MARISA MARTINS GAMA-KHALIL

NAS VERTENTES INSÓLITAS DO MODO FANTÁSTICO

PERSPECTIVAS TEÓRICAS E ANALÍTICAS

Dialogarts

MARISA MARTINS GAMA-KHALIL

NAS VERTENTES INSOLITAS DO MODO FANTASTICO PERSPECTIVAS TEÓRICAS E ANALÍTICAS

Dialogarts
2025

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Reitor
Gulnar Azevedo e Silva
Bruno Rêgo Deusdará Rodrigues

Dialogarts

Coordenadores
Flavio García
Darcilia Simões

Conselho Editorial

Estudos de Língua

Estudos de Literatura

Endógenos

Darcilia Simões (Presidente)
Claudia Moura da Rocha (UERJ)
Denise Salim Santos (UERJ)
Maria Aparecida Cardoso Santos (UERJ)
Renato Venâncio Henrique de Souza (UERJ)

Flavio García (Presidente)
Angélica de Oliveira Castilho Pereira (UERJ)
Júlio França (UERJ)
Kellen Dias de Barros (UERJ)
Regina Michelli (UERJ)
Shirley de Souza Gomes Carreira (UERJ)
Tania Camara (UERJ)

Exógenos Brasil

Claudio Manoel de Carvalho Correia (UFS)
Eleone Ferraz de Assis (UEG)
Kanavillil Rajagopalan (UNICAMP)
Kleber Aparecido da Silva (UNB)
Lucia Santaella (PUCSP)
Maria Carlota Rosa (UFRJ)
Maria do Socorro Aragão (UFPB; UFCE)
Maria Jussara Abraçado (UFF)
Maria Luísa Ortiz Alvarez (UNB)
Nataniel dos Santos Gomes (UEMS)
Paolo Torresan (UFF)
Rita de Cássia Souto Maior (UFAL)
Simone Rezende (EBAC, SP)
Vânia Casseb Galvão (UFG)

André Cardoso (UFF)
Claudio Zanini (UFRGS)
Diana Navas (PUC-SP)
Diógenes Buenos Aires (UESPI)
Enéias Tavares (UFSM)
Jane Fraga Tutikian (UFRGS)
Márcio Markendorf (UFSC)
Marisa Martins Gama-Khalil (UFU)
Rita de Cássia Silva Dionísio Santos (UNIMONTES)

Exógenos Estrangeiro

Dora Riestra (UNRN, AR)
Paulo Osório (UBI, PT)
Maria João Marçalo (UÉvora, PT)
Massimo Leone (UNITO, IT)

Alejandra Giovanna Amatto Cuña (UNAM, MX)
Ana Mafalda Leite (ULisboa, PT)
Ana Margarida Ramos (UAveiro, PT)
David Roas (UAB, ES)
Elton Honores Vásquez (UNMSM, PE)
Maria João Simões (UCoimbra, PT)
Silvie Špánková (MU, CZ)
Teresa López Pellisa (UAH, ES)
Xavier Aldana Reyes (MMU, EN)

Dialogarts

Dialogarts
Rua São Francisco Xavier, 524, sala 11007 - Bloco D, Maracanã
Rio de Janeiro – RJ - CEP 20550-900
www.dialogarts.uerj.br

Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International
Atribuição-NãoComercial-Compartilhaigual 4.0 Internacional

Revisores

Joyciane de Aguiar Belo Arêas
Perla dos Santos Lisboa
Robson de Oliveira Alves Júnior

Supervisor(es) de revisão

Tuane Silva Mattos

Imagem de capa

A Noite Estrelada — Vincent van Gogh

Produção

UDT LABSEM – Unidade de Desenvolvimento Tecnológico
Laboratório Multidisciplinar de Semiótica

CATALOGAÇÃO NA FONTE

Nas vertentes insólitas do modo fantástico:
Perspectivas teóricas e analíticas
G185 Autor(es): Marisa Martins Gama-Khalil
Editor(es) Críticos: Flavio García

Capista: Raphael Fernandes
Diagramador: Raphael Fernandes

Rio de Janeiro: Dialogarts
2025, 1.ed.

800 – Literatura

ISBN 978-65-5683-093-3 (e-book)

Fantástico. Insólito. Ficção. Teoria. Análise.

SUMÁRIO

Prefácio 5

Apresentação 14

1 A literatura fantástica: gênero ou modo? 16

2 O conceito de hesitação e a constituição do fantástico 37

3 O discurso e a diegese do fantástico: o plus ultra da singularização 63

4 As teorias do fantástico e a sua relação com a construção do espaço ficcional 76

5 Real maravilhoso e realismo mágico: discussões conceituais 90

6 As práticas de subjetivação nos espaços d'*O conto da ilha desconhecida* 103

7 Representações espaciais do horror em "O lodo", de Murilo Rubião, e "O homem cuja orelha cresceu", de Ignácio de Loyola Brandão 121

8 Atopia e aporia: os corpos desmortos na ficção 139

9 Objetos mágicos e seu lugar no cronotopo de *Mirabilia* 158

Referências 191

Biografias 203

PREFÁCIO

Um prefaciador não deve, por todas e quaisquer razões, sobrepor-se à figura do autor da obra que ele prefacia, bem como um prefácio não deve se sobrelevar à obra prefaciada. Eu, que redijo este prefácio, por um lado, estou par e passo com a autora da obra, com quem, há mais de uma década, mantenho parcerias; por outro lado, estou aquém de seus avanços como pesquisadora de múltiplas questões que vê emergindo à volta da centralidade originária do insólito ficcional, nosso principal enlaçamento. O prefácio que assino é um texto apresentativo da autora e da obra, pretendendo trazer, aos seus leitores, informações sobre a estudiosa que leem e sobre o teor do que produziu.

Sua Apresentação, antecedente aos capítulos, que, muito naturalmente, todos lerão antes de seguirem adiante, é, fatualmente, uma apresentação, conforme seu título, anunciando resenhisticamente o que ela crê desenvolver em cada capítulo.

Desde a viragem da década de 2000 para a seguinte, a de 2010, convivo com Marisa Martins Gama-Khalil, pesquisando e produzindo sobre a ficção fantástica. Em 2011, ela aderiu a pesquisadores oriundos de universidades do mais extremo Sul ao mais extremo Norte do Brasil para fundarem, na estrutura da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL), o Grupo de Trabalho Vertentes do Insólito Ficcional, cuja coordenação, ora como coordenadora, ora como vice-coordenadora, vem ocupando.

É fato que, em meio às perspectivas genológica, modal e categorial sob as quais a ficção fantástica é abordada ao longo dos

tempos, Gama-Khalil demonstra nítica predileção pela ótica modal face às outras duas, o que acaba por subscrever seus estudos ao termo-conceito insólito ficcional, conforme ele vem sendo empregando no universo teórico e crítico brasileiro.

