MARISA MARTINS GAMA-KHALIL

ANA PAULA SILVA

BRUNO SILVA DE OLIVEIRA

ESPACIALIDADES METAEMPÍRICAS DO INSÓLITO AO MONSTRUOSO

10 artigos

Dialogarts

Marisa Martins Gama-Khalil
Ana Paula Silva
Bruno Silva de Oliveira
Organizadores

ESPACIALIDADES METAEMPÍRICAS:

DO INSÓLITO AO MONSTRUOSO

Dialogarts
2020

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Reitor
Ricardo Lodi Ribeiro
Vice-Reitora
Mario Sergio Alves Carneiro

DIALOGARTS
Coordenadores
Darcilia Simões
Flavio García

Conselho Editorial

Estudos de Língua
Darcilia Simões (UERJ, Brasil)
Kanavillil Rajagopalan (UNICAMP, Brasil)
Maria do Socorro Aragão (UFPB/UFCE, Brasil)

Estudos de Literatura
Flavio García (UERJ, Brasil)
Karin Volobuef (Unesp, Brasil)
Marisa Martins Gama-Khalil (UFU, Brasil)

Conselho Consultivo

Estudos de Língua
Alexandre do A. Ribeiro (UERJ, Brasil)
Claudio Artur O. Rei (UNESA, Brasil)
Lucia Santaella (PUC-SP, Brasil)
Luís Gonçalves (PU, Estados Unidos)
Maria João Marçalo (UÉvora, Portugal)
Maria Suzett B. Santade (FIMI/FMPFM, Brasil)
Massimo Leone (UNITO, Itália)
Paulo Osório (UBI, Portugal)
Roberval Teixeira e Silva (UMAC, China)
Sílvio Ribeiro da Silva (UFG, Brasil)
Tania Maria Nunes de Lima Câmara (UERJ, Brasil)
Tania Shepherd (UERJ, Brasil)

Estudos de Literatura
Ana Cristina dos Santos (UERJ, Brasil)
Ana Mafalda Leite (ULisboa, Portugal)
Dale Knickerbocker (ECU, Estados Unidos)
David Roas (UAB, Espanha)
Jane Fraga Tutikian (UFRGS, Brasil)
Júlio França (UERJ, Brasil)
Magali Moura (UERJ, Brasil)
Maria Cristina Batalha (UERJ, Brasil)
Maria João Simões (UC, Portugal)
Pampa Olga Arán (UNC, Argentina)
Rosalba Campra (Roma 1, Itália)
Susana Reisz (PUC, Peru)

DIALOGARTS
Rua São Francisco Xavier, 524, sala 11007 - Bloco D
Maracanã - Rio de Janeiro - CEP 20550-900
http://www.dialogarts.uerj.br/

Copyright© 2020 Marisa Martins Gama-Khalil; Ana Paula Silva; Bruno Silva de Oliveira (Orgs.)

Capa

Fernando Araújo dos Santos Marques

Diagramação

Tatiane Ludegards dos Santos Magalhães

Revisão

NuTraT – Supervisão de Tatiane Ludegards dos Santos Magalhães

Ingrid Albuquerque
Matheus Tojeiro da Silva
Natalia Ferreira da Costa
Thaiane dos Santos Magalhães

Produção

UDT LABSEM – Unidade de Desenvolvimento Tecnológico
Laboratório Multidisciplinar de Semiótica

CATALOGAÇÃO NA FONTE

G184
S586
O48

Espacialidades metaempíricas: do insólito ao monstruoso.
Organização: Marisa Martins Gama-Khalil; Ana Paula Silva; Bruno Silva de Oliveira
Edição: Flavio García
Capa: Fernando Araújo dos Santos Marques
Diagramação: Tatiane Ludegards dos Santos Magalhães

Rio de Janeiro: Dialogarts
2020, 1ª ed. (digital)

800 – Literatura

ISBN 978-65-5683-003-2

Estudos Literários. Gótico. Fantástico. Insólito. Espaço.

ÍNDICE

APRESENTAÇÃO
Marisa Martins Gama-Khalil; Ana Paula Silva; Bruno Silva de Oliveira 6

ESPACIALIDADES HETEROTÓPICAS EM *O MANUAL DOS INQUISIDORES*, DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES: O HUMANO E O MONSTRUOSO
Ana Paula Silva 7

AS TRANSGRESSÕES DO ESPAÇO E O DISCURSO INSÓLITO EM *APARIÇÃO*, DE VERGÍLIO FERREIRA
Marcus Vinícius Lessa de Lima 22

A BRUXA DE MONTE CÓRDOVA, DE CAMILO CASTELO BRANCO: ENTRE O MEDO E A ALEGORIA
João Vitor Santos Gondim 39

A REPRESENTAÇÃO DO INSÓLITO NO ROMANCE *VIAGEM AO CORAÇÃO DOS PÁSSAROS*, DE POSSIDÓNIO CACHAPA
Suelen Rosa da Silva 50

O MONSTRUOSO NO ESPAÇO FAMILIAR EM *HOUSE OF LEAVES*
Mariana Silva Franzim 66

O "MUNDO ESTRANHO" EM "GREENLEAF", DE FLANNERY O'CONNOR
Débora Ballielo Barcala 86

A MONSTRUOSIDADE DA ANTAGONISTA EM *O OCEANO NO FIM DO CAMINHO*, DE NEIL GAIMAN
Pablo Oliveira Souza 103

OS MONSTRUOSOS ESPAÇOS QUE HABITO: CORPO E LUGAR EM "MEU TIO O IAUARETÊ", DE GUIMARÃES ROSA
Bruno Silva de Oliveira 115

O INSÓLITO E O OLHAR EM SEM OLHOS DE MACHADO DE ASSIS
Maylah Longo Gonçalves Menezes Esteves 133

UMA ANÁLISE DO MEDO PERMEANDO O FANTÁSTICO EM *AS FORMIGAS*, DE LYGIA FAGUNDES TELLES
Ana Clara Albuquerque Bertucci e Marisa Martins Gama-Khalil 151

APRESENTAÇÃO

Este livro reúne as comunicações orais apresentadas no simpósio "Espacialidades metaempíricas: do insólito ao monstruoso" durante o IV Congresso Internacional "Vertentes do Insólito Ficcional". Os textos presentes nesta obra pautam pelas relações plausíveis entre as representações do espaço ficcional e as manifestações metaempíricas na narrativa fantástica. Em primeiro lugar, esclarecemos que consideramos a literatura fantástica pela perspectiva modal e, nesse sentido, o simpósio agregou enfoques de modalidades diversas, como a do fantástico puro (na concepção todoroviana), do maravilhoso, do estranho, da fantasia, do gótico, da ficção científica, entre outras. Em segundo lugar, pontuamos que a noção de metaempírico, advinda dos estudos de Filipe Furtado, agrega elementos/acontecimentos seja da ordem do sobrenatural, seja da ordem do inexplicável, porque, ainda que mantenham uma base comum com os princípios ordenadores do mundo empírico, mantêm-se inexplicáveis e geram um efeito insólito. Reunimos trabalhos que procuraram problematizar como as espacialidades narrativas (cenário, corpos, objetos etc.) são responsáveis pela irrupção do insólito e como elas podem ser monstruosas.

Os organizadores

ESPACIALIDADES HETEROTÓPICAS EM *O MANUAL DOS INQUISIDORES*, DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES: O HUMANO E O MONSTRUOSO

Ana Paula Silva

Iniciei as pesquisas para a escrita deste texto a partir de uma provocação feita pela professora Doutora Marisa Martins Gama-Khalil em uma de suas aulas, as quais nos deixam sempre uma reflexão sobre a experiência humana. Após a explanação da análise de um conto, a professora coloca para a turma a seguinte questão: "Por que não somos monstros e nossos corpos são heterotópicos? Ou somos?" (GAMA-KHALIL, 2017). Observei que a questão proposta pela professora Marisa encontra eco na obra de António Lobo Antunes. A ficção do escritor português não poupa o leitor das mazelas da condição humana, e também Lobo Antunes coloca-nos questões que exigem uma leitura participativa e reflexiva. Quando da proposta do simpósio, acorreu-me uma cena de um dos romances antunianos que a mim fora a mais marcante em razão do horror e da repulsa, sentimentos que se referem à monstruosidade. Na leitura apresentada neste artigo, procuro mostrar como a monstruosidade é sugerida pela espacialidade heterotópica nessa cena, que faz parte do romance *O manual dos inquisidores*.

Seguimos a perspectiva de Michel Foucault, para quem o espaço indica as relações sociais e afetivas dos sujeitos

que se constituem na narrativa. Portanto, conhecer espaços como uma quinta, uma casa, uma rua ou um país é conhecer também as relações ali construídas por sujeitos. O filósofo classifica em dois grandes tipos os espaços: são as utopias e as heterotopias. Nos espaços utópicos, as relações observadas definem posicionamentos cujos elementos fundamentais são: a irrealidade e a ideia de acolhimento; enfim eles consolam, confortam.

As heterotopias, por sua vez, definem contraposicionamentos. Nesse caso, os espaços são localizáveis. Inclusive, podem ser institucionalizados nas sociedades. Também chamados de contraespaços, as heterotopias são "lugares que se opõem a todos os outros, destinados, de certo modo, a apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los." (FOUCAULT, 2013, p.20) Um exemplo são as antigas casas de tolerâncias. Essas casas, segundo Michel Foucault, contestavam todos os outros espaços, "criando uma ilusão que denuncia todo o resto da realidade como ilusão" (2013, p.28). Desse modo, iludiam-se aqueles que toleravam as casas destinadas ao sexo, admitindo a quebra das regras sociais ali, e somente ali; os frequentadores dessas casas, por sua vez, iludiam-se quanto à realidade de todos os outros espaços, neutralizando qualquer julgamento da sociedade sobre si e suas práticas sexuais nesses lugares destinados ao sexo.

O manual dos inquisidores não é um título inédito. O pesquisador José Luciano de Melo (2008) informa que o primeiro título surgiu em 1376, escrito pelo eclesiástico Nicolau Eymerich.

Neste primeiro *Manual*, o gênero textual coincidia com a proposta do título, pois trata, por exemplo, da operacionalidade dos inquéritos medievais e regras para a sociedade de acordo com os padrões do Santo Ofício. Portanto, era como um manual para que os inquisidores mantivessem a sociedade segundo determinada ordem. Essa ordem seria necessária para o "bem comum". Segundo Melo (2008, p.2):

> Além de uma série de relatos de heresias e as penas para cada atentado contra as determinações da Igreja, o documento medieval prescreve regras para uma sociedade moldada nos padrões que o Santo Ofício determinara em sua época. Neste sentido, a sociedade é a "personagem" protagonista na obra de Eymerich, caracterizando-se num *corpus* em potencial a ser encarcerado pelos pareceres eclesiásticos. Deste modo, este medieval *Manual dos Inquisidores* prefigura-se num pungente relato de uma sociedade aprisionada num regime punitivo, que ditava leis e normas a serem realizadas por todos os membros deste meio social, com terríveis julgamentos e penas se estes não as cumprissem, em "prol do bem comum".

O romance do escritor português contemporâneo, por sua vez, publicado no ano de 2005, em princípio, não é obviamente um manual. A referência à ditadura, entretanto, marca o diálogo com a inquisição. São dois períodos marcados por opressão, violência e horror, além de tantos outros sentimentos inomináveis. Lobo Antunes traz uma família marcada por conflitos e decadência financeira, associada à queda da ditadura salazarista. Há referência a Salazar e militares na quinta da família,

pois o patriarca, Francisco, era ministro do ditador. Também na quinta, tal como Salazar em todo Portugal, esse ministro busca manter uma ordem, para isso recorrendo a um regime punitivo.

Com as dificuldades do governo, Francisco, geralmente chamado por todos de “senhor ministro” ou “senhor doutor”, perde as vantagens da proximidade com o ditador. Decadente financeira e moralmente, ele é internado pelo filho numa casa de repouso, para onde será encaminhado mais tarde também Salazar, outro senil e drecrépito. A esposa de Francisco, Isabel, abandonara o marido para fugir com o amante. Por isso, o filho do ministro, Joãozinho, que tem poucas e confusas lembranças da mãe, fora cuidado por Titina, a governanta, desde tenra idade. Esta cuida com zelo da casa, do menino e especialmente do ministro. Ainda há, próximo à família, a cozinheira. É ela quem o ministro escolhe, preferencialmente, dentre as criadas da casa, para abusar sexualmente. Outros personagens compõem as histórias que circundam a decadência da família.

Na cena a ser analisada, a cozinheira, quando sente as dores do parto, é levada pelo ministro, suposto pai da criança, ao estábulo para ali ter o filho. Para ajudá-la, o ministro chama um veterinário. O estábulo ainda é sujo, espaço, portanto, que em tudo contraria as condições para um parto humano. Cito um trecho longo do romance, mas a essa leitura é importante para o acompanhamento da análise que segue. O escritor coloca-nos como à frente do palco de um teatro e podemos visualizar a cena como se fossemos expectadores.

E depois de meses sem me perguntarem nada porque ninguém se atrevia a perguntar-me nada, [...], na manhã em que vieram as dores e me senti tão pesada que mal lograva andar, era junho, a garagem estava pronta, faziam obras na estufa e a água rompeu de mim para os lençóis e era água, não a pasta dos pinheiros, água, os ossos da bacia separavam-se-me como as pranchas se afastam e entendi então quanto sofrem as casas, e mais água, e mais dores e meu tronco a arredar a coberta, a escorregar para o chão, a avançar com as cartilagens rebentando uma a uma, o senhor doutor a notar as minhas patas de ganso, a notar o avental molhado, a compreender que eu sofria como sofrem as casas, a pegar no telefone, e lá fora o jardineiro regava as estrelícias, as gralhas e os corvos pousavam no espantalho novo que não assustava um pardal, eu como se uma coisa demasiado grande e poderosa rasgasse os reposteiros do meu ventre a procurar sair, eu que nunca na vida pedi fosse o que fosse a pedir-lhe que aquilo que crescia e se alargava em mim me não matasse, eu no espaço de duas dores, no espaço de ir morrer

– Ajude-me

[...] e o senhor doutor a conduzir-me ao estábulo através das corolas prestes a explodirem das petúnias

– Descansa que tens o médico à espera rapariga

as vacas alinhadas a mirarem-nos com olhos de geleia, os fardos de palha, os baldes, os sacos de sementes, um pedacito de céu com cegonhas e um peneireiro mais alto que as cegonhas além das telhas de vidro, uma nuvem mais alta que o peneireiro a correr para o leste, a manhã a dançar grãos de poeira de janela a janela, a filha

> do caseiro escarranchada num banco à saída para a quinta, os melros que quando abandonavam os ciprestes as árvores, sem pássaros deixavam de existir, e o veterinário de mangas arregaçadas, com uma maleta de instrumentos
>
> – Não entendo a sua pressa ao telefone senhor ministro não há nenhum animal que vá parir
>
> as cegonhas sumiram-se e o peneireiro e a nuvem mas escutavam-se os operários na estufa, escutavam-se os eucaliptos e o ranger de madeira dos meus ossos e o veterinário, surpreendido
>
> –Não entendo a sua pressa ao telefone senhor ministro não há nenhum animal que vá parir
>
> as pálpebras do senhor ministro adormecidas como sempre que me prendia o pescoço e dobrava contra o lava-louças ou o tampo da mesa, o senhor ministro quebrando os arames de um fardo com uma turquês, espalhando-o com o pé e obrigando-me a deitar, o peneireiro reapareceu no céu, um dos lobos da Alsácia farejava-me, a dor voltou e foi-se e voltou de novo, cessei de ver o peneireiro para só ver o escarlate da dor e a biqueira dele a tocar-me a testa e a empurrá-la para o interior da palha
>
> – É que não reparou bem amigo não deu conta que a bezerra é esta faça-me o favor de começar. (ANTUNES, 2005, p.133-135)

Em minha experiência de leitura, as palavras seguiam e aumentava a repugnância. A cozinheira está numa construção destinada aos animais, e isso causa também inquietação, porque o espaço não se adequa à sua condição humana. A voz narrativa que mostra ao leitor o estábulo e o caminho até lá é da própria cozinheira. É pelo olhar dela que podemos, como espectadores

de uma cena, também nós visualizarmos os pormenores do caminho. A cozinheira desmaia quando sente a biqueira da bota do patrão em sua testa. A partir desse evento, a voz do patrão irrompe o relato, e com o uso do pronome demonstrativo “esta”, ele mostra a mulher ao veterinário, chamando-a de bezerra. Como mulher, coloco-me no lugar dela, que está afundada na palha e sente medo e horror.

Nesse espaço, entretanto, a personagem vai sendo “desumanizada”. Esse processo culmina na situação em que a cozinheira dá à luz a seu filho no estábulo, atendida pelo médico veterinário. Ocorre também uma zoomorfização metafórica, quando ela se refere às próprias pernas como “patas de ganso”, relatando isso pelo olhar do ministro: “o senhor doutor a notar as minhas patas de ganso” (ANTUNES, 2005, p.133).

Na quinta, os outros funcionários a viram, mas esconderam-se ou recolheram-se aos seus afazeres. Todos se perturbavam com a condição da cozinheira, mas ninguém ousava ajudá-la. No caminho para o estábulo, a mulher é conduzida de maneira rude:

> Os operários enrolavam-se no interior da estufa como lagartas num casulo ofendendo as orquídeas, os pombos curvavam o pombal com as asas, as rãs arredondavam a superfície do pântano e o senhor doutor a conduzir-me ao estábulo através das corolas prestes a explodirem das petúnias. (ANTUNES, 2005, p.134)

Enfim, nesse espaço, os humanos, os animais (rãs e pássaros) e as flores (corolas da petúnias) movimentam-se em sentido contrário, escondendo-se, às pressas, para não “olhar” para a cozinheira, quando ela era conduzida ao estábulo pelo patrão.

O corpo da cozinheira tornou-se então perturbador. Segundo Cohen, os corpos dos monstros em geral são híbridos:

> Essa recusa a fazer parte da "ordem classificatória das coisas" vale para os monstros em geral: eles são híbridos que perturbam, híbridos cujos corpos externamente incoerentes resistem a tentativas para incluí-los em qualquer estruturação sistemática. E, assim, o monstro é perigoso, uma forma — suspensa entre formas — que ameaça explodir toda e qualquer distinção. (2000, p.28)

A hibridez desse corpo – humano, porém com membros de ave, a parir num espaço sujo, sob os cuidados de um veterinário e identificado como um animal – perturba porque resiste à classificação e ameaça a implodir uma ordem: a classificação de seres em humano e animal. Também a escrita antuniana implode a ordem, por isso perturba-nos. Por exemplo a metáfora do "corpo com as patas de ganso" ou a palavra "bezerra" usada pelo ministro. Ainda, os operários que se escondem no interior das estufas são comparados a lagartas, ou seja, também eles destituídos de sua humanidade, igualando-se a seres animais e vegetais, como os pombos, as rãs e as corolas das flores, durante a passagem da cozinheira conduzida pelo ministro ao estábulo. Apesar de perturbarem-se com essa desordem, esses operários nada fazem, continuam seus trabalhos e não se levantam contra o "senhor doutor".

Mesmo antes de chegar ao estábulo, a gravidez dessa empregada já é um desvio da ordem social, representando uma crise na sociedade considerada perfeita. Essa sociedade é aquela que o regime salazarista tem como modelo, cujos ideais

defendidos eram a moral e os bons costumes da família (no caso a família conservadora portuguesa da época). Mas, em razão do poder político e econômico do ministro, a ordem dos costumes familiares sobrepõe-se aos desajustes e desvios dos indivíduos na casa. A despeito do desajuste entre os fatos relatados e a moral da união familiar, o político consegue ainda garantir seu pertencimento à ordem da moral de acordo com o regime militar.

Todos os desvios eram tolerados e ninguém ousava questionar ou perguntar sobre as crises na intimidade da família. Assim, era imposto o silêncio pela ordem que era mantida na quinta do senhor ministro, amigo de Salazar. Também o corpo da cozinheira era silenciado, pois, a despeito de as transformações devidas à gravidez serem evidentes, assim como seu comportamento, quase todos "fingiam não se aperceber". Apenas ao menino Joãozinho não é atribuído fingimento. Segue a citação de um trecho em que a cozinheira reconhece o fingimento dos outros funcionários e a verdade do menino:

> E depois de meses sem me perguntarem nada, a cochichar à minha frente, a espantar-se com a minha barriga, a admirar-se que me custasse a cozinhar e demorasse o dobro do tempo a preparar um coelho ou a depenar um frango, a dona Titina, as criadas e a costureira fingiam não se aperceber, o menino Joãozinho não se apercebia [...]. (ANTUNES, 2005, p.133)

Mas, quando irrompem as dores do parto, a mulher pede ajuda. Esse pedido da cozinheira, até o momento silenciada, coloca em risco a ordem, a "normalidade" na quinta. Eles não a

ajudam, mas os pedidos dela por ajuda e seu corpo em preparação para o nascimento da criança os perturbam. Eles não mais conseguem estar quietos em seus afazeres, precisam afastar-se para não olhar o sofrimento de uma mulher desamparada durante as dores de um parto, portanto para esconderem seus rostos diante daquela omissão, daquela monstruosidade.

O estábulo, então, torna-se o espaço onde o patrão quer tornar invisível esse desvio da moral, ou seja, tornar invisível suas relações com a cozinheira. Ainda que sua reputação seja garantida pela posição econômica e política, na quinta e fora dela, por ser patrão, ministro e amigo de Salazar, o corpo da cozinheira, assim como da criança esperada, tornariam visíveis seus desvios morais. O parto no estábulo, sem condições mínimas para que a mulher pudesse sentir-se amparada, destitui-lhe a dignidade humana.

Uma frase dita pelo ministro, como um conselho para outras personagens masculinas, repetida ao longo do romance, era: "– Faço tudo o que elas querem, mas nunca tiro o chapéu da cabeça, para que se saiba quem é o patrão." (ANTUNES, 2005, p.15). O chapéu é, portanto, o objeto que marca o papel de dominação masculina. Nesta cena, ele se mostra como detentor do poder usando outro objeto que faz parte de sua indumentária usual, a bota. O patrão mostra sua superioridade e poder ao "afundar" a testa da personagem feminina no feno com a biqueira da bota. Desse modo, dá visibilidade a outro abuso que se repete no livro: era seu costume avaliar as mulheres como bezerras:

> E não gostava do meu sogro a medir-me de alto a baixo como se nunca me tivesse visto e não fosse nora dele há dez anos
>
> -Uma espirra-canivetes magra e sem ancas
>
> não sabes escolher bezerras João
>
> com a maior das sem-cerimónias, o maior dos desplantes, indiferente à governanta, às criadas, aos pequenos, à criatura sentada ao lado dele no sofá [...]. (ANTUNES, 2005, p.65)

Desse modo, o estábulo tem o mesmo papel das antigas casas de tolerância, assim como os frequentadores daqueles espaços, o ministro ilude-se, crendo que sua moral estava resguardada e o desvio das virtudes familiares fora ali encerrado. É o estábulo, portanto, espaço heterotópico, lugar real inserido na própria sociedade, no caso, na estrutura da quinta, onde é excluída – neste caso, além do isolamento, a desumanização por parte do patrão – aquela que incomoda e com a qual são estabelecidas as relações não aceitas na sociedade, por exemplo o sexo fora do casamento, conforme condenado pela moral salazarista.

Mas apesar da repugnância que causa seu corpo heterotópico, a cozinheira não parece ser um monstro. É ela quem é submetida à violência, sofre, pede ajuda e é isolada por seus colegas de trabalho durante todo o período de uma gravidez. Ela sofre as dores do parto e vê as pessoas se encolhendo para seus afazeres a fim de esconder os olhares diante de seu corpo prestes a dar à luz, enquanto grita por socorro. Apenas os lobos da alsácia chegaram perto dela, eles vieram para farejá-la. Como pode essa mulher ser monstro?

Mas fato é que ela nos leva à repugnância e por causa dela temos vontade de gritar àquele ministro: “monstro!”, ou comentar, pausando a leitura, “monstruosidade!”. De acordo com Cohen,

> como uma letra na página, o monstro significa algo diferente dele: é sempre um deslocamento; ele habita, sempre, o intervalo entre o momento da convulsão que o criou e o momento no qual ele é recebido — para nascer outra vez. (2000, p.25)

É fato que o corpo da cozinheira desloca a repugnância do leitor para o ministro. Mas tomo novamente as palavras de Jeffrey Jerome Cohen, para auxiliar na leitura do corpo monstruoso:

> Qualquer tipo de alteridade pode ser inscrito através (construído através) do corpo monstruoso, mas, em sua maior parte, a diferença monstruosa tende a ser cultural, política, racial, econômica, sexual. (2000, p.30)

Recolhendo as pistas do que o ministro representa com relação a questões cultural, política, racial, econômica e sexual no romance, verificamos que é um homem branco, rico, influente e temido pelo cargo que ocupa. Ele tem hábitos discretos e simples, porém sempre presente na mídia local, e defende a moral conservadora de acordo com a política de Salazar. A cozinheira, por outro lado, tem na própria designação a marca da submissão econômica e social perante o patrão, por ser pobre e criada, além de ser mulher numa sociedade patriarcal.

Apesar de tamanha violência de sua atitude, o ministro não apresenta características que nos dificultem classificá-lo

como um ser humano. Infelizmente, sua cultura machista, autoritária, misógina e, até mesmo, muitas de suas atitudes são possibilidades próximas de nós. Ainda, nesse mesmo personagem, identificamos fragilidades e sofrimento pelos abandonos em relações fracassadas. Neste trecho, ele, já senil, trata sua atual namorada por Isabel, a esposa que o abandonou:

> - Gostas de mim não gostas Isabel? à procura do isqueiro numa angústia que dava pena, iluminado e apagado pela hora e pela temperatura da companhia de seguros, pelos candeeiros da rua, pela refracção das árvores do parque e das candeias dos barcos no tecto, suspenso sobre a almofada numa interrogação infantil - Gostas de mim não gostas Isabel? (ANTUNES, 2005, p.324)

Uma vez que o corpo é espaço, deve ser considerado num conjunto de relações, conforme Foucault (2009). Desse modo, na leitura desta cena, a monstruosidade não pode ter como referência apenas um corpo monstruoso. Acredito que a monstruosidade tenha por referência o conjunto das relações entre os sujeitos-personagens e destes com o mundo nos espaços.

Trazemos as palavras de José Gil, para melhor compreensão do que seria, então, a monstruosidade nesta cena de *Manual dos inquisidores*:

> Mais precisamente: o que é que se pensa quando se pensa na monstruosidade? Definimos uma lógica a partir das crenças nos monstros, entre o simbólico e o real, que vemos aplicada a propósito das raças fabulosas da Idade Média e da união da alma e do corpo em Descartes. O monstro é pensado como uma aberração da

> "realidade" (a monstruosidade é um excesso de realidade) a fim de induzir, por oposição, a crença na "necessidade da existência" da normalidade humana. Uma existência que seja um dado adquirido: é imprescindível não questionar a nossa identidade de homens como seres reais. A nossa facticidade é de direito. (2000, p.174)

Se tomamos a monstruosidade como uma aberração da realidade, um "excesso" dela, a repugnância que sentimos do ministro na cena em que submete a cozinheira a tamanha violência e desumanização advém da recusa em acreditar nessa "anormalidade humana". Recusamo-nos a acreditar que esse excesso, apesar de ser fictício, é transfiguração da condição humana.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, António Lobo (2005). *O manual dos inquisidores*. Edição *ne varietur.* Lisboa: Publicações Dom Quixote.

COHEN, Jeffrey Jerome (2000). "A cultura dos monstros: sete teses". In: _____. *Pedagogia dos monstros* - os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Tomaz Tadeu da Silva (Trad.). Belo Horizonte: Autêntica, p.23-60

FOUCAULT, Michel (2009). *Estética* – Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

FOUCAULT, Michel (2013). "As heterotopias". In: _____. *O corpo utópico; as heterotopias*. Daniel Defert (Posf.). Salma Tanus Muchail (Trad.). São Paulo: n-1 Edições. p.19-32.

GAMA-KHALIL, Marisa (2017). *O corpo heterotópico na literatura fantástica* - O homem cuja orelha cresceu. 18 slides. Aula da Disciplina *Poéticas do espaço* (Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia), Uberlândia, MG.

GIL, José (2000). “Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro”. In: _____. *Pedagogia dos monstros - os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, p. 165-184.

MELO, José Luciano de (2008). “Lobo Antunes e os manuais dos inquisidores: Uma leitura comparativa entre a Inquisição e o salazarismo”. *Revista Crioula* (3), São Paulo.

