à manifestação insólita mais evidente em *Estrela Polar*, pode ainda contribuir a ela, e, além, pode constituir uma outra via pela qual irromperá um possível extraordinário, uma possível estranheza, uma possível incongruência, necessária às manifestações metaempíricas que caracterizarão o modo ficcional fantástico: esse aspecto será o funcionamento circunferencial do discurso narrativo no romance.

A análise do fantástico como produto discursivo, já impulsionada por Todorov – que dedica um capítulo de sua *Introdução à literatura fantástica* (2003) precisamente a tratar do *Discurso Fantástico* (op. cit., p. 83-98) –, será ainda ressaltada por Bessière, no já citado *O relato fantástico: forma mista de caso e adivinha* (2009) – que, inclusive, norteará a perspectiva do fantástico como um modo, que aqui será adotada –, ou, mais recentemente²⁴, por Prada Oropeza, no também já citado *El discurso fantástico contemporáneo: tensión semántica y efecto estético* (2006). Se em Todorov encontraremos considerações tais quais “a linguagem permite conceber o que está sempre ausente: o sobrenatural” (2003, p. 90), à parte desse sobrenatural *stricto sensu*, concordaremos com Prada Oropeza (2006, p. 58-60), no que concerne à manifestação do fantástico, do insólito, mediante a utilização de certas conformações dos elementos de discursivização, entendidos como “procedimentos, mecanismos e fatores que articulam uma narrativa literária graças à codificação que os externa, que os faz manifestos” (PRADA OROPEZA, 2006, p. 58, tradução nossa). Graças, portanto, ao código que corresponde à linguagem manifesta da obra, à disposição dos elementos de língua em

²³ Em uma comunicação neste mesmo congresso, que abarcou possíveis caminhos analíticos que privilegiam o Duplo temática e psicanaliticamente, e outra, também em 2016, no III Congresso Internacional Vertentes do Insólito Ficcional/XV Painel Reflexões Sobre o Insólito na Narrativa Ficcional, concernente à análise semiótica.

²⁴ Todorov completa a escrita de seu estudo em 1968 e Irène Bessière publica o seu em 1974, em sua obra *Le récit fantastique. La poétique de l'incertaine*, daí a necessidade de uma cronologia que não se fie à publicação de suas traduções consultadas aqui.

suas páginas e à relação desses elementos entre si, com o mundo ficcional ali construído e com a pretensa realidade que se apresenta como seu horizonte de referência.

A partir dessas reflexões, buscaremos localizar um certo modo-de-ser do discurso, um certo funcionamento discursivo que, em *Estrela Polar*, contribua para tornar menos sólida (e sólita) a realidade do mundo possível dessa obra de Vergílio Ferreira, caso lida sob a exigência de uma certa acomodação a esse discurso cotidiano, racionalista, referencialista que prima pela acomodação dos acontecimentos a uma realidade que os embasa e justifique. E, por fim, antes de avançar o argumento, leiamos algo de Michel Foucault. De fato, não despretensiosamente:

[a] linguagem é espaço, e isso tinha sido esquecido simplesmente porque a linguagem funciona no tempo – é a cadeia falada –, e funciona para dizer o tempo. Mas a função da linguagem não é ser o tempo; e o ser da linguagem, justamente, se sua função é ser o tempo, o ser da linguagem é ser espaço. (FOUCAULT, 2016, p. 124, grifo nosso)

Buscaremos adiante, como modo-de-ser do discurso literário, uma certa conformação espacial no discurso de *Estrela Polar*, elegendo-a como privilegiada para a análise devido à regularidade de suas manifestações. Leiamos, deste modo, algo acerca de algum espaço.

Sendo o contorno de um círculo, isto é, uma circunferência, a união dos infinitos pontos que distam o mesmo valor de um dado centro, é possível um certo funcionamento do discurso, em planos ou níveis diversos de manifestação, que seja análogo à função espacial de um ou mais pontos tomados à sorte em um desses contornos. Pontos que apontarão sempre a uma coespacialidade em relação aos demais, limitados pelo diâmetro, condicionados pelo caráter concêntrico de seus posicionamentos. Percorrendo toda a extensão diametral o ponto retornaria ao início de seu percurso, e colocando-se um pouco além ou aquém desse diâmetro passaria a compor uma outra forma, uma outra circunferência. Cada ponto de uma circunferência, ainda que, à última análise, localize-se, no espaço plano, em uma exata coordenada distinta dos demais, remeterá a uma coordenada comum aos infinitos pontos concêntricos – precisamente, aquela que lhes é o centro. Em vista disso, entenderemos por *circunferencialidade discursiva* a remissão – ainda que de distintas materialidades – a um mesmo centro, contextualmente cambiante, sempre mantendo, contudo, a possibilidade de um centro mais englobante que condicione

o funcionamento de toda uma extensão espacial de discurso, no caso, o romance em análise. Um mesmo fim, que é, na verdade, seu mesmo início, e que condicionará distintos caminhos frasais. O discurso como uma circunferência: como se condicionado por uma equação que, em si, não permite mais que um jogo de espelhos em torno de um objeto estático, ou uma permanente *mise en abyme*.

A partir dessas considerações, buscaremos, e literalmente, circunferencialidades no discurso do romance, circunferencialidades marcadas pelo retorno a si, pela iteração, pela regularidade de um mesmo dado ou acontecimento – ecoando, por vezes, algo do funcionamento psíquico do que Freud nomeia o inquietante (2010) –, marcadas pela estagnação e impossibilidade de transcender dado limite, circunferencialidades essas que, de algum modo, contribuam para o programa do insólito ali materializado e que nos representem a própria estranha obviedade de um contorno de círculo: a contiguidade e coespacialidade de todos os seus pontos, vertendo a um infinito reinício.

De início, um caráter circunferencial que condiz ao enredo. Para tal, nos obrigaremos a sumariá-lo. Adalberto escreve do cárcere as memórias de sua relação com Aida e Alda: sabemos, desde as primeiras páginas, que ele se encontra encarcerado por assassinar a esposa. O que se passa até aí? Pois bem, após a morte de sua mãe, Adalberto, buscando alguém com quem consiga comunicar-se profundamente, relaciona-se com Aida, até a desilusão tornar-se a constante dessa relação, pois que nela vê-se impossibilitado de estabelecer essa comunicação²⁵, essa comunhão buscada desde o início. Então, passa a entrever na suposta irmã gêmea de Aida – suposta, porque é sempre mantida a dúvida, a ambiguidade, a suspensão de qualquer certeza quanto a esse parentesco –, Alda, a possibilidade de comungar seus seres. Aida e Alda, nesse momento, percorrem várias cenas da narrativa, confundindo-se diante de Adalberto, e essa flutuação de identidades, esse intercâmbio permanente de suas subjetividades é marcado pela percepção cada vez mais profunda de uma misteriosa radiação a desvendar-se em Alda, misteriosa radiação “que vem do seu mistério íntimo” (FERREIRA, 1967, p. 111), que vem de (mantendo-nos afins ao léxico vergiliano) um halo fulgurante a ser descoberto nela – ela que, por respeito a Aida, se evade às aproximações de Adalberto. Vemos

²⁵ Comunicação e comunhão são aqui entendidas como a identidade entre uma subjetividade e outra subjetividade que constitui uma sua alteridade, situação vivenciada a partir da primeira subjetividade. Mais adiante nos aprofundaremos nesse “problema metafísico”.

também reiterado, em cenas intermediárias àquelas em que o Adalberto interage com Alda, o decepcionante retorno, o reaparecimento de Aida, aquela não mais pretendida, aquela com a qual é impossível a comunhão. Em um dado momento, porém, uma cisão dissolve essa problemática da duplicação. Uma viagem a um povoado praiano. Um naufrágio. O corpo de uma das supostas irmãs é velado e enterrado num cemitério à beira-mar. A sobrevivente se revela Alda e, após certo hiato, casa-se com Adalberto. Progressivamente, uma mesma descoberta da impossibilidade da comunhão pretendida dá-se com Alda, as interações sempre falhas, a comunicação nunca atingida, as nuances de decepção que, anteriormente, diziam respeito a Aida, agora irrompem em torno da figura de Alda. Então, Alda se revela Aida, disfarçada sob o nome da falecida irmã, almejando, com esse artifício, reconstituir seu antigo relacionamento. Face ao retorno corporificado, fisicamente materializado, de suas desilusões, então, aparentemente resolvidas, Adalberto a mata. E lá está, no cárcere, a escrever as memórias que lemos.

Não é difícil perceber que a circunferencialidade marca a narrativa, tendo por centro cambiante a figura das supostas gêmeas e o problema metafísico em que Adalberto as envolve como objetos de sua procura. Tanto o retorno constante de Adalberto à desilusão manifesta a partir de suas relações, retorno que a ele constituirá a evidência de sua solidão inescapável – quando, de início, com Aida e, após, com Alda, que era Aida disfarçada –, quanto o retorno constante da figura de Aida e de seu corpo, falando fisicamente, para pontuar a inevitabilidade dessa desilusão. O próprio cronotopo em que se dá a narração, a unidade de espaço-tempo que a condiciona e da qual parte sua escrita, cronotopo que irrompe ao longo da narrativa em breves manifestações, é tornado presente, explicitado, justificado plenamente apenas no último capítulo:

[c]ondenado a vinte anos. «Tivesse ou não morrido do coração, o senhor era um criminoso». Mas eles acabaram por provar que não foi do coração – e antes assim, se se enganaram, para que eu não tenha desculpas, para que nada em mim tenha desculpas e o meu destino se execute, todo ele, até ao fim. [...] Era uma tarde de chuva, lembro-a. Aqui estou. Olho há dez anos, ao alto das grades, ao pedaço de céu que me coube. (FERREIRA, 1967, p. 276, grifo nosso).

E isso, mesmo após vermos as remissões a esse espaço inauguradas na segunda página do romance, com a passagem “o crime de que me acusaram e me trouxe esta prisão

donde te escrevo – donde escrevo à tua memória” (FERREIRA, 1967, p. 10). Um contorno que se completa; um contorno de círculo. Essas circunferencialidades serão corroboradas pelo constante retorno de índices discursivos tais quais *de novo, outra vez, mais uma vez, sempre, ainda*, que apontam, ali, à estagnação, ao reinício, à impossibilidade de escape. A circunferência, como espacialidade condicionante de um discurso que aponta à estagnação, está, portanto, imbricada não apenas à construção da problemática da duplicação e, assim, da principal irrupção do insólito em *Estrela Polar*, porém está também imbricada em sua construção discursiva como um todo.

Neste ponto, não poderíamos nos furtar à referência ao artigo de Oziris Borges Filho, nomeadamente *Um Labirinto Chamado Estrela Polar* (2016). O que parece evitar que ocorra entre o presente texto e esse de Borges Filho uma analogia conceitual em que se poderia simplesmente cambiar os termos *labirinto e circunferência*, ou falar de um caráter *labiríntico* onde aqui se fala de uma *circunferencialidade* ou de um caráter *circunferencial* é o fato de que para o autor referido *Estrela Polar* é um romance “regido pela procura e desencontro” (op. cit., p. 180), enquanto que, aqui, o mesmo romance foi lido sob a ótica da procura e do reencontro, de um reencontro que é sempre o reencontro do mesmo e de si. Diferenciam-se os raciocínios nesse limiar entre o espaço do movimento inútil e o espaço da estagnação que engloba e anula todo movimento; entre a ótica que parte da possibilidade para a frustração e a ótica que considera antes a impossibilidade como fundamento narrativo. De fato, o texto de Oziris Borges Filho menciona essa mesma impossibilidade aqui referida, porém, aproxima-se mais explicitamente dessa posição apenas quando sublinha que “Penalva é a prisão inescapável em que vivem o protagonista e alguns personagens com quem mantém relações sociais e de amizade” (BORGES FILHO, 2016, p. 197) e quando brevemente menciona a tese sartriana que se refere à impossibilidade de comunhão entre *eu e tu* (op. cit., p. 184). A referência a Barthes (op. cit., p. 192), que denota os impasses que não permitem nenhuma saída como característica do labirinto, diferencia-se da circunferencialidade aqui buscada pelo fato de que a falta de saída é, aqui, o que condicionaria o retorno do mesmo, ao contrário da consecução de seus impasses: esses últimos, os leríamos como o sequenciamento de retornos que seriam os fatores condicionais da inescapabilidade engendrada pelo contorno de círculo.