O termo-conceito metaempírico, a que ela se refere, surgiu, nos estudos do fantástico, ressignificado por Filipe Furtado, inicialmente em seus trabalhos dedicados ao gênero fantástico e, posteriormente, à sua migração para a seara do modo fantástico. Em publicações mais recentes, já na década de 2020, Furtado coliga a ficção do metaempírico ao insólito ficcional, apresentando-os como dois termos-conceito que recobririam um mesmo teor teórico e crítico.

Antes de seguir adiante, sinto-me no dever – e também no gosto do prazer – de sofrear-me e observar questões acerca do modo fantástico, do insólito e do metaempírico.

Como registrei, o português Furtado foi buscar o conceito de metaempírico na filosofia, adjetivando, inicialmente, fenomenologia: fenomenologia do metaempírico. A fenomenologia do metaempírico implicaria a anunciação de fenômenos não explicáveis cientificamente em dado espaço e tempo. Essa anunciação se daria por discursos ficcionais ou não ficcionais, os discursos do metaempírico. No amplo conjunto da ficção, corresponderiam à ficção do metaempírico. Esses três sintagmas – fenomenologia do metaempírico, discursos do metaempírico e ficção do metaempírico – habitam a obra de Furtado.

O insólito, seja como substantivo, seja como adjetivo, faz tempo que aparece nos estudos de literatura, mas, inconstestavelmente, foi no correr da década de 2000 e no Brasil que surgiram diferentes grupos de pesquisadores que assumiram o termo-conceito insólito ficcional como mote de seus estudos, com diferentes ações no universo acadêmico: projetos de pesquisa, oferta de disciplinas em programas de pós-graduação, orientações de mestrado e doutorado, realização de eventos de natureza variada, publicações específicas, dentre outras que passaram ao largo de nossa percepção. O modo fantástico é, dessas questões que selecionei para comentar, a mais problemática.

Gama-Khalil adere à visão do modo fantástico, em desfavorecimento – não em detrimento – das visões do gênero fantástico e da categoria fantástica. Salvo engano – e creio não estar enganado –, essa concepção ganhou terreno após a publicação, em 1996, de *Il fantastico*, do italiano Remo Ceserani. Há traduções brasileiras, as quais contribuíram – imagino estar certo –para "confusões" (exatamente entre aspas) entre se afirmar que o fantástico implica uma outra modalização discursiva e modo fantástico distintivo de gênero fantástico.

Em seu livro, Ceserani retoma *Le récit fantastique*. La poétique de l'incertain, da francesa Irène Bessière, publicado em 1974, obra não menos paradigmática do que *Introduction à la littérature fantastique*, do franco-búlgaro Tzvetan Todorov, publicada em 1970, e sugere que o fantástico, mais do que um gênero – posição adotada pelo franco-búlgaro –, deveria ser considerado, preferencialmente, como um modo literário – perspectiva por ele atribuída à francesa.

A partir de Ceserani, começou-se a falar de modo fantástico em distinção a gênero fantástico. Gama-Khalil tem apreço pela obra de Ceserani. Nesse ponto reside um dos aspectos em que ela e eu divergimos. A despeito disso, em meio a calorosos debates, é comum terminarmos as discussões acaloradas com afagos e, até mesmo, copos de cerveja ou vinho, rindo.

Apesar do apreço pela obra de Ceserani, Gama-Khalil segue a noção de modo fantástico defendida por Furtado, que se sustém em *Fantasy: The Literature of Subversion*, de Rosemary Jackson, publicado em 1981. Jackson reúne, sob o termo fantasia, uma diversidade de vertentes ficcionais cujo traço comum seria a subversão do que se tem por real aceito, conhecido, admitido, lógico, racional... Aqui está a chave tomada de empréstimo por Furtado para abrir a porta de passagem entre esse amplo espectro do fantástico apresentado por Jackson e o conceito de metaempírico *já por ele mesmo contornado. Daí, então, surgiu a perspectivação do modo fantástico que abarca uma infinidade de manifestações ficcionais que têm por traço a violação dos conceitos estáveis do real em dado* cronótopo.

Na Apresentação, Gama-Khalil prenuncia que, dos nove capítulos que compõem este *e-book*, oito foram publicados anteriormente em revistas científicas ou em livros/*e-books* temáticos, e apenas o último deles é inédito. Pode-se, pela leitura desses textos, optando por seu agrupamento em eixos teóricos e/ou críticos ou por sua sequência cronológica, inferir o percurso acadêmico da autora.

Fui, como cada leitor o fará, à nota de rodapé indicada no título dos oito primeiro capítulos, nas quais Gama-Khalil informa a fonte originária de cada texto, comentando, em alguns casos, se aqui estão revistos e/ou ampliados. Optei, de pronto, por verificar a data da publicação inicial de cada um deles. Selecionei, em um primeiro momento, talvez por meu olhar viciado, os cinco primeiros textos que, como já observamos, ela prenuncia como sendo ensaios exclusivamente teóricos.

O primeiro deles, "A literatura fantástica: gênero ou modo?", foi um artigo publicado, em 2013, na revista *Terra roxa e outras terras-Revista de Estudos Literários*; o segundo, "O conceito de hesitação e a constituição do fantástico", um capítulo no livro *O fantástico como textualidade contemporânea*, datado de 2019; o terceiro, "O discurso e a diegese do fantástico: o *plus ultra* da singularização", também capítulo, que compõe o livro *Reflexões sobre o insólito ficcional*, igualmente de 2019; o quarto, "As teorias do fantástico e a sua relação com a construção do espaço ficcional", outro capítulo, em *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*, publicado em 2012; o quinto e último dessa série, "Real maravilhoso e realismo mágico: discussões conceituais", outro capítulo, este, em *No território de mirabilia:* Estudos sobre o maravilhoso na ficção, de 2018.

Logo se vê, portanto, que a lógica cronológica – este foi um trocadilho proposital, tendo em vista estarmos em meandros do fantástico – não dá conta de se pensar, por ela, o percurso de produção que Gama-Khalil traz neste *e-book*. O quarto capítulo data de 2012; o primeiro, de 2013; o quinto, de 2018; o segundo e o terceiro, de 2019. A sequência em que aqui se encontram não respeita a cronologia de

sua produção original. Para mim, em particular, fora isso, foi inevitável que eu me perguntasse sobre o hiato de exatamente quatro anos de produção – 2014, 2015, 2016, 2017 –, nos quais, tenho total certeza de que Gama-Khalil manteve produção relevante. Ficam, ainda, de fora dessas minhas inquietações os anos anteriores a 2012 e posteriores a 2019, nos, igualmente aos quatro anos do hiato observado, Gama-Khalil também produziu.

Antes de tornar às minhas inquietudes, que talvez se possam responder na própria Apresentação que Gama-Khalil escreveu, vou, nos três capítulos seguintes, que Gama-Khalil diz serem de movimento analítico, ao mesmo periplo que empreendi nos cinco capítulos iniciais.