AS TRANSGRESSÕES DO ESPAÇO E O DISCURSO INSÓLITO EM *APARIÇÃO*, DE VERGÍLIO FERREIRA

Marcus Vinícius Lessa de Lima

No ano de 1979, em comunicação no 1º Simposium Internacional sobre a Ansiedade, realizado na cidade de Porto, o escritor português Vergílio Ferreira comenta acerca da construção da ansiedade e da angústia como objetos discursivos de algumas das principais figuras da filosofia europeia. Após percorrer um trajeto que parte de Schopenhauer e do "pessimismo", passando por Hegel e pela questão do "Absoluto final", o autor se volta a Sartre e sua definição do ser humano como "paixão inútil", para enfim introduzir a problemática do "desnorteamento do pensar", terminando sua "breve arqueologia" com a filosofia de Deleuze:

> Poderia falar de um mais recente Gilles Deleuze que nos agrava a instabilidade e o desnorteamento do pensar. [...] Deleuze valoriza o paradoxo, o *non-sense*, o superficial, negando o contínuo, o lógico, defendendo o jogo, o puro *événement*, o nomadismo mental, o instante evanescente e não o que permanece, a cultura punctual, a singularidade, afirmando que a verdade é um arranjo de superfície, afirmando o valor de cada facto por si, sem a unificação num conjunto – e a própria droga é um elemento a ter em conta no domínio da reflexão... **Toda esta instabilidade e inquietude se opõe à segurança, à estabilidade do pensar de outrora**. Porque os sistemas do pensar determinavam-se de um modo geral por um certo estatismo ou imobilidade, de contornos definidos que não estremeciam à febre da inquietação. (FERREIRA, 1981a, p.7-8 - grifos nossos)

No âmbito das teorias do fantástico, ao identificar o insólito com aquilo "que desarticula a racionalidade realista" (PRADA OROPEZA, 2006, p.76 – tradução nossa) o teórico, poeta e ficcionista boliviano Renato Prada Oropeza se aproxima da oposição comentada por Vergílio Ferreira, isto é, a oposição entre o instável pensamento contemporâneo, representado por Deleuze, e a "segurança" e "estabilidade do pensar de outrora". Para Prada Oropeza, essa desarticulação acontece mediante uma codificação que é incoerente "à lógica aristotélica-racionalista" (2006, p.57-58 – tradução nossa). Essa lógica, ou antes, ideologia, nos termos do autor, interpela todo discurso por meio de critérios de validação e veridificação, pautados na *verdade*, compreendida como uma entidade metafísica que poderíamos, em tese, alcançar com o recurso da razão. Isso implicaria tratar por *realidade* um conjunto objetivo metafísico, suprassensível, formado por elementos delimitados pela razão, conjunto caracterizado por ser atemporal, supra-histórico e universal, precedendo a realidade sensível e sendo por ela traduzido. Esse conjunto é aquele ao qual uma suposta ficção referencialista deveria se reportar, também em tese, para a constituição de seu discurso.

Concordaremos novamente com Prada Oropeza (2006, p.58-60), no que diz respeito à manifestação do insólito, mediante ordenações particulares dos elementos de discursivização, entendidos pelo autor como "procedimentos, mecanismos e fatores que articulam uma narrativa literária graças à codificação

que os externa, que os faz manifestos" (2006, p.58 - tradução nossa). A manifestação do insólito ocorrerá graças à linguagem manifesta da obra. No caso de um romance, graças à disposição dos elementos de língua em suas páginas e graças à relação que esses elementos mantêm a cada instante uns com os outros. Graças, também, ao modo como esses elementos se relacionam cada um com o todo do mundo ficcional construído no e pelo romance. Além disso, é necessário ter em vista que a linguagem desse romance irá se relacionar com a pretensa realidade externa a ele, aquela que se apresenta como seu horizonte de referência, isto é, o mundo de "nossa experiência", nos termos de Umberto Eco (1994, p.83), do qual a obra ficcional tomará emprestados seus elementos constituintes.

Partindo de nosso recurso a Prada Oropeza, adotamos uma perspectiva de análise do fantástico como modo, considerando que a identidade entre o insólito e o metaempírico – esse último conforme a compreensão de Filipe Furtado (s/d.) –, nos permitirá abranger um domínio mais amplo de textos do que conseguiríamos caso recorrêssemos a uma frágil noção de "sobrenatural". Caracterizaremos esse alargado domínio com base em Lenira Marques Covizzi, para quem o insólito seria o "*inverossímil*, *incômodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível*, *infinito*, *incorrigível*, *incrível*, *inaudito*, *inusitado*, *informal*" (1978, p.26). Nos reportamos ainda a Rosalba Campra (2016, p.27-28), para quem o problema colocado pela literatura fantástica diz respeito não a uma "relação [...] entre o texto e o real", mas sim "entre uma concepção do real e uma concepção da literatura".

Logo, essa concepção de literatura deverá colocar em questão aqueles “modos de ver” e de “sentir”, bem como os modos de “dizer” correlatos a eles, figuras que Jacques Rancière mobiliza em suas teses acerca da partilha do sensível. Conforme Rancière (2009, p.59),

> [o]s enunciados literários [...] fazem efeito no real. Definem modelos de palavra ou de ação, mas também regimes de intensidade sensível. Traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modos do ser, modos do fazer e modos do dizer. Definem variações das intensidades sensíveis, das percepções e capacidades dos corpos.

O que nos interessa destacar dos estudos de Rancière, no momento, são as noções de *reconfiguração do mapa do sensível* e de *definição de modelos de palavra*, ou seja, a reconfiguração dos modos de ver, sentir e perceber, que pressuporá certas maneiras de dizer, de enunciar, de materializar discursos, também reconfiguradas. Os enunciados literários,

> se apropriam de humanos *quaisquer*, cavam distâncias, abrem derivações, modificam as maneiras, as velocidades e os trajetos segundo os quais aderem a uma condição, reagem a situações, reconhecem suas imagens. Reconfiguram o mapa do sensível confundindo a funcionalidade dos gestos e dos ritmos adaptados aos ciclos naturais de produção, reprodução e submissão. [...] introduzem nos corpos coletivos imaginários linhas de fratura, de desincorporação. [...] determina[m] modificações na percepção do sensível comum, da relação entre o comum da língua e a distribuição sensível dos espaços e das ocupações. (RANCIÈRE, 2009, p.59-60)

Defendemos, portanto, que o procedimento adotado pela literatura do insólito será sempre o de uma ruptura face à norma, à convenção mais estabelecida para a escrita literária, como também o de uma ampliação das possibilidades interpretativas e de uma reconfiguração – ou, ao menos, o de uma provocação à reconfiguração – do jogo sedimentado das formações ideológicas. Essa tendência reconfiguradora deverá resultar sempre, para os destinatários do discurso do insólito, em *linhas de fratura*, *desincorporações*, *distâncias escavadas*, *derivações*, em maior ou menor grau. Em uma *reconfiguração do mapa do sensível*, portanto, incitada pela *redefinição de modelos de palavra*.

Uma posição próxima à nossa seria assumida por Rosalba Campra (2016, p.37):

> Como preliminar ao fantástico, portanto, aparece o conceito de fronteira, de limite insuperável para as forças humanas. Uma vez estabelecida à (sic.) existência de dois estatutos de realidade [...], a atuação do fantástico consiste na transgressão desse limite. Por isso, o fantástico se configura [...] como um processo que põe em contato os dois termos contraditórios [isto é, os dois estatutos de realidade] [...] Mas a contradição, paradoxalmente, não é negada na passagem.

Nesse comentário, encontraremos ressaltado o jogo entre modos de ver e dizer, aos quais Campra se refere como "estatutos de realidade". Além disso, ao postular como elemento fundamental da ficção fantástica a transgressão paradoxal de uma fronteira, isto é, a transgressão que não nega a existência

de um limite entre duas ordens, e ao atribuir a essa "fronteira" o estatuto de *conceito*, nos vemos novamente lançados em direção às reconfigurações ideológicas que já mencionamos.

Por fim, encontraremos em Campra outra intuição que aplicaremos a nossa análise subsequente: "só nos interessa o que o texto, segundo seus códigos, define como 'o real'" (2006, p.38). Ou, ainda, uma pequena variação: só nos interessará o que o texto, segundo seus códigos, define como o *normal*.

Situado o território teórico que nos servirá de base, podemos retomar nossa perseguição à voz de Vergílio Ferreira. De agora em adiante, pretendemos analisar o modo como seu romance *Aparição*, publicado inicialmente em 1959, faz uso de uma discursividade que consideramos insólita. Comentaremos o modo como essa discursividade depende da instauração de uma problemática filosófica que, em último grau, diz respeito à reformulação do estatuto pelo qual a realidade deve ser lida. Além disso, levaremos em conta, particularmente, a descrição de algumas espacialidades ao longo de *Aparição*, manifestando nossa concordância com Gama-Khalil (2012, p.32), para quem "um dos principais motores da irrupção do insólito relaciona-se às formas de elaboração do espaço na diegese".

O romance nos apresenta um narrador-protagonista, Alberto Soares, que, como autor ficcionalizado, reconstrói as memórias de sua estadia na cidade de Évora, durante o período em que foi professor do Liceu local. Contudo, desenvolvendo-se em paralelo às memórias e como que encapsulando-as, o que

parece ser mais relevante em *Aparição* é a especulação filosófica de Alberto, que emerge tantas vezes em meio às lembranças de seu contato com a família Moura, particularmente com as três filhas, Sofia, Ana e Cristina; por meio de seus embates com o engenheiro Chico, agitador político local, corporificação de um marxismo do qual os narradores de Vergílio Ferreira comumente se projetam além; e ainda com Carolino, primo de Chico e aluno do Liceu.

Para buscar a coexistência de duas ordens de percepção da realidade especial, e portanto duas ordens de discursivização dessa realidade, vejamos, inicialmente, um exemplo de descrição espacial mais próximo à codificação realista à qual já aludimos. Próximo ao final do romance, Alberto enumera os elementos de uma feira de rua que ocorria em Évora:

> A feira abriu com grande excitação. Todo o Rossio se iluminou de festa com fieiras de barracas, carrocéis, circos, *stands* de carros e máquinas agrícolas, botequins, tendas de doçaria, de fotocómico, tômbolas, jogos de argolinha, aparelhos de buena-dicha com variantes de passarinhos que tiram o papel da sorte, tiro ao alvo, aparelhos para demonstração de forças, solitários vendedores de água com uma bilha e um copo ao lado, vendedores de mantas, de escadas, de cestos. (FERREIRA, 1971, p.184)

Nada de insólito, anormal, ou desviante nessa descrição, que se resume a um minucioso elenco das atrações da feira. Outro exemplo dessa codificação aparece logo após o prólogo do romance, quando Alberto, recém-desembarcado em Évora,

é guiado por um moço de fretes até a pensão em que se instalaria: "[s]obe-se por uma escada íngreme e estreita, selada de frios muros como os de uma prisão. No primeiro andar há uma tabuleta de um médico dentista. No segundo andar, um velho abre uma porta com o cabaz das compras. A pensão é no terceiro" (FERREIRA, 1971, p.12). Aqui, a codificação se dá por meio da descrição de índices espaciais imediatos à ação, isto é, disposições de objetos, elementos e personagens, além de características desses, enunciadas à medida que Alberto e o moço de fretes sobem as escadas da pensão.

Georg Lukács, em *Narrar ou descrever?*, defende que há, para as personagens do romance, duas possibilidades no que diz respeito a sua relação com cenário: **(1)** *observá-lo* com certo distanciamento, como um mero pano de fundo das ações, ou **(2)** *participar* dele, adquirindo o ambiente significação social e importância no enredo: "[o] contraste entre o participar e o observar não é casual, pois deriva da posição de princípio assumida pelo escritor, em face da vida, em face dos grandes problemas da sociedade" (1965, p.50). Lukács defende a tese de que o ato de descrever, desdobramento do ato de observar, diz respeito a um estágio de estabilização do capitalismo, e que mediante esse ato um escritor não toma partido perante as lutas sociais de seu tempo. Decerto a longa passagem enumerativa de Vergílio Ferreira seria tão reprovável para Lukács quanto as descrições de um Balzac ou de um Flaubert, por constituírem justamente esse "mero pano de fundo" para a ação subsequente.

Vejamos outro exemplo, retirado do prólogo do romance, agora de uma passagem na qual acreditamos emergir o insólito ficcional: "*Esta cadeira em que me sento, a mesa, o cinzeiro de vidro, eram objetos inertes, dominados, todos revelados às minhas mãos. Eis que os trespassa agora este fluido inicial e uma presença estremece na sua face de espectros...*" (FERREIRA, 1971, p.9).

Conforme Fernando Alexandre de Matos Pereira Lopes, em seu artigo *A liricização do espaço em* Aparição*, de Vergílio Ferreira*, observamos nesse trecho que os objetos, a cadeira, a mesa, o cinzeiro de vidro, antes inertes e cotidianos, e, portanto, normalizados, "granjeiam um papel fundamental [...] funcionando simbolicamente como pretexto para a abstração irrealizante" (2016, p. 80). É da percepção desses objetos que emerge uma "presença", estremecendo "na sua face de espectros". Justamente, esse trecho do romance leva Pereira Lopes a invocar a teoria da singularização dos objetos proposta por Chklovski, segundo o qual "o acto de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; *a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, aquilo que é já 'passado' não importa para a arte*" (1976, p.45). Para Pereira Lopes, essa singularização "libertaria [...] o objeto do automatismo perceptivo, descontextualizando-o e apresentando-o como se visto pela primeira vez" (2016, p.80). Ainda segundo o autor, "essa percepção seria entendida não como um reconhecimento, mas antes como uma visão, [...] que mais não é do que uma experiência poética", e é nessa "linguagem poética que acontece

a singularização, segundo Chklovski, funcionando como forma de surpresa e de estranhização, ou luta contra o automatismo da linguagem" (2016, p.80).

Em seu artigo *A literatura fantástica: gênero ou modo?*, Marisa Martins Gama-Khalil chega a conclusões semelhantes, quando, ao comentar reflexões de Lenira Marques Covizzi, vincula o estranhamento, a literatura fantástica e a transgressão:

> Covizzi acredita que o elevado grau de estranheza deve-se a uma singularização levada ao extremo. Seja pela ideia de desvio da norma, de Mukarŏvsky, ou de desautomatização e efeito de estranhamento, de Chklóvsky, a literatura fantástica opera pela transgressão.
> (GAMA-KHALIL, 2013, p.29)

Acreditamos que esse procedimento de singularização será reiteradamente aplicado ao longo de *Aparição*, de modo a produzir descrições desautomatizadas que não se acomodam ao que o texto parece postular como real, como sistema de referência, conforme nossos dois primeiros exemplos, produzindo, portanto, o efeito de estranhamento e colocando em primeiro plano o próprio ato perceptivo por meio do qual o narrador acessa o espaço circundante. Inclusive, não acreditamos que seja gratuito o fato de que, reiteradas vezes, no discurso desse mesmo narrador encontremos em destaque – com o recurso do itálico – verbos relacionados à visão, como *ver* e *perceber*, vinculados a verbos relacionados à apreensão da realidade, como *descobrir* e *revelar*, a exemplo de "eu *vi* abrir-se à nossa face o dom da revelação" (FERREIRA, 1971, p.29), ou

"[e]ra absolutamente necessário que todos os homens vivessem em estado de lucidez, se libertassem das pedras, chegassem ao milagre de *ver*" (1971, p.46).

Essa reconfiguração das modalidades perceptivas é visível ainda em outra passagem do prólogo do romance:

> *Sinto, sinto nas vísceras a aparição fantástica das coisas, das ideias, de mim, e uma palavra que o diga coalha-me logo em pedra. Nada mais há na vida do que o sentir original, aí onde mal se instalam as palavras, como cinturões de ferro, aonde não chega o comércio das ideias cunhadas*. (FERREIRA, 1971, p.9)

O sentimento de sua própria capacidade perceptiva, esse "*alarme de vísceras*", segundo o narrador, configura a aparição das coisas, das ideias e de si próprio como "fantástica". E é de modo bastante regular que o discurso do narrador presentificará essas aparições fantásticas. Por exemplo, no seguinte trecho, em que a luz da lua é liquefeita e, a partir dela, um tempo inatingível se põe ao alcance: "a *lua subiu ao céu quente, a sua água escorre-me agora pelo corpo. Lavo nela as minhas mãos e é como se me purificasse num tempo anterior à vida, num luminoso halo de coisas por nascerem*" (FERREIRA, 1971, p.10). Inclusive, essa organização específica – a visão da lua evocando sensações táteis alinhadas à água e à liquidez – será bastante regular no romance (ver 1971, p.17, 20, 24, 94 e 179). Em algumas dessas ocasiões, a lua "banhava" ou "lavava" elementos do espaço; em outra, "boiava" no céu; em outra, dispersava suas "ondas".

Vejamos outro exemplo:

> A meio do vasto átrio, um grande pote de cobre [...] a presença fria de tempos remotos, essa presença de ossos e de linhagem, um opaco silêncio de grutas, um eco de velhos senhores com botas ferradas em madrugadas de gelo, a memória póstuma de uma rudeza primitiva. (FERREIRA, 1971, p.66)

Como manifestação de um espaço heterotópico – conforme o conceito de Michel Foucault (2002; 2006) –, o "grande pote de cobre" condensa várias temporalidades díspares num único espaço. Esses espaços heterotópicos são "espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis" (FOUCAULT, 2006, p.415). Eles inquietarão, como comenta Gama-Khalil (2012, p.35), por "apresentarem a multiplicidade, a justaposição e a inversão de planos, a fragmentação das perspectivas". O pote de cobre, de fato presente no espaço imediato, dará acesso a outros lugares e tempos, como destacado em um dos princípios de funcionamento das heterotopias propostos por Foucault (2006, p.418):

> Estão ligadas, mais freqüentemente a recortes do tempo, ou seja, elas dão para o que se poderia chamar, por pura simetria, de heterocronias; a heterotopia se põe a funcionar plenamente quando os homens se encontram em uma espécie de ruptura absoluta com seu tempo tradicional.

Se não encontramos no trecho citado uma "ruptura absoluta", ao menos é perceptível o modo como a abstração a partir de um índice espacial permitirá que o discurso evoque

elementos vários de outro recorte temporal, sem negar qualquer um dos estatutos de realidade em oposição no processo. Essa transgressão se valerá da enumeração dos elementos, provocando a verticalização do discurso e, devido ao seu prolongamento, a sensação de estatismo, que faz com que seja ressaltado o processo mesmo de perceber, apreender e enunciar o espaço[1].

Podemos nos aproximar da passagem que comentamos também a partir da noção de *cronotopo*. Conforme Mikhail Bakhtin, no cronotopo

> o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. (1990, p.211)

Segundo Gama-Khalil (2012, p.33), "um procedimento potencial para a instauração do fantástico advém de sua capacidade de sobrepor duas (ou mais) dimensões diversas em um mesmo contexto narrativo". É por meio dessa condensação de tempo e espaço, também um ponto de encontro entre e temporalidades várias, que o narrador dá acesso, em sua percepção deste "pote de cobre", a um passado histórico sedimentado no presente imediato do espaço e, no entanto, inacessível como existência objetiva.

---

1 Outro apontamento de Foucault (2002, p.XIII) indica que as heterotopias "estacam as palavras nelas próprias, contestam desde a raiz toda possibilidade de gramática". Acreditamos ser também possível investigar desdobramentos do insólito nos romances de Vergílio Ferreira a partir dessas ideias. Contudo, manteremos essa reflexão em aberto, visando trabalhos posteriores.

“Para aprender o ‘espírito do lugar’ [...] é necessário que ele seja o lugar do meu espírito” (FERREIRA, 1981b, p.69). Essa é uma citação de Vergílio Ferreira, em *Conta-Corrente I*, primeiro volume de seus diários, citação invocada por Fernando Alexandre de Matos Pereira Lopes. Esse autor invoca ainda argumentos de Jorge Fazenda Lourenço, segundo o qual “a liricização do romance ou a sua modelação lírica, por parte de Vergílio Ferreira, seria a forma de expressão de uma condição humana concentrada, ao mais alto nível, na subjetividade de um *eu maior que o indivíduo*” (LOURENÇO, 2007, p.156 *Apud* PEREIRA LOPES, 2016, p.75).

Assim, Pereira Lopes dá relevo à descrição, fundamental para a tonalidade lírica do romance, correspondendo a um “encantamento da linguagem” (2016, p.81). O romance lírico seria aquele que “combina o sentido da progressão linear da narrativa, com o estatismo e a verticalidade, próprios do modo lírico” (2016, p.82). Esse procedimento de combinação da progressão diegética com a condensação no momento imediato seria visível desde as primeiras páginas de *Aparição*, mantendo-se regular ao longo de todo o romance.

É, portanto, na liricização manifesta por processos de descrição desautomatizada que encontramos a presença do insólito em *Aparição*. A despeito de nossas discordâncias prévias em relação a Lukács, uma de suas intuições nos parece bastante cômoda para encerrar nosso argumento: “[t]ôda estrutura poética é profundamente determinada, exatamente nos critérios de composição que a inspiram, por um dado modo de conceber

o mundo" (1965, p.77). Ora, não é essa a mesma hipótese que perseguimos ao longo deste texto? Para Vergílio Ferreira, descrever e, portanto, *observar* é um modo de *participar*, e inquirir ao próprio ato da observação corresponderá a uma participação íntima na descoberta do que é *a vida*.

Retornaremos, por fim, à conferência que nos serviu de ponto de partida, para encontrarmos uma expressão menos estranhada desse discurso tão fundamental em *Aparição.* Opondo-se de modo manifesto às declarações de Foucault em *As palavras e as coisas*, Vergílio Ferreira comenta:

> A única morte do homem, ou seja, do que o estrutura, não seria o seu esquecimento, que é o que tal morte quer dizer num Foucault, mas o simples desaparecimento da face do universo. A vida, porém, continua [...]. Porque o homem, a vida, a própria força com que os seres se erguem para a luz são uma razão bastante para o homem encontrar o seu lugar no mundo e a inquietação que nos domina encontrar o seu repouso na própria maravilha de se estar vivo. Então a própria morte se ordenará em função da vida como sempre se ordenou através das eras num Valor que a superava e absorvia. Porque todo o equilíbrio final de um homem está em saber tranquilamente que a morte também tem a sua razão. Ver isso já não digo sem ansiedade mas ao menos sem angústia, sem o alarme da interrogação a que se não responde.
> (FERREIRA, 1981a, p.10)

Os procedimentos que ressaltamos ao longo deste texto levariam, no romance, a uma estranhização do próprio ato perceptivo. Desse modo, acabariam por incidir na estranhização

– ou, como preferimos, na transformação em insólita – da própria existência, já que esta seria uma condição necessária para o ato perceptivo. Uma existência por si já muito próxima à ordem do insólito, “essa vida” seria, conforme Vergílio Ferreira (1981a, p.10), “mais forte do que nós, e à interrogação a que não podemos responder”, ela responderia “um dia com a invenção de não sei que absurdo mito em que o próprio absurdo se reabsorva”.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail (1990). *Questões de Literatura e de Estética*: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec; Editora da UNESP.

CAMPRA, Rosalba (2016). *Territórios da ficção fantástica*. Rio de Janeiro: Dialogartes.

CHKLOVSKI, Viktor (1976). “A arte como procedimento”. In: EIKHENBAUM, Bóris *et alii*. *Teoria da literatura*: formalistas russos. 3.ed. Porto Alegre: Editora Globo. p.39-56.

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

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

FERREIRA, Vergílio (1981a). “Ansiedade/angústia e a cultura moderna”. *Colóquio Letras*, 63, 5-10.

_____ (1971) *Aparição*. Lisboa: Editorial Verbo.

_____ (1981b). *Conta-Corrente I*. 2.ed. Lisboa: Livraria Bertrand.

FOUCAULT, Michel (2002). *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes.

_____ (2006). “Outros Espaços”. In: _____. *Estética*: literatura e pintura, música e cinema. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária. p.411-422. (Ditos e escritos; III)

FURTADO, Filipe (s/d). “Fantástico (Modo)”. *E-dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. In: http://www.edtl.com.pt. Acesso em 10.Out.2016.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins (2013). “A literatura fantástica: gênero ou modo?”. *Terra Roxa e outras terras*: Revista de Estudos Literários, 26, 18-31.

_____ (2012). “As teorias do fantástico e a sua relação com a construção do espaço ficcional”. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés. p.30-38.

LOPES, Fernando Alexandre de Matos Pereira (2016). “A Liricização do Espaço em *Aparição*, de Vergílio Ferreira”. In: BORGES FILHO, Ozíris; BARBOSA, Sidnei (Orgs.). *O espaço literário na obra de Vergílio Ferreira*. São Paulo: Todas as Musas. p.71-91.

LOURENÇO, Jorge Fazenda (2007). “Vergílio Ferreira e a poesia”. In: PIMENTEL, Manuel Cândido; SOUSA, José Antunes de (Orgs.). *Vergílio Ferreira no cinquentenário de Manhã Submersa*: Filosofia e Literatura. Lisboa: Universidade Católica Editora. p.151-160.

LUKÁCS, Georg (1965). “Narrar ou descrever.” In: _____. *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

PADA OROPEZA, Renato. “El discurso fantástico contemporáneo: tensión semântica y efecto estético”. *Semiosis*, II, México, nº. 3, pp. 53-76, enero-junio de 2006.

ANCIÈRE, Jacques (2009). *A partilha do sensível*: estética e política. 2.ed. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34.

A BRUXA DE MONTE CÓRDOVA, DE CAMILO CASTELO BRANCO: ENTRE O MEDO E A ALEGORIA

João Vitor Santos Gondim

Camilo Castelo Branco (1825-1890) foi um dos mais brilhantes cultores do romance de costumes contemporâneos de sua época e da novela passional, o mais fecundo polígrafo e talvez o mais vernáculo prosador da literatura portuguesa, quase sempre com uma profunda sintonia com as maneiras de ser e sentir do povo português da sua época. Cultivou, além do romance e da novela, o conto, o teatro, a poesia, a história, a crítica literária e outros gêneros menores. Foi no romance que Camilo mais se notabilizou, com um estilo predominantemente romântico, no entanto não o foi exclusivamente.

Abel Barros Baptista (1993) afirma que Camilo Castelo Branco "protagoniza [...] o movimento de transformação da ordem do discurso através do qual o romance moderno se torna o gênero dominante na hierarquia dos gêneros literários" (BAPTISTA, 1993, p.152). Os leitores de Camilo receberam sua ficção a partir de dois operadores, consagrados por uma parcela significativa da crítica literária: a conjunção vida/obra e o enquadramento da produção literária assinada por Camilo no Romantismo português. Feliciano Ramos, sobre essa questão, escrevera:

> Camilo formou o espírito dentro do clima do romantismo. A doentia sentimentalidade dos

> românticos, com a emocionante megalomania da dor, o gosto da melancolia e do ceticismo, transmitiu-se a Camilo, através de leituras, jornais, livros e revistas, e por intermédio do convívio social. O romantismo vivia-se e respirava-se à sua volta. Camilo era particularmente sensível a esta atmosfera de doença moral, porquanto pesava-lhe no espírito uma ancestralidade mórbida. No avô paterno, nos tios e no próprio pai há indícios, mais ou menos intensos, de alienação mental. Esta herança psicológica imprimiu então caráter ao homem, e predispô-lo para desvairamentos e atos indisciplinados. O seu temperamento literário foi permeável a tais práticas. O movimento romântico e a ancestralidade mórbida ajudam a explicar tragédias, as perversões, os crimes, os escândalos e imoralidades que povoam seus romances. (RAMOS, 1950, p.496-497)

Castelo Branco foi o primeiro escritor de língua portuguesa a viver exclusivamente do que escrevia, obtinha, portanto, o seu sustento através das vendas de seus livros. Durante quase 40 anos, entre 1851 e 1890, escreveu à pena, logo sem qualquer ajuda mecânica, mais de duzentas e sessenta obras, com a média superior a seis por ano. Dentre as diversas obras escritas por Castelo Branco, empreendemos nossos estudos e trazemos para a presente análise a novela intitulada *A Bruxa de Monte Córdova*.

Publicada em 1867, essa novela tem como pano de fundo a guerra civil que ocorreu entre 1831 e 1834 e opôs os defensores de D. Pedro I e da sua filha D. Maria II, liberais e constitucionalistas, aos defensores de D. Miguel I, os absolutistas e tradicionalistas. A ação principal em si presente na narrativa,

no entanto, relata-nos uma história de amor trágico que define bem a época conturbada em que se vivia. Angélica Florinda, personagem principal, se envolve em um relacionamento amoroso proibido com o frade Tomás de Aquino e, após a morte de sua grande paixão, é tomada de um sentimento de culpa imenso, alimentado pelos discursos de um frade inquisidor, que acaba levando Angélica à loucura, e a moça que antes era bonita e desejada passa a ter um semblante horrendo, monstruoso e ser considerada como bruxa perante a igreja e a sociedade.

O grande estigma social que Angélica Florinda carrega advém do não cumprimento do código social recomendado a uma mulher: a obediência aos pais – no que se refere ao casamento que eles arranjaram, já que a moça estava prometida a um tio brasileiro, mas era apaixonada por Frei Tomás de Aquino – e também a obediência religiosa – que recomenda à mulher não "tenta" o homem, principalmente se ele for um frade. O desejo feminino é totalmente cerceado, e no caso de Angélica há uma intensa contenção perante aos seus instintos e uma repressão, principalmente religiosa, que recebe de um frade, personagem em quem percebemos, de acordo com nossos estudos, características de inquisidor.

Criado no final do século XIII para combater os que ousassem questionar os dogmas da Igreja Católica, o Tribunal da Inquisição utilizou a religião para legitimar a ordem política e social da época, na qual não havia lugar para contestadores de qualquer espécie. Todos aqueles que tinham desígnios contrários

ao catolicismo eram perseguidos e mortos pelos inquisidores, dentre eles encontravam-se as mulheres consideradas hereges, chamadas de bruxas. A inquisição moderna, que se configurou como uma reformulação das práticas adotadas na idade média, ocorreu na principalmente na Espanha e Portugal nos séculos XVI, XVII e XVIII, tendo como fenômeno básico para o seu estabelecimento a coexistência de grupos sociais com crenças religiosas divergentes em um mesmo território.

Saliento essa informação porque o enredo da obra que analisamos neste trabalho se inicia em 1831, e assim a narrativa ocorre após o período inquisitorial em Portugal, que chega ao fim em meados de 1821. Apesar de se situar em um momento pós- inquisição, percebemos na obra a construção do arquetípico da bruxa, que trataremos a seguir.

Há duas concepções para a análise: uma é a análise do medo no imaginário ocidental, relacionado às bruxas, também tidas como as noivas de satã; outra, a construção alegórica da figura da bruxa, influenciada nitidamente pelo espaço, na narrativa de Castelo Branco.

Ao analisar a história do medo e sua constituição na sociedade ocidental destacamos em nossa pesquisa o historiador francês especializado em estudos sobre a história do cristianismo Jean Delumeau. Em seu livro, intitulado *História do medo no Ocidente*, o historiador toma como objeto de estudo o medo e estabelece a ideia de que não apenas os indivíduos, mas também as coletividades estão comprometidas num diálogo permanente com o medo.