Mais ao final de seu texto, de Borges Filho toca a referência a um “círculo vicioso”

(op. cit., p. 200), e à procura incessante que acarreta no “retorno incessante ao lugar e origem” (loc. cit.). A partir daí, o autor depreende “uma formação labiríntica” (loc. cit.) responsável pelo final do discurso do romance, também aqui sublinhado, e pela configuração da figura narrativa das supostas gêmeas duplicadas. Entretanto, ainda nos parece que o elemento distintivo dessas análises é, e retomando os termos reencontro e desencontro, o privilégio alocado pelo referido autor no acontecimento do desencontro – denotado, por exemplo, pela escolha de privilegiar, quando da análise simbólica do labirinto, temas como “*complicação do plano, dificuldade de percurso, impasses*” (op. cit., p. 181, grifos do autor), ou ainda pela afirmação de que a “busca, o retorno, idas e vindas, tudo isso constitui a essência da narrativa, que se mostra igualmente forte nas instâncias da narração e da narrativa” (op. cit., p. 188). Sublinharemos, em contrapartida, a impossibilidade do encontro que, engendraria, como se queira, o reencontro do mesmo ou o desencontro do que se procura. Mais claramente, cremos possível que *Estrela Polar* seja não um romance de procura e sim um romance em que a perda (do outro) e o permanente reencontro (de si) estão traçados *a priori*.

Enfim, encontramos análise não-excludentes, com pontos tangenciais, cuja distinção repousa, ou deveria repousar – e, novamente, valendo-se de uma metodologia que considera a espacialidade como condicionante do discurso hermenêutico –, na escolha de um vetor que transpassa a obra desde seu exterior, no caso da circunferencialidade, ou que a atravessa interiormente, no caso do labirinto. Caso preferível, podemos considerar um labirinto a preencher o círculo interno da forma mais externa da circunferência. Local em que não se adentra, mas sim, se surge pelo centro, sem nenhuma porta em ponto algum de seus oblíquos limites.

Ademais, diferenciam-se entre si esses textos pelo acento dado ao insólito ficcional presente em um, ausente no outro que, ainda que tangencie certo léxico afim ou subsumível às teorias do fantástico – o caos e a confusão, o impasse, o incômodo, a suspeita e o estranhamento, também a disforia, o augúrio e o fantasmagórico –, não remete a elas e não acentua o insólito constitutivo do romance.

Agora, vejamos algumas marcas de circunferencialidades mais localizadas que podem suscitar efeitos insólitos diversos.

Um trecho um tanto tangente à problemática central da narrativa pode nos dar a dimensão de como uma construção discursiva circunferencial pode transtornar as bases

de intelecção de uma dada enunciação, se se pretende uma aproximação a esse discurso segundo uma racionalidade que, primando pela verdade, expurga o paradoxo de si:

Fui da esquerda e mesmo da sua direita (porque a direita da esquerda é a mais esquerda, como a direita da direita, a mais direita). Fui-o porque ela era a favor da liberdade humana e se parecia que era contra a liberdade humana, era só por defender a liberdade humana. Hoje sou contra a defesa da liberdade humana, porque sou a favor da liberdade humana. Esquerdas e direitas dizem-me que se eu sou contra a defesa da liberdade humana, por ser a favor da liberdade humana, sou realmente contra a liberdade humana e estou por isso fazendo o jogo de uns ou de outros, consoante aqueles que me acusam. Ah, por favor, não me peçam explicações – sou homem, não sou político. Defendo a liberdade porque sou pela liberdade e por isso não devo defender a liberdade, porque para defender a liberdade teria de atacar a liberdade o que me obrigaria então a defendê-la por ser a favor dela – merda! Sou pela liberdade, sou contra a opressão, e isto é simples, é humano, é evidente – disse! E não me chateiem mais. (FERREIRA, 1967, p. 72)

De um tema corrente à época da publicação do romance, tema, inclusive, sempre em voga como fundamento dos diversos arranjos sociais humanos e das normatizações que os subjazem, a *liberdade* (nesse trecho, tratada como um valor em si e à parte da menção de sua antípoda, a *ordem*), desse tema, e em torno dele, por recurso de mecanismos tais quais a reiteração, a iteração, a repetição de dados distintos numa mesma posição, ou a ocupação de posições distintas por um mesmo dado, o discurso se estagna e retorna sempre a uma interrogação subjacente – é possível defender a liberdade humana? Torna-se patente, no trecho, não um percurso ilógico que, partindo do problema de origem, constitui-se em desacordo às possibilidades do pensamento racionalista (vemos, afinal, um método dialético posto em prática), mas antes a própria interrogação que, redundando infalivelmente em paradoxo – a defesa da liberdade, se se quer defesa, deve passar pela etapa do ataque a todo atentado contra a liberdade, negando a liberdade a esse ataque, e anulando, portanto, a própria defesa –, o que nos dá como resultado a aporia fundamental de uma defesa totalizante à liberdade e, num salto talvez abrupto, a entrevisão de uma aporia fundamental nos caminhos da própria lógica linguística quando se pretende uma via segura de conhecimento. De outro modo, a entrevisão do carácter infinito que se pode encontrar nas interrogações – o que, se se poderia momentaneamente confundir-se com uma teologia da impossibilidade, deveria, antes, localizar certa impossibilidade como consequente de certo sistema de ideias e, inaugurar desde a matéria

mais acessível e mais fundamental desse sistema (a linguagem) a possibilidade de uma nova produtividade de pensamento para a qual o paradoxo não incorre para ser expurgado logo em seguida, mas sim para ser incorporado à reflexão, e em que a dúvida é reintegrada como matéria construtiva em aberto, não redundante em sedimentações conceituais. Seria tributário a esse relevo dado à interrogação o humanismo de Adalberto – “isto é simples, é humano, é evidente” e, mais especificamente, “sou homem, não sou político” (FERREIRA, 1967, p. 72) – que necessita expurgar um modo de pensar político (ou, melhor, uma certa política) para manifestar-se? Esse movimento dá-se, no trecho citado, de um modo, certamente, não sobrenatural – em referência àquele domínio em que já se quis alocar a literatura fantástica. Incômodo, porém, incongruente, incorrigível, informal, infinito. Insólito.

Outra circunferencialidade local nos é apresentada logo às primeiras páginas do romance:

Sou filho único, o meu quarto é o «quarto escuro». Chamavam-lhe assim na casa – mas havia uma janela só que dava para um muro. Tal como agora à prisão, revejo-o ligado ao meu destino. Ao alto da minha cela, há um postigo gradeado. Relembro para lá dele o espaço da plenitude que uma ave diz ao passar. Pela noite, as sentinelas, de guarita em guarita, lançam um cerco farpado – «sentinela alerta», «alerta está», «passe palavra» – unem um cerco de olhos fitos, iluminam na sombra a evidência da minha reclusão. No muro em frente do quarto as horas passam num pesadume pardo de exercícios, de cadernos inchados de bolor. (FERREIRA, 1967, p. 21)

A cela – por si só uma espacialidade marcada pela circunferencialidade, pelo caráter de um permanente retorno, seja da rotina que o cárcere impõe ao encarcerado, seja dos próprios índices espaciais repetidos – é tornada análoga ao quarto de infância (temos aqui, inclusive, ecos bastante explícitos do estranho que é familiar, segundo Freud²⁶). Para essa analogia estabelecer-se, é invocada a noção de destino que, ao sublinhar a impossibilidade de escapar a dada predestinação, remete ao que aqui tratamos por circunferencialidade. Ainda, dando dimensão a um caráter mais amplo dessa inescapabilidade, a imagem da prisão – da cela – será evocada em outros momentos,

²⁶ No entanto, essa problemática não será aprofundada aqui. As observações referidas se encontram em *O inquietante* (2010), notavelmente quando a discussão trata do caráter de estranheza que cerca o retorno à consciência de eventos da infância recalçados pela psique.

sendo analogizada ora a Penalva, cidade em que transcorreram os fatos que Adalberto relata a partir de sua memória, ora ao próprio conjunto dos acontecimentos e impressões suscitadas por eles, aqui sob a alcunha de “meu mundo”²⁷:

ó Penalva, cidade aérea, aberta de espaço para todo o lado, e tão como esta prisão. (FERREIRA, 1967, p. 198)

o meu mundo apertava-se à minha volta – quatro muros subterrâneos, «sentinela alerta», «alerta está» – até ao limite presente do meu destino. (op. cit., p. 230)

Desdobram-se aí, vários planos prisionais (inclusive, com uma regularidade que ultrapassa os casos citados): a prisão de onde se verte a memória em texto é o signo constante da cidade que domina essa mesma memória, e das vivências às quais se reporta essa memória, demarcando o quanto essa enunciação depende do presente em que ocorre. A própria escrita memorial, portanto, dá-se, aparentemente, sob o signo da circunferência: o caminho de linguagem regressivamente trilhado é limitado, ao início e ao fim de sua enunciação, pelo ténue momento presente, de um lado, incorporando-se a um passado mais próximo, e pelo espaço da qual parte a enunciação e que a acolhe em seu retorno. Limitado por Adalberto que, encarcerado, não importa o quanto percorra as sendas de um passado mais distante e já inatingível, não poderá transcender o próprio momento que condiciona sua peregrinação em si.

Uma outra circunferencialidade no romance, essa estreitamente vinculada à temática do Duplo, logo, ao aparente centro do extraordinário, no romance, do não acomodável racionalmente ao qual o enredo apontaria permanentemente, é uma específica cena, em que Adalberto interage, inicialmente, com Aida, e, num segundo momento, o momento da reiteração, do retorno do mesmo ou ao mesmo, com Alda. Vejamos:

Há uns papéis a assinar, tu entregas-mos à minha secretária, e a tua mão como uma flor... Um anel com uma pérola e uns dedos longos e brancos, dedos puros. A mão pousa-se na secretária, os dedos erguem-se em curva lenta até ao bico das unhas. [...] Mão de aroma. Ainda

²⁷ Concernente, no trecho citado, à totalidade das relações em que se engaja Adalberto, e dos espaços frequentados e hábitos exercidos por ele, conforme trecho logo anterior à segunda citação elencada: “Agora não ia à pensão, mal via o Garcia e o Emílio [...]” (FERREIRA, 1967, p. 230).

agora a aspiro, sinto-a ainda como um rangido ao longo da coluna... Tomo-a bruscamente na minha, a fronte pende-me sobre a mesa. Trituro-lhe os dedos uns nos outros – céus! Como o prazer pode ser insuportável! [...] Eu olho-lhe ainda a mão, fascinado, a pérola miúda no fino anel, a pulseira de elos de ouro no pulso frágil. E tímidamente subo depois os olhos pelo seu corpo intenso, pelo seu ventre velado sob a saia cintada, pelos seios disparados entre os folhos da blusa. Vejo-lhe enfim a face séria e branca. (FERREIRA, 1967, p. 27-28)

Alda vem ao meu gabinete, traz papéis para eu assinar. Pousa a mão na secretária – mão de aroma. Uma pérola pálida num anel fino. Os dedos erguem uma curva lenta até ao fio das unhas, uma cálida placidez abre um halo à sua volta. (...) No seu pulso frágil brilham os elos de ouro de uma pulseira. Assino os papéis, mas os meus olhos prendem-se ainda, fascinados, àquela mão, um desejo cego de lhe triturar os dedos cresce-me no sangue, nas articulações... (...) Subo os olhos pelo corpo de Alda, pelo seu ventre selado, pelos seus seios ternos, armados entre folhos, pela alvura do colo. Vejo-lhe enfim a face fresca e grave. (FERREIRA, 1967, p. 94-95)

Não basta a similitude das supostas irmãs. Nos momentos citados, e ainda em vários outros, diálogos, interações, observações e objetivações específicas retornam estranhamente, reiteram-se, iteram-se, como se certos discursos, vazassem as páginas do romance, de uma a outra, modificando-se pouco, minimamente, ou por vezes nada, nessa insólita passagem. Ao menos a semântica, no caso aludido, reitera-se, enquanto a sintaxe se reorganiza timidamente. E leiamos palavras repetidas: com uma regularidade que ultrapassa os casos citados.