O primeiro desses três textos, "As práticas de subjetivação nos espaços d'*O conto da ilha desconhecida*", foi publicado como capítulo em 2009, ou seja, três anos antes do primeiro dos cinco capítulos do bloco anterior, respondendo, em parte, às minhas aflições quanto à produção de Gama-Khalil anterior a 2012. O segundo deles, "Representações espaciais do horror em 'O lodo', de Murilo Rubião, e 'O homem cuja orelha cresceu', de Ignácio de Loyola Brandão", também é um capítulo de livro, de 2017, e, igualmente ao primeiro, aquieta, de certo modo, meu desassossego, respondendo, parcialmente, à ausência de produtos relativos ao período entre os anos de 2014 e 2017. O terceiro, "Atopia e aporia: os corpos desmortos na ficção", diferentemente dos demais, é um artigo de revista, como o antecedendo, publicado em 2017. Assim, aquele hiato reduz para três anos: 2014, 2015 e 2016.

De 2019 para 2025, ano de publicação do último texto deste *e-book*, único até agora inédito, temos um novo e enorme hiato. Cinco anos nos quais não se mostra a produção de Gama-Khalil. Contudo, sabemos que ela seguiu – e segue – produzindo. De um modo geral, ampliando o escopo teórico e ficcional de suas pesquisas.

Um passeio pelos capítulos demonstra que, como a própria autora salienta na Apresentação, a teoria se faz presente em todos os textos. O grande mestre Tzvetan Todorov – cuja teoria não deixa

de ser falha em muitos pontos e, quando não falha, é controversa – é citado ou referido 122 vezes. Representando a adesão de Gama-Khalil às postulações de Felipe Furtado – que adentra mais o Estruturalismo do que Todorov, corrigindo equívocos deste e completando-lhe faltas, além de ser o defensor do modo fantástico abrangente –, ela cita-o ou refere-o 52 vezes. Irène Bessière, cuja obra não tem tradução para qualquer língua, é citada ou referida 39 vezes. Sem risco de errar, posso afirmar que Todorov, Bessière e Furtado formam uma tríade essencial nos estudos do fantástico em meio à década de 1970. O franco-búlgaro publica exatamente em 1970; a francesa, em 1974, e retoma, na maioria das vezes divergindo dele, a visão teórica e crítica de seu antecessor; o português, em 1980, reconhecendo a cabal importância do franco-búlgaro para a consolidação dos estudos do fantástico, bem como a importância do pensamento divergente da francesa.

O meu escrutínio identifica, logo a seguir a essa tríade, 36 citações ou referências relativas ao espanhol David Roas. É incontestável que esse premiado ficcionista, teórico e crítico, professor e pesquisador, ocupa a dianteira nos estudos do fantástico na atualidade. Aliás, o acesso mais facilitado a um dos mais importantes capítulos da obra de Bessière foi-nos dado por uma tradução em espanhol publicada por ele em 2001. Ainda que propalado defensor do gênero fantástico, antepondo-se figurativamente à amplitude do modo fantástico, muitas vezes, em sua já ampla obra, Roas transita por espaços intersecionais que o fazem tangenciar a ótica modal. São percalços de um percurso que ainda está sendo traçado. Trazendo contribuições do espanhol para suas reflexões, Gama-Khalil oxigena sua produção, demonstrando estar sempre atualizada.

Remo Ceserani aparece sendo citado ou referido 11 vezes, 41 abaixo de Furtado. Essa diferença não se deve apenas à predileção de Gama-Khalil pelo modo fantástico conforme o português delimita-o, com mais amplitude do que o italiano. Interferem nesse total a maior correção com que Furtado apresenta o gênero fantástico, como já afirmei, corrigindo falhas e completando vazios de Todorov, além da presteza no emprego do termo metaempírico.

Deslizando do fantástico para o insólito, Gama-Khalil cita ou refere 17 vezes a obra de Lenira Maquez Covizzi, absolutamente essencial para que se formulem considerações mais acertivas do insólito, seja como gênero, seja como modo ou, ainda, como categoria. A brasileira destaca, reiteradamente, o caráter negativo do termo, chamando atenção para a anteposição do prefixo de negação "in-". Ela elenca uma série de vocábulos com a mesma composição morfológica, coligando-os, semanticamente, ao insólito, tendo em conta seu caráter negativo. Posso afirmar que o livro de Covizzi, publicado em 1978, como resultado de pesquisa desenvolvida no final da década de 1960, representa, ainda quem não perceptível de todo, um marco nos estudos do insólito.

Um artigo de Renato Prada Oropeza, ao qual muitos de nós, estudiosos do insólito, vimos recorrendo, é citado ou referido 9 vezes por Gama-Khalil. Não houvesse morrido cedo, a poucos dias de completar 74 anos, e, caso seguisse o que defende no artigo, Prada Oropeza se tornaria o grande pensador do fantástico contemporâneo – adjetivo que emprego aqui na intenção de dialogar com Todorov, que insiste em adjetivar o fantástico de clássico e tradicional. O boliviano destoa de seus antecessores e coetâneos, afirmando que o traço distintivo do fantástico que surge a partir da segunda década do século XX é o insólito. Nos meandros da semântica estruturalista, avançando pelos estudos narrativos, sucedâneos da narratologia, ele pensa a narrativa como produto ativo da macroestuturação de mundos de ficção. Essa macroestruturação envolve procedimentos discursivo-textuais que implicam a composição de personagens- com todos os aspectos circundantes –, tempo, espaço, efabulação. O texto fantástico emerso, aproximativamente, a partir da década de 1920, marcar-se-ia pela incongruência na composição de um ou mais desses elementos narrativos, e tal seria insólito.

No primeiro parágrafo deste texto, disse o que penso que um prefaciador deva ou não fazer e qual o seu papel no conjunto da obra que está prefaciando, bem como delimitei, sob a minha ótica, o que entendo por prefácio. Desde lá até aqui, procurei ser fiel às

minhas premissas, precisando, muitas vezes – e não poucas –, driblar impulsos que se interpunham à minha frente, fosse pelo próprio teor do *e-book* que eu prefaciava, fosse por minhas relações com sua autora. Acho que tenho conseguido cumprir aquilo que me determina como prefaciador.

Meu leitor poderá dizer que fugi de comentar cada um dos capítulos, tratando-os apenas com dados periféricos, como ano de publicação, em correlação com a ordem em que aparecem neste *e-book*. Direi que não fugi, preferi esse caminho, deixando que os leitores da obra sejam guiados por sua autora, a qual, na Apresentação, comenta cada um dos capítulos. Ali estão, expressos ou subliminares, os motivos que a levaram a eleger esses textos para a composição deste *e-book*, além de se poderem inferir as razões de sua ordenação sequencial.