Quer haja ou não em nosso tempo mais sensibilidade ao medo, este é um componente maior da experiência humana, a despeito dos esforços para superá-lo. Como estabeleceu Delumeau em sua obra, o animal, irracional, não tem ciência de sua finitude; o homem, ao contrário, sabe muito cedo que morrerá. Desse modo, o homem é o único no mundo a conhecer o medo em um grau tão temível e duradouro. Desse modo, averiguamos a necessidade de a literatura, com seus seres fantásticos, monstruosos e com realidades insólitas, desenvolver e retratar os medos que acometem os homens. O silêncio sobre o medo não deve existir, pois o medo é intrínseco à humanidade.

O recorte temporal proposto pelo autor ao se analisar o medo na sociedade ocidental compreende o período de 1300 a 1800. Portanto, toda configuração do medo que inebriava a sociedade ocidental durante o período da inquisição faz-se presente nesta célebre obra.

Havia, na sociedade ocidental, uma intrusão maciça da teologia na vida cotidiana. Livros piedosos e sermões combateram entre os cristãos a tentação do desencorajamento nas proximidades da morte. A vertigem do desespero, aliada aos interesses da igreja católica e do estado, o primeiro por interesse em manter a sua doutrina e o segundo em angariar recursos financeiros, instaurou-se em uma escala bastante ampla e grande parte dos indivíduos nesse contexto experimentaram um sentimento de impotência face a um inimigo tão temível como satã.

Os homens levantaram o inventário dos males que satã era capaz de provocar e a lista de seus agentes: os turcos, judeus, heréticos e as mulheres (feiticeiras). Uma ameaça global de morte viu-se assim segmentada em medos, seguramente temíveis, mas 'nomeados' e explicados, porque refletidos e aclarados pelos homens da igreja. Desmascarar satã e seus agentes e lutar contra o pecado era diminuir sobre a terra a dose de infortúnios.

A inquisição, assim, apresentava as denúncias de heresia como salvação e se atentou para os bodes expiatórios que todos conheciam – heréticos, feiticeiras, turcos e judeus. Já que derrotar satanás era um desejo quase impossível, tornava-se mais palpável se voltar contra os seus agentes. Um desses agentes de satã na terra, e de que trato nesse trabalho, era a bruxa.

A identificação dos elementos constituintes da visão masculina de mundo, herdados da Antiguidade e amplificados pelo cristianismo, que explicaram a inferioridade feminina, forneceram os dispositivos intelectuais para a construção da imagem da serva de Satã. A esses elementos somam-se as discussões sobre a culpa humana – e, principalmente, da mulher, pela introdução do mal no mundo, juntamente com as heresias que ameaçavam a unidade cristã – e os manuais dedicados à elaboração de imagens femininas negativas. Dessa maneira, podemos compreender a especificidade que o discurso machista e patriarcal adquire no período em estudo e as referências teóricas para o recrudescimento misógino observado a partir do século XII, que culminará na caça às bruxas.

A mulher viveu sob o estigma da inferioridade física e intelectual, sendo encarada como um ser maléfico em que se refletem a matéria, o instinto e a culpa pelas desgraças do homem. Entretanto, a mácula feminina não é um elemento recente utilizado pelos teólogos e pregadores, visto que desde a Antiguidade a mulher é tida como a portadora do mal, estreitamente relacionada ao oculto, ao mágico e ao maligno.

Torna-se pertinente, agora, após compreender como se deu o estabelecimento do medo da mulher herege e bruxa no imaginário ocidental, analisar a construção alegórica da feiticeira na obra *A Bruxa de Monte Córdova*.

Sobre o conceito de alegoria compreende-se o modo de expressão que consiste em representar figurativamente pensamentos, ideias e qualidades. Na novela camiliana *A Bruxa de Monte Córdova* é perceptível a construção alegórica da personagem Angélica Florinda, que ao final da narrativa é tomada como bruxa. Sabemos que, na verdade, tal personagem não possui poderes nem pactos com o satã, mas apenas teve seu desejo amoroso por um frade suprimido e após a morte deste sente-se culpada e faz de tudo para salvar a alma de seu amado do purgatório, adotando uma religiosidade extrema, incutida por um frade inquisidor, que a faz enlouquecer.

Na construção alegórica da figura da bruxa o espaço tem extrema importância. Seguirei as diretrizes da Topoanálise, proposta no livro de Ozíris Borges Filho: *Espaço e literatura: Introdução à Topoanálise* (2007). O estudo decorrerá segundo a

noção de topopatia, que se subdivide em topofilia e topofobia. Segundo Borges Filho (2007) “Dessa forma, o neologismo topopatia significa a relação sentimental, experiencial, vivencial existente entre personagens e espaço. Esse elo assume inúmeras formas e é extremamente variável em amplitude e intensidade emocional.” (BORGES FILHO, 2007, p.157)

Os sentimentos que o espaço provoca no personagem da narrativa podem ser analisados de duas formas. Quando a constituição espacial denota sentimentos bons, positivos e alegres aos personagens, temos os espaços topofílicos, caracterizados por serem harmoniosos, benéficos e “eufóricos”. Em contraposição aos espaços harmoniosos e benéficos, temos a presença marcante dos espaços topofóbicos, aqueles que denotam sentimentos negativos, ruins e ameaçadores. São chamados também de espaços “disfóricos”.

Ao início da narrativa, Camilo nos apresenta a bela e desejada Angélica Florinda, estimada por todos, como podemos perceber no seguinte excerto da narrativa:

> O capitão-mor de Cabeceiras de Basto morria por ela. Dois frades bentos de S. Miguel de Refojos andavam como energúmenos desde que a lobrigaram na sua igreja. O juiz ordinário, o alferes de Milícias, o juiz dos Órfãos, o escrivão das Sisas, o boticário e o mestre escola farejavam-na... (CASTELO BRANCO, 1924, p.5)

Apesar de ser desejada por todos e amar incondicionalmente apenas um homem, o frade São Tomás de Aquino, a moça era prometida a um tio brasileiro, que a viu tendo doze anos e

prometera vir a casar com a sobrinha, assim que ela perfizesse os dezenove. Angélica Florinda, temendo o seu destino já predestinado pelo pai, como era de costume naquela época, foge de casa quando se aproxima a data de seu casamento com o tio e se refugia no convento, espaço que no então momento da narrativa, constitui a topofilia, proposta por Borges Filho.

A fuga de Angélica mostra como ela, além de enfrentar a culpa de amar um frade, também se sentia oprimida com o possível casamento com o tio. O convento torna-se um lugar onde ela poderia servir e trabalhar para outra freira em troca de sustento. A moça vê naquele espaço um local harmonioso e aprazível. É ainda um espaço onde sua honra está resguardada, pois não se fariam comentários maldosos relacionados à sua fuga, já que haveria um motivo louvável, uma provável vocação para ser freira. A personagem, dessa maneira encontra no convento um espaço que transmite a ela sentimentos bons, positivos e alegres.

No entanto, ao decorrer da narrativa, esse mesmo espaço, antes tido como harmonioso e benéfico, torna-se o grande responsável pela loucura que acometerá a personagem. Angélica reencontra Tomás, que foge do mosteiro em que estava, e os dois passam então a viver juntos e têm um filho. Tomás morre lutando na guerra e o seu falecimento representa no romance um dos principais acontecimentos que intensificam o desequilíbrio psicológico de Angélica. É a partir da morte de seu companheiro que ela passa a sentir a culpa religiosa de forma mais pungente e retorna ao convento para ter sua punição.

Agora, estando no convento, antes um local aprazível, busca sua punição. Um frade charlatão, caracteristicamente inquisidor, exerce seu poderio religioso sobre a moça, deixando-a presa no convento, sem se alimentar e sem ver o filho. Angélica sente-se culpada por Tomás ter deixado o mosteiro e se afastado de sua vocação. Ela se vê como o objeto que suscitou desejo em Tomás, que o fez cair em pecado e, consequentemente, ir para o purgatório. Dessa maneira a personagem acredita, por mais que sofra constantemente, que estar no convento e ser punida pelo frade é a única saída para libertar a alma de seu amado.

Vemos agora uma construção espacial nitidamente desconfortante para a personagem. O espaço é topofóbico, pois denota sentimentos negativos, ruins e ameaçadores na personagem. É a partir da estadia de Angélica nesse espaço do convento que sua loucura aflora e toda a construção arquetípica da bruxa é instaurada sobre ela, que ao final da narrativa, já completamente perturbada e com o estigma social de bruxa se refugia em um monte afastado, conhecido como Monte Córdova, e começa a operar, segundo as falácias do povo, suas magias e rituais.

Podemos observar um trecho da obra em que um segundo frade se refere ao espaço do convento, como um local quase diabólico, portanto constituído de sentimentos ruins e ameaçadores:

> Aí está uma filha espiritual do santo frade arrábido. É essa criatura que já tem o melhor da vida morto em si: razão e coração morreram! Aí

> está! [...] O supremo juiz pedirá contas ao frade, que neste convento do diabo, em que o medo se instaura, nesse espaço em que devia ser a casa de Deus, habita um agente do mal que te reduziu a isso, pobre louca! Não temas o inferno, que a responsabilidade de teus crimes já não é tua: é do teu confessor. (CASTELO BRANCO, 1924, p.162)

No trecho apresentado, podemos perceber como o espaço do convento é retratado como topofóbico. Além disso, notamos também a tamanha culpa que tem o frade pela loucura de Angélica. Há aqui uma crítica feroz e contundente às instituições religiosas, como já é de costume na narrativa de Camilo Castelo Branco. Dessa maneira, a partir das análises empreendidas, verificamos a nítida importância da elaborada construção espacial na constituição da diegese. É a partir dos espaços que permeiam a narrativa que podemos conceber a construção alegórica da personagem, a formação do arquétipo de feiticeira e a instauração do medo perante a imagem da mulher herege/bruxa.

REFERÊNCIAS

BAPTISTA, Abel Barros (1993). O Inexorável *Romancista*. Lisboa: Hiena Editora.

BORGES FILHO, Ozíris (2007). *Espaço e literatura*: introdução à Topoanálise. Franca: Ribeirão Gráfica Editora.

CASTELO BRANCO, Camilo (1924). *A Bruxa de Monte Córdova*. 7.ed. Lisboa: Parceria A.M. Pereira, LDA.

DELUMEAU, Jean (1989). *História do medo no Ocidente (1300-1800)*. São Paulo: Companhia das Letras.

RAMOS, Feliciano (1950). *História da Literatura Portuguesa*. Braga: Cruz.

A REPRESENTAÇÃO DO INSÓLITO NO ROMANCE *VIAGEM AO CORAÇÃO DOS PÁSSAROS*, DE POSSIDÓNIO CACHAPA

Suelen Rosa da Silva

O presente trabalho visa inicialmente à apresentação em torno do conceito de fantástico. Concomitante, interpreta um conjunto de acontecimentos relevantes vivenciados pela personagem Kika e seu anjo, incorporados no romance *Viagem ao coração dos pássaros*, do escritor português Possidônio Cachapa. Nascido em Évora e formado pela Universidade Nova de Lisboa, Possidônio tem se destacado no romance português contemporâneo. Suas obras mais conhecidas são: *Materna doçura* (1998), *O mar por cima* (2002), *Eu sou a árvore* (2016) e a novela *Nylon da minha aldeia* (1997). Em linhas gerais, a obra de Possidônio Cachapa discorre sobre problemas familiares com ênfase na sexualidade, num contexto de repressão associado à presença do salazarismo. O livro *Viagem ao coração dos pássaros* é o único, até o momento, em que o universo fantástico está presente e onde não há, explicitamente, referências a Portugal.

Segundo Todorov "o conceito de fantástico se define, pois, em relação aos de real e de imaginário" (2012, p.31), elucidado sobre parâmetros considerados naturais e, ou, científicos. Lenira Covizzi acrescenta: "o insólito contém uma carga de indefinição própria de seu significado." (1978, p.26) Ao observar o desenvolvimento da personagem, pelos relatos do narrador/

autor, nota-se que, apesar de kika viver em um cenário de realidade determinada pelo senso comum, a mesma possui um dom sobrenatural, oscilando assim entre o lógico e o ilógico, fato esse que proporcionou a elaboração desse estudo. Segundo Roas,

> a literatura fantástica é o único gênero literário que não pode funcionar sem a presença do sobrenatural. /e o sobrenatural é aquilo que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo, com essas mesmas leis. Assim, para que a história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade é por isso que o sobrenatural vai supor sempre uma ameaça à nossa realidade, que até esse momento acreditávamos governada por leis rigorosas e imutáveis. (2014, p.31)

A narrativa transcorre em uma ilha dos Açores, local onde Kika nascera e amadurecera. A personagem principal é envolta em mistérios desde seu nascimento, acontecimento este que fora comentado durante anos pelas parideiras da região, sendo comparado a uma história de cordel pela sensação aparentemente inexplicável e irreal que as parideiras sentiram. O pai de Kika, Filipe, fora criado pela avó que já falecera. Não tendo muitas condições materiais, Filipe sonha, pois, conquistar uma terra que lhe proporcionasse bem-estar. O nascimento da filha lhe fez pensar na infância e nos momentos em que vivera com a avó. Percebia em Kika o espelho do mundo, ao mesmo tempo enxergava nela a figura da avó, reforçando o sentimento

afetuoso que nutria pela menina. Reconheceu inclusive, os traços de maldade, o olhar perverso e o lado sombrio existente dentro daquele pequeno ser, teve então, a certeza de que sua avó nascerá outra vez.

A mãe de Kika, Evangelina, era simples, se contentava com a vida na pequena ilha em que moravam, as lidas diárias no terreno que herdou do pai e o casamento com Filipe. A chegada da filha completou o sabor diário das coisas existentes. Sentiu-se completa. No entanto, com aumento de tarefas, Evangelina passa a cobrar mais responsabilidades de Filipe nos afares da terra; ele, por sua vez, repensa no que realmente quer, acreditando que Evangelina era agarrada à terra natal, sem sonhos e isso o sufocava. Refugiado em seu interior, Filipe percebe que suas diferenças crescem. Repensa seu grande sonho: emigrar para um país rico:

> E de imagem em imagem, construiu um país, em que as paredes eram altas – quase como a igreja – e as pessoas só faziam o que queriam. Nesse país tinha-se tudo, bastando desejar. E quem não quisesse trabalhar não precisaria, porque as paredes tinham em seu interior tudo o que uma pessoa quisesse. E tantas eram as salas que davam para o descanso de uma vida inteira. Tanto pensou que a terra da felicidade reganhou o nome: Venezuela. (CACHAPA, 2015, p.25)

Para deixar tudo, Felipe elabora um exercício de desapego diário. O exercício teve duração de quatro anos, mas ele consegue, enfim, partir em busca de um país em melhores condições, deixando a esposa Evangelina e a filha. É nesse momento de ruptura familiar que o destino de kika é selado. A menina tem seu primeiro contato com o sobrenatural:

> Kika via os pássaros como tinha sentido e visto o pai no seu sumir. Começou a tremer e, por momentos, pareceu ir rebentar num choro convulsivo. Foi nessa altura que o Anjo lhe apareceu a primeira vez. Levou-a de volta para a cama no chão. Deitou ao seu lado o corpo de luz e acariciou lhe devagar os cabelos escuros. Kika sentiu que os soluços desapareciam e, encostando a sua cabeça ao peito infinito, adormeceu descansada. (CACHAPA, 2015, p.32)

Kika sofre a partida do pai, e, em forma de auxilio, surge a interferência sobrenatural de seu anjo. "– Deves ser um engano.", disse a personagem. Nesse momento, segundo a teoria de Todorov, encontra-se a hesitação: "O fantástico se define, pois, com a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, em face de um acontecimento aparentemente sobrenatural." (2012, p.31) A visão ambígua reconhecida pela própria personagem ao ficar abismada diante do que vivencia sem chegar a uma explicação consistente, evidência a relação insólita x natural construída por Cachapa, em uma linguagem poética e encantadora.

> E a menina ria e soltava gritinhos enquanto ele a arrebatava no ar e a conduzia a alturas. [...] – Põe-me no chão – ordenava. E o anjo, com mil cuidados, descia ao solo e depositava-a, com um beijo, sobre as ervas do camalhão. [...] Quando não corriam, ele passeava com ela de mãos dadas e contava-lhe histórias das plantas e dos bichos que cercavam a casa. (CACHAPA, 2015, p.32)

O anjo se pusera a brincar e elucidar a menina que, mesmo sem compreender tudo que lhe era dito, escutava-o

atentamente. Kika crescera numa ilha, cercada pela natureza. A relação com a mãe, desde a partida do pai, tornara-se silenciosa, seu anjo, então, cumpre o papel de mentor e amigo. Curiosa, Kika questiona seu anjo da guarda a todo o momento:

> Anjo, se toda gente tem um anjo, como é que ninguém os vê? Ele estiraçou uma asa e sussurrou: – Também não se pode ver o que não se quer. Fez, então, um gesto amplo com a mão, e kika viu que junto das casas dos vizinhos se quedavam vários outros anjos. (CACHAPA, 2015, p.37)

O episódio em que Kika sobe ao céu junto com seu anjo desafia a lei da gravidade, um corpo só pode lançar-se ao espaço com ajuda mecânica, visto que a densidade do corpo é maior que a do ar. Portanto, não é algo natural no ambiente telúrico e sim remete a combinações insólitas. A menina cresce nesse universo real e irreal. Na escola, está sempre distraída. Enquanto a professora ministra as matérias, ela viaja ao colo do anjo, conhecendo coisas e lugares: "Esquecida e viajada, kika transportou os dias. A dureza de Evangelina e a ausência do pai diluíram-se nesta vida aguarelada." (CACHAPA, 2015, p.43) A ruptura traumática com o pai, a presente ausência da mãe, era amenizada com a companhia de seu anjo amigo.

Entre ensinamentos e brincadeiras, o tempo segue seu percurso. Kika vê seu corpo se desenvolver, ao mesmo tempo em que cresciam os cabelos brancos da mãe. Neste momento, o anjo crê que sua protegida está preparada para seguir o seu destino, lhe dando a notícia de que possui um dom sobrenatural:

a possibilidade de falar com os mortos. Diante de tal informação, a menina teme, inicialmente, o dom, renegando-o. Advertida pelo anjo, Kika ouve a orientação recebida:

> Aceita e vive com Ele, como eu tenho de viver; tu e eu somos tudo, mas somos nada; o aceita para que ele te ajude; deixa-O anichar-Se em ti; ocupar o teu espaço interior, porque só assim te será útil. Não Lhe ofereças resistência, não só por ser inútil, mas porque Ele será o instrumento do teu destino. Ela sabia que tudo aquilo era verdade e compreendia, de repente, a razão dos ensinamentos do anjo; até o motivo da sua presença. Mas sobre este último assunto não quis pensar, porque a afligia conhecer que o anjo nunca ali tinha estado por amor dela, mas sim por uma causa utilitária. (CACHAPA, 2012, p.47)

Kika se sente desorientada, pois aquele, que viera para protegê-la e ser seu amigo, tinha, na verdade, intenção de lhe entregar uma missão. Ela estaria predestinada a conviver e auxiliar seres espirituais desconhecidos em aflição, a procura de auxílio, e isso a assombrava. Olga Reimann, diz: "O herói sente em forma contínua e perceptível a contradição entre os dois mundos, o do real e o do fantástico, e ele mesmo se assombra ante as coisas extraordinárias que o rodeiam" (*apud* Todorov, p.31). A hesitação de kika face ao acontecimento remete ao leitor o sofrimento da personagem. O leitor pode mergulhar com ela numa mesma tensão, dominados ambos por um mundo paralelo. Diante desse mundo mágico, surgem três possíveis interpretações: Kika sofre com alucinações? Estaria Kika em um

sonho? Kika é o que a doutrina espírita define como médium? Tais questões ensejam possibilidades de elementos fantásticos na narrativa.

Após entregar o dom à Kika, o anjo se despede dela, alertando-a que não voltaria a vê-la: "Vais ficar sozinha nesta multidão que está para chegar. Sozinha com as tuas mãos. Vais ouvir tudo menos a minha voz" (CACHAPA, 2015, p.48). A personagem é acometida de uma doença, assinalada por profundas olheiras roxas e manchas de sangue pelo corpo, passando a enxergar figuras estranhas, homens e mulheres com trajes esfarpelados. Sua casa torna-se uma passagem para fantasmas que buscam contatos cuja finalidade é o alívio das aflições. Kika procura reprimir a movimentação dos mortos. Estes, todavia,

> faziam-se surdos e continuavam a atormentá-la, enquanto ela corria por entre veredas milimétricas, à beira de penhascos altíssimos. De vez em quando, um deles aproximava-se sussurrava-lhe coisas ao ouvido, com seu hálito frio e horrendo. (CACHAPA, 2015, p.54)

Os sintomas da menina duram duas semanas, a febre persiste e os fantasmas continuam a clamar por ela. Um homem santo da região, com experiência com seus amuletos, rezas e plantas especiais, lhe alivia o seu sofrimento, pensa Kika:

> A aparição incorpórea de um morto não é apenas aterrorizante como tal, mas também supõe a transgressão das leis físicas que ordenam nosso mundo: primeiro porque fantasma é um ser que voltou da morte para o mundo dos vivos

> em uma forma de existência inexplicável; e, segundo, porque para o fantasma não existem nem o tempo, nem o espaço. Essa característica transgressora é que determina seu valor no conto fantástico. (ROAS, 2014, p.31)

Kika demonstra um incômodo frente à sua capacidade de ver os mortos. Evangelina, incrédula sobre os acontecimentos com sua filha, estremece de medo ao confrontar-se com a realidade efetiva do sobrenatural. Confusa, a mãe orienta a filha a obedecer aos apelos dos mortos para que não se zanguem. Neste caso, é possível afirmar que o insólito, impossível, o incerto, irrompem no universo familiar, estruturado, ordenado, hierarquizado, onde, até o momento da crise fantástica, toda falha, todo 'deslizamento' pareciam impossíveis e inadmissíveis. (ROAS 2014, p.32)

Kika inicia certa recuperação, uma paz a envolve e ela, enfim, descansa. Nesse instante, sua mãe observa uma mulher aos pés da cama de Kika acariciando a menina. Não ouve o que dizem, pois não possuía o dom, mas se impressiona com a cordialidade da morta com sua filha. Seguindo o pensamento de Roas: "O irreal passa a ser concebido como real, e o real, como possível irrealidade". (2004, p.32)

Durante o período em que Kika esteve enferma, chega à ilha uma personagem denominada Adalberto, mais conhecido pelo apelido de Fura Mundos. Traz consigo um bilhete sobre o marido Filipe. Evangelina lê a mensagem, jogando o papel no rio. Ao observar as péssimas condições do viajante, a mãe de

Kika lhe oferece abrigo e dá a Adalberto as roupas do marido. Ao avistar o homem com as roupas do pai, Kika dirige-lhe os braços, correndo em sua direção. Longos anos de espera pelo retorno do pai fizeram com que ela não reconhecesse inicialmente o visitante, procurando estender os braços em direção ao forasteiro. Uma enorme lástima a domina ao perceber que aquele homem não é seu pai. Em que pese o equívoco, uma visão imediata lhe acomete, vendo a morte de Adalberto, que de fato acorrerá, adiante, quando a personagem envolve-se num acidente de automóvel:

> – Pá... – disse uma última vez, antes de ficar a olhar com os olhos febris e de lhe ser revelado o seu esqueleto e a luz que lhe envolvia o resto do corpo; de ter visto nele a hora exacta da sua morte e de os números e as letras escritas no carro que o iria colher, muitos anos depois, se terem cravado no seu espírito como uma faca aguçada – Cuidado com o carre azule. (CACHAPA, 2015, p.60)

Tomada por pensamentos em virtude da capacidade que lhe foi imposta, corre até o lugar em que costumava dialogar com seu anjo protetor. Ao chegar ao local, toma a seguinte decisão: não mais falará, condicionando à fala ao retorno do pai. Dessa forma, comunica-se somente através de gestos, fechando-se num inabalável silêncio.

Ao confrontar-se com uma árvore, uma magnólia gigante, Kika percebe que pode se comunicar com a natureza por pensamento, sem a necessidade do fenômeno da voz.

A interação acontece em sua mente. Conversando com a natureza, a jovem procura absorver os ensinamentos da mesma. Tomada de felicidade, adormece junto à magnólia. Os mortos que observam os movimentos da personagem, transportam-na até sua casa. Nessa passagem pode-se observar, além do universo fantástico, a experiência do realismo maravilhoso. O diálogo de Kika com uma árvore soa como algo habitual e natural, atingindo tal sensação igualmente o leitor:

> O realismo maravilhoso se vale de uma estratégia fundamental: desnaturalizar o real e naturalizar o insólito, isto é, integrar o ordinário e o extraordinário em uma única representação do mundo. Assim, os acontecimentos são apresentados ao leitor como se fossem corriqueiros. E o leitor, contagiado pelo tom familiar do narrador e com a falta de assombro tanto dele quanto dos personagens, acaba aceitando o narrado como algo natural. (TODOROV, 1992, p.60)

Os capítulos que se seguem na narrativa abordam o universo místico e supersticioso, que insere a personagem em uma espécie de peregrinação em auxílio aos que sofrem. Kika torna-se médium e segue as implicações que o dom a remete, auxiliando, encorajando, curando e dando alento aos seus semelhantes, porém ela própria não está convicta de sua condição e, por vezes, questiona sua sanidade. Freud, em seu ensaio *O estranho*, define essa situação como efeito sinistro: "[...] tem-se um efeito sinistro quando se apagam os limites entre fantasia e realidade, quando aparece como real diante de

nós algo que antes tínhamos como fantástico." (1919, p.254). A religião espírita, conforme já mencionado, define essa relação entre espíritos e humanos como dom mediúnico. Neste caso, não há interesse em tal abordagem, seguindo a análise numa dimensão do fantástico e do maravilhoso, de acordo com os teóricos aqui expostos.

Kika, ao longo do tempo, não consegue manter a promessa de não falar mais, porém se mantem silenciosa conversando apenas quando necessário. A mãe, exausta, carregando anos de longas e árduas tarefas, percebe que a vida se esvai. Neste ambiente, anuncia à filha que vá em busca do pai. Kika esperara tal oportunidade, não acreditando, por um instante, no que ouvira. Atônita, corre em direção à enorme árvore magnólia a fim de se reconfortar e recompor. Em seguida, parte à procura do pai. Nesta passagem, a narrativa aponta: "Kika sentou-se na asa do avião [...] lá dentro, os passageiros comiam a sua primeira refeição sem suspeitarem de sua passageira clandestina." (CACHAPA, 2015, p.151) Procurando o pai por muitos lugares, sem alcançar pista alguma, exausta, Kika adormece à sombra de um jacarandá. Vendo-se imóvel perante um abismo, recebe o aviso da morte do pai através de uma moreia: "– Descobriu-me, um dia, dentro de uma poça, e desde aí que me alojou no coração, onde eu não pude, por ser esta minha condição, deixar de lhe envenenar o espírito." (CACHAPA, 2015, p.153)

A personagem recusa-se a acreditar no que lhe diz o animal que, por sua vez, lhe questiona: – "Viste-o por acaso? Tu, a que tudo vê?... Ela abanou a cabeça. Então, a moreia soltou

três peixinhos da boca, e os três peixinhos tomaram a figura de homens. Só um deles Kika reconheceu." (CACHAPA, 2015, p.154) Kika se convence, derramando lágrimas que lhe banham a face numa dor profunda: "viu a decepção pela vida falhada, como quem atirasse o seu melhor brinquedo para as águas sujas do rio". (CACHAPA, 2015, p.154) Desolada, retorna a sua casa, dando à mãe a notícia da morte do pai. Evangelina sussurra: "melhor assim" e subitamente morre. Kika rompe o silêncio que as conduzia e grita pela mãe que já não lhe pode responder: seu espirito partira.

Só, Kika segue em silêncio. Agora mulher, cercada por rapazes, não só pela curiosidade de seu dom, mas por facilmente se apaixonarem por ela, Kika mostra-se indiferente aos homens, não se deixando envolver-se sentimentalmente. Considera inoportuno apaixonar-se. Por vezes apenas supre as necessidades sexuais que a juventude lhe desperta. Ao mesmo tempo, destrói os sentimentos alheios, como a da personagem denominada na narrativa como o Escritor. Kika que não lhe corresponde também, apenas agradece ao Escritor quando este lhe diz que a ama. O resultado é um misto de fúria e tristeza por parte do Escritor, que a insulta, chamando-a de ambiciosa e egoísta. Diante do comportamento da moça, o homem apaixonado decide partir.

Kika só percebe a ausência do Escritor dois meses após sua partida, com a mesma calma que ajudava os fantasmas, constata que se assim era, é porque era para ser assim. Ao confrontar-se no espelho, teve uma visão de sua mãe:

> De repente, viu sua figura no espelho e soltou um grito. Vestida com a sua roupa estava o que pareceu ser Evangelina. Pensou, por momentos, que a morta teria voltado a visitá-la – coisa natural a que estava habituada –, mas acabou por perceber que aquela Evangelina era ela. A figura brilhou apenas durante alguns segundos, antes de retomar a sua forma normal.
> (CACHAPA, 2015, p.169)

Na sequência das ações, kika engravida, recebendo tal anúncio alguns dias antes. Para Roas, "Quando o sobrenatural se converte em natural o fantástico dá lugar ao maravilhoso" (ROAS 2015, p.34). Ou seja, a personagem se familiarizara tanto com seu dom que a hesitação anterior pela qual sofria deu lugar a naturalização dos ocorridos. Simultaneamente, em mundo paralelo, uma alma aguarda no Limbo a reencarnação para o seio familiar de almas afins. O ventre de Kika deseja abrigar o feto, mas a alma dela se deixa tomar pela revolta. Já havia pais que aguardavam essa alma e esta mesma alma esperava ansiosa por anos, por isso ela já estava decidida a não atender a eles, a alma não iria reencarnar em Kika, não importavam os chamados.