Por fim, uma circunferencialidade que se reportará tanto às circunferencialidades locais apontadas anteriormente, quanto ao enredo como um todo, e, que responderá ao programa temático e filosófico do romance. Antes, porém, devemos realizar um curto desvio.

Até aqui, acompanhamos um programa que deve à proposição de Foucault que atribui o ser ontológico da linguagem ao espaço mais que o impulso à análise; em parte, estivemos sob sua proposta de constituição de um discurso sobre a obra literária que, ao investigar “a maneira como se espacializa a distância que as obras tomam no interior de si mesmas” (FOUCAULT, 2016, p. 115), visaria três planos que atravessam, ou são atravessados por essa distância: a análise da espacialidade condicionante de uma dada cultura; a análise da espacialidade interior (condicionante) de uma obra; e a análise da espacialidade da linguagem manifesta de uma obra (op. cit., p. 126-132). Até aqui

estivemos mais sob esse terceiro viés: as circunferências que o discurso de *Estrela Polar* traça sobre si mesmo, impossibilitando, de um lado, seu movimento rumo a certa finalidade, à proporção que os fins parecem traçados desde o início e configurados como o próprio início, e, de outro, ressaltando a interrogação, a dúvida, e sua resolução em paradoxo e aporia como *ultimo ratio* da produtividade do pensamento e do discurso racional. Apesar de referências mais ou menos breves ao espaço da circunferência como aquele que condiciona toda a obra em questão, exploraremos agora esse eixo de análise, em conjunção com a reintegração (incipiente, diga-se de passagem) dessa espacialidade à espacialidade cultural contemporânea à escrita do romance.

Já foram mencionados os léxicos comunhão, comungar, comunicação e comunicar. Antes aludidos, agora reiterados. Expliquemos. A busca de Adalberto, que perpassa todo o romance, cujo início, conforme ali relatado, dá-se logo após a morte de sua mãe, sumariza-se em trechos como os seguintes, e retorna em vários outros:

como ser *eu* nos *outros*? Ser irredutível e múltiplo? Mas só assim a solidão deixaria de existir. Que me importa transmitir aos outros que dois e dois são quatro ou mesmo o que se passa no fundo de mim? O que eu queria era *ser eles* quando estão pensando que dois e dois são quatro. O que eu queria é que eles sentissem o que eu sinto e não o que eles sentem. O que eu queria é que eles fossem eu e eu eles, porque só assim é que a «comunicação» tem sentido. Decerto, tudo isto é absurdo – estou farto de o saber. Mas o mais absurdo é o mais humano... (FERREIRA, 1967, p. 32, grifos do autor)

A obsessão voltava, a obsessão de outrora. «Imagina-te nela» – era um jogo e verdadeiramente algumas vezes parecia-me fácil. «Imagina-te sendo ela a sentir, que sentirá ela nessa conformação de ser o corpo que é? Imagina-te lavando a louça, [...] sendo lá dentro a sensação dos pratos e tachos nas suas mãos, e os olhos sem face que não vês, e o pensar – mas sobretudo o *ser!*» Parecia-me fácil às vezes. Mas na realidade eu esquecia que quem estava pensando, sentindo, sendo *era ainda eu*, esquecia que estavas só, que ninguém podia ser por ti, nem um deus. Tu só, irredutível, princípio e fim, fechada, única e para sempre. Que alucinante! Mas assim mesmo, como era fascinante imaginar-me em ti, na tua fulguração. (op. cit., p. 228-229, grifos do autor)

Essa busca por uma comunicação, por uma comunhão, essa procura pela identidade com o ser ontológico de outros sujeitos específicos, Aida e Alda, no mais das vezes, em vários momentos do romance se desdobrará numa ampla metafísica que

concerne à procura de uma ontologia de si, parecendo desdobrar-se ainda na procura de uma ontologia de um tu universal, mesmo que como produto de linguagem, e ainda na procura de uma ontologia humana, que parece apenas fazer ressaltar a impossibilidade de que subjetividades individuais transcendam seu próprio caráter circunferencial (veja-se a passagem “[t]u só, irreduzível, princípio e fim, fechada, única e para sempre”).

Tratada espacialmente no romance, essa busca é assim metaforizada (sem excluir a regularidade de outras passagens similares), sequencialmente:

Estamos cheios de prodígio, não é estúpido que o ignoremos? Para lá de todas as portas há uma porta ainda, e essa é que é a porta da nossa morada. (FERREIRA, 1967, p. 34)

E é como se de novo uma porta derradeira se nos abrisse, num corredor longo e subterrâneo, travado ao fundo por um muro e esperássemos todavia que uma nova porta se nos abrisse ainda, a última, a última, a que jamais se pode abrir... (op. cit., p. 36)

O mundo dos limites era nela [Aida], se um dia o fora; como renunciar a ele, se só no máximo a vida quer dizer? Que o muro não tenha portas – sim; mas chegar até lá, não quedar-me junto de uma sem a abrir só para evitar o desastre de ver que nenhuma outra se abre... [...] A passagem para o mais inatingível agora fechava-se-me, porque não havia mais nada a atingir. (FERREIRA, 1967, p. 182-183, grifo nosso)

Figurada espacialmente pelo eterno retorno de um muro intransponível após abrirem-se todas as portas, essa busca alude à figuração de outras espacialidades cerradas no romance, a exemplo do quarto de infância, da cela, da cidade de Penalva, implicando a circunferencialidade de um retorno a certo limite que, apesar de se buscar ultrapassá-lo, se buscar transformá-lo em fronteira, é há muito conhecido. E intransponível.

Quanto à circunferencialidade dessa busca, abstraída a seu último grau – a busca de uma antropontologia –, *Alegria Breve*, outro romance do autor que constitui o corpus da pesquisa à qual se reporta o presente texto, publicado três anos após *Estrela Polar*, recorrerá para figurá-la, para metaforizá-la, à construção de uma outra iconografia, mais explícita, que compreenderá, por exemplo, a analogia entre o ser humano e um burro amarrado à nora, correndo em torno de si à busca de uma cenoura amarrada frente a sua face e nunca alcançada – metáfora emprestada a Sartre e de figuração mais desenvolvida por Vergílio Ferreira (a ele caberá a nora e o movimento em torno de si) –, ou ainda, à imagem de um frango amarrado a uma árvore, não podendo mover-se além do raio de

circunferência que lhe permite o comprimento da corda que o amarra. Naquele romance, é mais tangível um programa apenas latente em *Estrela Polar*, que parece exigir demais abstrações para atingi-lo: a imanência absurda do ser humano à existência. Vergílio Ferreira toca, pois, o programa de Camus (2013)²⁸, e, se em *Estrela Polar*, apresenta-nos Adalberto a perseguir uma pretendida comunhão inalcançável, em *Alegria Breve*, nos apresentará Jaime Faria, ali também escritor de suas memórias, a alçar-se ao posto de um Sísifo do segundo milênio, inutilmente movendo-se para reencontrar a si próprio como ponto de partida, ou, incorporando-se a um movimento que é programático da estagnação – não movendo-se, pois, mais que ilusoriamente. Se se pode ler *Estrela Polar* como o programa de um homem a caminhar em círculos, *Alegria Breve* pode ser lido como seu estatuto. Conforme Jaime Faria, ao fim do segundo romance: “[r]ecomeça tudo de novo. A terra não pode morrer” (FERREIRA, 1969, p. 333, grifo nosso). E Adalberto, no decurso do primeiro – “[p]ossivelmente, nada mais sou do que eu – ainda, ainda.” (FERREIRA, 1967, p. 241, grifo nosso).

Algumas das circunferencialidades ressaltadas, cremos ser extremamente plausível encontrá-las outras e aos montes em *Estrela Polar*. No entanto, a cargo de conclusão, concluímos retornando ao romance. Eis o seu último parágrafo:

Depois, quando nada me relembre ao que me relembra ainda talvez, quando tudo se reduzir à perfeição do meu nada, quando ao verem-me, eu for realmente uma pedra, exacto, avulso, nítido, e o universo me perguntar «quem, tu?», quando todas as vozes embatendo nas paredes, desistirem de embater nas paredes, abrir-me-ão as portas de novo, partirei então para Penalva. É uma cidade fechada, no alto de um monte. A dez passos há o vazio. Então, provavelmente, encontrarei Aida. Ela tem uma irmã parecida com ela, até no nome. E amarei Aida e direi: «tu, ó única». Tudo quanto em mim é de mais o sonharei então nela e o sentirei então nela e tudo em mim será ainda um excesso e perguntarei ainda: quem? onde? para quê? Depois confundirei Aida com Alda e direi a Alda, que é Aida: «ó única». Então Aida dir-me-á: «não sou quem julgas, mas que admira? Tu nunca amaste ninguém». Haverá um filho entre os dois e já morto. E eu matá-la-ei ou dirão que a matei, porque a morte é o signo do meu excesso – e serei condenado a vinte anos. Abrir-me-ão as portas depois, se viver ainda. E voltarei para Penalva. Então encontrarei decerto Aida que tem uma irmã extraordinariamente parecida com ela. (FERREIRA, 1967, p. 277)

²⁸ A relação entre esse programa, o programa de Vergílio Ferreira e uma específica reflexão de Heidegger (1959) não nos parece nada casual e resta a se fazer, bem como a articulação entre esse conjunto e as teorias do insólito ficcional.

A circunferencialidade última de *Estrela Polar* tem, pois, o caráter de uma iteração, do fim ao reinício e assim, sucessivamente, o percurso desse discurso finda em reintegrar-se a si próprio, como num relançamento perpétuo ao abismo de seu centro. Assim, face ao final de *Estrela Polar*, o romance de Adalberto, que se constitui (ou deveria constituir-se) em uma ficção – aquela do romance *Estrela Polar* de Vergílio Ferreira – de uma realidade ficcional, aquela de Adalberto, nos questionamos: no plano da ficção, seria o relato de Adalberto, como um todo dado, verossímil à sua memória, ou apenas uma outra ficção, que se permite reescrever-se indefinidamente? A ficção interior à ficção se revela mais ficcional do que se suscitava pensar até então? Onde para a *mise en abyme*? E sabíamos mesmo de onde partira? Um duplo pacto ficcional impõe-se, no espaço de uma página, a última página, e impõe-se quando parecia resolvido e encerrado o único pacto ficcional em questão desde o início da leitura, isto é, aquele com o romance de Vergílio Ferreira. E a amarga ironia da circunferencialidade, tão ressaltada por um Camus, tão figurada por um Sísifo, tão cara às buscas impossíveis da ficção vergiliana, se incorpora ao discurso – sob o signo da incerteza, da dúvida, da ambiguidade, signo tão caro ao fantástico, tão caro ao insólito, signo de uma questão permanentemente suspensa, à qual responderemos apenas com outras e novas questões, em um jogo indefinido (e não definitivo) de simulacros e simulacros de simulacros.