Em vários momentos, externei convergência ou divergência em relação a posições teóricas e críticas da autora, fazendo-o com a assumida intenção de demonstrar que temos muitas concordâncias e discordâncias. Em certa medida, tal atitude sinaliza que conheço bem o que ela pensa e defende, sem que, na condição de prefaciador de seu *e-book*, sinta-me na obrigação de apenas sobrelevar aquilo que julgo pertinente. Assim, sinto-me leve e defendo a autoridade deste meu prefácio.

Exatamente por considerar que conheço bem o que Gama-Khalil pensa e defende, permiti-me comentar algumas de suas posições, para além dos nove capítulos que ela reúne nesta obra. Sua produção é enormente maior do que se pode acessar com a leitura de todo este *e-book*. Sugiro que aqueles que a leem aqui acessem seu currículo Lattes e busquem informações sobre o que já publicou. Muitos títulos têm acesso digital livre e gratuito. Os que fizerem isso ficaram surpreendidos e clamarão por novas reuniões de textos como esta, esperando maior difusão de saberes – com sabores.

Ainda haverá os que dirão que me limitei a comentar os teóricos e críticos citados ou referidos por Gama-Khalil, sem apontar

as obras em que estejam os conteúdos dos comentários que fiz. Quanto a isso, eu lhes digo que avancem até as Referências que a própria autora apresenta no final do *e-book*. Naquele elenco de entradas encontrarão todas as obras que ilustram o que explanei. Outros ainda poderão dizer que, ao tecer tais comentários, procurei, contrariamente ao que preconizei que devesse ser um prefaciador, eludi-los, buscando demonstrar algum vasto conhecimento sobre temas presentes nesta obra. Em relação a essa questão, digo que senti, como é natural, necessidade de abalizar minha condição de prefaciador, fugindo à condição de um amigo convidado para escrever o prefácio de um produto que alguém está oublicando.

Cansei-me do atalho tomado no início desse prefácio e abandono alguns protocolos. Marisa é minha amiga, quase irmã – sua mãe, Maria como a minha, mantinha comigo uma relação filial – e, desde 2013, ocupamos, formal ou informalmente, a coordenação do Grupo de Trabalho Vertentes do Insólito Ficcional, um ora como coordenador, ora como vice-coordenador. Integramos a coordenação ou a comissão organizacional de eventos de natureza e dimensão variadas. Organizamos dossiês de revistas e livros temáticos. Compusemos bancas de avaliação de nossos mestrandos ou doutorandos. Ler esses textos, os quais, quase todos, eu já conhecia, na expectativa de escrever o prefácio dessa reunião, deu-me enorme prazer. Escrever o prefácio sem a obrigação de cingir-me aos elogios, permitindo-me reproduzir nele o que é a nossa relação aumentou ainda mais o meu prazer.

Como finalizar? Enfim... é o fim do Prefácio. Espero que seja o princípio do *e-book*. Até mais ver.

Flavio García

APRESENTAÇÃO

Este livro é resultado de aproximadamente duas décadas de pesquisas sobre a literatura fantástica, considerando-a como um modo literário, agregador de diversificadas modalidades ficcionais, que se caracterizam por possuírem em sua diegese algum elemento ou acontecimento insólito, metaempírico, o qual desestabiliza a ordem prosaica e cartesiana, provocando novos olhares sobre o mundo.

Todos os textos, à exceção do último, foram veiculados ao longo dos anos em revistas e/ou capítulos de livros. Os cinco primeiros possuem uma perspectiva teórica e os quatro últimos agregam a teoria ao movimento analítico.

No primeiro capítulo, o leitor encontrará um estudo cujo enfoque central trata da diferenciação entre a literatura fantástica considerada como um gênero literário e a literatura fantástica a partir de uma concepção modal. Foi publicado num momento em que, no Brasil, ainda não era muito comum a abordagem do modo fantástico. No segundo capítulo, a questão de base se refere à constituição do fantástico por intermédio da noção todoroviana de hesitação. Considero, ao lado da concepção de hesitação, outras que se equiparam, de certa forma, por similaridades e diferenciações, como, por exemplo, incerteza e ambiguidade. No terceiro capítulo, procuro determinar a singularidade da estética da literatura fantástica, que a coloca em uma posição diferenciada da literatura não fantástica. O caminho que tomo para tal diferenciação parte das noções de singularização e estranhamento. No quarto capítulo, defendo que o

espaço ficcional configura-se como um dos principais responsáveis pela irrupção do insólito na narrativa fantástica. No quinto capítulo, duas noções muito empregadas no âmbito do modo fantástico e igualmente muito confundidas são postas em discussão: real maravilhoso e realismo mágico. O realismo maravilhoso é igualmente tratado nessa rede de discussões. Nos capítulos subsequentes, como já mencionei, a abordagem agrega o batimento entre teoria e análise. No sexto capítulo, cujo objeto de estudo é *O conto da ilha desconhecida*, de José Saramago, a análise procura demonstrar a relação entre os espaços ficcionais e as práticas de subjetivação das personagens. No sétimo capítulo, com dois objetos de estudo — "O lodo", de Murilo Rubião, e "O homem cuja orelha cresceu", de Ignácio de Loyola Brandão —, são articulados para tratar da irrupção do horror na narrativa fantástica, especialmente a partir de uma espacialidade comum, os corpos dos protagonistas. Mantendo o foco sobre os corpos como espaços de irrupção do horror, a abordagem focaliza as ficções de zumbis em filmes, séries, novelas gráficas e na literatura. No último capítulo, ainda inédito, o meu objeto de fricção entre teoria e análise são os objetos, mais especificamente os objetos mágicos nos contos dos Irmãos Grimm. Por meio da leitura dos contos dos Grimm, sugiro uma possibilidade de tipologia desses objetos no cronotopo de *Mirabilia*.

1

A LITERATURA FANTÁSTICA: GÊNERO OU MODO?

[1]

> O fantástico... é uma coisa muito simples, que pode acontecer em plena realidade cotidiana, neste meio-dia ensolarado, agora, entre você e eu, ou no metrô, quando você estava vindo para este nosso encontro.
> (CORTÁZAR apud BERMEJO, 2002, p. 37)

Um homem, sentado à beira da praia, escuta a voz sumida de alguém que lhe pede um cigarro. Um menino de rua? Não, um coelho que fala como gente e se metamorfoseia em vários animais. Formigas que aparecem na calada da noite, no meio de um quarto soturno, com a tarefa de reconstruir o esqueleto de um anãozinho. Uma cadeira que revela as angústias do seu falecido dono àquele que nela se senta. Um homem que, voltando de uma guerra, com sua astúcia e um pouco de cera livra-se do canto das sereias. Ao acordar, um homem vê-se transformado em um grande inseto. Uma lâmpada que faz surgir de seu interior um inquietante gênio. O gato que, mesmo emparedado, denuncia com seu grito horrendo o crime de seu dono. Um homem de areia que ressurge nos sonhos e no cotidiano de um jovem, em formas duplas e múltiplas, a recordar-lhe seus medos de menino. Uma máquina de imagens que reproduz realidades passadas com o fito de eternizá-las. Essas e tantas outras são histórias tão diferentes, mas que possuem a similaridade de enfeixar em suas tramas acontecimentos insólitos. A construção da narrativa fantástica pode assumir variadas formas, agregar diversificados elementos e, dependendo da maneira como é tecida a sua trama, os estudiosos delegam a ela variáveis denominações.