O retorno do anjo só acontece nesse momento de angústia e desespero, pois gerar um feto que não quisera que reencarnasse em seu ventre era algo difícil para Kika. Ela se interroga: "Que culpa tenho se esta mulher me chama com voz da obediência suprema, sem ver que eu não quero... que não posso entrar no corpo que ela fabrica para me dar." (CACHAPA,2015, p.171) Diálogo do feto, relatando a sua decisão de negação perante a

mãe que lhe foi ofertada, retirando-se daquele ventre, ocasiona o aborto de Kika que a põe numa desolação. Tomada por um amor que viu crescer em sua barriga, Kika mais uma vez procura absorver a perda, mergulhando num estado de consolo interior. Em seu auxílio, tal como em outras ocasiões de perda e partida, ressurge o anjo para cuidar de sua protegida:

> Kika...
>
> Sim... És tu... Oooh...
>
> Desculpa se te menti; Se fiz o que tinha de fazer...
>
> És um aldrabão! Com tantos... Logo me havias de calhar... Estás-te a rir... Não tapes a cara ...
>
> Ah! Ah!... Kika, descansa... Estou de novo contigo.... Agora vem.
> Aí, vou.
>
> Mas segura-me bem, que ainda me sinto velha... Devolve-me as minhas pernas de criança.
>
> E pegando-lhe por baixo dos braços, o Anjo partiu, vertiginoso, e no meio da brancura total rodaram e esvoaçaram, como se roçassem as paredes verdejantes das encostas.(CACHAPA 2015, p.173)

Kika não consegue suportar a dor e o fardo de ser abandonada novamente. Vive a vida com um dom imposto a ela, curando as feridas alheias, nunca, portanto, conseguira curar a si mesma. A sombra do abandono do pai a atormentou por toda existência, o anjo foi abrigo, a natureza refúgio e seu dom, apesar de tudo, lhe manteve ocupada dos pensamentos pesarosos sobre si mesma. Todorov explica que a intervenção de elementos sobrenaturais causa uma ruptura quanto às

regras preestabelecidas e nessa mesma ruptura justifica-se o elemento fantástico. A literatura pode usar um acontecimento mágico que contrapõe a realidade lógica, ou seja, aqui a partida da personagem com seu anjo proporciona a posição do leitor frente à personagem, ora assemelhando-se, ora indagando sua verossimilhança e disso resulta a designação fantástica.

A personagem Kika, em meio ao pesado silêncio que marca suas ausências, seja a do pai ou da mãe por seu confinamento interior, aprende a lidar com o dom, proporcionando a outros seres auxílio na resolução de seus problemas. Isto possibilita evidenciar o caráter empático da personagem que permite ao leitor embarcar nessa viagem rumo ao coração da personagem. Desta forma, "Kika era folha, mas era tronco; era ar e era massa; era queda e era riso." (CACHAPA, 2015, p.9) Atribui-se a ela a força de superar os traumas que lhe pesam nos ombros tão pequenos de criança. Em geral, não é possível explicar o dom de Kika. Sabe-se que, em meio a uma sociedade marcada pela precariedade material, a capacidade sobrenatural da personagem desvencilha problemas que afetam os sujeitos que ali vivem. Os acontecimentos sobrenaturais que nortearam a personagem, o encontro com o anjo, seus questionamentos, juntamente com a inferência do leitor perante os fatos, permitem concluir que tal obra pode ser interpretada como fantástica, assumindo caminhos entre o real e o irreal.

REFERÊNCIAS

CACHAPA, Possidônio (2015). *Viagem ao coração dos pássaros*. Lisboa: Marcador.

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

FREUD, Sigmund (1919). "Lo ominoso". *De la historia de uma neurosis infantil y otras obras*. Obras completas, VXVII.

ROAS, David (2014). *A ameaça do fantástico:* aproximações teóricas. São Paulo: Unesp.

TODOROV, Tzvetan ([1992] 2008). *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva.

_____ (2008). *As estruturas narrativas.* São Paulo: Perspectiva.

O MONSTRUOSO NO ESPAÇO FAMILIAR EM *HOUSE OF LEAVES*

Mariana Silva Franzim

Neste artigo exploraremos a casa como elemento insólito na ficção a partir da obra *House of Leaves* (2000) de Mark Z. Danielewski. Ao longo da história da literatura, podemos listar uma série de narrativas onde a casa assume um caráter monstruoso, e tais exemplos não se limitam a apenas um gênero: são encontrados na literatura gótica, como *O Castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, passando por *A Queda da Casa de Usher* (1839), de Edgar Allan Poe (Figura 1), chagando até as Artes Visuais, como em *A casa ao lado da ferrovia* (1925), de Edward Hopper (Figura 2). A temática também é largamente explorada no cinema de terror em produções assustadoras, tais como *A Casa dos Maus Espíritos* (1959) e *13 Fantasmas* (1960), de William Castle; *Horror em Amityville* (1979), dirigido por Stuart Rosenberg; *Poltergeist: o fenômeno* (1982), dirigido por Steven Spielberg; *Os Outros* (2001), de Alejandro Amenábar; *O Grito* (2002) de Takashi Shimizu; *A Chave Mestra* (2005), de Iain Softley; *O Orfanato* (2007), de Juan Antonio Bayona; *A Mulher de Preto* (2012), de James Watkins; *Invocação do Mal* (1 e 2, 2013 e 2016), de James Wan; e *A Colina Escarlate* (2015), de Guillermo del Toro. A casa assombrada também serve de mote para obras com caráter cômico e/ou direcionadas ao público infanto-juvenil, como *Hausu* (1977), de Nobuhiko Obayashi, *Os Fantasmas*

se Divertem (1988), dirigido por Tim Burton; *Gasparzinho, o Fantasminha Camarada* (1995), de Brad Silberling; *Mansão Mal-Assombrada* (2003), de Rob Minkoff; e *A Casa Monstro* (2006), de Gil Kenan.

O nosso objeto é a casa monstruosa elaborada na obra *House of leaves* (2000) de Mark Z. Danielewski. O primeiro ponto de destaque é que, em todo o livro, a palavra *house* aparece grifada em azul. A narrativa gira em torno de um jovem aprendiz de tatuagem, Johnny Truant, morador de Los Angeles que, ao procurar por um novo apartamento, tem acesso ao apartamento onde morou o velho cego e recém-falecido Zampanò. Truant se apropria de uma série de manuscritos deixados por Zampanò nos quais se encontra um extenso e inacabado texto de teor acadêmico voltado à análise do documentário *The Navidson Record*. Truat se torna obcecado pelos escritos e deixa com que sua vida seja sugada por uma leitura monomaníaca, interrompida apenas por situações de abuso de drogas e sexo. Gradativamente o teor ameaçador dos acontecimentos narrados parecem, de alguma forma, contaminar o cotidiano de Truant. Desesperado por saber mais a respeito tanto de Zampanò, quanto de Navidson, Truant dá continuidade às investigações iniciados pelo velho cego e se surpreende (e consequentemente surpreende o leitor) ao não encontrar nenhum registro de que tal documentário tenha de fato existido. Essa descoberta faz com que o absurdo da existência de uma vida dedicada ao estudo de um documentário audiovisual elaborado por um homem cego,

incapaz de assistir às imagens do vídeo se torne ainda mais acentuado com a impossibilidade de se atestar a existência do mesmo.

O documentário *The Navidson Record* narra a história do fotojornalista Will Navidson que se muda para uma nova casa com a sua família em busca de uma espécie de redenção e reconstrução dos vínculos com sua esposa, Karen, e filhos, Chad e Daisy. Navidson é um fotojornalista e decide transformar a mudança da família em um novo projeto audiovisual. O fotógrafo espalha uma série de filmadoras com sensor de movimento pela casa com o intuído de capturar as sutis ações do cotidiano que fazem com que, ao habitarem um novo espaço seja gradativamente tornado um lar.

Ocorre um abalo quando, ao retornarem de uma curta viagem, Navidson e Karen descobrem o surgimento insólito de uma espécie de novo *closet* totalmente preto e com duas portas entre as paredes que dividem seu quarto e o das crianças. Ao não encontrar nenhuma explicação viável para o surgimento de tal espaço (o casal chega a ser ridicularizado ao procurar a polícia para registrar o ocorrido, mas descobrem que não configura crime a possível invasão por um empreiteiro que decide construir um novo cômodo na casa sem o consentimento dos moradores), Navidson inicia uma investigação própria. O incômodo gerado pelo surgimento absurdo desse *closet* na casa aumenta ao ser constatado que nas plantas originais da construção não há nenhuma demarcação dele. Além disso, nas imagens captadas

pelas câmeras de Navidson anteriores à viagem não há, de fato, nenhuma porta nas paredes nas quais surgiu o *closet* e essas mesmas câmeras acionadas pelo movimento não capturaram nenhuma imagem durante a ausência do casal, ou seja, o novo cômodo, com suas duas portas e suas paredes completamente pretas, simplesmente brotou a partir de forças interiores da própria casa.

Navidson percebe uma incongruência entre as medidas das partes externa e interna da casa. A situação se torna cada vez mais aterradora conforme Navidson busca ajuda para se certificar da medição e a impossível diferença é reafirmada. A ajuda inicial vem através de seu irmão, Tom, com o qual não se relacionava há muito tempo e que possui conhecimento técnico e ferramentas para a medição da casa.

O caráter monstruoso se confirma ao encontrar uma porta que se abre para um corredor antes inexistente na parede que separa a sala da casa do quintal. Este espaço se altera, produz sons e escuridão e passa a dominar a narrativa com o horror através da imposição do impossível. À família Navidson somam-se novos personagens que passam a coabitar a casa com o intuito de realizar uma série de expedições nos espaços que se ampliam e transformam no interior da casa.

O livro é estruturado de uma maneira insólita: percorremos uma série de narrativas intercaladas. Lemos a história do documentário a partir dos escritos de Zampanò, velho cego, obcecado pelo documentário que nunca pôde ver.

Zampanò escreve uma síntese das análises publicados a respeito do documentário. Nós entramos em contato com os escritos de Zampanò através dos olhos de Johnny Truant, aprendiz de tatuagem que tem acesso ao apartamento de Zampanò após a sua morte e se torna obcecado pelos escritos.

Múltiplos narradores se acumulam ao longo do texto carregando o leitor através de uma teia labiríntica. Além da diferença estilística em relação ao discurso, há uma grande diferença visual entre as diferentes narrativas: o texto de cada narrador é apresentado em uma fonte diferente.

De maneira a acentuar o caráter não linear tanto dos eventos narrados, quanto da própria escrita, as páginas são repletas de notas de rodapé que, além de colocar em diálogo diferentes narradores, criam uma espécie de abismo no qual somos lançados ao tentar seguir a ordem de leitura imposta, que faz com que ora avencemos várias páginas deixando grandes trechos não lidos (inacessíveis pela leitura que se ordena através das notas), ora regressar, virando o livro de ponta-cabeça e regressando por páginas e páginas a fio (Figura 3).

A credibilidade de cada um dos narradores vai sendo gradativamente abalada conforme avançamos na leitura. Nenhum lugar de fala garante maior clareza ou objetivação realista dos fatos ocorridos. Todos estão acometidos por um ou mais fatores de debilidade, tais como a cegueira, o abuso contínuo de álcool e outras drogas, traumas do passado e culpas lacerantes que fazem com que o leitor questione a todo momento a veracidade do que está sendo narrado.

O autor satiriza a escrita acadêmica, ao se apropriar de seus métodos de citação como atestado de veracidade, aplicando essa fórmula a uma série de textos inexistentes. As notas de rodapé, ora de Zampanò, ora de Truant, se acumulam e povoam todo a obra gerando um texto com diversos narradores que se sobrepõem e se acotovelam. Entendendo o fantástico enquanto modo, aceitando o conceito de metaempírico de Filipe Furtado, buscaremos recursos para analisar o caráter monstruoso da casa nesta obra inquietante.

Elencamos anteriormente uma série de referências cinematográficas em que a questão da casa monstruosa, mal assombrada, surge. No caso da narrativa de Danielewski a condição da casa é um tanto diferente. Para nos aproximar da condição do monstruoso nessa obra, citaremos algumas outras produções do cinema que parecem mais familiares à casa da família Navidson. No filme surrealista *O Anjo Exterminador* (1962), dirigido por Luis Buñuel, a incerteza intelectual é gerada pelo aprisionamento de uma série de pessoas em uma casa onde não há nenhum impedimento físico encarcerando as personagens no espaço. A impressão que temos é de que o estado psíquico dos sujeitos é projetado para a dimensão física, impossibilitando o movimento. Conforme os dias vão passando, toda a animalidade reprimida pela educação aristocrática vem à tona, gerando situações absurdas e abjetas.

Nesse caso, não há a instauração do sobrenatural, tal qual nos filmes citados anteriormente, nos quais a temática

da casa mal assombrada se faz presente, e nos leva à reflexão sobre outro tipo de monstruosidade ligada ao espaço físico que não seja determinada pela presença de fantasmas ou seres sobrenaturais. Tanto nas obras audiovisuais surrealistas, quanto nas suas derivações contemporâneas, como na produção de um cineasta como David Lynch (principalmente em obras como *Veludo Azul*, de 1987, e a série televisiva *Twin Peaks*, lançada em 1990), há o interesse em demonstrar como o horrível, o abjeto, o impensável, espreitam através das fendas do ordinário e, ao irromper a aparente ordem tranquilizadora da rotina banal, produzem o mais absoluto e inquietante terror. É justamente nos espaços onde o solo é construído de maneira firme, plana, familiar e segura que os efeitos da emersão do absurdo e do insólito alcança proporções irremediavelmente monstruosas.

Em *Das Unheimliche,* publicado originalmente em 1919 por Sigmund Freud (2010), se lança à investigação de uma área que, segundo o próprio autor, é até então relegado tanto pelos psicanalistas quanto pelos estetas. O objeto de interesse no texto em questão é o efeito inquietante gerado por determinadas situações/imagens que possuem o poder de causar o retorno de emoções recalcadas. Freud analisa o termo que dá título ao ensaio, inicialmente através da investigação etimológica, apresentando uma variedade de significados. É possível traduzir o termo como inquietante, estranho, sinistro. Para compreender seu significado nos voltamos para o seu oposto. Tirando o prefixo de negação *un*, temos a palavra *heimlich*, relacionada ao familiar,

conhecido, secreto e oculto. *Unheimlich* caracteriza aquilo que é não-familiar, estrangeiro, não secreto ao mesmo tempo em que é aquilo de mais familiar, íntimo. Anterior ao ensaio freudiano, o adjetivo *unheimlich* já intrigava o imaginário germânico e outros autores, como Ernst Jentsch, já haviam se dedicado a explorar seus significados. Várias dessas análises aproximam o termo ao espaço da casa: a casa *unheimlich* é a casa *assombrada*, *possuída*.

Durante a busca da ocorrência de palavras estrangeiras que se relacionem ao sentido do *unheimlich*, Freud encontra algumas relacionadas diretamente para o espaço da casa: "Já vimos que em algumas línguas modernas a nossa expressão 'uma casa *unheimlich*' pode ser vertidas apenas por 'uma casa mal-assombrada'" (FRED, 2010, p.360). Em inglês Freud destaca o termo *haunted* quando referente à casa (FREUD, 2010, p.332). O autor também elenca a definição do termo encontrada em diferentes dicionários em alemão. No *Dicionário da língua alemã* de Daniel Sanders (apud FREUD, 2010, p.333) lemos que seu oposto *heimlich* é aquilo que é "pertencente à casa, não estranho, familiar, caro e íntimo, aconchegado [...] pertencente à casa, à família, ou, tido como pertencente", termo assemelhado a *Häuslich*, que refere ao "confiável, que lembra intimamente o lar; o bem estar de uma tranquila satisfação etc., de confortável sossego e segura proteção, como o que se tem no interior da própria casa" (Sanders, apud FREUD, 2010, p.334). Porém há um segundo sentido de *heimlich* que surge quando esse passa a definir aquilo que é "oculto, mantido às escondidas, de modo que

outros nada saibam a respeito, dissimulado [...] olhar o infortúnio de alheio com *h.* [...] agir *h*., como se tivesse algo a esconder [...] locais *h*. (que a decência manda esconder)" (Sanders, *Apud* FREUD, 2010, p.335). Esse é o sentido, que segundo Freud, leva os sentidos incialmente antônimos de *heimlich* e *unheimlich* coincidirem.

Bráulio Tavares (2007) organiza uma antologia de contos intitulada *Freud e o Estranho – Contos Fantásticos do Inconsciente*. No prefácio dessa obra Tavares comenta o texto *Das Unheimliche* de Freud e apresenta uma interessante analogia do termo com o espaço de uma casa:

> Fazendo uma analogia espacial, podemos visualizar três círculos concêntricos. Em volta, existe o 'lá fora', o círculo do espaço público, da interação social, a que todos tem acesso. Cercado por este há o 'doméstico' (*heimlich* em seu sentido 1), um espaço caseiro, que poderíamos simbolizar na sala de estar ou sala de visitas. Mas dentro deste espaço existe outro espaço mais isolado ainda, que seriam os aposentos privados, secretos (*heimlich* em seu sentido 2), por contraste aos aposentos parcialmente públicos como a sala de visitas. Esse segundo sentido, portanto, não é o contrário do primeiro, mas sua radicalização. (TAVARES, 2007, p.11-12)

Partiremos do estudo de Freud acerca do inquietante na tentativa de elucidar a condição monstruosa da casa na obra *House of leaves.* O livro possui índice remissivo e neste o termo *unheimlich* aparece em quatro ocasiões (páginas 24, 28, 359 e 364), já a tradução mais comum do termo em inglês, *uncanny* ocorre sete vezes ao longo do livro (páginas 24-25, 28, 37, 46, 81, 248, 359).

Na primeira ocorrência do termo no livro este é apresentado a partir de Heidegger em *O ser o tempo* (1927), a qual é trazida para falar a respeito de uma estranha violação espacial relacionada à angústia e a um não pertencimento. Zampanò relata que ler Heidegger o leva a concluir que

> nevertheless regardless of how extensive his analysis is here, Heidegger still fails to point out that unheimlich when used as an adverb means ‚dreadfully', ‚awfully', ‚heaps of', and ‚an awful lot of.' Largeness has always been a condition of the weird and unsafe; it is overwhelming, too much or too big. Thus that which is uncanny or unheimlich is neither homey nor protective, nor comforting nor familiar. It is alien, exposed, and unsettling, or in other words, the perfect description of the house on Ash Tree Lane. In their absence, the Navidsons' home had become somenthing else, and while not exactly sinister or even threatening, the change still destroyed any sense of security or well-being. (DANIELEWSKI, 2000, p.28)

Apresentamos aqui a primeira relação explícita entre o sentido de *unheimlich* e a caracterização da casa descrita na obra. Neste trecho, o narrador aponta também a familiaridade do termo com questões de dimensão: com o excessivo, o grandioso, que acaba por gerar um sentido de indeterminação. Isso aproxima o campo do termo com o campo do sublime, ao qual interessa a tomada de consciência da pequenez do homem frente ao incomensurável. A partir da leitura de Freud, Tavares afirma que "o Estranho [*unheimlich*] é sempre uma área em que o indivíduo está inseguro a respeito de sua própria orientação

em redor; quanto mais orientado em relação aos seus arredores, menor a possibilidade que ele considere Estranhos [*unheimlich*] os objetos e os acontecimentos à sua volta" (TAVARES, 2007, p.13).

Freud aponta que a ocorrência do *unheimlich* impulsionada por acontecimentos reais do nosso cotidiano possui uma natureza diversa daquele suscitado pela literatura. Ocorrências que seriam aterradoras e impossíveis caso transportadas para a realidade empírica não causam comoção no leitor quando surgem no campo da literatura, visto que a irrealidade é aceita como plausível no campo ficcional. Ocorre algo diverso quando o autor cria uma ambientação que parece espelhar a nossa e na qual as mesmas leis que regem a nossa realidade deveriam imperar. É justamente nesse segundo caso que temos a possibilidade da criação do efeito *unheimlich*. Nesse caso

> ele [o autor] também aceita as condições todas que valem para a gênese da sensação inquietante nas vivências reais, e tudo o que produz efeitos inquietantes na vida também os produz na obra literária. Mas nesse caso o escritor pode exacerbar e multiplicar o inquietante muito além do que é possível nas vivências, ao fazer sobrevir acontecimentos que jamais – ou muito raramente – encontramos na realidade. Ele como que denuncia a superstição que ainda abrigamos e acreditávamos superada, ele nos engana, ao prometer-nos a realidade comum e depois ultrapassá-la. Nós reagimos a suas ficções tal como reagiríamos a nossas próprias vivências; ao notarmos o engano, é tarde demais, o autor atingiu o seu propósito. (FREUD, 2010, p.373)

A obra de Danielewski se encontra nessa categoria. A ambientação da história em regiões reais dos Estados Unidos, a proximidade temporal (a narrativa de Truant se passa no final da década de 1990) e demais recursos textuais nos levam a aceitar que os mesmos parâmetros da realidade extratextual possuem validade no universo ficcional ali construído.

Ao longo do seu ensaio, Freud elenca uma série de fatores que poderiam causar uma sensação *unheimlich*, dentre estes selecionamos alguns que se relacionam com as questões articuladas em *House of leaves*. A loucura e a onipotência do pensamento, por exemplo, configuram para Freud efeitos causados do *unheimlich*:

> Dizemos que uma pessoa viva é inquietante, e o fazemos quando lhe atribuímos más intenções. Não basta isso, porém; é preciso igualmente que essa intenções de nos prejudicar se realizem com a ajuda de forças especiais [...] O efeito inquietante da epilepsia e da loucura tem a mesma origem. Os leigos veem nelas a manifestação de forças que não suspeitavam existir no seu próximo, mas que sentem obscuramente mover-se em cantos remotos de sua própria personalidade.
> (FREUD, 2010, p.363)

Em *House of Leaves* testemunhamos a ocorrência de ambos. Todos os nossos narradores sofrem com pensamentos e ações patológicas e delirantes, e concluímos não haver nenhum tipo de garantia em relação a sua sanidade. Conforme a leitura se desenrola, a lucidez de cada um dos narradores vai se deteriorando cada vez mais. Já a crença na onipotência do

pensamento aparece de duas formas diferentes. Após algumas expedições no espaço escuro que se abre na parede na casa, Navidson chega à conclusão de que as dimensões físicas da casa de alteram de acordo com o estado psíquico daqueles que estão no seu interior. De forma semelhante, vemos Truant concluindo que ocorrências catastróficas reais do seu cotidiano, que estariam fora do seu controle, passam a corresponder fortuitamente ao seu estado de espírito, que por sua vez é diretamente determinado pela leitura do texto de Zampanó.

Tais fatores promovem a dissolução dos limites entre a realidade e o delírio, fator também definido por Freud enquanto causador do *unheimlich*

> o efeito inquietante é fácil e frequentemente atingido quando a fronteira entre fantasia e realidade é apagada, quando nos vem ao encontro algo real que até então víamos como fantástico, quando um símbolo toma a função e o significados plenos do simbolizado e assim por diante. (FREUD, 2010, p.364)

Há uma parte do livro que apresenta o que seria a transcrição de um material produzido por Karen Green no qual ela relata ter enviado vídeos das explorações gravadas por Navidson solicitando interpretações a respeito do conteúdo, na tentativa de elucidar a natureza da casa, para uma série de sujeitos de variadas áreas. Os entrevistados são: a psiquiatra Leslie Stern, a arquiteta e engenheira estrutural Jennifer Antipala, o professor de computação e ciência cognitiva da Universidade de Indiana Douglas R. Hofstadter, o dramaturgo inglês Byron Baleworth, o professor de literatura da Universidade de Princenton Andrew

Ross, a crítica Camille Paglia, a escritora Anne Rice, o crítico Harold Bloom, o escritor Stephen King, o inventor e filantropo Steve Wozniak, o filósofo francês Jacques Derrida, a artista Kiki Smith, o jornalista Hunter S. Thompson, o cineasta Stanley Kubrick e o mágico David Copperfield.

Na suposta resposta de Harold Bloom é tratado o termo *unheimlich*. O Bloom transformado em personagem por Danielewski cita um trecho de sua obra *The Anxiety of Influence,* em que ele aborda a relação do *unheimlich* com a compulsão à repetição e com uma ansiedade mórbida. A partir dessa citação ele apresenta sua análise das imagens da casa:

> You see emptiness here is the purported familiar and you **house** is endlessly familiar, endlessly repetitive. Hallways, corridors, rooms, over and over again. A bit like Dante's **house** after a good spring cleaning. It's a lifeless objectless place. Cicero said 'A room without books is like a body without soul'. So add souls to the list. A lifeless, objectless, soulless place. Godless too. Milton's abyss pre-god or in a Nietzschean universe post-god. It is so pointedly against symbol, the house requires a symbol destroyer. But that lightless fire leaving the walls permanently ashen and, to my eye, obsidian smooth is still nothing more than the artist's Procrustean way of combating influence: to create a featureless golem, a universal eclipse, Jacob's angel, Mary's Frankenstein, the great eradicator of all that is and ever was and thus through this trope succed in securing poetic independence no matter how lonely, empty, and agonizing the final result may be.
> (DANIELEWSKI, 2000, p.359-360, grifos do autor)

Todo esse raciocínio leva ao veredito final de Bloom a respeito da natureza da casa: "*Unheimlich – of course*" (DANIELEWSKI, 2000, p.364).

Já próximo de suas considerações finais, Freud questiona "de onde procede a *Unheimlichkeit* do silêncio, da solidão, da escuridão?" (FREUD, 2010, p.367). Freud responde essa indagação no último parágrafo do ensaio: "Quanto ao silêncio, solidão, tudo o que podemos dizer é que são realmente os fatores a que se acha ligada a angústia infantil, que na maioria das pessoas nunca desaparece inteiramente" (FREUD, 2010, p.376). Ler a história experenciada por Will Navidson e narrada por Zampanò, por Truant e por Karen demonstra o caráter ameaçador da inquietante angústia produzida pela repetição obsessiva e pelo retorno daquilo que estava recalcado.

Entre os vários exemplos literários trazidos por Freud para demonstrar a ocorrência de tais efeitos destacamos o seguinte relato que poderia sugerir uma relação especular e miniaturizada do efeito produzido pela obra de Danielewski:

> Durante o isolamento da Grande Guerra, caiu-me nas mãos um número da revista inglesa *Strand*, no qual, em meio a artigos um tanto supérfluos, li um conto sobre um casal de jovens que se muda para um apartamento mobiliado em que se acha uma mesa de forma peculiar, com crocodilos esculpidos na madeira. Ao anoitecer, um odor insuportável e característico espalha-se pela casa, as pessoas tropeçam em algo no escuro; em suma, dá-se a entender que, com a presença da mesa, crocodilos fantasmas assombram a casa, que os monstros de madeira adquirem

> vida no escuro, ou algo assim. Era uma história ingênua, mas o efeito inquietante que produzia era notável. (FREUD, 2010, p.364-365)

A intensão de Navidson é produzir um material que dê conta de captar o processo de transformação de um espaço *unheimlich*, ou seja, estranho, estrangeiro, que é o ambiente da casa recém-habitada pela sua família, em um espaço *heimlich*, isto é, familiar, *heimat*, *häuslich*. Porém o que vemos é a transformação direta do espaço *unheimlich*-estrangeiro, em *unheimlich* no seu sentido de retorno do recalcado, de estranho porque traz à tona o reprimido, convergindo ao que aponta Freud acerca da ambiguidade do termo:

> Compreendemos que o uso da linguagem faça o *heimlich* converter-se no seu oposto, o *unheimlich*, pois esse *unheimlich* não é realmente algo novo ou alheio, mas algo há muito familiar à psique, que apenas mediante o processo da repressão alheou-se dela. O vínculo com a repressão também nos esclarece agora a definição de Schelling, segundo a qual o inquietante é algo que deveria permanecer oculto, mas apareceu. (FREUD, 2010, p.360)

Na tentativa de captar o estabelecimento do *heimlich*, ligado ao seu primeiro sentido (familiar, aconchegado), Navidson acaba por criar um atestado da irrupção do *heimlich* em seu segundo sentido, ao trazer à tona tudo aquilo que estava mantido escondido, recalcado. As paredes da casa se recusam a abrigar os segredos, traumas e angústias que são depositadas no lugar pela família.

REFERÊNCIAS

DANIELEWSKI, Mark Z. (2000). *House of Leaves*. Nova York: Pantheon Books.

FREUD, Sigmund (2010). "O inquietante" In: *Freud (1917-1920) 'O Homem dos Lobos' e outros textos*. Obras completas volume 14. Rio de Janeiro: Companhia das Letras.

TAVARES, Braulio (Org) (2007). *Freud e o estranho*: contos fantásticos do inconsciente. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.

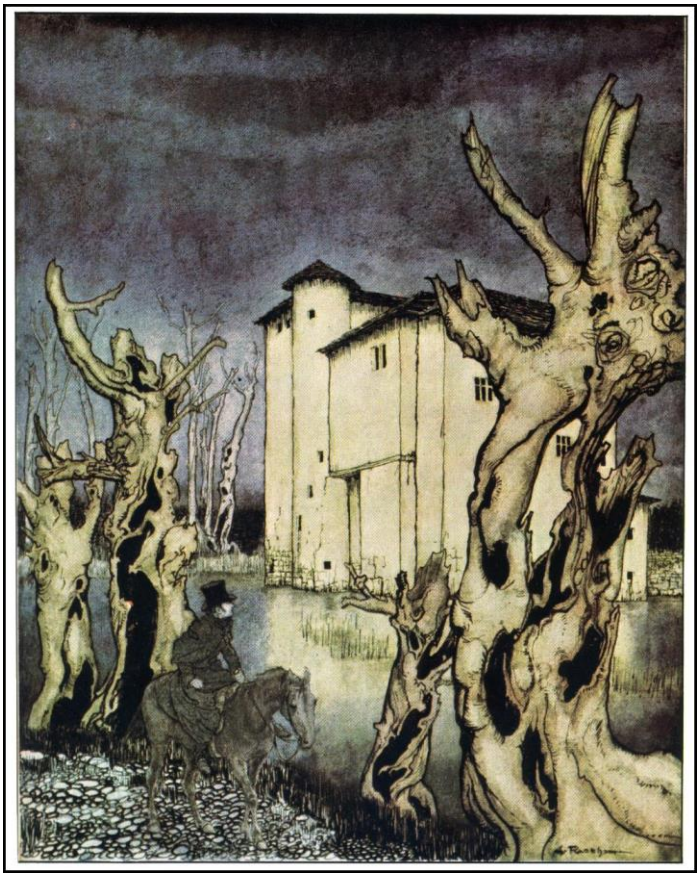

Figura 1- Ilustração de Arthur Rackham (1935) para A Queda da Casa de Usher (1839) de Edgar Allan Poe. Fonte: https://i.pinimg.com/originals/08/5e/4c/085e4cc1191b5e2508cb55ec04c60d5d.jpg Acesso em 12.Mar.2019.