Sim, definitivamente, muitas questões em aberto. Mas, por ora, tendo em vista o procedimento (tão querido à razão) de operar via expedientes, replicaremos Jaime Faria, à última linha de *Alegria Breve*. “Amanhã é um dia novo” (FERREIRA, 1969, p. 333). E as interrogações serão encontradas já à primeira hora... para a decepção ou autocrítica de uma insuficiente e pretenciosa razão humana.

REFERÊNCIAS:

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

BORGES FILHO, Ozíris. Um Labirinto Chamado Estrela Polar. In: _____; Barbosa, Sidnei (org.). *O espaço literário na obra de Vergílio Ferreira*. 1. ed. São Paulo: Todas as Musas, 2016. pp. 175-202.

BOZZETTO, Roger. ¿Un Discurso de Lo Fantástico? In: Roas, David (org.). *Teorías de Lo Fantástico*. Madrid: Arco/Libros, S. L., 2001. pp. 223-42.

- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- COVIZZI, Lenira Marques. *O Insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.
- FERREIRA, Vergílio. *Estrela polar*. 2.ed. Lisboa: Portugália Editora, 1967.
- _____. *Alegria breve*. 2.ed. Prefácio por Robert Bréchon. Lisboa: Portugália Editora, 1969.
- FREUD, Sigmund. O inquietante. In: *História de uma neurose infantil (O homem dos lobos): além do princípio do prazer e outros textos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 328-376.
- PRADA OROPEZA, Renato. El discurso fantástico contemporáneo: tensión semântica y efecto estético. *Semiosis*, II, México, n. 3, p. 53-76, enero-junio de 2006.
- FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: _____. *A grande estrangeira: sobre literatura*. Trad. Fernando Scheibe. 1.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- FURTADO, Filipe. Fantástico: Modo. Disponível em <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em dezembro de 2016.
- HEIDEGGER, M. The Ode on Man in Sophocles' *Antigone*. In: _____. *An Introduction to Metaphysics*. Trad. Halph Manhein. New Haven (Estados Unidos): Yale University Press, 1959
- TODOROV, Tzvetan. Introdução à literatura fantástica. Trad. Maria Clara Correa Castello. Rev. Mary Amazonas Leite de Barros. Prod. Ricardo W. Neves et al. 2.ed. 1. reimpr. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

AS PERSPECTIVAS GENOLÓGICA E MODAL DA LITERATURA FANTÁSTICA²⁹

Marisa Martins Gama-Khalil

Cuántas palabras, cuántas nomenclaturas para un mismo desconcierto.

Julio Cortázar (1968, p. 15)

O fantástico ... é uma coisa muito simples, que pode acontecer em plena realidade cotidiana, neste meio-dia ensolarado, agora, entre você e eu, ou no metrô, quando você estava vindo para este nosso encontro.

Julio Cortázar (*Apud* BERMEJO, 2002, p. 37)

PALAVRAS INICIAIS

Um homem, sentado à beira da praia, escuta a voz sumida de alguém que lhe pede um cigarro. Um menino de rua? Não, um coelho que fala como gente e se metamorfoseia em vários animais. Formigas que aparecem na calada da noite, no meio de um quarto soturno, com a tarefa de reconstruir o esqueleto de um anãozinho. Uma cadeira que revela as angústias do seu falecido dono àquele que nela se senta. Um homem que, voltando de uma guerra, com sua astúcia e um pouco de cera livra-se do canto das sereias. Ao acordar, um homem vê-se transformado em um grande inseto. Uma lâmpada que faz surgir de seu interior um inquietante gênio. O gato que, mesmo emparedado, denuncia com seu grito horrendo o crime de seu dono. Um homem de areia que ressurgue nos sonhos e no cotidiano de um jovem, em formas duplas e múltiplas, a recordar-lhe seus medos de menino. Uma máquina de imagens que reproduz realidades passadas com o fito de eternizá-las. Essas e tantas outras são histórias tão diferentes, mas que possuem a similaridade de enfeixar em suas tramas acontecimentos insólitos. A construção da narrativa fantástica pode assumir variadas formas, agregar diversificados elementos e, dependendo da maneira como é tecida a sua trama, os estudiosos delegam a ela variáveis denominações.

Assim, uma grande dificuldade é a nomeação da literatura que faz brotar em seu enredo o insólito. Alguns estudos tentam organizar as diversas formas da narrativa

²⁹ As ideias contidas neste artigo foram veiculadas pela primeira vez na *Revista Terra Roxa e Outras Terras: GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A literatura fantástica: gênero ou modo? Terra roxa e outras terras. Londrina, v.26, p.18-31, dez.2013.*

fantástica e agrupá-las em “gêneros”. Nesse caso, dando ênfase às diferenças, demarcam territórios em que o fantástico ficará situado ao lado de gêneros vizinhos. Em outra linha de entendimento, teóricos procuram compreender essa literatura por uma visão que privilegia não somente a diferença, mas as simililudes e, nesse sentido, adotam a perspectiva do “modo”. No presente texto, apresentarei essas duas perspectivas no sentido de esclarecer as diferenças entre elas, bem como fomentar um campo de reflexão para futuros diálogos sobre o assunto.

FANTÁSTICO COMO GÊNERO

Tzvetan Todorov é indubitavelmente o teórico balizador desta tendência e isso se deve não ao fato de tê-la inaugurado, mas de ter, em 1968, com a clássica *Introdução à literatura fantástica*, organizado os estudos anteriores, reunindo-os, discutindo-os e, a partir deles, imprimido uma perspectiva teórica que agrupou formas similares de trabalho com o sobrenatural e apartou essas formas de outras, com características dissonantes.

Se considerarmos os enredos que apresentei de forma sintética no parágrafo inicial deste estudo nem todas essas histórias encaixar-se-iam no gênero literatura fantástica pela visão todoroviana. Todorov cita, por exemplo, mais de uma vez, a obra de Franz Kafka; reconhece nela o elemento sobrenatural, muito comum à literatura fantástica, todavia, por ter sido produzida no século XX e não ter a hesitação como um dos seus alicerces, não pode ser, no seu ponto de vista, nomeada como literatura fantástica. Sou obrigada a discordar de Todorov quando afirma que não há hesitação na narrativa de Kafka. Em *A metamorfose*, por exemplo, o espanto, a inquietação e a hesitação das personagens ficam evidentes. Vejamos um pequeno trecho: “A mãe [...] deu dois passos em direção a Gregor e caiu no meio das saias que se espalhavam ao seu redor” (KAFKA, 1997, p. 24). Nesse trecho o leitor pode constatar o assombroso espanto da mãe ao ver Gregor transformado em um enorme inseto. O resultado do espanto, muito mais do que simples hesitação, é sua queda ao chão. E nós, leitores, minimamente hesitamos diante de uma cena em que Gregor acorda e já não tem mais um corpo humano, mas animal.

Todorov trabalha com três gêneros vizinhos: o fantástico, o estranho e o maravilhoso. Para esse teórico, nós, leitores, somos transportados para o âmago do fantástico na situação em que, pisando no solo de um mundo que conhecemos, um mundo prosaico às nossas vivências, sem anjos, demônios ou monstros, vemo-nos diante de um

acontecimento impossível de esclarecer pelas leis desse mundo familiar. E, então, temos duas opções pela frente: ou tal acontecimento é fruto da nossa imaginação, uma ilusão dos nossos sentidos, ou o acontecimento integra a nossa realidade, contudo esta é regida por leis que ignoramos. O gênero fantástico acontece em função dessa incerteza, que provoca o que Todorov designa como hesitação. Essa seria, pois, a condição fundamental para a existência do fantástico. Esmiuçando tal condição básica, o teórico búlgaro estabelece mais três condições para a constituição do fantástico na literatura. Em primeiro lugar, é imprescindível que a narrativa obrigue ao leitor a avaliar o mundo das personagens como o seu mundo real, e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos eventos enredados. Em segundo lugar, essa hesitação pode ser também vivida por uma personagem, de tal modo que o leitor espelhe-se nas vivências insólitas da personagem, como num jogo de espelhos. Em terceiro lugar, é preciso que o leitor tome uma determinada atitude em relação à narrativa, devendo descartar “tanto a interpretação alegórica como a interpretação poética” (TODOROV, 2004, p. 39). A primeira e a terceira condições são imprescindíveis para a deflagração do fantástico na literatura, já a segunda, na visão de Todorov, pode ou não realizar-se. Não concordo em absoluto com a posição de Todorov de que o leitor deve descartar as interpretações alegórica e poética, uma vez que não compreendemos a literatura fora do campo poético e alegórico. Poesia e alegoria ajudam a tecer, sobretudo, a polissemia literária. José Paulo Paes (1985, p. 186-7), contrariamente a Todorov, afirmou:

Da fragilidade desse conceito dá testemunho a solitária gota d’água do conto “Uma gota”, do italiano Dino Buzzati (1906-1971), gota que, desafiando a lei da gravidade, se põe toda noite a subir uma escada em vez de descê-la. Por pertencer ao mundo natural, cuja normalidade no entanto subverte, essa minúscula gota d’água é mais fantástica do que todas as fadas e suas respectivas varinhas de condão. [...] O próprio narrador do conto [...] responde aos demais inquilinos, quando estes, desejosos de encontrar uma explicação natural, tranquilizadora, para o fenômeno, perguntam: “seria uma alegoria? Que visasse a, por assim dizer, simbolizar a morte? ou algum perigo? ou os anos que passam? Em absoluto, senhores: é simplesmente uma gota, só que ela sobe a escada. [...] Tic, tic, misteriosamente, de degrau em degrau. E é por isso que se tem medo.

José Paulo Paes explana com lucidez contra a impropriedade dessa posição todoroviana de que, se houver alegoria ou poesia, o solo não é propício para o surgimento

do fantástico. Alegoria ou não, o fato é que a gota sobe em vez de escorrer e descer pela escada abaixo e esse acontecimento é por si só insólito.

Mas, retornando à noção de gênero em Todorov, o fantástico estaria numa linha do meio entre dois outros gêneros, similares, contudo com diferenças importantes e decisivas para as suas distinções: o estranho e o maravilhoso.

Na narrativa do estranho, que se realiza frequentemente pelo medo, são relatados fatos que podem naturalmente ser elucidados pela lógica da razão, porém que, de certo modo, são incríveis e inquietantes, e que por esse motivo podem acender nas personagens e no leitor reação análoga à das narrativas fantásticas. Mas, se há, no interior da narrativa, uma explicação racional para os fatos aparentemente sobrenaturais, já não se trata do gênero literatura fantástica. As narrativas do estranho singularizam-se pela capacidade de provocar o medo e por isso muitas narrativas de horror poderiam ser englobadas nesse gênero.

Uma das bases de Todorov foram os estudos de Sigmund Freud. Entretanto, Todorov compreende de forma equivocada a noção de “estranho” estudada por Freud, visto que a associa ao conceito de gênero estranho por ele defendida. Contudo, afirma Freud (2010, p. 372): “Para que surja o inquietante é necessário um conflito de julgamento sobre o acontecimento ser real ou não.” Assim, a hesitação seria definidora do sentimento inquietante e isso o aproximaria muito mais do fantástico que do estranho propriamente dito.

Nas narrativas do maravilhoso, na visão de Todorov, os acontecimentos sobrenaturais encontram-se naturalizados no mundo diegético e por isso não suscitam hesitação nas personagens e nos leitores; logo, essas narrativas, para Todorov, apartam-se do gênero fantástico. Os contos de fadas são um exemplo do gênero maravilhoso, porque neles varas de condão, lobos que falam, botas mágicas são naturais àquele mundo ficcional.

Entre o estranho, o maravilhoso e o fantástico, temos ainda outros gêneros vizinhos: o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso. A diferença entre o fantástico-estranho e o estranho puro estabelece-se porque enquanto no segundo uma explicação racional é evidenciada no texto, no primeiro, há apenas uma sugestão a uma explicação racional. No estranho muitas vezes nada de sobrenatural acontece e muitas vezes, nós, leitores, sabemos disso, todavia, os fatos reais nos apavoram tanto quanto ou mais que os

sobrenaturais. No fantástico-maravilhoso, as narrativas se iniciam com fatos fantásticos, mas que por fim terminam com a aceitação do sobrenatural, por isso, para Todorov, essas narrativas estariam bem próximas do fantástico puro.