Assim, uma grande dificuldade é a nomeação da literatura que faz brotar em seu enredo o insólito. Alguns estudos tentam organizar

1 Este texto se trata de uma versão revisitada e revisada do artigo homônimo publicado em: GAMA KHALIL, Marisa Martins. A literatura fantástica: gênero ou modo? In: *Terra roxa e outras terras-Revista de Estudos Literários*. Londrina, v. 26, p. 18-31, dez. 2013. Disponível em: https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/issue/view/1215. Acesso em: 13 maio 2025.

as diversas formas da narrativa fantástica e agrupá-las em "gêneros". Nesse caso, dando ênfase às diferenças, demarcam territórios em que o fantástico ficará situado ao lado de gêneros vizinhos. Em outra linha de entendimento, teóricos procuram compreender essa literatura por uma visão que privilegia não somente a diferença, mas as similitudes e, nesse sentido, adotam a perspectiva do "modo". No presente texto, apresentarei essas duas perspectivas no sentido de esclarecer as diferenças entre elas, bem como fomentar um campo de reflexão para futuros diálogos sobre o assunto.

Fantástico como gênero

Tzvetan Todorov é indubitavelmente o teórico balizador dessa tendência e isso não se deve ao fato de tê-la inaugurado, mas de ter, em 1968, com a clássica *Introdução à literatura fantástica* (2004), organizado os estudos anteriores sobre o assunto, reunindo-os, discutindo-os e, a partir deles, imprimido uma perspectiva teórica que agrupou formas similares de trabalho com o sobrenatural e apartou essas formas de outras, com características dissonantes.

Se considerarmos os enredos que apresentei de forma sintética no parágrafo inicial deste capítulo, nem todas essas histórias se encaixariam no gênero literatura fantástica pela visão todoroviana. Todorov cita, por exemplo, mais de uma vez, a obra de Franz Kafka, reconhecendo nela o elemento sobrenatural, muito comum à literatura fantástica. Todavia, por ter sido produzida no século XX e não ter a hesitação como um dos seus alicerces, não pode ser, no seu ponto de vista, nomeada como literatura fantástica. Sou obrigada a discordar de Todorov quando afirma que não há hesitação na narrativa de Kafka. Em *A metamorfose*, por exemplo, o espanto, a inquietação e a hesitação das personagens ficam evidentes. Vejamos um pequeno trecho: "A mãe [...] deu dois passos em direção a Gregor e caiu no meio das saias que se espalhavam ao seu redor" (KAFKA, 1997, p. 24). Nesse trecho o leitor pode constatar o assombroso espanto da mãe ao ver Gregor transformado em um enorme inseto. O resultado do espanto, muito mais do que uma hesitação, é sua queda ao chão. E nós,

leitores, minimamente hesitamos diante de uma cena em que Gregor acorda e já não tem mais um corpo humano, mas animal, pois ficamos procurando, inicialmente, razões lógicas para a transformação. Pode-se objetar e dizer que a mãe cai de susto, entretanto a questão é bem mais complexa do que apenas um simples espanto, na medida em que ela procura ver naquele inseto o seu filho, mas a sua visão contraria o seu desejo. Todorov (2004) anuncia que o fantástico é a vacilação vivida por um sujeito que não passa a duvidar das leis naturais, diante de um acontecimento visivelmente não natural. Parece ser esse o motivo de a mãe de Gregor cair no meio das saias.

O estudo todoroviano parte da exposição e diferenciação de três gêneros vizinhos: o fantástico, o estranho e o maravilhoso. Para esse teórico, nós, leitores, somos transportados para o âmago do fantástico na situação em que, pisando no solo de um mundo que conhecemos, um mundo prosaico às nossas vivências, sem anjos, demônios ou monstros, vemo-nos diante de um acontecimento impossível de esclarecer pelas leis desse mundo familiar. E, então, temos duas opções pela frente: ou tal acontecimento é fruto da nossa imaginação, uma ilusão dos nossos sentidos, ou o acontecimento integra a nossa realidade, contudo esta é regida por leis que ignoramos. O gênero fantástico acontece em função dessa incerteza, que provoca o que Todorov designa como hesitação. Essa seria, pois, a condição fundamental para a existência do fantástico na visão todoroviana. Esmiuçando tal condição básica, o teórico búlgaro estabelece mais três condições para a constituição do fantástico na literatura. Em primeiro lugar, é imprescindível que a narrativa obrigue o leitor a avaliar o mundo das personagens como o seu mundo real e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos eventos enredados. Em segundo lugar, essa hesitação pode ser também vivida por uma personagem, de tal modo que o leitor espelhe-se nas vivências insólitas da personagem, como num jogo de espelhos. Em terceiro lugar, é preciso que o leitor tome uma determinada atitude em relação à narrativa, devendo descartar "tanto a interpretação alegórica como a interpretação

poética" (TODOROV, 2004, p. 39). A primeira e a terceira condições são imprescindíveis para a deflagração do fantástico na literatura, já a segunda, na visão de Todorov, pode ou não se realizar.

Não concordo em absoluto com a posição de Todorov de que o leitor deve descartar as interpretações alegórica e poética, uma vez que não compreendemos a literatura fora do campo poético e alegórico. Poesia e alegoria ajudam a tecer, sobretudo, a polissemia literária. José Paulo Paes (1985, p. 186-187), contrariamente a Todorov, afirmou:

> Da fragilidade desse conceito dá testemunho a solitária gota d'água do conto 'Uma gota', do italiano Dino Buzzati (1906-1971), gota que, desafiando a lei da gravidade, se põe toda noite a subir uma escada em vez de descê-la. Por pertencer ao mundo natural, cuja normalidade no entanto subverte, essa minúscula gota d'água é mais fantástica do que todas as fadas e suas respectivas varinhas de condão. [...] O próprio narrador do conto [...] responde aos demais inquilinos, quando estes, desejosos de encontrar uma explicação natural, tranquilizadora, para o fenômeno, perguntam: 'seria uma alegoria? Que visasse a, por assim dizer, simbolizar a morte? ou algum perigo? ou os anos que passam? Em absoluto, senhores: é simplesmente uma gota, só que ela sobe a escada. [...] Tic, tic, misteriosamente, de degrau em degrau. E é por isso que se tem medo'.