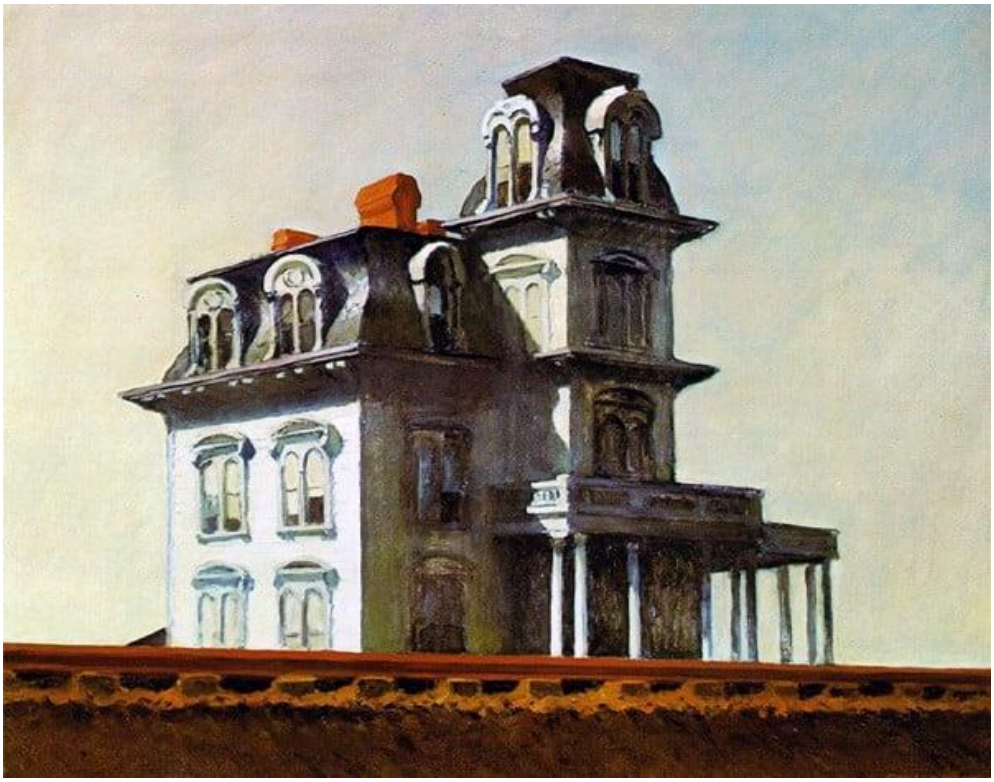

Figura 2 - A casa ao lado da ferrovia (1925) de Edward Hopper. Fonte: https://www.tricurioso.com/wp-content/uploads/2018/07/a-casa-ao-lado-da-ferrovia-1.jpg Acesso em 13.Mar.2019.

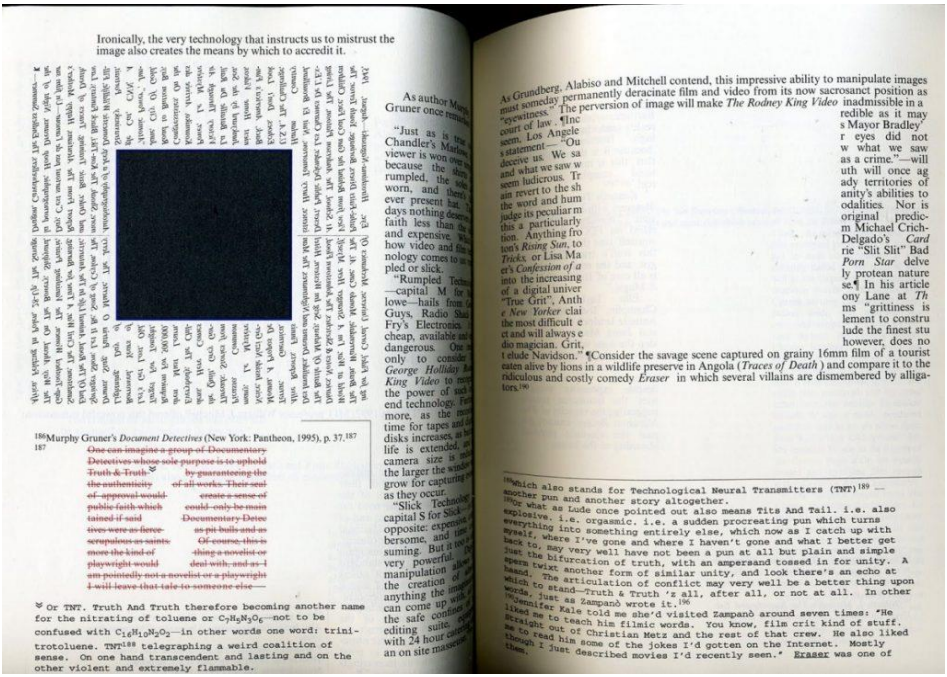

Figura 3 - Páginas de House of leaves. Fonte: https://stingingfly.org/wp-content/uploads/2017/03/HouseOfLeavesSpread-1024x745.jpg Acesso em 21.Mar.2019.

O "MUNDO ESTRANHO" EM "GREENLEAF", DE FLANNERY O'CONNOR

Débora Ballielo Barcala

Flannery O'Connor (1925-1964) foi uma escritora sulista norte-americana, nascida e criada no estado da Geórgia (EUA) autora de trinta e um contos e dois romances, além de muitos ensaios e cartas. Sua obra é considerada essencial para a literatura estadunidense e contos seus figuram em muitas antologias de ficção curta, em especial de língua inglesa, sendo considerados representantes de seu estilo grotesco e gótico. Ainda assim, a autora ainda é pouco conhecida e estudada no Brasil, apesar de os estudos literários terem se voltado para o estudo do fantástico, do grotesco e do insólito nas últimas décadas.

Neste trabalho, que é fruto de uma pesquisa de doutorado em andamento, faremos uma breve análise do conto "Greenleaf" sob a perspectiva do grotesco, focada especialmente na protagonista. Para tanto, inicialmente traçaremos um panorama dos estudos críticos sobre o grotesco. Posteriormente, trataremos do conto em questão analisando a relação da personagem Mrs. May com o touro que a antagoniza e que torna seu mundo um lugar estranho para ela. Ademais, pretendemos demonstrar, com essa análise, o papel contestatório e subversivo do uso do grotesco na obra de O'Connor.

O GROTESCO

Um dos trabalhos mais comentados quando se trata do grotesco é o prefácio de Victor Hugo ao *Cromwell*, publicado em 1827 e republicado muitas vezes como texto independente, intitulado "Do Grotesco e do Sublime". Nele, Hugo discorre sobre as diferenças entre a literatura que chama de moderna, mas que hoje denominamos romântica, e a literatura antiga. Para ele, a grande mudança ocorrida entre essas literaturas é a percepção de que "tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz" (HUGO, s/d, p.25).

Embora reconheça que o grotesco sempre se manifestou na literatura, Hugo (s/d, p. 28) acredita que o "grotesco antigo é tímido" e nunca era colocado em relevo por essas literaturas. Mas, no "pensamento dos Modernos, ao contrário, o grotesco tem um papel imenso. Aí está por toda a parte; de um lado, cria o disforme, e o horrível; do outro, o cômico e o bufo." (HUGO, s/d, p.28-29). Assim, Hugo defende que a literatura romântica passa a fazer como a natureza, misturando de forma coesa sombra e luz, grotesco e sublime, corpo e alma, animal e espírito, principalmente inspirada pela religião cristã, que ensina que todo ser humano é duplo, constituído de corpo e alma, "um perecível, o outro imortal; um carnal, o outro etéreo; um prisioneiro dos apetites, necessidades e paixões, o outro levado pelas asas do entusiasmo e da fantasia." (HUGO, s/d, p.42).

O reconhecimento de que o ser humano abriga em si paradoxos e é capaz de criar o disforme e horrível, e ao mesmo tempo o cômico e o bufo, fez com que surgisse o drama. “Hugo, portanto, remove o grotesco das margens da criação artística para uma posição de centralidade, enfatizando a infinita variedade no cômico, no horrível e no feio” (THOMSON, 1972, p.17).

Já Kayser (2013), em sua obra publicada inicialmente em 1957, propõe um estudo sobre a origem, a evolução e as mudanças do termo e do conceito de grotesco, principalmente nos períodos do Romantismo, Realismo e século XX. Concentrando sua análise na arte europeia, em especial na alemã, Kayser (2013) defende que, no início, o termo grotesco usado na Renascença, em referência a uma determinada arte ornamental, significava

> não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas, concomitantemente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas, ou seja: a clara separação entre os domínios dos utensílios, das plantas, dos animais e dos homens, bem como da estática, da simetria, da ordem natural das grandezas. (KAYSER, 2013, p.20)

Dessa forma, a característica mais importante do grotesco seria a “mistura do animalesco e do humano, o monstruoso” (KAYSER, 2013, p.24), o que desafiaria a estrutura conhecida do mundo e faria com que o homem sentisse estar num mundo estranho, onde a ordem “natural” foi suspensa. Assim, Kayser acredita que o repentino e a surpresa são essenciais no grotesco. Essa ênfase no inesperado e no inumano ou sobrenatural

aproxima, muitas vezes, sua concepção do grotesco da literatura fantástica, especialmente na análise de obras românticas.

Para o teórico alemão, no grotesco o "horror nos assalta, e com tanta força, porque é precisamente o nosso mundo cuja segurança se nos mostra como aparência" (KAYSER, 2013, p.159) e neste mundo estranho, sentimos que não seremos capazes de viver. Portanto, no "caso do grotesco não se trata de medo da morte, porém de angústia de viver. Faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação no mundo falhem" (p.159). O grotesco seria, então, "o mundo *alheado* (tornado estranho)." (KAYSER, 2013, p.159).

As interpretações de Kayser (2013) para o grotesco se assemelham muito às afirmações feitas por Freud em seu ensaio "O 'Estranho'", publicado em 1919. Freud, no entanto, não tratava, em seu texto, do grotesco propriamente dito, mas daquilo que causa a sensação de medo e horror e por que isso ocorre. Ele não aborda, portanto, o lado positivo e cômico do grotesco. Freud (2006, p.238) defende que "o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar". O que faz com que o familiar se torne estranho e amedrontador é o processo de repressão dos afetos, assim "o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo reprimido que *retorna*" (FREUD, 2006, p.158). Dessa forma, o estranho não é, na realidade, algo novo ou alheio, mas "algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo da repressão" (p.158), transformando-se no "mundo estranhado" de que fala Kayser (2013).

Ocorre que, para que algo seja considerado estranho e inesperado, é preciso que haja uma fuga dos padrões estabelecidos de normalidade. Esses padrões, no entanto, são variáveis dependendo do ambiente cultural e do indivíduo que se coloca diante da obra de arte. Assim, o grotesco só é experimentado na recepção (KAYSER, 2013) e é possível que alguém receba como grotesco algo que não foi pensado como tal na organização da obra. Aí reside a dificuldade em analisar e teorizar sobre esta questão, uma vez que há uma gama de interpretações e recepções possíveis, pois "mesmo determinando a estrutura grotesca, ficamos na dependência da nossa recepção e não podemos dispensá-la absolutamente" (KAYSER, 2013, p.157).

As formas e os conteúdos do grotesco, bem como de qualquer arte, não são unívocos. É, portanto, sempre possível que haja uma interpretação inadequada. Todavia, Kayser (2013, p.157) defende que "não há dúvida de que formas individuais e determinados motivos encerram uma disposição para certos conteúdos. [...] A seu rol [do grotesco] pertence tudo o que é monstruoso".

Para Bakhtin (2013), por outro lado, o conteúdo do grotesco não deve ser necessariamente monstruoso e assustador. Por basear suas teorias sobre o grotesco nas obras da Idade Média e do Renascimento europeu, especialmente francês, Bakhtin apresenta uma visão do grotesco intrinsecamente ligada à cultura popular e ao carnaval medieval, em uma obra que é publicada

em 1965. Assim, os temas grotescos elencados por Bakhtin diferem em grande medida dos listados por Kayser. Ao grotesco originado na cultura popular e predominante no Renascimento, Bakhtin dá o nome de “realismo grotesco”, e

> no realismo grotesco (isto é, no sistema de imagens da cultura cômica popular), o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissoluvelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo. (BAKHTIN, 2013, p.17)

Enquanto em Kayser o grotesco é alheado e aterrorizante, em Bakhtin ele é totalidade e alegria. Não é de se estranhar, portanto, que neste sistema de imagens grotescas o cômico tenha um papel muito mais destacado. O riso, segundo Bakhtin (2013, p.18), “organiza todas as formas do realismo grotesco, foi sempre ligado ao baixo material e corporal. O riso degrada e materializa”. Mas esse riso não é puramente satírico ou negativo, ao contrário, o riso, bem como todos os elementos do realismo grotesco, tem como característica principal a ambivalência, isto é, um aspecto destruidor e outro regenerador.

> A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao tempo, à evolução é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua ambivalência: os dois polos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio

> e o fim da metamorfose – são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma.
> (BAKHTIN, 2013, p.21-22)

Portanto, as obras grotescas por excelência são aquelas nas quais os aspectos cômicos e sérios aparecem ligados, como em Shakespeare e Cervantes, criando uma ambivalência e uma confusão na recepção da obra, como afirma Thompson (1972): o leitor pode rir ou sentir-se insultado com o que lê. Isso ocorre ainda porque o traço fundamental do realismo grotesco é o rebaixamento, "isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato" (BAKHTIN, 2013, p.17).

Rebaixar, neste sentido, consiste em aproximar da terra, representante da degradação e ao mesmo tempo, do nascimento. Degradação significa aqui a comunhão com a vida da parte inferior do corpo e, portanto, não é somente negativa, mas ambivalente, pois apresenta um aspecto regenerador. O rebaixamento e a degradação estão ligados à vida "do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento." (BAKHTIN, 2013, p.19). Por isso, para Bakhtin a representação máxima do grotesco seria a imagem de uma mulher velha grávida, na qual a morte e o nascimento estão latentes, sendo uma figura perfeitamente ambivalente.

No grotesco descrito por Bakhtin (2013), é a vida não-oficial do povo que está em cena, e ocorre uma inversão dos

papeis sociais, assim como nas festas populares e no carnaval. Assim, o papel do grotesco consiste em "destruir o quadro oficial da época e dos seus acontecimentos, em lançar um olhar novo sobre eles, em iluminar a tragédia ou a comédia da época do ponto de vista do coro popular rindo na praça pública" (BAKHTIN, 2013, p.386). O grotesco seria, então, uma estética necessariamente subversiva e antiburguesa, pois é contrário à "mentira oficial, a seriedade limitada, ditadas pelos interesses das classes dominantes" (p.386).

Bakhtin acredita que o grotesco vive um novo renascimento no século XX e passam a existir duas linhas principais do grotesco: o modernista (surrealista, expressionista) que "retoma (em graus diferentes) as tradições do grotesco romântico" (BAKHTIN, 2013, p.40) e o realista que "retoma as tradições do realismo grotesco e da cultura popular, e às vezes reflete também a influência direta das formas carnavalescas" (p.40).

Rogério Caetano de Almeida revisa as teorias do grotesco e discute o lugar ocupado pelo grotesco na literatura e nas artes em geral em seu artigo "Para uma epistemologia do grotesco". Almeida concorda com a visão de Kayser de que o grotesco não oferece resoluções satisfatórias, mas é um processo, e defende que "o grotesco não pode ser acabado, então não pode ser gênero literário, mas também não pode ser acabado em perspectiva histórica [...] Tampouco é um estilo" (ALMEIDA, 2017, p.21).

O grotesco é uma tendência, um fenômeno linguístico que permeia a tradição literária, porém se encontra às margens

desta mesma tradição. Enquanto gênero discursivo, portanto, o grotesco permeia outros gêneros, criando situações híbridas. Almeida afirma que o grotesco "é marginal e está no centro do cânone" (p.22), pois sua manifestação está presente em vários momentos da história da arte e da literatura, porém seu papel sempre foi de questionar essa mesma tradição artística e literária. Assim:

> O grotesco açambarca elementos da cultura popular, da cultura erudita, da cultura de massa, dos gêneros literários, dos gêneros discursivos; transita entre o erudito e o popular, o canônico e o marginal, a sátira e o fantástico, o lúdico e o assustador; enfim, o grotesco pertence ao cosmos e [...] é uma pequena parte do universo da cultura humana. Este universo é ao mesmo tempo idiossincrático e coletivo; respeita a alteridade e é preconceituoso porque o grotesco, um pequeno universo, é, em si, cheio de contradições e ambivalências por ter um caráter absolutamente humano e ainda estar em expansão. Apesar de seu vínculo com tudo o que é aberratório, estranho e ridículo, o grotesco está na essência do ser humano, com seus pequenos universos ainda em expansão. (ALMEIDA, 2017, p.34)

Almeida conclui seu texto reiterando que o grotesco ocupa o espaço que estaria entre o canônico e o marginal, já que constantemente questiona o cânone e, ao fazê-lo, não só o dessacraliza, como também o valida. O grotesco seria, então, este gênero discursivo que gera tensão entre o canônico e o marginal.

"GREENLEAF"

O conto "Greenleaf", publicado na coletânea póstuma *Everything That Rises Must Converge* (1965), narra a história de Mrs. May, uma fazendeira que herdara as terras do marido e tenta gestar a fazenda do melhor modo que pode. Ela vive com os dois filhos, já adultos, que não se interessam pelo negócio rural e emprega a família Greenleaf como trabalhadores na fazenda. O senhor Greenleaf trabalha diretamente para Mrs. May, cuidando de seu gado. Os filhos da família Greenleaf, O.T e E.T., lutaram na guerra e conseguiram adquirir uma propriedade próxima da fazenda de Mrs. May, casaram-se com moças estrangeiras e tiveram vários filhos. Mrs. May não se conforma com o fato de O.T e E.T prosperarem tendo a mãe que têm (Mrs. Greenleaf passava o dia em orações escandalosas que chamava de cura espiritual) enquanto seus próprios filhos continuam dependendo dela, mesmo na faixa dos 30 anos de idade.

Uma noite Mrs. May acorda com o som de uma mastigação em sua janela e descobre que há um touro solto, que não lhe pertence, comendo suas plantas.

> A janela do quarto de Mrs. May era baixa e dava para o leste. Embaixo dela, prateado ao luar, estava o touro, de cabeça erguida como se prestasse atenção – tal qual um Deus paciente descido para conquista-la – a alguma agitação dentro do quarto. A janela estava escura e, como ela respirava muito de leve, nem sequer esse ruído a transpunha para chegar lá fora. Nuvens que cobriam a lua o pretearam e, na escuridão, ele se pôs a comer da cerca viva. Assim que as nuvens

> passaram, de novo ele apareceu no mesmo ponto, mastigando sem parar, com uma coroa de folhas que arrancou dali para si presa na ponta dos chifres. Quando a lua deslizou em recolhimento outra vez, já nada havia para marcar seu lugar, a não ser o barulho da mastigação contínua. (O'CONNOR, 2008, p.395)[1]

Neste trecho, logo na abertura do conto, já observamos a presença do elemento insólito. A comparação do touro com um deus e com sua autocoroação com as folhas evidencia o apagamento das fronteiras entre o humano, o animal e o vegetal, isto é, a união de elementos incongruentes, característica fundamental do grotesco a que se referiam Kayser (2013) e Bakhtin (2013).

Lembremos que o touro é um símbolo muito antigo nas artes. Encontramos a representação dele desde as pinturas rupestres em que o homem primitivo tentava subjugá-lo, pois era considerado um animal que representava a força e o espírito inquebrantável. O touro é, ainda, símbolo da virilidade e da fertilidade, pois é o reprodutor, aquele que fecunda as vacas. Assim, esse animal foi tido como sagrado em diferentes culturas, associado a um Deus e aos astros celestes, como ocorre na narrativa. Em "Greenleaf", no entanto, o touro é associado também a uma divindade cristã, devido à coroa de flores, que mais tarde é descrita como semelhante a uma coroa de espinhos,

1 "Mrs. May's bedroom window was low and faced on the east and the bull, silvered in the moonlight, stood under it, his head raised as if he listened – like some patient god come down to woo her – for a stir inside the room. The window was dark and the sound of her breathing too light to be carried outside. Clouds crossing the moon blackened him and in the dark he began to tear at the hedge. Presently they passed and he appeared again in the same spot, chewing steadily, with a hedge-wreath that he had ripped loose for himself caught in the tips of his horns. When the moon drifted into retirement again, there was nothing to mark his place but the sound of steady chewing." (O'CONNOR, 1988, p. 501)

remetendo a Cristo. Este, todavia, é comumente associado a um novilho ou a um cordeiro, símbolos da inocência e da pureza e não ao touro e sua carga significativa de virilidade e fertilidade. A simbologia do touro é aprofundada pelo sonho de Mrs. May, que parece ter uma ligação especial com o animal:

> Ela estivera consciente, no sono, de uma mastigação contínua e rítmica, como se houvesse alguma coisa comendo uma parede da casa. Dava-se conta, fosse lá o que isso fosse, de que a vinha comendo desde que a propriedade era dela e já tinha comido tudo que havia desde o começo de sua cerca até a casa e calmamente continuaria pela casa também para a devorar com os garotos, no mesmo ritmo contínuo, e prosseguir adiante, comendo tudo que encontrasse pela frente, exceto os Greenleafs, comendo tudo a não ser os Greenleafs numa ilhota só deles no meio do que antes tinha sido sua propriedade. (O'CONNOR, 2008, p.396).[2]

Mesmo enquanto dormia, Mrs. May estava consciente da presença do animal, que, para ela prenunciava a destruição de sua fazenda e a deglutição dela mesma e de sua família. Mrs. May claramente atribui ao touro um papel sobrenatural de destruição lenta de todas as suas certezas desde antes mesmo da aparição do próprio touro. Nesse sentido, o animal é a interpretação dos medos mais profundos de Mrs. May, de construir uma propriedade rural produtiva somente para que os

2 "She had been conscious in her sleep of a steady rhythmic chewing as if something were eating one wall of the house. She had been aware that whatever it was had been eating as long as she had had the place and had eaten everything from the beginning of her fence line up to the house and now was eating the house and calmly with the same steady rhythm would continue through the house, eating her and the boys, and then on, eating everything but the Greenleafs, on and on, eating everything until nothing was left but the Greenleafs on a little island all their own in the middle of what had been her place." (O'CONNOR, 1988, p. 501-502)

empregados aproveitem dela. A protagonista era uma mulher bastante apegada às classes sociais e ao dinheiro e, para ela, a possibilidade de que os Greenleafs, que considerava pessoas sem classe e sem educação, herdassem suas posses era pior do que a possibilidade de sua própria morte. Essa cena onírica, portanto, coloca em evidência o medo que Mrs. May tentara reprimir e, nesse sentido, é o "estranho", como definido por Freud: o familiar, que é reprimido e depois retorna. Assim, o reprimido retorna a Mrs. May especialmente em seus sonhos, espaço de domínio do surreal e do insólito, que para ela são também espécies de premonições:

> No meio da noite, dormindo, ela ouviu um barulho, como se houvesse uma grande pedra sendo esfregada com força no seu crânio, pela parte de fora, para abrir um buraco. Por dentro ela caminhava por uma série de onduladas e bonitas colinas, firmando-se à frente, a cada passo, com seu cajado. Instantes depois, tornou-se consciente de que aquele barulho provinha de um esforço do sol para passar pela linha do arvoredo e se deteve a espiar, segura na certeza de que ele não conseguiria, de que ele tinha de ir se pôr, como sempre fazia, fora de sua propriedade. Assim que se deteve, o sol era uma intumescida bola escarlate; quanto mais o contemplava, mais porém ele minguava e perdia a cor, até enfim tornar-se igual a uma bala de arma. Subitamente, rompendo por dentro do arvoredo, arrojou-se colina abaixo para alcançá-la. Ela acordou com a mão na boca e o mesmo barulho, enfraquecido mas perceptível, no ouvido. Era o touro. (O'CONNOR, 2008, p.416)[3]

3 "Half the night in her sleep she heard a sound as if some large stone were grinding a hole on the

O barulho do touro mastigando associado ao sol transformando-se em uma bala para atingi-la e dar cabo dela é certamente uma associação "estranha" (Freud) e grotesca, pois, conforme afirma Kayser (2013),

> o mundo grotesco é o nosso mundo – e não o é. O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações.
> (KAYSER, 2013, p.40)

O mundo que Mrs. May conhecia, em que as pessoas de certa classe eram herdeiras e proprietárias e pessoas de outra classe eram simplesmente ralé, à margem da sociedade, já não existe mais. Sua angústia é que suas orientações de mundo estão falhando e, nesse novo mundo, que não pode controlar, nem compreender, Mrs. May não sabe viver, e talvez até não o queira. Quando a visão de seu sonho se concretiza e a protagonista se vê diante do fim de seu mundo conhecido, ela parece entregar-se ao caos desse novo mundo estranho e grotesco.

> Em poucos minutos emergiu do arvoredo alguma coisa, a sombra negra e pesada que várias vezes sacudiu a cabeça antes de lançar-se em frente. Logo ela percebeu que era o touro, que vindo

---

outside wall of her brain. She was walking on the inside, over a succession of beautiful rolling hills, planting her stick in front of each step. She became aware after a time that the noise was the sun trying to burn through the tree line and she stopped to watch, safe in the knowledge that it couldn't, that it had to sink the way it always did outside of her property. When she first stopped it was a swollen red ball, but as she stood watching it began to narrow and pale until it looked like a bullet. Then suddenly it burst through the tree line and raced down the hill toward her. She woke up with her hand over her mouth and the same noise, diminished but distinct, in her ear. It was the bull." (O'CONNOR, 1988, p.519)

> em sua direção, cruzava o pasto em galope lento, num passo jovial quase bamboleante, qual se estivesse cheio de alegria por reencontrá-la. [...] Olhou então para trás e viu que o touro, de cabeça baixa, vinha agora correndo para ela, que se manteve de toda imóvel, não com medo, mas sim em gélida incredulidade. Ela encarou a massa negra, que violenta saltava sobre ela, como se nem tivesse uma noção de distância, como se nem pudesse deduzir com presteza qual a intenção que ele tinha, e o touro já havia deposto a cabeça em seu regaço, como um amante ansioso e atormentado, antes de a expressão dela se alterar. Um dos chifres se enterrou tão a fundo que se cravou em seu coração, enquanto o outro a agarrou por um lado, mantendo-a num aperto inquebrantável. (O'CONNOR, 2008, p.420-421)[4]

Diante da investida do touro, a personagem se vê diante do horror descrito por Kayser (2013, p.159). Mrs. May, então, permanece imóvel porque percebe que não é possível, para ela, viver nesse mundo transformado em que seus filhos e seu capataz não a respeitam, que seu filho mais velho "se rebaixa" a vender seguros para negros, e em que os filhos de seu capataz são mais prósperos e bem sucedidos do que seus filhos jamais serão. Esse mundo estranhado faz com que Mrs. May prefira

4 "In a few minutes something emerged from the tree line, a black heavy shadow that tossed its head several times and then bounded forward. After a second she saw it was the bull. He was crossing the pasture toward her at a gallop, a gay almost rocking gait as if he were overjoyed to find her again. She looked beyond him to see if Mr. Greenleaf was coming out of the woods too but he was not. 'Here he is, Mr. Greenleaf!' she called and looked on the other side of the pasture to see if he could be coming out there but he was not in sight. She looked back and saw that the bull, his head lowered, was racing toward her. She remained perfectly still, not in fright, but in a freezing unbelief. She stared at the violent black streak bounding toward her as if she had no sense of distance, as if she could not decide at once what his intention was, and the bull had buried his head in her lap, like a wild tormented lover, before her expression changed. One of his horns sank until it pierced her heart and the other curved around her side and held her in an unbreakable grip." (O'CONNOR, 1988, p. 523)

a morte no final. Ela nega o potencial alegre e benfazejo do grotesco e recusa-se a aceitar a possibilidade de comunhão com a família Greenleaf. Assim, Mrs. May não aceita o apagamento das fronteiras entre as classes sociais e, portanto, para ela sobra apenas o potencial destrutivo e rebaixador do grotesco, conforme explicado por Bakhtin (2013).

A morte de Mrs. May pelos chifres do touro com quem estabelece uma relação insólita, porém quase amorosa, já que o animal é descrito como um "amante atormentado" e seu chifre penetra o coração de Mrs. May, mostra a falha das regras e dos padrões rígidos de classe social em organizar o mundo. A ascensão de O.T. e E.T. Greenleaf, a ponto de não se importarem em perder um touro, já que não lhes faria falta, é representativa da mutabilidade dos padrões sociais. Mrs. May resiste à mudança e se apega a padrões já ultrapassados, recusando o ciclo grotesco (Bakhtin, 2013), no qual morte e nascimento estão sempre conectados. Se, por um lado o touro representaria a morte da organização social pautada na família, na posse de terras e no nascimento, por outro nasce uma nova forma de organização baseada no trabalho e que despreza a linhagem sanguínea. Essa nova estrutura social poderia beneficiar até mesmo os filhos de Mrs. May, a mãe que despreza o filho mais velho por vender seguros para negros. Neste conto, resistir à mudança só pode levar à tragédia.