Uma das bases para o estudo de Todorov foi Louis Vax (1974), que distingue o gênero fantástico de outros gêneros que com ele fazem fronteira, como o feérico (que compreende o maravilhoso), a poesia, o macabro (que compreende o horror), a literatura policial, o trágico, o humor, a utopia, a alegoria e a fábula, o ocultismo, a psicanálise e a psiquiatria, a metapsíquica. Todos esses outros “gêneros”, no ver de Louis Vax, fazem fronteira com o fantástico e este se aproveita do “encontro”, retirando dele o que lhe é útil para a sua constituição. É imprescindível para esta reflexão a compreensão de que Vax filia-se à perspectiva que considera o fantástico a partir da ideia de gênero; logo, Todorov segue a linha de Vax. Freud também, citado por Todorov, como demonstrei anteriormente, deixa bem claras evidências de diferenças entre o maravilhoso e o fantástico, o que, de maneira sugestiva, filia-o à perspectiva genológica.

Relendo Todorov, e sendo fortemente influenciado por ele, o teórico português Filipe Furtado, no livro *A construção do fantástico na narrativa*, procura deslocar a noção de hesitação, base da teoria todoroviana. No capítulo em que lida com a questão da permanência da ambiguidade, Furtado adverte que a hesitação do leitor implícito não seria suficiente para determinar se uma narrativa é fantástica ou não:

Longe de ser o traço distintivo do fantástico, a hesitação do destinatário intratextual da narrativa não passa de um mero reflexo dele, constituindo apenas mais uma das formas de comunicar ao leitor a irresolução face aos acontecimentos e figuras enfocados. Por isso mesmo, como todas as outras características do gênero [...], a função do narratário terá de subordinar-se, servindo-a, à ambiguidade fundamental que o texto deve veicular. (FURTADO, 1980, p. 40-1)

No meu ponto de vista, Furtado peca por duas razões: a primeira ao conjeturar que a hesitação de que fala Todorov estaria centrada unicamente no leitor; e a segunda por restringir a referência que Todorov faz ao leitor, compreendendo-a somente como relativa ao narratário. Para o teórico búlgaro, como já argumentei, a hesitação pode acontecer em dois planos distintos, tanto no plano interno da ficção, no mundo das personagens; como no externo, ou seja, no contato da ficção com os seus leitores. As personagens e os leitores hesitam perante do inexplicável que a literatura fantástica desencadeia e esse inexplicável

é produto daquilo que não obedece à realidade circundante. Segundo Todorov (2004, p.39), uma das condições para o texto fantástico é o fato de ele ter de obrigar “o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados”. Essa hesitação, presente no plano da narrativa e no da recepção, caracteriza o discurso amplamente metafórico instituído pela literatura fantástica, pois nela os planos da imaginação e da conotação suplantam o da realidade, fazendo com que o receptor movimente sua interpretação, no sentido de questionar o conceito da realidade que tem em seu entorno. Portanto, retomando a crítica ao estudo de Furtado, entendo que esse teórico esqueceu-se de pontuar acerca da consideração que Todorov faz da hesitação instalada no plano diegético, considerando-a apenas no plano da recepção.

Outro equívoco de Furtado, como já afirmei, é o de considerar que Todorov remete estritamente à noção de narratário e não a de leitor implícito. Ainda que o narratário (PRINCE, 1994) seja criado, na maioria dos casos, para que o leitor real, identificando-se com ele, encontre um par no mundo de papel e sinta-se um integrante desse mundo, os dois não devem ser confundidos. O narratário é o elemento “a quem o narrador se dirige” (PRINCE, 1994, p.1) e, por ser representado no texto, torna-se entidade fictícia, “ser de papel”. O narratário não é o leitor real, o que lê a narrativa e atualiza os seus sentidos; é a personagem criada pelo narrador para representar a instância da recepção na diegese; é a recepção materializada nas nervuras da narrativa. Não se deve confundir também o narratário com o leitor implícito. A noção de leitor implícito aponta para uma figura que não tem existência real, ele é uma estrutura do texto, estrutura essa que plantea a presença de um receptor. Cabe, nesse sentido, lembrar que, na relação dialógica entre texto e leitor, o vazio “atua como energia que provoca a produção de condições da comunicação” (ISER, 1996, p.124). Ao interpretar os vazios, o leitor interage com o texto; contudo essa interação pode fracassar caso o leitor realize preenchimentos com projeções aleatórias, desconsiderando os caminhos constitutivos do texto. Segundo Wolfgang Iser (1996, p.73), “a concepção de leitor implícito enfatiza as estruturas de efeitos do texto, cujos atos de apreensão relacionam o receptor a ele”. Dessa maneira, o dinamismo do texto é, em grande parte, conferido pelos espaços lacunares deixados habilmente pela voz narradora. Assim, o leitor implícito não deve ser confundido com o narratário, com a ficcionalização do leitor, na medida em que não se

trata de um leitor com a função narrativizada de personagem. O próprio Iser adverte sobre essa diferença, alegando que o conceito de leitor implícito remete a uma estrutura textual que prevê a presença de um leitor, porém sem necessariamente defini-lo, inscrevê-lo como personagem (como é o caso do narratário). Para Iser, a função do leitor implícito não é igual ao do leitor ficcionalizado, representado na narrativa; este seria apenas um componente do papel do leitor. Todorov fala de uma função de leitor implícita no texto, e, em minha compreensão, essa ideia se coaduna muito mais à noção de leitor implícito do que a de narratário, o que contraria a leitura que Furtado faz sobre o assunto.

Quando Furtado (1980, p. 34-42) aborda a questão de ambiguidade no contexto da literatura fantástica, acaba aproximando-a da noção de hesitação, já que é pela ambiguidade instaurada no texto que as personagens e, por conseguinte, o leitor, hesitam. Inclusive, quando aplica a concepção de ambiguidade às diferentes espécies da narrativa fantástica, Furtado chega a conclusões muito próximas das de Todorov. O maravilhoso, para Furtado, caracteriza-se por não colocar em discussão a probabilidade da existência objetiva dos fenômenos insólitos, ou seja, não suscita a ambiguidade; para Todorov, o maravilhoso não desencadeia a hesitação. Dito de outra forma, no maravilhoso, não há hesitação/ambiguidade. O estranho, no ver de Furtado, apresenta a ambiguidade, mas ela é desfeita, por intermédio de argumentos lógicos, até o fim da narrativa; Todorov concebe o estranho como a narrativa em que a hesitação é instaurada, mas desfeita em função de explicações racionais. Em resumo: para ambos, no estranho a hesitação/ambiguidade é desfeita diante de uma explicação lógica. No ponto de vista de Furtado, o fantástico só emerge em narrativas em que ocorre a permanência da ambiguidade; outrossim, Todorov classifica o fantástico puro quando a hesitação se conserva ao longo de toda a narrativa. Sintetizando: para os dois teóricos, no fantástico, ocorre a permanência da hesitação/ambiguidade. Portanto, mesmo contrariando a visão todoroviana de hesitação, Furtado chega a conclusões muitíssimo similares a ela. A diferença que ele estabelece é a de que a permanência da ambiguidade é uma questão interna à narrativa, ao passo que, para Todorov, a hesitação estaria *também* condicionada à recepção do acontecimento insólito.

O teórico espanhol David Roas (2001), no prefácio “*La amenaza de lo fantástico*”, texto introdutório das *Teorías de lo fantástico*, considera que a teoria todoroviana tem seu ponto frágil:

En conclusión, lo fantástico es, para Todorov, esa categoría evanescente que se definiría por la percepción ambigua que el lector implícito tiene de los acontecimientos relatados, y que este comparte con el narrador o con alguno de los personajes. A mi entender, ésta es una definición muy vaga y, sobre todo, muy restrictiva de lo fantástico, puesto que si bien resulta perfecta para definir narraciones como Otra vuelta tuerca [...], de Henry James, quedarían fuera de tal definición muchos relatos en los que no hay vacilación posible, puesto que sólo se puede aceptar una explicación sobrenatural de los hechos. (ROAS, 2001, p. 16-17)

Demonstrei anteriormente que Furtado não percebeu na teoria todoroviana que a hesitação também se encontra no plano das personagens; Roas, ao contrário, percebe que Todorov considera a possibilidade de tanto leitores como personagens hesitarem (“*se definiría por la percepción ambigua que el lector implícito tiene de los acontecimientos relatados, y que este comparte con el narrador o con alguno de los personajes*”). Contudo, Roas discorda do teórico búlgaro, porque este defende a hesitação como o principal traço definidor do gênero fantástico. A definição de fantástico para Roas inclui tanto as narrativas em que a evidência do fantástico não é posta em discussão, como as narrativas em que a ambiguidade é indissolúvel, pois todas representam a mesma possibilidade — a invasão do sobrenatural no mundo real e, especialmente, a inabilidade de explicar tal invasão por meio da razão. Nesse ponto, Roas aproxima-se da tese de Filipe Furtado, visto que este acredita que a presença de um elemento ou evento sobrenatural é que definirá a irrupção do fantástico nas narrativas. Com esse mirante de observação (o sobrenatural), o campo do fantástico se amplia, no ver de Furtado, pois uma “literatura do sobrenatural” abrigaria diversas espécies, como o fantástico propriamente dito, o maravilhoso e o estranho. Nessa linha de pensamento, a literatura do sobrenatural se caracterizaria por abrigar os “temas que traduzem uma fenomenologia metaempírica” (FURTADO, 1980, p. 20). A fenomenologia metaempírica é definida como todo evento ou elemento que não pode ser verificável nem é cognoscível a partir da experiência do nosso real cotidiano.

Tanto Furtado como Roas acreditam que para uma narrativa ser definida como fantástica ela deve acolher em sua própria tessitura o sobrenatural. Concordo com ambos, porque entendo a literatura fantástica por intermédio da fratura que ela realiza no real, do descompasso que ela gera em seu espaço discursivo. Acredito, com Roas, que a hesitação

(das personagens e do leitor) não deve ser a única condição definidora do fantástico; contudo deve ser apreciada como um dos componentes analíticos da literatura fantástica: “*Lo fantástico, por tanto, va a depender siempre de lo que consideremos como real, y lo real depende directamente de aquello que conocemos*” (ROAS, 2001, p. 20). O argumento de Roas é muito convincente e se baseia nas condições de produção e de recepção dos discursos na sociedade.

FANTÁSTICO COMO MODO

Um dos estudos que primeiro se debruçou sistematicamente sobre a falibilidade da noção de gênero para a definição da literatura fantástica foi o de Irène Bessière. Em “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”, publicado em 1974, seis anos após a *Introdução à literatura fantástica* de Todorov, a autora francesa afirma:

El relato fantástico provoca la incertidumbre, en el examen intelectual, porque utiliza datos contradictorios reunidos según una coherencia y una complementariedad propias. No define una cualidad actual de objetos o seres existentes, como tampoco constituye una categoría o un género literario, pero supone una lógica narrativa a la vez formal y temática que, sorprendente o arbitraria para el lector, refleja, bajo el aparente juego de la invención pura, las metamorfosis culturales de la razón y del imaginario colectivo. (BESSIÈRE, 2001, p. 84)

Assim, para Bessière, a literatura fantástica não deve ser entendida como gênero literário, pois essa perspectiva limitaria a diversidade de obras construídas a partir de variadas formas de trabalho que surpreendem ou contrariam o leitor. O fantástico se plantea, então, como um modo, que se constitui por intermédio de formas e temáticas cujo fito é incitar a incerteza. O subtítulo do livro em que Bessière reflete sobre a literatura fantástica aponta para essa concepção: *A narrativa fantástica: a poética da incerteza*. E essa incerteza é gerada por uma impossibilidade de decifração. Por essa razão, em seu ensaio, tomado aqui como mote para nossas reflexões, a autora francesa aproxima a narrativa fantástica da adivinha. A narrativa fantástica, sempre dobrada, que tem por base a invenção pura, revela paradoxos, contradições. Contudo, tais contradições não são simples: “No contradice las leyes del realismo literario, pero muestra que esas leyes se convierten en las de un irrealismo cuando la actualidad es tenida como totalmente problemática” (BESSIÈRE, 2001, p. 87).