José Paulo Paes explana com lucidez contra a impropriedade dessa posição todoroviana de que, se houver alegoria ou poesia, o solo não é propício para o surgimento do fantástico. Alegoria ou não, o fato é que a gota sobe em vez de escorrer e descer pela escada abaixo e esse acontecimento é por si só insólito.

Mas, retornando à noção de gênero em Todorov, o fantástico estaria numa linha do meio entre dois outros gêneros, similares, contudo com diferenças importantes e decisivas para as suas distinções: o estranho e o maravilhoso.

Na narrativa do estranho, que se realiza frequentemente pelo medo, são relatados fatos que podem naturalmente ser elucidados pela lógica, pela razão, porém que, de certo modo, são incríveis e inquietantes, e que por esse motivo podem acender nas personagens e no leitor reação análoga à das narrativas fantásticas. Mas, se há, no interior da narrativa, uma explicação racional para os fatos aparentemente sobrenaturais, já não se trata do gênero literatura fantástica. As narrativas do estranho singularizam-se pela capacidade de provocar o medo e por isso muitas narrativas de horror poderiam ser englobadas nesse gênero.

Uma das bases de Todorov foram os estudos de Sigmund Freud. Entretanto, parece haver um certo equívoco na compreensão de Todorov acerca do estranho configurado pelo estudo de Freud, visto que o associa ao conceito de gênero estranho por ele defendido. Contudo, afirma Freud (2010, p. 372): "Para que surja o inquietante é necessário um conflito de julgamento sobre o acontecimento ser real ou não". Assim, a hesitação seria definidora do sentimento inquietante e isso o aproximaria muito mais do fantástico que do estranho propriamente dito.

Nas narrativas do maravilhoso, na visão de Todorov, os acontecimentos sobrenaturais encontram-se naturalizados no mundo diegético e por isso não suscitam hesitação nas personagens e nos leitores; logo, essas narrativas, na perspectiva todoroviana, apartam-se do gênero fantástico. Os contos de fadas são um exemplo do gênero maravilhoso, porque neles varas de condão, lobos que falam, botas mágicas são naturais àquele mundo ficcional.

Entre o estranho, o maravilhoso e o fantástico, temos ainda outros gêneros vizinhos: o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso. A diferença entre o fantástico-estranho e o estranho puro estabelece-se porque enquanto no segundo uma explicação racional é evidenciada no texto, no primeiro, há apenas uma sugestão a uma explicação racional. No estranho, como já explicado, muitas vezes nada de sobrenatural acontece e muitas vezes, nós, leitores,

sabemos disso, todavia, os fatos reais nos apavoram tanto quanto ou mais que os sobrenaturais. No fantástico-maravilhoso, as narrativas se iniciam com fatos fantásticos, mas por fim terminam com a aceitação do sobrenatural, por isso, para Todorov, essas narrativas estariam bem próximas do fantástico puro.

Uma das bases para o estudo de Todorov foi Louis Vax (1974), que distingue o gênero fantástico de outros gêneros que com ele fazem fronteira, como o feérico (que compreende o maravilhoso), a poesia, o macabro (que compreende o horror), a literatura policial, o trágico, o humor, a utopia, a alegoria e a fábula, o ocultismo, a psicanálise e a psiquiatria, a metapsíquica. Todos esses outros "gêneros", no ver de Louis Vax, fazem fronteira com o fantástico e este se aproveita do "encontro", retirando dele o que lhe é útil para a sua constituição. É imprescindível para esta reflexão a compreensão de que Vax filia-se à perspectiva que considera o fantástico a partir da ideia de gênero[2]; logo, Todorov segue a linha de Vax. Freud também, citado por Todorov, como demonstrei anteriormente, deixa bem óbvias evidências de diferenças entre o maravilhoso e o fantástico, o que, de maneira sugestiva, filia-o à perspectiva genológica.

Relendo Todorov, e sendo fortemente influenciado por ele, o teórico português Filipe Furtado, no livro *A construção do fantástico na narrativa*, procura deslocar a noção de hesitação, base da teoria todoroviana. No capítulo em que lida com a questão da permanência da ambiguidade, Furtado adverte que a hesitação do leitor implícito não seria suficiente para determinar se uma narrativa é fantástica ou não:

> Longe de ser o traço distintivo do fantástico, a hesitação do destinatário intratextual da narrativa não passa de um mero reflexo dele, constituindo apenas mais uma das formas de comunicar ao leitor a irresolução face aos

2 Entretanto, em uma análise mais aprofundada do estudo de Louis Vax, chego à conclusão de que Vax se aproxima também da perspectiva do fantástico enquanto categoria, conforme demonstro em outro estudo, intitulado "Nas fronteiras do insólito ficcional pelos mirantes do gênero, modo e categoria", inserido no livro *Vertentes do insólito ficcional* – Ensaios III, organizado por Flavio García, a ser publicado em 2025 pela Editora Dialogarts.

> acontecimentos e figuras enfocados. Por isso mesmo, como todas as outras características do gênero [...], a função do narratário terá de subordinar-se, servindo-a, à ambiguidade fundamental que o texto deve veicular.
> (FURTADO, 1980, p. 40-41)

No meu ponto de vista, há duas imprecisões na leitura de Furtado: a primeira, ao conjeturar que a hesitação de que fala Todorov estaria centrada unicamente no leitor; e a segunda, por restringir a referência que Todorov faz ao leitor, compreendendo-a somente como relativa ao narratário. Para o teórico búlgaro, como já argumentei, a hesitação pode acontecer em dois planos distintos, tanto no plano interno da ficção, no mundo das personagens; como no externo, ou seja, no contato da ficção com os seus leitores. As personagens e os leitores hesitam perante do inexplicável que a literatura fantástica desencadeia e esse inexplicável é produto daquilo que não obedece à realidade circundante. Segundo Todorov (2004, p. 39), uma das condições para o texto fantástico é o fato de ele ter de obrigar "o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados". Essa hesitação, presente no plano da narrativa e no da recepção, caracteriza o discurso amplamente metafórico instituído pela literatura fantástica, pois nela os planos da imaginação e da conotação suplantam o da realidade, fazendo com que o receptor movimente sua interpretação, no sentido de questionar o conceito da realidade que tem em seu entorno. Portanto, retomando a crítica ao estudo de Furtado, entendo que esse teórico esqueceu-se de pontuar acerca da consideração que Todorov faz da hesitação instalada no plano diegético, considerando-a apenas no plano da recepção.