Portanto, além de representar o "mundo estranho, alheio" descrito por Kayser (2013), "Greenleaf" também cumpre o papel

grotesco conforme explicado por Bakhtin (2013). A inversão dos papeis sociais ocorrida na narrativa lança um novo olhar sobre o quadro oficial de acontecimentos da época, numa posição claramente "antiburguesa", contrária aos valores rígidos, à seriedade e aos interesses das classes dominantes. Este conto demonstra, portanto, o papel subversivo do grotesco e do insólito na obra de Flannery O'Connor, muitas vezes relegado a segundo plano pela crítica.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Rogério Caetano de (2017). "Para uma epistemologia do grotesco". In: SENA, André de (org.). *Literatura Fantástica e Grotesco*. Recife: Editora UFPE, p. 11-38.

BAKHTIN, Mikhail (2013). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:* o contexto de François Rabelais. 8.ed. São Paulo: Hucitec.

HUGO, Victor (s/d). *Do Grotesco e do Sublime:* Tradução do "Prefácio de Cromwell". São Paulo: Perspectiva.

KAYSER, Wolfgang (2013). *O Grotesco:* Configuração na Pintura e na Literatura. São Paulo: Perspectiva.

O'CONNOR, Flannery (1988). Collected Works. New York: The Library of America.

_____ (2008). *Contos completos*: Flannery O'Connor. São Paulo: Cosac Naify.

THOMSON, Philip (1972). *The grotesque.* London: Methuen & Co Ltd.

A MONSTRUOSIDADE DA ANTAGONISTA EM *O OCEANO NO FIM DO CAMINHO*, DE NEIL GAIMAN

Pablo Oliveira Souza

O livro objeto de estudo do trabalho, *O Oceano no Fim do Caminho*, publicado em 2013 por Neil Gaiman, relata as memórias de infância de um homem, mostrando que ele, quando criança, fugia de sua realidade por meio de aventuras fantásticas. No decorrer da narrativa, chega Ursula Monkton, aparentemente uma babá perfeita para a maioria das pessoas. Mas o garoto protagonista sabia que essa babá era um ser multifacetado vindo de outra dimensão cuja presença passou a exercer influência na região onde ele morava, fazendo a criança vivenciar episódios que ela jamais havia imaginado ter que suportar.

A narrativa começa quando o protagonista perde um ente querido e retorna para a casa onde passou parte de sua vida. Ele chega à fazenda das Hempstock, três mulheres que habitavam a casa localizada em frente a um lago no fim do caminho. Apesar de não se lembrar de todo o seu passado desde o princípio, tem sua memória recuperada após recordar como a mais nova das mulheres, Lettie, chamava o lago de oceano: "Tudo me voltava à memória, mas, mesmo enquanto lembrava, eu sabia que não seria por muito tempo" (GAIMAN, 2013, p.21).

Devido à infância solitária, refugiava-se em seu quarto e nos livros. Conforme afirma Bachelard, "[...] a casa permite o sonhador sonhar em paz." (2008, p.26). De modo simplificado,

a topofilia pode ser definida como "[...] o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico." (TUAN, 1980, p.5). Portanto, a casa e, principalmente, o quarto podem ser considerados, para o menino, topofílicos, que geram sentimentos eufóricos, como alegria, paz e também sensações de proteção e segurança.

Entretanto, a situação começa a mudar quando os pais do protagonista precisam alugar o quarto onde o menino dormia. Dentre os vários ocupantes do cômodo, o mercador de opalas tornou-se o mais significativo por, alegoricamente, marcar a transição da infância para a vida adulta. Quando o corpo do inquilino é encontrado no carro do pai do garoto, após cometer suicídio, o insólito começa a, progressivamente, irromper na narrativa, pois é quando o protagonista entra em contato, pela primeira vez, com as Hempstock.

Por conselho dos policiais presentes na cena horrenda do suicídio, o menino entra na casa das Hempstock. Lá, ele encontra três mulheres de idades diferentes que apresentam a fazenda como sendo a mais antiga das redondezas e ainda mostram saber coisas que seriam impossíveis de elas conhecerem, gerando hesitação, característica imprescindível ao fantástico, conforme anuncia Todorov. Veja o trecho a seguir:

> Fiquei me perguntando por que todas tinham o sobrenome Hempstock, aquelas mulheres, mas não perguntei, da mesma forma que nem ousei perguntar como sabiam sobre o bilhete do suicídio ou o que o minerador de opala estava pensado ao morrer. Elas tratavam tudo aquilo com muita naturalidade. (GAIMAN, 2013, p.32)

Antes de saírem da casa, Lettie e o menino encontram um peixe morto no lago e retiram uma moeda de dentro do seu corpo, o que gera o sentimento de estranheza. Na noite do mesmo dia, um pesadelo torna o sono do garoto conturbado. Dentre várias passagens, em um momento, o avô empurra um objeto metálico goela abaixo e, ao acordar, o menino sente o incomodo e retira de sua garganta uma moeda, gerando muito medo, pois o que considerava sonho tinha acontecido em seu mundo prosaico.

O teórico Remo Ceserani categoriza o procedimento nas narrativas fantásticas definido por objeto mediador como o "[...]testemunho inequívoco do fato de que o personagem-protagonista efetivamente realizou uma viagem, entrou em outra dimensão de realidade" (2006, p. 74). Portanto, a moeda pode ser considerada um objeto mediador e a hipótese se confirma quando o próprio narrador relata a sua angústia: "Não queria que aquilo existisse, a ponte entre meu sonho e o mundo desperto." (GAIMAN, 2013, p.39).

Percebendo várias ocorrências insólitas nas casas da vizinhança, todas ligadas ao dinheiro, Lettie Hempstock, junto ao menino, partem em busca da criatura que está causando tudo isso. O caminho é marcado por vários rastros que tornam o ambiente hostil e, consequentemente, geram pavor, como o trecho do caminho onde há o cadáver ensanguentado de um animal.

Esses vestígios podem causar uma percepção negativa do espaço pelo sujeito, como de fato acontece em relação ao

menino. Em oposição ao termo topofilia, é utilizado o termo topofobia para descrever estes casos. A floresta, por exemplo, "[...] é um contraste antagônico com o aconchegante mundo da pequena casa." (TUAN, 2005, p.33) Antes de encontrarem a criatura, Lettie denomina o que estão procurando, atribuindo a origem da criatura a outra dimensão:

> — Não. Ainda estamos no terreno. A Fazenda Hempstock é muito grande. Trouxemos muita coisa da velha pátria quando viemos para cá. A fazenda veio também, e trouxe junto algumas criaturas. Vovó as chama de pulgas. (GAIMAN, 2013, p.53)

É neste ambiente avesso que há o primeiro contato entre o menino e a criatura. Em sua primeira forma, a criatura se assemelha a uma lona acinzentada tremulando com buracos no lugar dos olhos. Partindo para o ataque, uma bola de teia de aranha e tecido podre é arremessada em direção às duas crianças e, por reflexo, o garoto a segura, sentindo imediatamente uma pontada no pé. De volta a casa depois da ação, ele percebe um segundo objeto mediador: hospedado em seu corpo havia um verme que ele tentou, sem sucesso, retirar. Um fragmento ainda permaneceu alojado em seu coração.

Na sequência, uma mulher foi contratada para ser babá do menino e sua irmã. As primeiras impressões de Ursula Monkton, a babá, por parte do garoto não foram muito boas; ele literalmente sentiu pontadas no coração e enxergou, nas roupas da mulher, a imagem da criatura que o havia atacado anteriormente, chegando à conclusão:

> Eu não achava que Ursula Monkton fosse amiga de alguém. Quis sair e alertar Lettie Hempstock a respeito dela – mas o que eu diria? Que a nova governanta babá usava cinza e cor-de-rosa? Que olhava para mim de um jeito estranho? (GAIMAN, 2013, p.69)

Como afirma Cohen em seu artigo "A cultura dos monstros: sete teses" (2000), o monstro, dentre outras coisas, é um corpo de construção cultural que revela mais sobre nós mesmos, ao mesmo tempo que desperta nosso desejo – e talvez por isso – nos causa medo. Ursula Monkton não é diferente: a babá ideal para a filha, a amante do pai e a vigia incansável do garoto.

A partir de sua chegada, todos os cômodos da casa, gradualmente, passaram a se tornar topofóbicos para o protagonista. Onde quer que fosse, a mulher-monstro observava atentamente e sua influência sobre a família tornava-se cada vez mais clara, como no dia em que o menino foi obrigado a se sentar na mesa de jantar. O garoto se recusa a comer e denuncia a condição de Ursula ao pai, deixando-o bastante contrariado. Enfurecido, o pai volta-se contra o filho, que se esconde no banheiro com a porta trancada, onde pensou que poderia escapar. Porém, foi encontrado pelo pai que conseguiu arrombar a porta e encheu a banheira para puni-lo com um afogamento. Depois de ser castigado, o garoto percebeu como não havia mais locais seguros em casa:

> E então eu chorei, com frio e ainda molhado, naquele quarto, chorei de dor, de raiva e de medo, chorei com a segurança de saber que ninguém ia entrar e me ver, que ninguém ia zombar de

> mim por estar chorando, do jeito que zombavam de qualquer garoto na minha escola que fosse idiota o suficiente para se render às lágrimas. (GAIMAN, 2013, p.91)

Confinado em seu quarto, ele planeja uma fuga bem-sucedida. Entretanto, enquanto saía, viu a cena da traição do seu pai, apesar de não conseguir a descrever muito bem. Agora, corria de sua casa sem saber o que enfrentaria, Ursula havia despertado temores jamais imaginados:

> Meus pais eram uma unidade inviolável. De repente o futuro passou a ser um mistério: tudo podia acontecer. O trem da minha vida descarrilou, saiu dos trilhos e cruzou os campos, e agora seguia pela estrada comigo. (GAIMAN, 2013, p.95)

A estrada escura também simboliza a transição de criança para adulto, por se tratar de uma heterotopia, um entre-lugar. Enquanto corre, ele não consegue encontrar Ursula, apesar de saber que ela está na espreita. O fato de a babá poder se metamorfosear é uma característica que amplifica o terror, como levantado por Barbosa em seu artigo "Os monstros do remorso de Ésquilo" (2007), uma vez que é impossível saber onde ela está, o terror se multiplica, conforme ilustrado no trecho a seguir:

> Só sabia que a fazenda das Hempstock ficava no fim da minha rua, mas eu estava perdido em um campo escuro, e as nuvens negras de tempestade estavam mais próximas, a noite era um breu só, e continuava chovendo, embora ainda não muito forte, e minha imaginação preenchia a escuridão com lobos e fantasmas. Eu queria parar de imaginar essas coisas, parar de pensar, mas não conseguia. (GAIMAN, 2013, p.97)

Quando chega à fazenda das Hempstock, o garoto volta a ter o conforto de antes, segundo ele, a casa era a materialização do que é ser uma avó. Para convencer a família de que ele poderia dormir na casa das mulheres, elas precisaram alterar a realidade de maneira que os pais esquecessem do que havia acontecido. No momento em que as Hempstock descobrem o pedaço de verme, vasculham e removem o restante do que havia no corpo do menino, descobrindo que aquilo era na verdade um caminho até outra dimensão. Depois de uma noite revigorante neste lugar, extremamente topofílico, Lettie e o garoto partem para a execução do plano de acabar com Ursula.

De volta a casa do menino, eles espalham objetos que, segundo Lettie, impediriam que Ursula fujisse. A dupla chega então ao quarto onde ela estava dormindo e o encontram repleto de ataduras penduradas, dando um aspecto macabro ao ambiente. A babá desperta e o confronto entre eles se inicia. Em determinado momento da discussão, a menina Hempstock define o que são as pulgas e a existência de uma criatura que é ainda mais horrenda:

> A vovó sempre chama coisas tipo você de pulgas, Scáthach da Torre de Menagem. Quer dizer, ela poderia chamar vocês de qualquer coisa. Acho que ela pensa que pulga é engraçado... Ela não dá importância à sua laia. Diz que vocês são inofensivas. Só um pouquinho burras. E isso porque existem criaturas que comem pulgas nessa parte da criação. Pragas, como a vovó diz. Ela num gosta nadinha delas. Diz que são más e que é difícil se livrar delas. E que estão sempre com fome. (GAIMAN, 2013, p.138)

Nesse momento, o temor havia tomado conta do garoto. Circundado por um ambiente hostil, indefeso, ele vivencia a completa desconstrução da aparência, até então, humana da criatura que o assombrava nos últimos dias. Embora não consiga assimilar precisamente o que está acontecendo de fato, o assombro se mostra evidente. A descrição feita por ele gera uma dose de desconforto:

> E agora eu não via nada de humano nela. De algum jeito, seu rosto não parecia correto: era um conjunto acidental de traços que apenas lembravam um rosto humano, como as espirais e os nodos cinzentos do tronco da minha faia ou os padrões de cabeceira da cama na casa da minha avó, que, se você olhasse meio de lado, ao luar, formavam o rosto de um velho com a boca bem aberta, como se estivesse gritando. (GAIMAN, 2013, p.142)

Lettie diz para o menino ficar protegido no anel de fadas – um círculo de grama verde onde, ocasionalmente, crescem cogumelos, espaço muito presente no folclore relacionado às fadas e que simboliza a presença das criaturas míticas (DUGAN, 2007, p. 27), neste caso, de maneira positiva – e onde o garoto brincava de faz de conta com a irmã, pois naquele local estaria protegido. Ele questiona a efetividade da blindagem:

> — Não é um anel de fadas de verdade — falei para ela. — É só uma brincadeira nossa. É um círculo verde feito de grama.
>
> — Ele é o que é — disse ela. — Nada que queira fazer mal a você pode entrar nele. Agora, fique aí dentro. (GAIMAN, 2013, p.149)

Podemos classificar o anel de fadas como um ambiente de fronteira entre dois mundos diferentes: de um lado o domínio das Hempstock, onde nenhuma das criaturas pertencentes a outra dimensão pode adentrar e causar mal ao garoto. Do outro, o domínio é dos pássaros vorazes, descritos da seguinte maneira pelo narrador:

> Estavam bem alto no céu, e negros como azeviche, tão escuros que pareciam manchas nos meus olhos, e de jeito nenhum seres reais. Tinham asas, mas não eram aves. Eram mais antigos que aves, e voavam em círculos verticais e horizontais, e sem espirais, dezenas, centenas delas talvez, e cada uma das não aves desceu devagar, muito devagar, batendo as asas. (GAIMAN, 2013, p.145)

Enquanto Lettie estava ausente, os pássaros vorazes – que possuíam o objetivo de devorar o que não está inserido na realidade – tentavam convencer o garoto a sair do círculo assumindo forma de pessoas que ele conhecia e proferindo discursos que o assustavam. Aterrorizado, ele resistiu até que a menina Hempstock retornou carregando um balde onde dizia haver o oceano e pediu para que ele entrasse na água. Antes de partir, a cena horrenda dos pássaros em ação é descrita:

> Os pássaros vorazes pousaram nela como gaivotas numa praia de peixes encalhados, e a retalharam como se não comessem há mil anos e precisassem se empanturrar agora, pois outros mil anos ou mais poderiam se passar até que conseguissem de novo. Eles dilaceravam a coisa cinzenta e, na minha cabeça, eu a ouvia gritando o tempo todo enquanto eles mastigavam a carne de lona apodrecida com seus dentes afiados. (GAIMAN, 2013, p.147)

O menino, ao entrar no balde, deu-se conta que sabia de tudo: "[...] entendi que a realidade que eu conhecia era uma fina camada de glacê num grande bolo de aniversário escuro revolvendo-se com larvas, pesadelos e fome" (GAIMAN, 2013, p. 163). No momento em que saiu da água, percebeu que estava de volta à fazenda Hempstock.

Durante uma discussão entre os pássaros e as mulheres, o menino refletiu e chegou à conclusão de que a briga continuaria indefinidamente, a única solução seria se entregar. Ao sair da fronteira do território protegido, ele foi atacado pelos pássaros e acordou em sequência com um pensamento latente:

> (*Uma lembrança-fantasma se assoma aqui: um momento imaginário, um reflexo tremido na lagoa da lembrança. Conheço a sensação de quando eles arrancaram meu coração. Como foi quando os pássaros vorazes, todos bico, rasgavam o meu peito e arrebataram meu coração, ainda bombeando, e o devoraram para chegar ao que estava escondido dentro dele. Conheço essa sensação, como se fizesse realmente parte da minha vida, da minha morte. E então a lembrança se recorta e se destaca, com destreza, e...*) (GAIMAN, 2013, p.178)

Lettie Hempstock dera sua vida para salvar o menino, e a mais velha das mulheres Hempstock costurara seu coração de volta. A avó colocou a menina no oceano para que pudesse se recuperar e uma onda a engoliu. O menino, então, foi levado para casa onde descobriu que Ursula não retornaria mais para ser babá e que Lettie iria para a Austrália morar com o pai. Essa foi a maneira como as suas aventuras se adequaram à realidade

de seus pais.

Assim que a analepse se encerra, o protagonista, agora adulto, conversa com a sra. Hempstock sobre o que aconteceu, compreendendo que o exercício de retornar para casa era um acontecimento cíclico do qual ele sempre se esquecia, conforme o trecho em destaque salienta:

> — Você volta, de vez em quando — disse ela. — Você esteve aqui aos vinte e quatro anos, eu me lembro. Você tinha dois filhos pequenos, e estava com muito medo. Você veio aqui antes de deixar esta parte do mundo: você tinha, o quê, uns trinta anos naquela época? Eu lhe servi uma boa refeição na cozinha, e você me contou sobre seus sonhos e sobre a arte que fazia. (GAIMAN, 2013, p.197)

Com base em nossas análises do romance, percebemos como a antagonista monstruosa contribui para a percepção topofóbica do protagonista em relação aos ambientes de sua infância, antes topofílicos, e potencializa os revezes, como a solidão, a ausência da mãe e o relacionamento extraconjugal do pai, bem como aqueles provenientes do envelhecimento e, consequentemente, a perda da inocência. Com efeito, é assim instaurado o horror na obra em destaque de Neil Gaiman.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston (2008). *A poética do espaço.* São Paulo: Martins Fontes.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro (2007). “Os monstros do remorso em Ésquilo”. In: JEHA, Julio (org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: UFMG, p. 32-60.

CESERANI, Remo (2006). *O fantástico*. Curitiba: Ed. UFPR.

COHEN, Jeffrey Jerome (2000). “A cultura dos monstros: sete teses”. In: DA SILVA, Tomaz Tade (org.). *Pedagogia dos monstros* – os prazeres e perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Autêntica, p.23-60.

DUGAN, Frank (2007). “Fungi, Folkways and Fairy Tales: Mushrooms & Mildews in Stories, Remedies & Rituals, from Oberon to the Internet”. *North American Fungi*. 3, dez, p.23- 72.

GAIMAN, Nei (2013)l. *O oceano no fim do caminho*. Rio de Janeiro: Intrínseca.

TODOROV, Tvzetan (2008). *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva.

TUAN, Yi-fu (1980). *Topofilia:* um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: DIFEL, 1980.

_____ (2005). *Paisagens do medo.* São Paulo: Editora UNESP.

OS MONSTRUOSOS ESPAÇOS QUE HABITO: CORPO E LUGAR EM "MEU TIO O IAUARETÊ", DE GUIMARÃES ROSA

Bruno Silva de Oliveira

A visão estruturalista está desalinhada com os atuais estudos sobre os espaços literários, os quais se tornaram profícuos pós II Guerra Mundial. Essa visão difunde a perspectiva de que o espaço é um "recipiente", no qual personagens, ações, tempo e demais elementos narrativos estão inseridos, guardados e envolvidos, possibilitando que tenham uma relação; muitas vezes, esse "recipiente" é visto como transparente, "uma vez que o foco [...] se dirige para as coisas em se que estão situadas no espaço, ou que definem o 'espaço', ou para o indivíduo que os perceciona" (TALLY JR., 2018, p.40).

Entendemos, neste texto e em outros já publicados, o espaço como elemento literário dinâmico, em frequente transformação, construído a partir da intencionalidade do narrador, retratando os sentimentos das personagens que ele encerra; estabelecendo uma relação de interdependência constitutiva entre ambos, o espaço sofre e exerce influência das/sobre as personagens. O texto literário dá forma a um mundo ficcional e, ao fazê-lo, também lhe dá sentido e significado, o que possibilita ao leitor atribuir a esse mundo significados diversos. Essas várias interpretações propiciam o afloramento de uma infinidade de dados de cunho cultural, físico e geográfico.

É a partir do texto literário que se obtém informações inerentes a costumes e tipos humanos de suas personagens, o espaço proporciona um mapa que orienta o leitor, agregando novas informações à sua interpretação. No tocante à relação entre espaço e personagens, é exequível depreender que, a partir do primeiro, o leitor pode fazer inferências sobre o último.

Logo, reafirmamos que o espaço não é um acessório ou pano de fundo para o evento narrativo ou um recipiente translúcido e vazio a ser preenchido por personagens, tempo, ações, entre outros; mas, um elemento importante que compõe e revela ao leitor inúmeras singularidades sobre o texto literário, influenciando diretamente a constituição do modo fantástico e de suas vertentes, pois eles "[...] têm em âmago a peculiaridade de, uma maneira ou de outra, conectar, confrontar ou colocar em intersecção mundos distintos, espaços divergentes, realidades incongruentes" (VOLOBUEF, 2012, p.175). Destarte, o espaço é uma ferramenta narrativa que evidencia a face insólita da diegese ao leitor, possibilitando que aflore nele sentimentos e sensações variadas, como inquietação, estranhamento, empatia e medo, ao mostrar que "o fantástico se revela, então, por uma estratégia estética que alça o espaço como desencadeador da hesitação ou da ambiguidade" (GAMA-KHALIL, 2012, p.33), ou seja, o leitor tem dúvidas se o que lê é real ou não, se aquele espaço existe ou não realmente.

É comum nas narrativas do modo fantástico que o espaço mude, alterne, transforme-se, ocorrendo uma sobreposição

de duas ou mais dimensões na narrativa, sendo esse um procedimento recorrente, como elencado por Ceserani (2006, p.73) e Gama-Khalil (2012, p.33). Desloca-se de um espaço que retrata o mundo prosaico, para um mundo novo, onde tudo é possível, pois não sendo regido pelas mesmas leis naturais daquele mundo. Esse mundo novo é povoado por criaturas e seres polimorfos, constituindo o espaço do não-real, do perturbador e do inexplicável, nele o "[...] protagonista se encontra repentinamente como se estivesse dentro de duas dimensões diversas, com códigos diversos à sua disposição para orientar-se e compreender" (CESERANI, 2006, p.73). Entretanto, a sua construção não é alheia a referências do mundo prosaico, pois os espaços do modo fantástico podem ser "livres de alguns aspectos do realismo, mas não podem, provavelmente, ser eficazes quando completamente separados do mundo real habitado pelos leitores" (TALLY JR., 2018, p.105). Para Roas (2014), os acontecimentos narrados devem ocorrer em nosso mundo, se isso não ocorrer não tem como o leitor perceber a transgressão na narrativa.

Os corpos das personagens insólitas são construídos e descontruídos a partir de referências prosaicas. Furtado (1980) afirma que as personagens por si só, pensadas isoladamente, por meio de sua caracterização, pouco ou nada importam para a discussão do Fantástico, mas elas importam quando materializam a estranheza que sentem perante o mundo que habitam (nítido imbricamento entre personagens e espaço) ou que causam no

leitor. O corpo das personagens é um espaço que materializa o insólito, facilitando a percepção da irrupção do estranhamento nas páginas do texto narrativo para o leitor; o primeiro torna mais fácil homologar o pacto de leitura com o último. Assim, este trabalho visa discutir com o corpo do narrador no conto "Meu tio o Iauaretê", de João Guimarães Rosa, juntamente com o espaço que esse corpo habita e seus comportamentos monstruosos à luz das teses de Cohen (2000).

Essa narrativa foi escolhida por ter como protagonista um narrador que habita os mais inóspitos sertões, que têm suas fronteiras habitadas e policiadas por onças de diversas espécies. No decorrer da narrativa, percebemos uma forte ligação do narrador com esses felinos, o que ocasiona a irrupção do insólito, percebido não só pelos espaços em que o protagonista habita, mas também por suas transformações corpóreas, visto que ele se transforma em onça. Nesse conto, o corpo é o espaço em que a personagem se materializa primeiramente, se a personagem sofre uma transformação o seu corpo expõe-na. É por meio do corpo que o insólito se faz compreendido, pois ele é um dos mecanismos que suscita no leitor o estranhamento e o questionamento das normas conhecidas.

O conto "Meu tio o Iauaretê" é uma narrativa em primeira pessoa escrita antes de *Grande Sertão: Veredas* (1956), na qual um onceiro conversa com um forasteiro que está de passagem pelos ermos sertões. O caçador de onça conta inúmeras passagens de sua vida, por meio de narrativas memorialistas

ligadas direta ou indiretamente às onças, e relatando o que ocasionou o afastamento do mundo civilizado. Há, então, duas linhas narrativas na novela roseana aqui analisada: a primeira focada no onceiro e em seu visitante (presente); e a segunda nas lembranças e causos, que, em um primeiro momento, parecem estar soltos e desconexos (passado). Notamos que as lembranças do onceiro estão em uma constante ascendente, no que se refere ao nível de terror, pavor e monstruosidade, que culmina em desfechos fatais para quem cruza o caminho desse sertanejo.

O narrador, vale ressaltar, não fala o nome do seu "amigo" e apresenta vários nomes para si: Breó/Beró, Bacuriquirepa, Antonho de Eiesús ou Tonho, Macuncôzo, mas, no decorrer da narrativa, o onceiro afirma que não tem nome, "Agora, tenho nome nenhum, não careço" (ROSA, 2015, p.174). Isso porque ele vive isolado, sem contato com outros humanos, tendo apenas a companhia das onças, afirma constantemente ser parente de onça, fato este observado no fragmento: "Onça é meu parente. Meus parentes, meus parentes, ai, ai, ai..." (ROSA, 2015, p.157). O nome é um elemento importante para o ser humano, pois o singulariza, tornando-o único na sociedade, é a sua expressão enquanto indivíduo. Ao recusar os nomes dados a ele, o narrador segue uma lógica própria, pois nenhum dos nomes expressa a sua essência, não o representa ou singulariza, não leva em consideração o seu lado animal/fera; para ele, abdicar-se de usar o nome é o mesmo que rejeitar o seu lado branco e indígena,

é reafirmar a sua autonomia e independência, o predomínio do seu elo com a onça, com seu totem ancestral.

O narrador do conto é mestiço, filho de homem branco com índia tacunapéua da tribo Tupi, cujo ancestral totem é a onça, explicitando o vínculo com o animal do qual ele afirma ser parente. Há mais de vinte e cinco expressões e referências no conto sobre esse parentesco com a onça, além do título. Como elucida Walnice Nogueira Galvão, no artigo "O impossível retorno" (1975), o termo *Iauara* significa onça, em tupi, de uma forma abrangente, sem delimitar ou especificar a espécie, logo, decompondo o termo tupi do título "*Iauara + etê*", tem-se o sentido de onça verdadeira, onça legítima, vinculando a personagem a um grupo específico de onça, pois ele é parente apenas das onças verdadeiras, corajosas e bravias, enquanto renega o vínculo e o contato com as "onças falsas", caso da suaçurana: "Mas suaçurana mata anta não, não é capaz. Pinima mata; pinima é meu parente!..." (ROSA, 2015, p.157), "Mas suaçurana não é meu parente, parente meu é a onça preta e a pintada..." (ROSA, 2015, p. 169).

O próximo fragmento revela um fato antropológico relevante para a análise do conto: "Mas eu sou onça. Jaguaretê tio meu, irmão de minha mãe, tutira... Meus parentes! Meus parentes!" (ROSA, 2015, p.175). Segundo Perrone (2008), "tutira" significa "tio materno (SB 336), tio, irmão de meu pai ou minha mãe (GD 67); irmão de minha mãe (JGR)" (p.772). A primeira entrada remete ao significado do termo apresentado

por Francisco da Silveira Bueno no *Vocabulário tupi-guarani português* (1984); a segunda, ao significado expresso em *Dicionário da língua tupi chamada língua geral dos indígenas do Brasil* (1858), de Gonçalves Dias; e a terceira, a *Estas estórias* (1976), de Guimarães Rosa. Segundo Perrone, no último exemplo, há "palavras explicativas no texto do conto", elementos esses não presentes na edição da Nova Fronteira, da qual foram retiradas as citações do conto; logo, adota-se a acepção exposta pelo autor, de que *tutira* significa "irmão de minha mãe".

Esse fato remete a um parentesco matrilinear, pois "entre os índios o parentesco é matrilinear e, como explica Lévi-Strauss, quem dá a mulher em casamento ao marido não é o pai, mas sim os irmãos (do sexo masculino). Então o pai é um tio, e como a onça é o totem tribal da mãe, fica ela sendo o tio, portanto o pai" (BORGES, 2006, p.91), ou seja, é o galho da mãe na árvore genealógica que importa, o narrador renega seu vínculo com o homem branco e reafirma a sua ligação com a cultura indígena e animal, fato reafirmado pela linguagem que ele usa no texto, mesclando português, tupi e ronronar felino em suas construções sintáticas, como se observa no final do conto: "Eu — Macuncôzo... Faz isso não, faz não... Nhenhenhém... Heeé!... / Hé... Aar-rrã... Aaãh... Cê me arrhoôu... Remuaci... Rêiucàanacê... Araaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êeêê... êê... ê... ê..." (ROSA, 2015, p.190).