O italiano Remo Ceserani relê o estudo de Irene Bessièrre sobre o fantástico como uma poética da incerteza e, seguindo-o de perto, propõe no terceiro capítulo do seu livro intitulado *O fantástico* (2006), um estudo sobre “Procedimentos formais e sistemas temáticos do fantástico”. Ele reconhece que os diversos procedimentos formais e os temas não são exclusivos a uma modalidade literária particular, entretanto, existem “procedimentos formais e sistemas temáticos que (embora não sendo exclusivos dele) são muito frequentes no mundo fantástico e foram menos ou mais amplamente aplicados, diversamente combinados” (CESERANI, 2006, p. 68).

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.

Como adverte Ceserani, outros modos literários valem-se também desses sistemas formais e temáticos, porém os que são elencados por ele são constantes em muitas narrativas do modo fantástico. E, obviamente, outras formas e temas não elencados por Ceserani aparecem na literatura fantástica, mas é preciso compreender que o autor valeu-se de uma seleção a qual teve por base uma pesquisa feita por ele a partir de um arquivo de textos do modo fantástico. As classificações e seleções podem variar de acordo com o arquivo que se elege como corpus. Para demonstrar o impacto dessas formas e temas, Ceserani cita exemplos recolhidos de diversas narrativas fantásticas de muitas épocas, contrariando a visão de Todorov de que o fantástico estaria encerrado nos limites dos séculos XVIII e XIX.

Uma outra estudiosa importantíssima para a compreensão do modo fantástico é Rosemary Jackson. Ela é uma das bases de Remo Ceserani e de Filipe Furtado. Em seu estudo intitulado *Fantasy: literatura y subversión* (1986), Jackson observa a limitação que o estudo sobre a literatura fantástica baseada na ideia de gênero pode provocar,

restringindo boa parte de textos potencialmente insólitos, e propõe sua substituição pelo modo literário fantástico, entendido especificamente por meio da noção de fantasia. O modo fantástico, para Jackson, assume diferentes fantasias em histórias com variados temas e formas. Tal modo parte de dois grandes polos: o maravilhoso e o mimético. O primeiro abarca relatos nos quais não se questiona a versão que o narrador apresenta dos fatos, inclusive quando parecem contrariar o processo da narração; o segundo abrange narrativas que imitam uma realidade externa, “relatos que sostienen una declaración implícita de equivalencia entre el mundo ficcional representado y el mundo *real* exterior al texto” (JACKSON, 1986, p. 31, grifos da autora citada). Jackson trata do maravilhoso e do mimético numa oposição que remete ao estudo de Todorov - o maravilhoso e o estranho -, contudo, não trabalha os dois polos como gêneros distintos, mas como grandes formas geradoras do modo literário fantástico.

A noção de fantasia é também base da argumentação de Italo Calvino para o entendimento da literatura fantástica:

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

Deixo para aos críticos a tarefa de situar meus romances e contos dentro (ou fora) de uma classificação do fantástico. Para mim, no centro da narração não está a explicação de um fato extraordinário, mas a *ordem* que esse fato extraordinário desenvolve em si e ao redor de si, o desenho, a simetria, a rede de imagens que se depositam em torno dele, como na formação de um cristal. (2006, p. 256-7, grifos do autor citado)

A citação longa é necessária para que o leitor deste estudo possa depreender dela não só as críticas feitas a Todorov, mas, a partir dessas, a noção de fantástico de Italo Calvino. Nesse trecho, tem-se a posição de Calvino contra não apenas a hesitação (o “mergulho do leitor na corrente emocional do texto”), como também em relação a uma

delimitação temporal em que estaria encerrada a literatura fantástica. Nele também é notória a negação de que o maravilhoso seria um gênero distinto do fantástico. É possível perceber que, na concepção de Calvino, o maravilhoso, o estranho e o fantástico formariam um só modo de construção de uma literatura que é marcada pela fantasia (aceitação de uma lógica que nos conduz a nexos diferentes da nossa realidade prosaica). E o mais importante, para Calvino, não é o fato de essa literatura portar acontecimentos extraordinários que a faz fantástica, porém a “ordem” que eles projetam em si e no seu entorno, desencadeando imagens que se assemelham a um cristal. A imagem do cristal é evocada por Calvino porque esse valioso mineral possui muitos lados, variados ângulos, vértices, e, dependendo da posição que se olha, inusitadas cores e formas. Brilhante a similitude que Calvino cria, uma vez que o efeito da literatura fantástica é justamente esse de nos fazer ver as “outras” facetas do “mesmo”, descobrir, no corriqueiro, imagens tão diferentes que nos assolam por completo. Após ler esse ensaio de Italo Calvino, hoje, quando quero dar uma forma à sensação que a literatura fantástica desperta quando da sua leitura, sou levada a pensar no cristal.

Ainda que Calvino não use a noção de “modo literário fantástico”, ousou dizer que ele concorda com ela, na medida em que seus argumentos procuram enfeixar os polos, como o maravilhoso e o fantástico, em um só espaço literário, espaço-cristal.

Filipe Furtado, como já foi demonstrado, em seu livro *A construção do fantástico na narrativa*, ao reler *Introdução à literatura fantástica*, modifica algumas nomenclaturas, todavia mantém-se muito próximo das considerações de Todorov. Contudo, no verbete “Fantástico: modo”, que escreve para o *E-dicionário de Termos Literários* de Carlos Ceia, Furtado, fundamentado principalmente pelo estudo de Rosemary Jackson, mostra aos leitores que a literatura fantástica pode ser mais bem compreendida se mirada pela perspectiva modal:

Perante o grande número e a heterogeneidade dos textos (e, mesmo, dos gêneros) aqui envolvidos, convém examinar com alguma atenção aquilo que invariavelmente surge em qualquer deles e justifica, portanto, a sua subsunção no modo fantástico. Trata-se, afinal, do único factor que, a despeito da sua índole extra-literária é comum a todos: o conceito geralmente designado por sobrenatural. Para além de muito diversificados, estes elementos [sobrenaturais] variam com as épocas e as culturas em que surgem e vigoram. Portanto, modificam-se, desaparecem ou passam a sobreviver residualmente nas artes e na memória colectiva conforme o conhecimento invade o real, explorando

as largas zonas de sombra que nele ainda subsistem. (FURTADO, 2011, p. 1)

Como fica visível, o elemento/acontecimento capaz de agregar as díspares formas e até mesmo gêneros da literatura fantástica seria o sobrenatural. Para especificar ainda mais o conceito de sobrenatural e torná-lo mais ajustável às múltiplas formas em que se apresentam a literatura fantástica, Furtado adota o conceito *metaempírico*. Ele assim argumenta sobre a validade do uso do termo em relação aos textos do modo fantástico:

[o] conceito expresso pelo termo aqui proposto recobre não só as manifestações de há muito denominadas sobrenaturais, mas, ainda, outras que, não o sendo, também podem parecer insólitas e, eventualmente, assustadoras. Todas elas, com efeito, partilham um traço comum: o de se manterem inexplicáveis na época de produção do texto devido a insuficiência de meios de percepção, a desconhecimento dos seus princípios ordenadores ou a não terem, afinal, existência objectiva.

Sem explicação é o que caracteriza o acontecimento que irrompe na narrativa fantástica. Ou *insólito*, como defende a pesquisadora brasileira Lenira Marques Covizzi, em seu estudo *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*, resultado de sua tese orientada por Antonio Candido e defendida no ano de 1970. É importante notar que a pesquisadora gestava suas ideias aqui no Brasil quando Todorov escrevia seu livro que normatizou os estudos sobre literatura fantástica. Lenira Covizzi, entretanto, ao estudar as narrativas de dois autores latino-americanos, Rosa e de Borges, não encarcera as formas de trabalho do fantástico em uma visão genológica, balizando seu alcance ou impondo limites, mas, por intermédio da noção de *insólito*, alarga seu campo estético e possibilita também a ampliação de formas de leitura dessa literatura. Ainda que ela não tenha, como Calvino, feito referência ao modo literário, sua forma de ler a literatura fantástica contempla tal perspectiva.

O insólito possui em seu interior e instiga no leitor o “sentimento do *inverossímil*, *incômodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível*, *infinito*, *incorrigível*, *incrível*, *inaudito*, *inusitado*, *informal*” (COVIZZI, 1978, p. 26, grifos da autora citada). Como defendo em estudo sobre as transgressões da literatura fantástica, Covizzi acredita que o elevado grau de estranheza deve-se a uma singularização levada ao extremo. Seja pela ideia de desvio

da norma, de Mukarövsy, ou de desautomatização e efeito de estranhamento, de Chklóvsky, a literatura fantástica opera pela transgressão.

A estranheza teria uma função crítica, no entanto “não se trata de crítica num sentido restritamente social mas de crítica total, aponto de a obra contestar-se a si própria contestando as convenções que a tornaram possível” (COVIZZI, 1978, p. 27). Por isso, para a pesquisadora brasileira, o insólito sempre existiu; “porém hoje ele passou a ser o elemento determinante” (COVIZZI, 1978, p. 29) e o resultado é o de que a “ficção é mais ficção”.

Alguns escritores que vêm trabalhando com a literatura fantástica tanto na teoria como na criação literária, preferem adotar o termo fantástico como aquele que enfeixa as variadas e multifacetadas formas de trabalho com o insólito. O estudioso argentino Jaime Alazraki (2001) admite que Borges, Cortázar e Bioy Casares (escritores analisados por ele como criadores de uma literatura neofantástica) preferem fazer uso do termo fantástico para caracterizar a literatura que produzem.

Na epígrafe deste texto, valemo-nos de um trecho de Julio Cortázar no qual ele denomina fantástica a literatura que irrompe de qualquer lugar de forma inexplicável. Cortázar manifesta sua insatisfação em relação ao estudo de Todorov:

não fiquei satisfeito com o imenso esforço que Todorov fez em *L' introduction au fantastique*. O livro pode até ser útil como instrumento de trabalho mas, terminada a leitura, o meu sentimento de fantástico não havia sido explicado, o autor não encontra uma solução. (Cortázar *apud* BERMEJO, 2002, p. 36)

Adolfo Bioy Casares (2009), no prólogo da antologia que organiza com Borges e Ocampo, considera a literatura fantástica como um gênero e defende a amplitude abrangida por ela, já que acredita que tal gênero seria constituído por uma heterogeneidade de textos antigos de vários lugares do mundo — *Zendavesta*, *Bíblia*, a épica de Homero, *As mil e uma noites*. Como se pode notar, Bioy Casares denomina gênero, mas a concepção que ele expõe acerca da literatura fantástica estaria mais afinada à ideia de modo literário. Para Bioy Casares provavelmente os primeiros especialistas do gênero/ ou modo tenham sido os chineses. Como é possível inferir, por intermédio das palavras do citado prólogo e da seleção de contos feita pelos organizadores da antologia, 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. Por essa diversidade de formas, é impossível chegar a uma delimitação “estreita” de leis que regem essa literatura. A *Poética* e a *Retórica* de Aristóteles, por exemplo, não “dão conta” de tais leis, mas isso não quer dizer que elas devam ser esquecidas; elas devem ser continuamente revistas e inventadas, à proporção que essa literatura seja escrita: “*Pedimos leyes para el cuento fantástico; pero ya veremos que no hay un tipo, sino muchos, de cuentos fantásticos*” (CASARES, 2009, p. 8). O que Casares pede é que as teorias no afã de normatizar leis para o fantástico, não provoquem a minimização e simplificação de suas formas.