Outra imprecisão de Furtado, como já afirmei, é o fato de considerar que Todorov remete estritamente à noção de narratário e não a de leitor implícito. Ainda que o narratário (PRINCE, 1994) seja criado, na maioria dos casos, para que o leitor real, identificando-se

com ele, encontre um par no mundo de papel e sinta-se um integrante desse mundo, os dois não devem ser confundidos. O narratário é o elemento "a quem o narrador se dirige" (PRINCE, 1994, p. 1) e, por ser representado no texto, torna-se entidade fictícia, "ser de papel". O narratário não é o leitor real, o que lê a narrativa e atualiza os seus sentidos; é a personagem criada pelo narrador para representar a instância da recepção na diegese, no enredo; é a recepção materializada nas nervuras da narrativa. Não se deve confundir também o narratário com o leitor implícito. A noção de leitor implícito aponta para uma figura que não tem existência real, ele é uma estrutura do texto, estrutura essa que planteia a presença de um receptor. Cabe, nesse sentido, lembrar que, na relação dialógica entre texto e leitor, o vazio "atua como energia que provoca a produção de condições da comunicação" (ISER, 1996, p. 124). Ao interpretar os vazios, o leitor implícito interage com o texto; contudo essa interação pode fracassar caso o leitor realize preenchimentos com projeções aleatórias, desconsiderando os caminhos constitutivos do texto. Segundo Wolfgang Iser (1996, p. 73), "a concepção de leitor implícito enfatiza as estruturas de efeitos do texto, cujos atos de apreensão relacionam o receptor a ele". Dessa maneira, o dinamismo do texto é, em grande parte, conferido pelos espaços lacunares deixados habilmente pela voz narradora. Assim, o leitor implícito não deve ser confundido com o narratário, com a ficcionalização do leitor, na medida em que não se trata de um leitor com a função narrativizada de personagem. O próprio Iser adverte sobre essa diferença, alegando que o conceito de leitor implícito remete a uma estrutura textual que prevê a presença de um leitor, porém sem necessariamente defini-lo, inscrevê-lo como personagem (como é o caso do narratário). Para Iser, a função do leitor implícito não é igual ao do leitor ficcionalizado, representado na narrativa; este seria apenas um componente do papel do leitor. Todorov fala de uma função de leitor implícita no texto, e, em minha compreensão, essa ideia se coaduna muito mais à noção de leitor implícito do que a de narratário, o que contraria a leitura que Furtado faz sobre o assunto.

Quando Furtado (1980, p. 34-42) aborda a questão de ambiguidade no contexto da literatura fantástica, acaba aproximando-a da noção de hesitação, já que é pela ambiguidade instaurada no texto que as personagens e, por conseguinte, o leitor, hesitam. Inclusive, quando aplica a concepção de ambiguidade às diferentes espécies da narrativa fantástica, Furtado chega a conclusões muito próximas das de Todorov. O maravilhoso, para Furtado, caracteriza-se por não colocar em discussão a probabilidade da existência objetiva dos fenômenos insólitos, ou seja, não suscita a ambiguidade; para Todorov, o maravilhoso não desencadeia a hesitação. Dito de outra forma, no maravilhoso, não há hesitação/ambiguidade. O estranho, no ver de Furtado, apresenta a ambiguidade, mas ela é desfeita, por intermédio de argumentos lógicos, até o fim da narrativa; Todorov concebe o estranho como a narrativa em que a hesitação é instaurada, mas desfeita em função de explicações racionais. Em resumo: para ambos, no estranho a hesitação/ambiguidade é desfeita diante de uma explicação lógica. No ponto de vista de Furtado, o fantástico só emerge em narrativas em que ocorre a permanência da ambiguidade; outrossim, Todorov classifica o fantástico puro quando a hesitação se conserva ao longo de toda a narrativa. Sintetizando: para os dois teóricos, no fantástico, ocorre a permanência da hesitação/ambiguidade. Portanto, mesmo contrariando a visão todoroviana de hesitação, Furtado chega a conclusões muitíssimo similares a ela. A diferença que ele estabelece é a de que a permanência da ambiguidade é uma questão interna à narrativa, ao passo que, para Todorov, a hesitação estaria *também* condicionada à recepção do acontecimento insólito. Considero bem produtiva essa leitura do fantástico, proposta por Furtado, por intermédio da ambiguidade.

O teórico espanhol David Roas (2001), no prefácio "*La amenaza de lo fantástico*", texto introdutório das *Teorías de lo fantástico*, considera que a teoria todoroviana tem seu ponto frágil:

> Concluindo, para Todorov, o fantástico é aquela categoria evanescente que se definiria pela percepção ambígua que o leitor implícito tem dos

> acontecimentos narrados e que ele compartilha com o narrador ou com algum dos personagens. Na minha opinião, esta é uma definição muito vaga e, sobretudo, muito restritiva do fantástico, pois, embora seja perfeita para definir contos como 'A Volta do Parafuso' [...], de Henry James, muitos contos em que não há hesitação possível ficariam de fora de tal definição, uma vez que somente uma explicação sobrenatural dos fatos pode ser aceita[3].
> (ROAS, 2001, p. 16-17, tradução própria)

Demonstrei anteriormente que Furtado não externou, na teoria todoroviana, que a hesitação também se encontra no plano das personagens; Roas, ao contrário, percebe que Todorov considera a possibilidade de tanto leitores como personagens hesitarem: "se definiria pela percepção ambígua que o leitor implícito tem dos acontecimentos narrados e que ele compartilha com o narrador ou com algum dos personagens" (2014, p. 41). Contudo, Roas discorda do teórico búlgaro, pelo fato de este defender a hesitação como o principal traço definidor do gênero fantástico. A definição de fantástico para Roas inclui tanto as narrativas em que a evidência do fantástico não é posta em discussão, como as narrativas em que a ambiguidade é indissolúvel, pois todas representam a mesma possibilidade, ou seja, a invasão do sobrenatural no mundo real e, especialmente, a inabilidade de explicar tal invasão por meio da razão. Nesse ponto, Roas aproxima-se da tese de Filipe Furtado, visto que este acredita que a presença de um elemento ou evento sobrenatural é que definirá a irrupção do fantástico nas narrativas. Com esse mirante de observação (o sobrenatural), o campo do fantástico se amplia, no ver de Furtado, pois uma "literatura do sobrenatural" abrigaria diversas espécies, como o

3 *En conclusión, lo fantástico es, para Todorov, esa categoría evanescente que se definiría por la percepción ambigua que el lector implícito tiene de los acontecimientos relatados, y que este comparte con el narrador o con alguno de los personajes. A mi entender, ésta es una definición muy vaga y, sobre todo, muy restrictiva de lo fantástico, puesto que si bien resulta perfecta para definir narraciones como Otra vuelta tuerca [...], de Henry James, quedarían fuera de tal definición muchos relatos en los que no hay vacilación posible, puesto que sólo se puede aceptar una explicación sobrenatural de los hechos.*

fantástico propriamente dito, o maravilhoso e o estranho. Nessa linha de pensamento, a literatura do sobrenatural se caracterizaria por abrigar os "temas que traduzem uma fenomenologia metaempírica" (FURTADO, 1980, p. 20). A fenomenologia metaempírica é definida como todo evento ou elemento que não pode ser verificável nem é cognoscível a partir da experiência do nosso real cotidiano.