Esse fragmento foi extraído do final do conto, quando o narrador está prestes a atacar e a ser atacado. Nesse momento,

ele está metamorfoseando-se em onça e começa a falar português (Eu – Macuncôzo... Faz isso não, faz não), como homem; a utilizar expressões tupis – Perrone (2008, p.767) traduz o "Remuaci... Rêiucàanacê..." como "não me mate! Sou seu amigo, meio irmão, quase parente", sendo *re* = amigo, *muaci* = meio irmão, *iucá* = matar, *anacê* = quase parente –; e termina com onomatopeias felinas ou ruídos e sons de onças, quando estão feridas e/ou acuadas.

A partir dessa análise, avilta-se aos olhos um problema: como um ser humano tem uma onça como parente? Seria esse um fato insólito ou uma mangação do zagaieiro com o viajante e o leitor? Aparentemente, seu corpo não revela nenhuma transformação ou acontecimento insólito. Corpos monstruosos ou de monstros permeiam o imaginário desde a Antiguidade, sendo ampliada a sua gama de variantes durante a Idade Média. São exemplos: monstros aos quais faltam algo de essencial, caso da mula-sem-cabeça, que, como o próprio nome explicita, não tem cabeça; há ainda os que apresentam alguns órgãos hipertrofiados ou alterados, como o curupira, cujos pés são virados para trás, e Caríbdis, monstro marítimo da mitologia grega; os que são reduzidos à unidade, como o ciclope e os que têm múltiplos membros ou órgãos, como o gigante Argos, que possuía cem olhos; aqueles extremamente grandes, como os gigantes, ou pequenos, como os anões; os híbridos, como a mandrágora (junção de homem e vegetal), sereias (junção de mulher e peixe). "Essas criaturas são, em geral, caracterizadas

por anomalias físicas, o que faz do monstro uma testemunha importante da história do corpo" (LE GOFF, 2018, p.148-9).

Entretanto, aparentemente, o narrador do conto não possui nenhuma deformidade física, não suscita repulsa ou estranhamento no forasteiro com quem está conversando. Tanto que ele debocha do fato, "Mecê acha que eu pareço onça? Mas tem horas em que eu pareço mais. Mecê não viu. Mecê tem aquilo — espelhim, será? Eu queria ver minha cara..." (ROSA, 2015, p. 165). O que leva a refletir sobre o conceito de monstr(os)o dissertado por Julio Jeha. Para ele, o monstro possui deformações não só estéticas, mas também políticas e comportamentais, entende-se o monstro "tanto como criaturas engendradas pelo homem quanto os próprios seres humanos, tanto seres mitológicos quanto o espaço em que vivem as personagens" (JEHA, 2007, p. 8).

De início, segundo os padrões contemporâneos de proteção ambiental, apresenta-se a face comportamental monstruosa do narrador: a de matador de onças. Ele mata de forma deliberada um número expressivo de onças, das mais variadas espécies, na região em que habita visando obter dinheiro,

> Eu cacei onça, demais. Sou muito caçador de onça. Vim pra aqui pra caçar onça, só pra mor de caçar onça. Nhô Nhuão Guede me trouxe pra cá. Me pagava. Eu ganhava o couro, ganhava dinheiro por onça que eu matava. Dinheiro bom: glim-glim... Só eu é que sabia caçar onça. Por isso Nhô Nhuão Guede me mandou ficar aqui, mor de desonçar este mundo todo. [...] Onça meu parente. Matei, montão. Cê sabe contar? Conta

> quatro, dez vezes, tá í: esse monte mecê bota quatro vezes. Tanto? Cada que matei, ponhei uma pedrinha na cabaça. Cabaça não cabe nem outra pedrinha. Agora vou jogar cabaça cheia de pedrinhas dentro do rio. (ROSA, 2015, p.158)

Outro fato abominável é também observado nesse fragmento, como foi dito, ele afirma, recorrentemente, que é parente das onças, das quais ele matou muitas espécies, logo comete um parricídio, ato de matar um parente. Ato mais abominável que cometer um "simples" assassinato.

No entanto, o próprio narrador afirma que já não mata mais onças, "Eh, juro pra mecê: matei mais não! Não mato. Posso não, não devia. Castigo veio: fiquei panema, caipora... Gosto de pensar que matei, não. Meu parente, como é que posso?! Ai, ai, ai, meus parentes... Careço de chorar, senão elas ficam com raiva" (ROSA, 2015, p.166). O comportamento monstruoso gera um arrependimento, ele deixa de caçar onças, assumindo sua identidade felina, ele aceita as onças como sua família, seus iguais e coloca sua face humana de lado. Ele "lamenta ter cometido uma falta tão grave, mas agora já não pode retroceder: inadaptado aos brancos, culpado entre os índios, vai-se afastando do universo humano e, sob os efeitos 'alienantes' do isolamento, interpreta literalmente as palavras maternas de que é 'uma onça'" (CALOBREZI, 2001, p.61), ele é marginalizado pelos brancos, matara inúmeras onças, totem da tribo indígena de sua mãe, símbolo revestido de respeito e temor, o narrador acaba por se entregar a sua face animal.

Reiteramos que o narrador não possui deformidade física, ou pelo menos não a relata, mas possui várias deformidades comportamentais. Ele se transforma em onça, como se observa nos fragmentos:

> Tinha babado em minha cabeça, *cabelo meu ficou fedendo aquela catinga*, muitos dias, muitos dias...
>
> Hum, hum. Nhor sim. Elas sabem que eu sou do povo delas. Primeira que eu vi e não matei, foi Maria-Maria. Dormi no mato, aqui mesmo perto, na beira de um foguinho que eu fiz. De madrugada, eu tava dormindo. Ela veio. Ela me acordou, tava me cheirando. *Vi aqueles olhos bonitos, olho amarelo, com as pintinhas pretas bubuiando bom, adonde aquela luz... Aí eu fingi que tava morto, podia fazer nada não. Ela me cheirou, cheira-cheirando, pata suspendida, pensei que tava percurando meu pescoço.* [...] Mas ela só calcava de leve, com uma mão, afofado com a outra, de sossoca, queria me acordar. Eh, eh, eu fiquei sabendo... Onça que era onça — que ela gostava de mim, fiquei sabendo... Abri os olhos, encarei. Falei baixinho: — "Ei, Maria-Maria... Carece de caçar juízo, Maria-Maria..." Eh, ela rosneou e gostou, tornou a se esfregar em mim, mião-miã. Eh, ela falava comigo, jaguanhenhém, jaguanhém... Já tava de rabo duro, sacudindo, sacê-sacemo, rabo de onça sossega quage nunca: ã, ã. (ROSA, 2015, p.167 - grifo nosso)
>
> Eh, fico frio, frio. Frio vai saindo de todo mato em roda, saindo da parte do rancho... Eu arrupêio. Frio que não tem outro, frio nenhum tanto assim. Que eu podia tremer, de despedaçar... Aí eu tinha uma câimbra no corpo todo, sacudindo; dei acesso.

> *Quando melhorei, tava de pé e mão no chão, danado pra querer caminhar.* [...]
>
> Eh, agora cê sabe; será? Hã-hã. Nhem? Aã, *pois eu saí caminhando de mão no chão*, fui indo. Deu em mim uma raiva grande, vontade de matar tudo, cortar na unha, no dente... Urrei. Eh, eu — esturrei! No outro dia, cavalo branco meu, que eu trouxe, me deram, cavalo tava estraçalhado meio comido, morto, eu 'manheci todo breado de sangue seco... Nhem? Fez mal não, gosto de cavalo não... Cavalo tava machucado na perna, prestava mais não... (ROSA, 2015, p.180 - grifo nosso)

Assim, notamos uma transformação física, uma vontade de se transformar em onça. O monstro, segundo Jeha (2007a, p.7), é um ser que se distancia de Deus e isso revela-se esteticamente, por meio de deformidades externas, as quais expõem a sua transgressão, sua violação às leis naturais, a quebra de um tabu. O narrador passa a cheirar como onça, a andar, em determinados momentos, como onça, voltando a posição de quadrúpede, abrindo mão da postura ereta.

Para o Cohen (2000), o corpo do monstro carrega em si diversos sentimentos, entre eles medo, desejo, ansiedade e fantasia. Ele materializa uma vontade que muitos têm, mas que poucos apresentam coragem de colocar em prática, ele cruza uma fronteira que não é permitida, perturbando uma estabilidade criada por regras e tabus (tese I), porém poucos têm coragem de realizá-la (tese VI).

O narrador leva a acreditar que ele mantém um relacionamento amoroso com Maria-Maria, a onça que

mora perto dele, e que o fez abandonar a caça da espécie. Ele a descreve de forma sensual e erótica, demonstrando um interesse libidinoso pela fêmea; o qual foi suscitado quando estava deitado em um lugar aprazível, ameno e aconchegante, próximo a um borralho, sentindo o calor emanado por ele, até que a onça chega, o acaricia e o cheira, gestos interpretados por ele como demonstrações de carinho e apreço.

O contato com a onça Maria-Maria rompe o isolamento do narrador e gera fascinação, ele passa a contemplá-la, sendo objeto de desejo; Calobrezi (2001) aponta a escolha de uma onça como objeto de desejo amoroso por que ela representa um conjunto de características, as quais o narrador gostaria de possuir ou que admira muito, "na escolha amorosa, muitas vezes o objeto é amado porque tem as qualidades que desejamos ter em nós e, por intermédio dele, indiretamente procuramos obtê-las como forma de satisfação do nosso narcisismo" (CALOBREZI, 2001, p.64).

O narrador não consegue encaixar-se em nenhum grupo, pois cometera transgressões que o impedem de conviver com os índios (matara vários espécimes do ancestral totêmico da tribo) e com os brancos (renegado por seus hábitos e costumes, os quais são diferentes dos demais membros da fazenda onde trabalhava), o que o leva a se interessar pelas onças, visto que, em virtude da caça, passa a ter um contato frequente com elas.

A constante convivência com o animal gera fascinação no onceiro e a assimilação por ele das características que ele vê

como positivas nas onças: esperteza, agilidade, astúcia, coragem. Essas características que acabam por conferir ao narrador um status de superioridade em comparação à espécie humana, contribuindo para um processo de "desumanização" do onceiro: primeiro, por estar isolado, destituído de contato com outros homens; segundo, porque ele nega tanto a cultura do branco como a do indígena, fato comprovado a partir do abandono do próprio nome; terceiro, por relacionar-se com uma onça.

Entretanto, o processo de "desumanização" não é consolidado, pois ele não deixa de ser humano e não se torna onça. Ele animaliza sua relação com os outros seres humanos, pois passa a caçá-los e matá-los, e humaniza sua relação com a onça Maria-Maria, uma vez que ele tem o desejo de viver com ela como um casal, fato incomum para a espécie, que convive no mesmo território, apenas para o acasalamento. Mesmo que ele tenha renegado o seu nome de batismo cristão, indígena e todos os demais nomes obtidos durante a sua vida, ele dá um nome próprio à onça por ele amada.

Analisando a relação "amorosa" entre o narrador e Maria-Maria, notamos que ele quer transformar-se em onça para namorá-la, tendo, até mesmo, um sentimento de posse sobre ela.

> Ã-hã. Maria-Maria é bonita, mecê devia de ver! Bonita mais do que alguma mulher. Ela cheira à flor de pau-d'alho na chuva. Ela não é grande demais não. É cangussú, cabeçudinha, afora as pintas ela é amarela, clara, clara. Tempo da seca, elas inda tão mais claras. Pele que brilha, macia, macia. Pintas, que nenhuma não é preta mesmo preta, não: vermelho escuronas, assim ruivo

> roxeado. Tem não? Tem de tudo. [...]
>
> Nhem? Ela ter macho, Maria-Maria?! Ela tem macho não. Xô! Pa! Atimbora! Se algum macho vier, eu mato, mato, mato, pode ser meu parente o que for!" (ROSA, 2015, p.169)

Para Roas (2014), os monstros materializam as transgressões e as desordens, bem como transpõem os limites do aceitável, sejam os estabelecidos pelos princípios físicos, biológicos ou sociais. Para que haja monstros, deve existir uma norma a ser transgredida, no caso a tentativa ou possibilidade da zoofilia. Assim, "os monstros não são apenas fisicamente ameaçadores, são cognitivamente ameaçadores" (CARROLL, 1999, p.53), pois no conto, o narrador tenta manter uma relação amorosa com uma onça fêmea. Ele vê no relacionamento com Maria-Maria, uma "nova vida", uma chance de conviver com o outro.

Outro tópico abordado foi o espaço da casa. Cohen (2000, p.30-32) afirma que o monstro habita a margem, a fronteira e o além. Visto que nesses espaços as regras da sociedade não se aplicam e o monstro é um ser que transgride, a margem é um espaço ameaçador, culturalmente contestado, evitado e negado. O narrador faz as seguintes reflexões sobre o espaço em que habita: "Hã-hã. Isto não é casa... É. Havéra. Acho. Sou fazendeiro não, sou morador... Eh, também sou morador não. Eu — toda a parte. Tou aqui, quando eu quero eu mudo" (ROSA, 2015, p.155). Ele não possui uma morada fixa, ele não mora ali, ele está ali; tudo aquilo é passageiro, ele é nômade, não se fixa em lugar nenhum e habita todos os espaços, como uma onça que não estabelece morada.

O narrador fala que mora em um rancho, construção que dá a noção de sem fronteiras, pois não possui limites, não tem paredes para materializar o seu perímetro e estabelecer, literalmente, o que está dentro ou fora, apenas o que está abaixo dele, visto que ele só tem o teto. Ali, para ele, seria apenas um espaço de abrigo contra as intempéries do clima, uma proteção contra a chuva ou o sol, não um lar, um espaço de aconchego. Ele afirma ainda que o rancho onde ele está agora não é dele e quando abandoná-lo irá colocar fogo para que ninguém possa morar em cima de seu cheiro, isso mostra um sentimento de territorialidade, comum entre os animais predadores, que demarcam o seu território de caça, do qual outro animal da espécie não pode aproximar-se e usufruir dele.

O espaço em que o narrador habita é o ermo sertão, ele não possui vizinhos ou pessoas com as quais possa conviver, como se observa no excerto:

> Casa tem nenhuma. Casa tem atrás dos buritis, seis léguas, no meio do brejo. Morava veredeiro, seu Rauremiro. Veredeiro morreu, mulher dele, as filhas, menino pequeno. Morreu tudo de doença. De verdade. Tou falando verdade!... Aqui não vem ninguém, é muito custoso. Muito dilatado, pra vir gente. Só por muito longe, uma semana de viagem. (ROSA, 2015, p.161)

O narrador está isolado no sertão, pela própria etimologia da palavra, de**sertão.** Ali está abandonado, visto que não há casa alguma, apenas seu rancho, a casa mais próxima está a seis léguas, o que seria aproximadamente 40 quilômetros, e mesmo assim

está abandonada, pois seus moradores estão mortos. O espaço do sertão é desprovido de população, há um número escasso e disperso de pessoas vulneráveis, por isso ali se torna espaço ideal para indivíduos marginais ou marginalizados viverem. O narrador escolheu então escolheu viver afastado das pessoas que não o queriam perto conforme apontado anteriormente.

É no sertão, onde há escassez de população e de recursos para a sobrevivência, em que a natureza ainda está indomada, que o narrador sente-se livre, que encontra um espaço para habitar e revelar ou encontrar a sua verdadeira identidade, voltando ao seu passado ancestral de onça, voltando às origens de sua família, na tentativa de encontrar o seu verdadeiro lugar, dando vazão aos seus instintos e sentimentos.

REFERÊNCIAS

BORGES, Maria Zélia (2006). "A escolha do homem-onça, no conto "Meu tio o iauaretê"". *Todas as letras*, 8(1), 87-95.

CALOBREZI, Edna Tarabori (2001). *Morte e alteridade em "Estas Estórias"*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

CESERANI, Remo (2006). *O fantástico*. Nilton Cezar Tridapalli (Trad.). Curitiba (PR): ED. UFPR.

COHEN, Jeffrey Jerome (2000). "A cultura dos monstros: sete teses". In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Pedagogia dos monstros* - os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Tomaz Tadeu da Silva (Trad.). Belo Horizonte: Autêntica, p.23-60.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins (2012). "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, p. 30-38.

GALVÃO, Walnice Nogueira (1975). “O impossível retorno”. *Língua e Literatura*, 4, 517–537.

JEHA, Júlio (2007). “Apresentação - monstros: a face do mal”. In: JEHA, Júlio. *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: ED. UFMG. p.07-08.

LE GOFF, Jacques (2010). *O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval.* António José Pinto Ribeiro (Trad.). Lisboa: Edições 70.

PERRONE, Charles A. (2008). “Notas para facilitar a leitura de “Meu tio o iauaretê””. *Hispania*, 91(4), 765-773.

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

ROSA, João Guimarães (2015). “Meu tio o Iauaretê”. In.: ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. 7.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 155-190.

TALLY JR, Robert T. (2018). *Espacialidade*. Uberaba, MG: Ribeirão Gráfica e Editora.

VOLOBUEF, Karin (2012). “E.T.A. Hoffmann e o mundo fantástico”. In: _____; WIMMER, Norma; ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera (Orgs.). *Vertentes do fantástico na literatura*. São Paulo: Annablume; Fapesp; Unesp Pró-Reitoria de Pós-Graduação, p.173-186.

O INSÓLITO E O OLHAR EM SEM OLHOS DE MACHADO DE ASSIS

Maylah Longo Gonçalves Menezes Esteves

Machado de Assis é notoriamente reconhecido como um dos maiores escritores brasileiros, porém, ao longo do tempo, teóricos e especialistas deram preferência aos romances do autor, na sua fase mais madura, e talvez por esse motivo os contos de caráter fantástico tenham sido preteridos.

É de interesse do leitor, entrementes, ter o conhecimento de que, no presente artigo, por fantástico oitocentista compreenderemos as principais ideias do professor português Filipe Furtado, apresentadas em *A construção do fantástico na narrativa* (1980), e as de Tzvetan Todorov, em *A introdução da literatura fantástica* (2008). O recorte da teoria fantástica priorizou os autores que mais se relacionavam com o fantástico oitocentista e que consideramos terem um diálogo mais adequado com o tema do presente artigo.

Consideradas as vertentes teóricas fantásticas, é de relevância apresentarmos o aporte acadêmico sobre o "olhar", tema central do conto "Sem Olhos"[1], de 1876. Para tanto, utilizaremos as considerações do filósofo italiano Giorgio Agamben, na obra *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura*

1 A comunicação foi intitulada como o "Duplo e o fantástico em uma leitura comparada entre Machado de Assis e Edgar Allan Poe", no simpósio Espacialidades metaempíricas: do insólito ao monstruoso, coordenado por Marisa Martins Gama-Khalil, Ana Paula Silva e Bruno Silva de Oliveira. Contudo, por questões de tempo foi feito um recorte no corpus para a apresentação, da qual esse artigo é oriundo.

ocidental (2007). Com base nela, priorizaremos a questão do "olhar"; segundo Agamben (2007, p.50), seria através da captura feita pelos olhos que o amor ficaria impresso na alma humana, adoecendo-a e causando, paulatinamente, a sua morte.

Para a análise de "Sem Olhos", é preciso notar também que a narrativa machadiana se encontra em três níveis. No primeiro nível, temos a presença de um narrador em terceira pessoa que não é alheio ao que se passa, mas sim de sagaz notoriedade sobre os eventos. A cada camada textual que se abre, mais uma instância da história é contada, aparentemente desconexa, todavia, a metalinguagem conecta as ações, de modo circular, culminando novamente na primeira diegese.

Resumidamente, a narrativa "Sem Olhos" se passa em uma reunião de amigos na residência dos Vasconcelos. Nessa reunião Maria do Céu, uma senhora casada, e outro convidado, o bacharel Antunes, parecem trocar olhares, insinuando um romance extraconjugal, todavia, o marido, Bento Soares não dá mostras de perceber o que se passa e continua conversando animadamente.

Contudo, o assunto do sobrenatural surge, para espanto de todos. Um dos convivas, o desembargador Cruz, é quem o narra, em uma segunda camada textual, que se desdobra na desventura de ele ter tido como vizinho um homem perturbado, que, à beira da morte, vê junto ao jovem Cruz uma aparição de mulher com os olhos vazados e ensanguentados. Tal aparição é fruto de uma terceira camada narrativa, contada pelo vizinho, o

médico Damasceno Rodrigues, que confessa ao jovem Cruz que um olhar foi o suficiente para condenar sua amada, Lucinda, à morte. Damasceno era médico e conheceu o marido de Lucinda, mas este era exacerbadamente ciumento e, quando Damasceno e Lucinda trocam olhares apaixonados, o marido a castiga, furando-lhe os olhos com brasa quente e dizendo que "os olhos delinqüiram, os olhos pagaram" (ASSIS, 1973, p.35).

A história se encerra, porém, o desembargador Cruz diz que procurou no passado de Damasceno e não encontrou vestígios de tal amor, pelo contrário, tudo o que foi contado no leito do moribundo eram delírios; apesar disso, Cruz afirma categoricamente ter visto o mesmo fantasma que Damasceno. Tal afirmação provoca uma dubiedade no leitor, pois, após Cruz afirmar que também vira tal aparição, mas não exatamente como a narrada por Damasceno, e, de modo provocativo, olhar para dois convidados, Dona Maria do Céu e seu suposto amante, o narrador abre interpretações, como veremos à frente.

Na primeira camada diegética, observamos, como foi dito, que o narrador machadiano não é completamente isento de opinião, já que ele nos sugere que a esposa de Bento Soares, Maria do Céu, e o bacharel Antunes flertam durante a celebração. Neste flerte, a temática do olhar estará no cerne do incidente fantástico.

> O bacharel Antunes apressou-se a receber a xícara de D. Maria do Céu, com uma cortesia e graça, que lhe rendeu o mais doce dos sorrisos.
>
> – Eu acompanho o desembargador [Cruz], disse Bento Soares.

> Enquanto o bacharel Antunes ampliava ao marido de Maria do Céu o obséquio que acabava de prestar a esta, com a mesma solicitude, mas sem receber o mesmo nem outro sorriso, e passava a xícara vazia, Bento Soares [...]. (ASSIS, 1973, p.21-22)

Neste excerto, podemos perceber como o narrador observa as atitudes de Maria do Céu com relação ao convidado. Ademais, um aspecto importante a ser notado diz respeito ao nome da personagem, "Maria do Céu", bem como à sua representação na narrativa. A personagem, não por acaso, possui um nome que remete ao celeste, apresenta uma pele alva e utiliza roupas brancas, peroladas. A construção da personagem é toda edificada para dar um ar de pureza, castidade, construção esta que contrasta com a sua personalidade dúbia, entre santa e demoníaca: "Quieta, podiam pô-la num altar; mas, se movia os olhos, era pouco menos que um demônio" (ASSIS, 1973, p.21-22).

O narrador, de modo sagaz, se concentra mais nos trejeitos e na fisionomia de Maria do Céu do que na de qualquer outro personagem na primeira camada textual, sugerindo, em uma rápida passagem, o interesse do bacharel pela esposa de Bento Soares:

> Vestia nessa noite um vestido cor de pérola, objeto de conversa entre o bacharel e as duas senhoras, Antunes, sem contestar que a cor de pérola ia perfeitamente à esposa de Bento Soares, opinava que era geral acontecer o mesmo às demais cores; donde se pode razoavelmente inferir que em seu parecer a porção mais bela de Maria não era o vestido, mas ela mesma. (ASSIS, 1973, p.22)

O excêntrico marido de Maria do Céu, Bento Soares, em hipótese, não desconfia da mulher. Ele poderia encarnar o científico, a luz Iluminista, pois Bento Soares zomba de crendices: "[...] mal podia compreender que houvesse homem no mundo capaz de ter crido neles uma vez ao menos" (ASSIS, 1973, p.22). Com essa personagem tão cativa pela ciência e por tudo aquilo que ela explica, não consegue discernir nada que não venha do científico, tornando-se cego ao casamento, em uma inquietante crítica ao exagero cientificista do homem moderno:

> Bento Soares estava profundamente convencido que o mundo todo tinha por limites os do distrito em que ele morava, e que a espécie humana aparecera na terra no primeiro dia de abril de 1832, data de seu nascimento [...] Não havia para ele tempos pré-históricos, havia tempos pré-soáricos. (ASSIS, 1973, p.22)

Todo o desvelo de Bento Soares à ciência é ridicularizado pelo narrador, ao referir-se que existiria apenas um tempo "pré-soárico" (ASSIS, 1973, p.22), ou seja, toda a existência da ciência estaria pautada em seu nascimento e vida, deixando-o impassível a qualquer outro assunto que fugisse desse escopo.

Em certo momento, a conversa da noite se bifurca: a senhora Vasconcelos e D. Maria do Céu, juntamente com bacharel Antunes, de um lado, e Bento Soares, desembargador Cruz e o senhor Vasconcelos de outro.

É proveitoso analisarmos os nomes das personagens machadianas no referido conto. O mais extremista dos racionalistas, Bento Soares, tem como primeiro nome "Bento", talvez oriundo do verbo "benzer", além dele temos ainda a

nominação de “Maria do Céu”. E o nome do desembargador Cruz, o que nos remeteria à santíssima Trindade, e é com ele que o sobrenatural acontece.

No conto “Sem olhos”, Machado trabalha a malha textual insólita, instaurando o suspense no momento em que o desembargador Cruz afirma ter visto uma aparição. Diante da afirmação, os convivas céticos zombam dele, principalmente Maria do Céu, que ouve o anúncio “[...] fazendo um gesto de desdém” (ASSIS, 1973, p.22). É no momento em que as atenções da pequena plateia se voltam ao desembargador Cruz que o narrador joga com as possibilidades e as maleabilidades do texto, construindo, com a linguagem, a suscitação do medo, do terror e do horror.

Conforme Todorov postula (2008, p. 87), todos os adjetivos contidos nos contos fantásticos oitocentistas devem ser cuidadosamente dosados para provocar impressões sinestésicas, seja o pavor, o desconforto ou o horrível. É sempre por meio da linguagem, da escolha de palavras que tais efeitos são experimentados.

> Cruz empalidecera.
>
> - Falemos de outra coisa, disse ele.
>
> Mas o auditório tinha curiosidade aguçada [...] Cruz imolou-se ao sufrágio universal.
>
> - O que eu vi foi há muitos anos, disse ele; ainda assim conservo a memória fresca do que me aconteceu. Não sei se poderei ir até o fim; e desde já estou certo de que vou passar uma triste noite... (ASSIS, 1973, p.23)

A escolha do verbo “empalidecer”, que se atrela ao medo, preconiza a pouca vontade do personagem em narrar os acontecimentos. Com a insistência dos convidados – insistência esta que pode ser estendida a nós, leitores curiosos –, ele cede ao coro, mas avisa sobre “[...] passar uma triste noite...” (ASSIS, 1973, p.23). A obstinação dos convivas acerca do ocorrido leva, então, a personagem “ao passado” (ASSIS, 1973, p.23), mais precisamente, à época em que era estudante na cidade de São Paulo.

Examinemos ainda a passagem em que o narrador afirma que “Cruz imolou-se ao sufrágio universal” (ASSIS, 1973, p.22). O verbo “imolar” já indica o tormento da personagem em rememorar o acontecimento sobrenatural que afligiu sua vida, no entanto, para deleite dos amigos o desembargador acaba cedendo, mesmo que tenha uma “triste noite” (ASSIS, 1973, p.21), discurso que evidencia ainda mais o descontentamento de Cruz em relatar o seu testemunho.

O teórico português Filipe Furtado (1980 p.54) alerta para uma operação comum do fantástico oitocentista: a narração confiável de uma das personagens, ato que reforçaria a plausibilidade da ação fantástica. Esse é o caso de Cruz, que, por exercer a função prestigiada de desembargador, acaba se tornando um narrador verossímil, pessoa confiável, dotada de todas as faculdades mentais:

> Para reforçar a plausibilidade da acção através das *personagens,* é usual no fantástico o emprego de figuras geralmente consideradas *respeitáveis* pela idade, pela sabedoria ou pelo estatuto social

> [...] a narrativa fantástica não pode deixar de observar um constante recurso no argumento da autoridade e à utilização de personagens que o veiculem da forma mais conveniente. (FURTADO, 1980, p.54-55)

Dada a presente introdução à primeira camada do conto machadiano, somos transportados para o segundo estrato narrativo, no qual o jovem estudante Cruz assume a voz narrativa; é aqui que o tema do "olhar" fica explicitamente comprovado.

O então jovem estudante Cruz narra sobre o estranho vizinho que morava no andar de cima da casa onde havia se instalado para terminar os estudos. A figura do homem que vivia acima dele era peculiar e não foi despercebida pelo rapaz:

> Um homem de quarenta anos que parecia ter mais de cinqüenta, tão alquebrado e encanecido estava [...] sentou-se abrindo o livro sobre os joelhos. Joelhos chamo eu, porque é esse o nome daquela região; mas o que tinha eram dois verdadeiros pregos, tão magro estava. A cara angulosa e descarnada, os olhos cavos, o cabelo hirsuto, as mãos peludas e rugosas, tudo fazia dele um personagem fantástico. (ASSIS, 1973, p.24-45)

Compreendemos pelo excerto acima que a própria constituição física da personagem leva o narrador Cruz a assemelhá-lo a um personagem fantástico. Nessa passagem, entendemos por "fantástico" o caráter ambíguo de um ser próprio da ficção insólita, ou próprio de uma estonteante figura.

A princípio, o rapaz vê o vizinho, Damasceno Rodrigues, como um lunático, com teorias absurdas acerca da lua, da bíblia

e demais conversas que ele ignorava deliberadamente. Porém, seu interesse cresce quando percebe que Damasceno não é, em hipótese alguma, louco. Essa ambiguidade perpassa todos os dias da vida do estudante junto ao estranho vizinho.