PALAVRAS FINAIS

O meu enfoque sobre a literatura fantástica dirige-se não no sentido de entendê-la a partir da noção de gênero, enquadrando-a em um período histórico preciso. Por esse motivo, acredito ser mais viável considerar a literatura fantástica como um “modo”. Caso se parta de um mirante que considera seu enquadramento por intermédio do gênero, reduzimos o ponto de alcance de uma vasta literatura que fratura a realidade e se ergue como uma estética em que a incerteza é a base de criação, literatura essa que existe desde os primórdios, fruto do imaginário dos seres humanos. Pela vertente que considera o fantástico como um modo, podemos alargar o enfoque analítico sobre essa literatura, porque o que mais nos interessa nas pesquisas sobre a literatura fantástica não é datar determinada forma de fantástico nem enfeixá-la em uma espécie ou outra, mas compreender de que maneira o fantástico se constrói na narrativa e, o mais importante, que efeitos essa construção desencadeia.

Sem explicação, pelo metaempírico, a literatura fantástica se abre como uma fantasia que projeta enigmas, os quais clamam não por uma decifração, porém por decifrações, porque a ordem dessa literatura é a da abertura, da falta de limites não só de evocar o que não existe no solo em que pisamos, mas também de abrir-se como um cristal para suscitar *outros* tons para enxergarmos o real.

REFERÊNCIAS:

- ALAZRAKI, Jaime. *¿Que es lo neofantástico?*. In: ROAS, David (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros S.L., 2001, p.265-282.
- BERMEJO, Ernesto González. *Conversas com Cortázar*. Tradução de Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- BESSIÈRE, Irene. *El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza*. In: ROAS, David (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros S.L., 2001, p. 83-104.
- CALVINO, Ítalo. Definições de territórios: o fantástico. In: *Assunto encerrado: Discursos sobre literatura e sociedade*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 256-258.
- CASARES, Adolfo Bioy. Prólogo. In: CASARES, Adolfo Bioy; BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina. *Antología de la literatura fantástica*. 5.ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2009.
- CESERANI, Remo. *O fantástico*. Trad. Nilton Tripadalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968.
- COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.
- FREUD, Sigmund. O inquietante. In: *História de uma neurose infantil (O homem dos lobos): além do princípio do prazer e outros textos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 328-376.
- FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- FURTADO, Filipe. Fantástico: modo. <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em junho de 2011.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996, v.1.
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catalogos editora, 1986.
- KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- PAES, José Paulo. As dimensões do fantástico. In: *Gregos & baianos: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.184-192.
- PRINCE, Gerald. Introdução ao estudo do narratário (1). Trad. Cláudia Maria Xatara e Wanda Oliveira. *Glotta*. v.16, p.1-45, 1994.
- ROAS, David (Org.). La amenaza de lo fantástico. In: *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros S.L., 2001, p. 7-44.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 29-46.
- VAX, Louis. O fantástico. In: *A arte e a literatura fantásticas*. Trad. João Costa. Lisboa: Editora Arcádia, 1974, p. 7-47.

O DUPLO NA ESCRITA E PINTURA DE FRIDA KAHLO

Tamira Fernandes Pimenta

Magdalena Carmen Frieda Kahlo y Calderón nasceu em Coyoacán, no México em 6 de julho de 1907. À frente de seu tempo, Frida Kahlo teve sua trajetória marcada por superações, sendo uma das figuras mais fascinantes da pintura moderna mexicana com uma obra extremamente pessoal que reflete suas dores em meio a exaltação cultural do México.

Frida Kahlo morreu antes de completar 50 anos de vida e nos dez últimos de sua vida, a artista escreveu um diário, no qual documenta suas reflexões, fraquezas e o amor obsessivo por Diego. Além disso, Kahlo constantemente trata do sentimento de solidão, o qual é representado por meio de figuras fragmentadas que circunscreve a fronteira entre o real e o imaginário. Essa representação pode ser verificada nas construções artísticas feitas pela pintora.

A arte de Frida Kahlo ensejou as imagens mais dramáticas que representam toda a dor e sofrimento, através de traços e cores vibrantes levando o seu observador a embarcar em um universo insólito e único que consubstancia dor e superação.

Neste ensaio nos propomos, desse modo, refletir acerca das questões relacionadas ao duplo presente nos escritos e pinturas da mexicana Frida Kahlo, verificando como ele se manifesta, e em que medida essa temática representa as dualidades existenciais e a busca subjetiva do eu de Kahlo.

Para contextualizar a discussão teórica deste ensaio, trataremos como suporte teórico *O diário de Frida Kahlo* (1995). O livro é um autorretrato íntimo escrito nos últimos anos de vida da pintora, no qual é expresso através de cores, palavras e imagens a profusão de sentimentos, dores físicas e psíquicas pelas quais Kahlo passou, além de remeter a constância do processo de construções simbólicas através do desdobramento do seu ser. Além disso, é oportuno dizer que os desdobramentos da personalidade são associados por alguns teóricos como problemas psíquicos relacionados a esquizofrenia e à paranoia.

Na mesma perspectiva teórica de Freud, podemos nos valer de Rank:

Desses casos -limite passaremos aquelas matérias mais proveitosas para a nossa análise, em que temos uma representação mais ou menos clara de uma figura dupla que, contudo, apareça ao mesmo tempo como criação subjetiva e espontânea da atividade doentia da fantasia. Nos casos de dupla consciência, que não cultivaremos aqui, mas que se configuram psicologicamente como fundamento e artisticamente, em certa medida, como estágio preliminar da loucura do duplo plenamente manifestada (RANK, 1995, S.p)

Ao analisar as pinturas e o diário de Frida Kahlo, averiguamos a presença recorrente do duplo: ora protetor, ora perseguidor. Em seu diário, ela relata o surgimento na infância de um duplo imaginário que se manifesta como um meio de preencher o vazio e a solidão, podendo também ser associado a uma projeção do que a pintora desejaria ser:

Eu devia ter 6 anos quando vivi intensamente a amizade imaginária com uma menina mais ou menos da mesma idade. Na janela daquele que era então meu quarto, e que dava para a rua Allende, sobre um dos primeiros vidros da janela. E com um dedo eu desenhei uma “porta” (...) Por essa “porta” eu saía na minha imaginação com uma grande alegria e urgência. Atravessava todo o campo que se via até chegar a uma leiteria que se chamava PINZÓN (...) Pelo “O” em PINZÓN eu entrava e descia intempestivamente ao interior da terra, onde minha amiga imaginária “me esperava sempre”. Não me lembro de sua imagem e nem de sua cor. Mas sei que era alegre. Ela ria muito. Sem sons. Era ágil e dançava como se não tivesse peso algum. Eu a seguia em todos os seus movimentos e enquanto ela dançava eu lhe contava meus problemas secretos. Quais? Não me lembro. Mas ela sabia pela minha voz todas as minhas coisas (...) Quando eu voltava para a janela entrava pela mesma porta desenhada no vidro. Quando? Por quanto tempo ficava com ela? Não sei. Podia ter sido um segundo ou milhares de anos (...) Eu era feliz. Apagava a “porta” com a mão e “desaparecia”. Corria com meu “segredo” e minha alegria até o último canto do pátio de minha casa, e sempre no mesmo lugar, debaixo de um cedro, gritava e ria assombrada de estar só com minha grande felicidade e a lembrança tão viva da menina. Passaram-se 34 anos desde que vivi essa amizade mágica e cada vez que a recordo ela se aviva e cresce mais e mais dentro de meu mundo. PINZÓN 1950.(KAHLO 2005, p. 82)

Em primeiro lugar, não é difícil constatar, no trecho supracitado, que a solidão sentida por Frida Kahlo se faz presente desde a sua infância na qual a duplicidade do seu ser se configura como uma emergência pelo real, em que a pintura é uma forma de externalizar as dores do corpo e psíquicas. Essas dores a acompanham e ficam mais intensas quando Kahlo se casa com Diego e este se torna a sua grande obsessão.

Em seu diário, no Retrato de Neferúnico, designado por Frida como o fundador da loucura se observa a duplicação de um homem que possui um olho no centro do rosto, assim como os que são colocados nas pinturas em que Diego é representado. Esse símbolo evidencia a inteligência tão admirada pela pintora e talvez remeta a obsessão por Diego, que estava acima de todos os amores na vida da pintora. Além disso, essa obsessão é vista em outras partes da sua escrita em que figuras de uma Frida duplicada que se apresenta, ora inteira, ora fragmentada, criança e adulta, curada e com os infortúnios, se rebusca nas palavras para mostrar a intensidade com que seus sentimentos eram transmutados ao longo do tempo.

Em seu diário Frida, afirma:

Desejo
Ela deu à luz a si mesma
ICELTI
Aquele que me escreveu
O mais maravilhoso poema
De toda a sua vida.

Eu dar...ia
mar
Fazer
beijar
Amo a Diego e a mais ninguém. (KAHLO, 2005, p.214)

Essa passagem teria sido escrita pela pintora lembrando o quadro *Meu nascimento*, (1932) pintura essa que mostra Frida Kahlo dando à luz a si mesma como representação de uma nova era. Assim como visto pela religião asteca que acreditava que o nascimento seria uma fonte de presságios. No quadro em questão, a mulher dá à luz a um bebê que não se sabe se está vivo ou morto, mas que devido as características fisionômicas entende-se que seja a própria Frida Kahlo. Entendemos que toda a dor sentida durante a perda do filho é transformada em renascimento através dessa representação dual entre vida e morte, ao ocorrer o processo de parir a si mesma.



Meu nascimento, 1932. Óleo sobre metal, 31,75cm x 35,36cm. Coleção de Edgar J. Kaufmann Jr. Nova York. Fotografia de Jim Kalett.

Essa contraposição de elementos é presente nos elementos simbólicos de sua arte, representados por meio de pombas pretas e brancas, sol e lua, vida e morte, dor e esperança, sendo a pintura a busca de si mesma e a forma de representação da instabilidade que a vida significava para ela. As imagens transmitem essa fronteira existente na obra de Frida Kahlo, ela não apresenta algo concreto e acabado, mas sempre a sugestão de algo que está por vir, algo inacabado.

A duplicidade expressa por Frida Kahlo constrói-se sempre a partir de imagens insólitas e o corpo apresenta inúmeros elementos que mostram isso, através do exagero nas roupas, acessórios, sobrancelhas, bigode, na virilidade de suas relações, possuindo uma beleza ambígua que possui traços de androginia além do mundo pictórico.

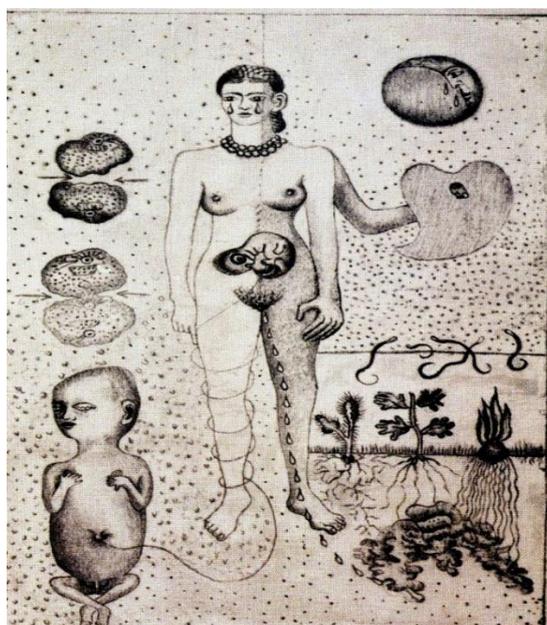
Segundo Jean- Luc Nancy:

O corpo em pintura é assim sempre o corpo revirado sobre si mesmo rumo a si mesmo. É sempre o corpo que se tem em vista, que se procura, se deseja e se teme como esse absolutamente desconhecido, invisível. Esconde-se não apenas por detrás de uma câmera ou dos pincéis, lápis, mas por detrás de si mesmo, sendo inacessível na profundidade e sem dimensão da qual o corpo é o por em vista. (NANCY, 2015, p.34)

Frida Kahlo fragmenta seu corpo como uma forma de exteriorizar o meio insólito no qual suas dores são projetadas, o que se configura também em sua escrita que se apresenta de forma mutilada, assim como suas pinturas. Desse modo, o corpo acompanha

as transformações e os questionamentos que são feitos por Frida Kahlo, pois transfazem em danos psíquicos que se encontram fora do domínio do tempo, as particularidades de sua produção, que se configuram fora do espaço e das convenções por expressar uma dúvida (construtiva) sobre o real, ou seja, tanto seu corpo quanto sua escrita são fragmentos da constituição de sua subjetividade.

Quando observamos a litografia que foi nomeada de *Frida e o aborto* (1932), observamos como Frida se apresenta com toda a passividade diante de um cenário doloroso em que são representadas as várias etapas de uma gravidez interrompida pelo aborto. O corpo duplicado, representado pelo corpo escuro x corpo claro aponta a dualidade entre vida e morte ao mostrar a utopia do corpo transfigurado que persiste por meio do tempo em que lugar inicial e final de uma existência que se desdobra através da imagem em outra materialidade.



Frida e o aborto, 1932. Litografia 31,75 cm x 23,49 cm. Fotografia de Raúl Salinas.

Na tela acima, notamos um feto masculino morto se ligando a um feto dentro de si, que se desnuda ao sair do seu corpo, se deslocando através das gotículas de sangue que caem na terra, que o acolhe como cova mas também como jardim. Como se observa, até mesmo elementos exteriores trazem essa duplicidade de composições que funcionam por meio da representação dos mundos vividos e sentidos pela pintora. Essas ideias partem

da observação de suas obras, nas quais a pintora se retrata de várias formas em seu mundo pictórico e é em *As duas Fridas* (1939) que podemos notar as duas representações de si se darem as mãos, talvez expressando o desejo de construir uma ligação entre passado e presente através de uma fragmentação existencial e cultural da pintora, que se mostra a direita com trajes típicos tehuanos, segurando um retrato de Diego e com o coração intacto, cheio e que bomba sangue.



As duas Fridas, 1939. Óleo sobre tela ,1,7cm x 1,7 cm . Coleção Museo de Arte Moderna, Cidade do México. Fotografia de Jim Kalett.

A Frida “colonial europeia”, à esquerda, é incapaz de deter a hemorragia de seu coração, é a que Diego não ama mais. A Frida a sua direita mantém o rosto impassível apesar de estar com o coração dilacerado. Em seu diário há uma anotação para Diego, em que se lê : “*Meu sangue é o milagre que viaja nas veias do ar do meu coração para o seu*”.

Ao pintar esse quadro Frida, acreditamos que a pintora estava tentando encontrar uma forma de poder integrar partes de si mesma cindidas, com o objetivo de lidar com a dor. Esse quadro foi criado quando Diego iniciou o processo de divórcio, o que gerou

nela muito tumulto e desespero. Como de costume em seus autorretratos de corpo inteiro, Frida está sozinha, em um espaço vazio, monótono e com a sugestão de infinito.

Toda a intenção de representar essas transformações sofridas por Frida interiores e exteriores são demonstradas nessa pintura que carrega uma solidez e significações que transcendem o espaço e as personagens que se imbricam de forma transgressora em favor da sua própria identidade. Assim, ao propormos refletir sobre as relações do duplo na obra *Khaliana*, vemos como o percurso se ocorre através da projeção que a pintora fazia de si e das situações pelas quais viveu, cujo processo se efetiva por meio das construções simbólicas que vão sendo criadas e que ganham vida própria a cada tela, em que suas dores são traduzidas nos seus diversos desdobramento.

Por meio da análise das pinturas e dos escritos de Frida Kahlo percebe-se como ocorre o processo de interartes, em que a imagem apresentada se correlaciona com os escritos e com a projeção imagética buscada pela pintora. É através dessas relações que as obras se constituem como objeto fundamental de estudo para entender como a subjetividade do eu e da linguagem conseguem ser transmitidos através das imagens e suas construções simbólicas através do corpo e da escrita duplicada.

Desse modo, compreendemos que Frida Kahlo poderia estar cansada e destruída depois de tantos infortúnios físicos e psicológicos, mas o corpo é usado como o ponto zero onde tudo se cruza, pois é dele que saem todos os lugares possíveis, utópicos e heterotópicos e a duplicidade se manifesta como uma forma de oscilação entre feminino e masculino, vida e morte além da essência principal da esperança em contraposição a dor.

REFERÊNCIAS:

FOUCAULT, Michel , 1926-1984. O corpo utópico ; As heterotopias. Michel Foucault; posfácio de Daniel de Fert; [Tradução de Salma Tannus Muchail] São Paulo: n°1, Edições 2013.

FOUCAULT, Michel, 1926-1984. Estética: literatura e pintura , música e cinema/ Michel Foucault: organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta: tradução Inês Aufran Dourado Barbosa.-3.ed.-Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. (Ditos e Escritos III)

KAHLO, Frida. *O Diário de Frida Kahlo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio, IN: Signos, São Paulo: Martins Fontes, 1991

NANCY, Jean-Luc. *Corpo, fora*. 1.ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

RANK, Otto. O duplo: um estudo psicanalítico. (E. L. Schultz, trad.) Porto Alegre: Dublinense, 2013.

SOBRE OS AUTORES:

Alexander Meireles da Silva é Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2008), Mestre em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2003) e Especialista em Educação a Distância pelo SENAI-RJ (2003). Desde 2009 atua como Professor Associado de Língua Inglesa e Literaturas de Língua Inglesa da Unidade Acadêmica Especial de Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás - Regional Catalão, onde também. Suas pesquisas se concentram nas áreas das Literaturas de Língua Inglesa e da Literatura Fantástica.

Ana Alice da Silva Pereira Mestre em Psicologia pela Universidade Federal de Uberlândia - UFU, na linha de pesquisa Psicanálise e Cultura. Graduada em Psicologia pela Universidade Federal do Triângulo Mineiro - UFTM. Cursa a graduação em Letras- Inglês na Universidade Federal de Santa Maria - UFSM e atua no ensino de língua inglesa. Integrante dos seguintes grupos de pesquisa: GPEA - Grupo de pesquisa em espacialidades artísticas, O sexo da palavra (grupo de estudos e pesquisa sobre sexualidade e gênero) e Gênero e linguagens (estudos sobre sexualidade e gênero). Pesquisa e tem interesse nas seguintes áreas: literatura, gênero, corpo, subjetividade, literatura fantástica, análise do discurso e psicanálise.

Ana Paula Silva é mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Viçosa e, desde 2015, doutoranda na Universidade Federal de Uberlândia, também em Estudos Literários. É professora no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Triângulo Mineiro. Membro do Grupo de Pesquisa em Espacialidades Artísticas (GPEA).

Andréia de Oliveira Alencar Iguma possui graduação e mestrado em Letras pela UFGD. Atualmente, é aluna regular do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários pela UFU; integrante do Grupo de Pesquisas em Espacialidades Artísticas (GPEA); Professora de Literatura pelo Centro Universitário da Grande Dourados – UNIGRAN

Bethânia Martins Mariano é mestranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Uberlândia - UFU. Membro do Grupo de pesquisa em espacialidades artísticas (GPEA).

Bruno Silva de Oliveira é professor efetivo da área de Letras do Instituto Federal Goiano - Campus Iporá. Mestre em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Goiás (UFG), Regional Catalão (RC). Aluno do Doutorado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Membro do Grupo de Pesquisa em Espacialidades Artísticas (GPEA).

Ana Clara Albuquerque Bertucci é graduanda no curso de Letras da Letras na Universidade Federal de Uberlândia. Membro do Grupo de Pesquisa em Espacialidades Artísticas (GPEA).

Italiene Santos de Castro Pereira é mestranda em Estudos Literários pela UFU. Graduada em Letras com Habilitação em Português e Literaturas de Língua Portuguesa. Egressa do Programa de Educação Tutorial - PET Letras, do Diretório Acadêmico. Atualmente é bolsista CAPES e participa do Grupo de Pesquisas em Especialidades Artísticas/CNPq - GPEA.

Fernanda Aquino Sylvestre é Graduada em Letras pela Universidade Federal de Uberlândia. cursou Especialização em Teoria Crítica da Literatura na Faculdade de Ciências e Letras - Unesp - Araraquara. Realizou seu Mestrado e Doutorado em Estudos Literários pela Faculdade de Ciências e Letras da Unesp de Araraquara. Atualmente é Professora Adjunta III da Universidade Federal de Uberlândia. Na Graduação, desenvolve atividades na área de Língua Inglesa e Literaturas de Língua Inglesa. Professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Uberlândia, desenvolvendo o projeto: Relações entre história e ficção na literatura contemporânea: identidade, cultura e formas literárias. Membro do GT da ANPOLL, Vertentes do Insólito.

Fernando Franqueiro Gomes é Formado em Tradução pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Durante o período de estudos, atuou como monitor nas disciplinas: Tradução de Filmes e Fundamentos da Interpretação. Atuou ainda como estagiário no setor de revisão na Editora da Universidade Federal de Uberlândia (EDUFU) de 2012 a 2014. Atualmente é mestrando em Estudos Literários na Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

Josaine Aparecida Corsso é mestranda do Programa Mestrado Profissional em Letras (ProfLetras) da UFU. Possui graduação em Letras pela UNEP, com licenciatura plena em Português e Italiano e suas respectivas literaturas. Integrante do Grupo de Pesquisas em Especialidades Artísticas/CNPq - GPEA. Trabalha na área de Educação como professora efetiva de Língua Portuguesa e Literatura da Prefeitura Municipal de Uberlândia.

Lilliân Alves Borges é doutoranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Uberlândia - UFU. Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia - UFU. Vice-líder do Grupo de Pesquisas em Especialidades Artísticas/CNPq. Membro do Nós do insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica - UERJ. Estudos com ênfase no espaço literário, narrativa fantástica, com interesse especial sobre a obra do escritor Graciliano Ramos.

Marcus Vinícius Lessa de Lima é aluno da Licenciatura em Letras da UFU. Bolsista PIBIC/CNPq, com o projeto intitulado "O(s) discurso(s) existencialista(s) e fenomenológico(s) como fator condicionante na irrupção do insólito em *Aparição*, de Vergílio Ferreira". É membro do Grupo de Pesquisa em Especialidades Artísticas GPEA/CNPq e do Grupo de Pesquisa Vertentes do Fantástico na Literatura.

Marisa Martins Gama-Khalil possui doutorado em Estudos Literários pela UNESP/Araraquara e pós-doutorado pela Universidade de Coimbra. É professora da Universidade Federal de Uberlândia; líder do Grupo de Pesquisas em Especialidades Artísticas (GPEA); pesquisadora do CNPq com bolsa de Produtividade em Pesquisa; líder do GT da ANPOLL Vertentes do Insólito Ficcional.

Tamira Fernandes Pimenta é mestranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Uberlândia. Graduada em Letras / Português e suas respectivas literaturas pela UFU. Integrante do GPEA- Grupo de Pesquisas em Especialidades Artísticas/CNPq. Pesquisadora cadastrada na FAPEMIG com a pesquisa intitulada: “Como escrever uma vida: O Insólito na escrita e pintura kahliana?”.