Logo, intrigado com a figura de Damasceno, Cruz manda seu pajem sondar a região e, para seu entusiasmo, ninguém o tinha por doido, embora "[...] algumas velhas o supunham ligado ao diabo" (ASSIS, 1973, p.26). Estimulado pela ideia de escrever um romance usando a figura do colega de hospedaria, Cruz resolve visitá-lo, com o pretexto de retribuir-lhe a visita, contudo, ao subir ao segundo andar, o ambiente se torna sinistro, escuro e alquebrado:

> O segundo andar era antes um sótão puxado à rua; compunha-se de uma sala, uma alcova [...] *Tudo ali era tão velho e alquebrado como ele* [o vizinho]; três cadeiras incompletas, uma cômoda, [...] alguns farrapos de tapete, ligados por meia dúzia de fios [...] As janelas, que eram duas, adornavam-se com umas cortinas de chita amarela, rotas a espaços. [...] Era ali o asilo do vizinho misterioso. (ASSIS, 1973, p.26 - grifo nosso)

A ambientação na literatura fantástica pode tanto refletir o interior da personagem, como grifamos, quanto causar desconforto, por meio de lugares sinistros, sujos, muito pequenos ou demasiadamente grandes. Pela descrição, parece-nos que tudo no quarto de Damasceno é roto, velho, escuro e melancólico, além da informação de que o andar era um "[...] sótão puxado à rua" (ASSIS, 1973, p.26), o que corrobora uma atmosfera lúgubre e sem vida.

Atesta o teórico Filipe Furtado (1980, p.121-122), sobre o espaço no fantástico, que há ligações com o gótico, espaços labirínticos, escuros, nos quais a luz é bruxuleante e opaca. O próprio cenário parece fazer parte da personagem, que se torna dúbia. Um é reflexo do outro:

> Este cenário revela frequentemente um marcado pendor para o grotesco [...] algumas das linhas fundamentais do espaço encenado no romance gótico foram-se comunicando à maioria das histórias de temática sobrenatural e, por consequência, também às fantásticas, [...] a casa tem constituído quase sempre o cenário de eleição para o surgimento da fenomenologia insólita, por mais diversas que sejam suas características. (FURTADO, 1980, p.121-122)

Após a primeira visita de Cruz a Damasceno, este último surpreende ainda mais o jovem: "O riso de Damasceno era pior que a seriedade; sério, dava ares de caveira; rindo, havia nele um gesto diabólico [...]" (ASSIS, 1973, p.26). Evidencia-se o fascínio que Damasceno Rodrigues exerce sobre o estudante, que se torna obcecado pela figura ambígua do vizinho enigmático. Cruz continua a visitá-lo, até que Damasceno cai doente, evento que intensifica a ambiguidade de seu ser: louco ou um gênio atormentado? O estudante não consegue distinguir e muda de opinião a todo momento.

A saúde de Damasceno se agrava e, nesse momento, ele narra sobre o "olhar". O enfermo diz a Cruz para que nunca "[...] olhe para a mulher do seu próximo [...] – Sobretudo não a obrigue a olhar para o senhor [...]" (ASSIS, 1973, p.31).

Após dar uma caixa com pertences ao rapaz, que se dispôs a cuidar dele pela noite, Damasceno pede para que Cruz veja o seu conteúdo. Além de papéis de família, na caixa há uma fotografia do busto de uma jovem moça que, para Cruz, teria "os mais expressivos olhos que jamais contemplei em minha vida" (ASSIS, 1973, p.32). Segundo Agamben (2007, p. 50), é por meio do olhar que o amor se instaura, esse amor fica impresso na alma; este é o conceito de fantasma: aquilo que é preso desde a retina até a alma e ali se estabelece, gerando a melancolia.

A partir desse momento, o conto "Sem Olhos" chega, então, à sua terceira camada narrativa. Durante a madrugada em que Damasceno é assistido pelo jovem estudante Cruz, o homem narra a sua triste história para o rapaz, dizendo que havia sido médico em Jeremoabo, na Bahia, e lá conheceu um médico mais velho, que era esposo de Lucinda, a suposta moça de olhar expressivo da foto. O esposo de Lucinda nutria um ciúme doentio por ela. O então jovem Damasceno se compadece da mulher de seu amigo, no entanto, o sentimento de compaixão logo se torna um amor secreto, até que um dia seus olhares se cruzaram:

> - Lucinda não me olhava nunca. Era o medo [...] Um dia, em que a vi mais triste que de costume [...] o certo é que Lucinda estremeceu, e levantou os olhos para mim. Cruzaram-se com os meus, mas disseram [...] nesse único instante, toda a devastação de nossas almas; corando, ela abaixou os seus, gesto de modéstia, que era a confirmação de seu crime [...] No meio dessa sonolência moral em que nos achávamos [...] achou-se diante de nós a figura do marido. [...] Nunca vi mais terrível expressão em um rosto humano! A cólera fazia dele uma Medusa. (ASSIS, 1973, p.33)

Podemos notar que o cruzamento dos olhares foi suficiente para levar o marido de Lucinda a um acesso de ciúme, deixando-o colérico como a Medusa. A escolha do monstro mitológico que transforma quem o olhe diretamente nos olhos em pedra não foi aleatória, segundo nossa análise. O esposo de Lucinda é comparado a um monstro, perdendo, inclusive, suas feições humanas, transmutando-se em uma colérica figura que, por meio também do olhar, mata seu oponente, transformando-o em pedra.

Entretanto, ao contrário do mito grego, no qual Medusa tem a cabeça cortada por Perseu, na narração de Damasceno a Medusa espanta o amante e pune o que ele julgou ser pecaminoso: não a mulher, mas seus olhos, furando-os com ferro em brasa, punindo a alma de Lucinda (e consequentemente a de seu amante), que não poderia mais delinquir, pois o órgão pecador havia sido destruído. Assim, supomos, segundo a teoria de Agamben, que a sua alma, não tendo mais os olhos como receptores da imagem, é fadada a vagar, cega, melancólica e adoecida.

> O fantasma impresso, através do olhar, nos espíritos fantásticos, que é a origem e o objeto do enamoramento; mas só a elaboração atenta e a descomedida contemplação desse fantasmático simulacro mental eram consideradas capazes de gerar uma autêntica paixão amorosa.
> (AGAMBEN, 2007, p.50)

Relembrando que a melancolia é considerada uma doença da mente, ainda segundo Agamben, é essa a “doença da alma” (AGAMBEN, 2007, p. 50) que atinge a alma de Damasceno, assim

como o amor que sentiu por Lucinda. Daí proviria a sua recusa em olhar o retrato no qual os olhos de sua amada aparecem, uma vez que, ao observá-los, seria como se o amor castigasse a alma do enfermo, deixando-o mais melancólico e taciturno:

> A morte é um verme, de duas espécies, conforme se introduz no corpo ou na alma. Mata em ambos os casos. Em mim não penetrou no corpo; o corpo geme porque a doença reflete nele; mas o verme está na alma. Nela é que eu sinto a roer todos os dias. [...]
>
> A gravidade com que ele proferiu estas palavras excluía toda a idéia de loucura. A própria fisionomia parecia revelar o regresso da consciência. [...] Damasceno fitou o ar com expressão melancólica [...] (ASSIS, 1973, p.29-36)

Para os gregos, a melancolia, a paixão, a desmesura seriam causadas pela "bílis negra" (AGAMBEN, 2007, p.39), assim como as perversões sexuais seriam doenças da mente, das quais Damasceno padeceria por ter amado uma mulher que fosse de outro. Considerando isso como uma doença, o moribundo relaciona essa imensurável culpa a dois "vermes" (ASSIS, 1973, p.29), um que corrói sua alma e outro, o corpo; pois um reflexo é reflexo do outro: um lhe atormenta a alma corrompida pelo amor, pela melancolia, que foi o olhar à mulher alheia, e o outro lhe comprometeu a saúde física.

> O nexo entre amor e melancolia já havia encontrado há tempo o seu fundamento teórico em uma tradição médica que considera, com frequência, doenças afins, senão idênticas, o amor e a melancolia. [...] O próprio processo do enamoramento converte-se nesse caso

> no mecanismo que abala e subverte o equilíbrio humoral, enquanto, inversamente, a empedernida inclinação contemplativa do melancólico o empurra fatalmente para a paixão amorosa. (AGAMBEN, 2007, p.39-41)

A narrativa de Damasceno se move pela culpa. Ele volta à cidade de Lucinda, após fugir do marido, e ouve boatos de que a moça havia morrido, adoecido ou sido acometida por alguma moléstia, então toma coragem e procura o cônjuge da amada. Ele ouve que este não castigou a esposa, mas somente os olhos, dizendo-lhe: "Os olhos delinqüiram, os olhos pagaram!" (ASSIS, 1973, p.34-35). Após um espasmo violento do enfermo, tanto Cruz quanto Damasceno veem a dama da fotografia:

> - Olhe! ... lá está ela! lá está! ... O dedo magro e trêmulo apontava alguma coisa no ar, enquanto os olhos, mortalmente fixos, resumiam todo o terror que é possível conter a alma humana. Insensivelmente olhei para o lugar que ele indicava... Olhei; e podem crer que ainda hoje não esqueci o que ali se passou. De pé, junto à parede, vi uma mulher lívida, a mesma do retrato, com os cabelos soltos e os olhos... Os olhos, esses eram duas cavidades vazias e ensangüentadas. (ASSIS, 1973, p.35)

Ambos, o moribundo e o estudante, atestam terem visto a mesma aparição, o terror, o horror e o sobrenatural alcançam seu clímax na narrativa de Cruz a seus amigos, o fantasma que atormentava Damasceno veio ao seu encontro. Naquela mesma noite Damasceno morre e o jovem Cruz é levado até o seu quarto, com febre e delirante.

Contudo, ao retomar a primeira camada textual, depois de várias perguntas sobre o fantasma de Lucinda, Cruz desmente a história de Damasceno, dizendo que a moça era sua sobrinha e que ele jamais estivera na Bahia:

> - Como vi eu a mulher sem olhos? Esta foi a pergunta que fiz a mim mesmo. Que a vi, é certo, tão claramente como os estou vendo agora. Os mestres da ciência, os observadores da natureza humana lhe explicarão isso [...] Como é que Bruto viu um dia a sombra de seu mau gênio? (ASSIS, 1973, p.37)

Observamos, no excerto apresentado, que Cruz não desmente a história de ter visto uma aparição. Com isso, a manutenção da ambiguidade se mantém, sob uma ótica diferente, ao citar o "mau gênio" (ASSIS, 1973, p.37) de Bruto ou "os mestres da ciência" (ASSIS, 1973, p.37). Novamente recorremos a Agamben (2007, p.53), que consegue explicar a relação do gênio, do desejo de Cruz ter acreditado no fantasma, à sua maneira, real e, finalmente, na consideração do olhar perante ao estarrecedor anseio de ter contato com o sobrenatural:

> O objeto perdido não é nada mais que a aparência que o desejo cria para o próprio cortejo do fantasma, e a introjecção da libido nada mais e que uma das faces de um processo, no qual aquilo que é real perde a sua realidade, a fim de que o que é irreal se torne real. Se, por um lado, o mundo externo e narcisisticamente negado pelo melancólico como objeto de amor, por outro, o fantasma obtém dessa negação um princípio de realidade, e sai da muda cripta interior para ingressar em uma dimensão nova e fundamental. (AGAMBEN, 2007, p.53-54)

A afirmação da aparição é real, embora não tivesse ocorrido aos moldes de Damasceno, que já estava morto à época do relato de Cruz na primeira instância narrativa. Porém, a história do fantasma de Lucinda, que ainda atormenta o desembargador, é estendida à Dona Maria do Céu que "tinha seus olhos baixos" (ASSIS, 1973, p.37) e ao bacharel Antunes que "também se levantou, mas foi dali tomar ar, talvez refletir a tempo no risco de vir a interpretar algum dia um hebraísmo da Escritura" (ASSIS, 1973, p.37).

A narrativa de Cruz, ao falar do pecado do olhar, tem impacto especialmente sobre o bacharel e Maria do Céu, que foram os mais abalados pela história de Damasceno Rodrigues, ao ponto de se separarem para pensar. Esse impacto é evidenciado pela pergunta de Cruz: "- Crê agora em fantasmas, D. Maria do Céu?" (ASSIS, 1973, p.37), e podemos ter duas explicações ambíguas em si mesmas.

A primeira explicação é que Maria do Céu e o bacharel Antunes já estariam pecando pelo olhar, ao fitarem um ao outro. Por meio do olhar, os dois estariam deixando que o fantasma do amor, da paixão corrompesse as suas almas, isto é, deixando que a bílis negra os cegasse. A segunda explicação provém da existência insólita de um fantasma com caraterísticas tão díspares como as narradas por Damasceno e que realmente a irrupção insólita se revelaria àqueles que têm a intenção de cometer um erro. Sendo ou não o espírito de Lucinda, o fantasma castiga, com a sua presença grotesca de olhos vazados, aqueles que sentem a culpa.

Sobre o fantasma em si, que Damasceno via como sua Lucinda, e que, segundo o narrador Cruz, nunca existiu, ainda que este admita ter visto uma aparição de mulher com os olhos vazados – fato que dissipa Maria do Céu e o bacharel Antunes –, concordamos com a teoria de Agamben que "o fantasma era, ao mesmo tempo, o objeto e o veículo do enamoramento, e o próprio amor era uma forma de *preocupante melancólica*". (AGAMBEN, 2007, p.55, grifo do autor, trad. nossa).

Para finalizar, observamos que a melancolia, o amor, o olhar e o fantasma se encaixam na trama de forma cíclica: se Maria do Céu peca com o olhar, como fez Lucinda, seu espírito já está consumido pela bílis negra, ou seja, "o verme da morte" (ASSIS, 1973, p.29), para usar o termo machadiano. O verme já estaria corroendo sua alma, assim como a do bacharel Antunes, contudo, não entendemos essa explicação como moralizante, mas, sim, como uma manutenção da ambiguidade fantástica, à moda de Machado de Assis.

A existência do fantasma é inegável, segundo o desembargador Cruz, porém não da forma como o público esperava, afinal, a trágica história de Lucinda pode não ser verdade, embora seja necessário ter certo cuidado em relação a essa teoria por se tratar de um personagem machadiano que relata aos convivas a sua experiência.

Se Cruz quis instaurar um mal-estar entre Maria do Céu e o bacharel, ele o fez, pois ao final do conto o narrador afirma que Antunes iria se refugiar "nas Escrituras" (ASSIS, 1973, p.37),

talvez buscando perdão pelo seu pecado. Se sim, qual pecado? O do olhar, de desejar a mulher do próximo? Ou se refugiaria para espantar o medo que a narrativa de Cruz havia trazido aos convivas, de que os fantasmas existam?

Essa ambiguidade (FURTADO, 1980, p. 36) fica a cargo do leitor, que pode duvidar da veracidade da história de Damasceno, inferir que Cruz a tenha modificado para alertar futuros amantes; acreditar que o fantasma da mulher de olhos vazados realmente seja real e apareça àqueles que descreem dela, ou ainda, interpretar que esse fantasma pode ser a simbologia da paixão e da melancolia impregnadas na alma, por meio do olhar, que adoeceria o espírito desprevenido.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio (2007). *Estâncias*: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte: UFMG.

ASSIS, Machado (1973). *Machado de Assis, contos insólitos*. Rio de Janeiro: Bloch Editores.

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

TODOROV, Tzvetan (2008). *Introdução à literatura fantástica.* São Paulo: Perspectiva.

UMA ANÁLISE DO MEDO PERMEANDO O FANTÁSTICO EM *AS FORMIGAS*, DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Ana Clara Albuquerque Bertucci
Marisa Martins Gama-Khalil

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é compreender como o conto de Lygia Fagundes Telles, *As formigas*, reflete as perspectivas estéticas do modo fantástico e desenvolve particularidades que corroboram para a construção do medo, que se dará mais especificamente ao final da obra, instigando a nós leitores e fazendo-nos situarmo-nos em um espaço marcado pela fronteira entre o natural e o sobrenatural.

Ao pensarmos no fantástico, inicialmente, recorremos a Tzvetan Todorov, por meio da *Introdução à literatura fantástica* (1968). Todorov é considerado o organizador de uma teoria que distinguiu o sobrenatural em modalidades: o maravilhoso, o fantástico e o estranho.

O fantástico nasce como uma forma de resposta à carência existencial que existia durante um período no qual prevalecia o racionalismo, já que mesmo com o predomínio da razão há coisas que, inevitavelmente, o ser humano não consegue explicar; dessa forma, é utilizado o sobrenatural como uma tentativa de resposta.

Contudo, a perspectiva de Todorov, ao estudar o fantástico em oposição aos gêneros vizinhos (maravilhoso e estranho), é restritiva, na medida em que delineia ostensivas marcas delimitadoras e diferenciais entre tais gêneros.

Em função disso, tomaremos como pressuposto teórico ao longo deste texto a perspectiva modal da literatura fantástica, ou seja, ancoraremos nossa análise a partir do modo fantástico. Sobre o modo fantástico, Gama-Khalil assim se posiciona: "O fantástico se planteia, então, como um modo, que se constitui por **intermédio de formas e temáticas cujo fito é incitar as incertezas**" (GAMA-KHALIL, 2013, p.25 - grifo nosso).

O fantástico tende, pois, a explicar fenômenos inexplicáveis e irá se consolidar na obra de Fagundes Telles, primeiramente, pela aproximação da hesitação que a narradora proporciona ao final do conto, com o seguinte aspecto, "Foi o gato que miou comprido ou foi um grito?" (TELLES, 2010, p.151). Entretanto não só a hesitação instaura no conto o fantástico. É antes de tudo a existência do sobrenatural que planteia no enredo seu estatuto fantástico.

Entendemos, prontamente, que o sobrenatural é um elemento essencial para que um texto seja considerado fantástico. O sobrenatural pode ser entendido como o elemento metaempírico, de acordo com o teórico português Filipe Furtado. Tal elemento "recobre não só as manifestações de há muito denominadas sobrenaturais, mas, ainda, outras que, não o sendo, também podem parecer insólitas e, eventualmente, assustadoras" (FURTADO, 2011).

O conto fantástico é uma relação entre prosaico e insólito ficcional, portanto, o sobrenatural/metaempírico se torna uma parte imprescindível para que ocorra a irrupção do fantástico. Ao longo deste trabalho, iremos tratar sobre o medo, uma vez que esse sentimento costuma ser desencadeado pela instauração do metaempírico nas narrativas. Na ótica de Todorov (2014), o medo é um fenômeno do fantástico, mas não é imprescindível para a sua coexistência, entretanto, outros teóricos do fantástico costumam associar a irrupção do medo com a literatura fantástica. Roas (2011), por exemplo, compreende que o medo sobrevém de uma ameaça real ou imaginária.

De acordo com Tuan, o medo pode variar por diversas condições, nesse caso ele se refere ao medo do desconhecido: "Assim, nossas mentes férteis são uma abençoada mistura. Conhecer é arriscar-se a sentir mais medo. Quanto menos se sabe, menos se teme" (TUAN, 2005, p.11).

De acordo com H.P. Lovecraft, "o medo é uma das mais antigas e poderosas emoções da humanidade e o medo mais antigo é o medo do desconhecido" (LOVECRAFT, 2008, p.13). O medo está em todas as espécies; no ser humano esse sentimento se dissemina desde os primórdios.

O medo referente ao ser humano teve seu ápice com a Idade Média, devido à insegurança vivida pela sociedade. Há diversas facetas desse sentimento: medo da sede, do desemprego, da solidão, da morte. Mas na maioria das vezes, como defende Lovecraft, o medo pode estar relacionado ao desconhecido.

Delumeau (TUAN, *Apud* DELUMAU, 2005, p. 10) afirma que o medo é uma emoção-choque, seguida da surpresa, essa emoção é provida pela tomada de consciência do perigo e a necessidade que se tem de se sentir seguro. O medo provoca efeitos diferentes em cada indivíduo: aceleração do coração, da respiração, paralisia, vontade de fuga, enfrentamento e até alucinação. Isso mostra que, quando configurado o medo dentro dele, o indivíduo se torna um ser instintivo.

Na obra de Lygia Fagundes, temos claramente a exposição das personagens à sensação de medo.

DESENVOLVIMENTO

No conto *As formigas*, temos uma construção do espaço no qual se desenrola o enredo que sustenta toda a teoria exposta anteriormente, ou seja, é envolta pelo insólito e pelo medo. As narrativas de terror e horror são geralmente entremeadas com espaços físicos que dão a sensação de medo.

O conto de Lygia Fagundes, publicado originalmente no livro *Seminário dos ratos*, em 1971, conta a história de duas primas, uma que estuda Medicina e outra que estuda Direito, e ambas vão morar em um pensionato. O conto é narrado pela estudante de Medicina, desse modo temos um narrador autodiegético, ou narrador-personagem/narrador-protagonista. Filipe Furtado conceitua esse tipo de narrador como narrador-ator, pois é ele quem, de dentro da diegese, influenciará a ótica do leitor; é ele quem viverá e narrará a obra.

Ao detalhar como o sobrado era, a descrição não parece nada agradável,

> Quando minha prima e eu descemos do táxi já era quase noite. Ficamos imóveis diante do velho sobrado de janelas ovaladas, iguais a dois olhos tristes, um deles vazado por uma pedrada. Descansei a mala no chão e apertei o braço de minha prima.
>
> – É sinistro. (TELLES, 2010, p.145)

Além de mostrar o desagrado pelo sobrado, se analisarmos bem a descrição, iremos perceber que o imóvel descrito era "caolho", e a figura do caolho está associada ao sinistro, medonho. O medo já se mostra ambientado a partir de algumas palavras usadas pela narradora: "imóveis" (sensação descrita como uma reação ao medo), e a palavra "sinistra", marcando já o início do sentimento despertado.

Ao longo do conto, a casa será descrita como um espaço sombrio, com janelas ovaladas, cheiro ruim, móveis velhos, uma estreita escada de caracol e um quarto pequeno e claustrofóbico. Tudo isso causa o desconforto de ambas as personagens naquele espaço. Ainda, a dona da pensão é descrita da seguinte forma:

> A dona era uma velha balofa, de peruca mais negra do que a asa da graúna. Vestia um desbotado pijama de seda japonesa e tinha as unhas aduncas recobertas por uma crosta de esmalte vermelho-escuro descascado nas pontas encardidas. Acendeu um charutinho. (TELLES, 2010, p.145)

A dona da pensão é caracterizada com negativa adjetivação, nos dando a sensação de uma bruxa. Assim, a descrição nos

remete novamente ao desconforto das estudantes. Durante o percurso para o quarto, a dona pergunta se a narradora é estudante de medicina, e a casa continua a ser descrita de forma bastante sombria, parcialmente escura e com móveis em situações precárias, um ambiente propício à instauração do medo.

O quarto das primas ficava no sótão. Ao levá-las até o sótão a mulher diz que o antigo inquilino era estudante de medicina também e que havia deixado um caixotinho com ossos: "- O inquilino antes de vocês também estudava medicina, tinha um caixotinho de ossos que esqueceu aqui, estava sempre mexendo neles" (TELLES, 2010, p. 146). Ao falar do antigo inquilino, a senhora utiliza os verbos no pretérito imperfeito, dando-nos a sensação de tempo interrompido, ou seja, dá-nos a impressão de que o antigo inquilino faleceu.

A descrição sugere a sensação da má iluminação e claustrofobia, já que o quarto era tão pequeno que elas teriam que entrar de "gatinhas".

> A mulher não respondeu, concentrada no esforço de subir a estreita escada de caracol que ia dar no quarto. Ascendeu a luz. O quarto não podia ser menor, com o teto em declive tão acentuado que nesse trecho teríamos que entrar de gatinhas. (TELLES, 2010, p. 146)

A sensação do desagradável é o que provoca uma sensação inquietante nas personagens e é o que configurará a narrativa como fantástica. A escada pode ser considerada um símbolo de uma nivelação, ou seja, pode sugerir a saída do prosaico e

a entrada no insólito, já que é no sótão que os elementos do metaempíricos se manifestam.

A estudante de Medicina aceita os ossos oferecidos pela senhora. Ao examinar os ossos tem a impressão de ser ossos de criança, mas era de um anão. Durante os três dias que a narradora fica na pensão ela sonha com um anão. O anão é definido pela sua diferença física, que os torna estranhos em relação aos não anões. Seu crescimento é fruto de uma interrupção na formação dos ossos a qual pode ser hereditária ou misteriosa, de qualquer forma o nanismo é considerado uma anormalidade na sociedade.

No primeiro dia em que as primas dormiram na residência, a narradora sonhou com um anão louro:

> No sonho, um anão louro de colete xadrez e cabelo repartido no meio entrou no quarto fumando charuto. Sentou-se na cama da minha prima, cruzou as perninhas e ali ficou muito sério, vendo-a dormir. Eu quis gritar, tem um anão no quarto!, mas acordei antes. A luz estava acesa. Ajoelhada no chão, ainda vestida, minha prima olhava fixamente algum ponto no assoalho. (TELLES, 2010, p.147)

Após esse sonho, as meninas repararam que havia formigas e que elas estavam indo em direção ao caixotinho onde estavam os ossos do anão. As duas personagens não compreendiam de onde os insetos estavam vindo; o sobrenatural começa a ser construído neste momento. Sem uma explicação para a presença das formigas, a narradora percebe que o crânio do anão não está onde ela havia deixado, e isso causa-lhe a impressão de que as formigas estavam tentando montar o anão.

> - Me lembro que botei o crânio em cima da pilha, me lembro até que calcei ele com as omoplatas para não rolar. E agora ele está aí no chão do caixote, com uma omoplata de cada lado. Por acaso você mexeu aqui?
>
> - Deus me livre, tenho nojo de osso! Ainda mais de anão. (TELLES, 2010, p.148)

Após matar as formigas, a estudante cobriu o caixote com o plástico e foi tomar seu chá, quando reparou: "Uma formiguinha que escapou da matança passou perto do meu pé, já ia esmagá-la quando vi que levava as mãos à cabeça, como uma pessoa desesperada" (TELLES, 2010, p.148). A humanização se repete quando a formiga em outro dia sacode a cabeça entre as mãos: "Uma formiguinha desgarrada (a mesma daquela noite?) sacudiu a cabeça entre as mãos" (TELLES, 2010, p.149).

Com a montagem intensificada do anão há a sensação de zoomorfização da estudante de direito em formiga, "ela falava com um tom tão miúdo como se uma formiga falasse por com sua voz" (TELLES, 2010, p.150). A relação não se faz concreta, suscitando possivelmente em nós a dúvida se realmente se esses acontecimentos estão interligados.

O metaempírico se faz concreto e irredutível durante a obra. A narrativa é contada apenas durante a noite, desde a chegada das estudantes na pensão: "já era quase noite" (TELLES, 2010, p.145); os acontecimentos sobrenaturais também acontecem à noite, o surgimento das formigas, a montagem do anão e os sonhos, incitando, desse modo, o medo.

O medo é suscitado pelo espaço fúnebre e pelo odor estranho que antecede os acontecimentos, mas outros fatores desencadeiam também esse sentimento: a repetição do sonho com o anão e a incerteza que cerca as personagens, o "mistério" que persegue as personagens. Ademais, o estranhamento se intensifica com a montagem do anão e o desaparecimento das formigas durante o dia, causando incerteza nas personagens em geral e medo nas primas.

No último dia, a narradora chegou de uma festa e viu que a prima cochilava, embora estivesse decidida a não dormir para ver o que aconteceria, e resolveu também ela vigiar. No sonho da prima, o anão agarrou a estudante pelos pulsos e a rodopiou. Quando fora acordada, estava assustadíssima, pois cochilara e só vira o anão quase montado. Decidiram as duas, então, irem embora.

Ao final do conto, a narradora diz:

> Olhei de longe a trilha: nunca elas me pareceram tão rápidas. Calcei os sapatos, descolei a gravura da parece, enfiei o urso no bolso da japona e fomos arrastando as malas pelas escadas, mais intenso era o cheiro que vinha do quarto, deixamos a porta aberta. Foi o gato que miou comprido ou foi um grito?
>
> No céu, as últimas estrelas já empalideciam. Quando encarei a casa, só a janela vazada nos via, o outro olho era penumbra. (TELLES, 2010, p.151)

No conto analisado, percebemos que o medo, além de mostrar-se de modo concreto – pelo fato de o esqueleto do

anão ser montado misteriosamente por formigas –, é insinuado potencialmente de modo psicológico, suscitando a incerteza, a dúvida se aquilo de fato ocorreu e porque ocorreu.

Também é perceptível a gradação dos elementos sobrenaturais, já que o odor aumenta, as formigas começam a montar o esqueleto mais rapidamente e o ponto culminante é o grito, que sugere suspense e terror. Uma vez que o conto termina sem explicação, ele se pré-determina em um insólito, ou seja, constitui-se inteiramente como narrativa fantástica, provocando também a ambiguidade, seria o gato ou um grito?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A função deste trabalho foi compreender as principais características que o conto desenvolve quando retrata o fantástico. Toda a ambientação da narrativa é construída a partir um enquadramento estético que influencia diretamente para que o enredo tenha um espaço físico sombrio. O final da obra também faz com que a narrativa não tenha um fim e, desse modo, amplia a sensação de medo trabalhada desde as suas primeiras linhas.

REFERÊNCIAS

FURTADO, Filipe. (1980). *A construção do fantástico na narrativa*. Portugal: Livros Horizonte.

FURTADO, Filipe. (2009) *Fantástico: modo*. http://www.edtl.com.pt Acesso em junho de 2011.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins (2013). "A literatura fantástica: gênero ou modo". *Terra roxa e outras terras, Revista de Estudos Literários,* 26, 18-31. In http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa Acesso em junho de 2018.

TODOROV, Tzvetan (2014). *Introdução à literatura fantástica.* São Paulo: Perspectivas.

TELLES, Lygia Fagundes (2018). *Os contos*. São Paulo: Companhia das letras. p.145-151.

ROAS, David (2011). *Tras los límites de lo real:* Una definición de lo fantástico. Madrid: Páginas de Espuma.