Tanto Furtado como Roas acreditam que para uma narrativa ser definida como fantástica ela deve acolher em sua própria tessitura o sobrenatural. Concordo com ambos, porque entendo a literatura fantástica, por intermédio da fratura que ela realiza no real, do descompasso que ela gera em seu espaço discursivo. Acredito, com Roas, que a hesitação (das personagens e do leitor) não deve ser a única condição definidora do fantástico; contudo deve ser apreciada como um dos componentes analíticos da literatura fantástica: "O fantástico, portanto, sempre dependerá do que consideramos real, e o real depende diretamente do que conhecemos"[4] (ROAS, 2001, p. 20, tradução própria). O argumento de Roas é muito convincente e se baseia nas condições de produção e de recepção dos discursos na sociedade.

Fantástico como modo

Um dos estudos que primeiro se debruçou sistematicamente sobre a falibilidade da noção de gênero para a definição da literatura fantástica foi o de Irène Bessière. Em *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*, publicado em 1973, cinco anos após a *Introdução à literatura fantástica* de Todorov, a autora francesa afirma:

> A narrativa fantástica provoca incerteza, ao exame intelectual, porque utiliza dados contraditórios reunidos segundo sua própria coerência e complementaridade. Ela não define uma qualidade atual dos objetos ou seres existentes, nem constitui uma categoria ou gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa ao mesmo tempo formal e temática

4 "Lo fantástico, por tanto, va a depender siempre de lo que consideremos como real, y lo real depende directamente de aquello que conocemos"

> que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o aparente jogo da pura invenção, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário comunitário[5].
> (BESSIÈRE, 1973, p. 10, tradução própria)

Assim, para Bessière, a literatura fantástica não deve ser entendida como gênero literário, pois essa perspectiva limitaria a diversidade de obras construídas a partir de variadas formas de trabalho que surpreendem ou contrariam o leitor. Bessière em nenhum momento, porém, propõe que o fantástico seja entendido pela noção de modo literário, todavia, na leitura que realizo de sua abordagem, entendo que ela se aproxima muito da perspectiva modal, na medida em que ela defende que o fantástico se planteia por intermédio de formas e temáticas, cujo fito é incitar a incerteza. O subtítulo do livro em que Bessière reflete sobre a literatura fantástica aponta para essa concepção: *a poética da incerteza*. E essa incerteza é gerada por uma impossibilidade de decifração. Por essa razão, em seu ensaio, tomado aqui como mote para nossas reflexões, a autora francesa aproxima a narrativa fantástica de duas formas simples: o caso e a adivinha. A narrativa fantástica, sempre dobrada, que tem por base a invenção pura, revela paradoxos, contradições, as quais se abrem ao leitor como que instigando uma decifração. Bessière ainda pontua que as contradições da narrativa fantástica não são simples, porque elas não contradizem meramente as leis do realismo literário, mas insinuam ao leitor que essas leis se convertem em um irrealismo quando a atualidade passa a ser compreendida como problemática.

O italiano Remo Ceserani relê o estudo de Irène Bessière sobre o fantástico como uma poética da incerteza e, seguindo-o de perto, propõe no terceiro capítulo do seu livro intitulado *O fantástico* (2006),

5 "Le récit fantastique provoque l'incertitude, à l'examen intellectuel, parce qu'il met en œuvre des données contradictoires assemblées suivant une cohérence et une complémentarité propres. Il ne définit pas une qualité actuelle d'objets ou d'êtres existants, pas plus qu'il ne constitue une catégorie ou un genre littéraire, mais il suppose une logique narrative à la fois formelle et thématique qui, surprenante ou arbitraire pour le lecteur, reflète, sous 'apparent jeu de l'invention pure, les métamorphoses culturelles de la raison e t de l'imaginaire communautaire».

um estudo sobre "Procedimentos formais e sistemas temáticos do fantástico". Ele reconhece que os diversos procedimentos formais e os temas não são exclusivos a uma modalidade literária particular, entretanto, existem "procedimentos formais e sistemas temáticos que (embora não sendo exclusivos dele) são muito frequentes no mundo fantástico e foram menos ou mais amplamente aplicados, diversamente combinados" (CESERANI, 2006, p. 68).

De acordo com Remo Ceserani, os procedimentos narrativos e retóricos frequentemente usados pelo modo fantástico são: 1) posição de relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração; 2) a narração em primeira pessoa; 3) um forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem; 4) envolvimento do leitor: surpresa, terror, humor; 5) passagem de limite e de fronteira; 6) o objeto mediador; 7) as elipses; 8) a teatralidade; 9) a figuratividade; 10) o detalhe. Quanto aos sistemas temáticos recorrentes na literatura fantástica, Ceserani elenca: 1) a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo; 2) a vida dos mortos; 3) o indivíduo, sujeito forte da modernidade; 4) a loucura; 5) o duplo; 6) a aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível; 7) o *Eros* e as frustrações do amor romântico; 8) o nada.

Como adverte Ceserani, outros modos literários valem-se também desses sistemas formais e temáticos (como defendeu Bessière), porém os que são elencados por ele são constantes em muitas narrativas do modo fantástico. E, obviamente, outras formas e temas não elencados por Ceserani aparecem na literatura fantástica, mas é preciso compreender que o autor valeu-se de uma seleção a qual teve por base uma pesquisa feita por ele a partir de um arquivo de textos do modo fantástico. As classificações e seleções podem variar de acordo com o arquivo que se elege como corpus. Para demonstrar o impacto dessas formas e temas, Ceserani cita exemplos recolhidos de diversas narrativas fantásticas de muitas épocas, contrariando a visão de Todorov de que o fantástico estaria encerrado nos limites dos séculos XVIII e XIX.

Uma outra estudiosa importantíssima para a compreensão do modo fantástico é Rosemary Jackson. Ela é uma das bases de Remo

Ceserani e de Filipe Furtado. Em seu estudo intitulado *Fantasy*: literatura y subversión (1986), Jackson observa a limitação que o estudo sobre a literatura fantástica baseada na ideia de gênero pode provocar, restringindo boa parte de textos potencialmente insólitos, e propõe sua substituição pelo modo literário fantástico, entendido especificamente por meio da noção de fantasia. O modo fantástico, para Jackson, assume diferentes fantasias em histórias com variados temas e formas. Tal modo parte de dois grandes polos: o maravilhoso e o mimético. O primeiro abarca relatos nos quais não se questiona a versão que o narrador apresenta dos fatos, inclusive quando parecem contrariar o processo da narração; o segundo abrange narrativas que imitam uma realidade externa, "*relatos que sostienen una declaración implícita de equivalencia entre el mundo ficcional representado y el mundo real exterior al texto*" (JACKSON, 1986, p. 31, grifos da autora). Jackson trata do maravilhoso e do mimético numa oposição que remete ao estudo de Todorov — o maravilhoso e o estranho —, contudo, não trabalha os dois polos como gêneros distintos, mas como grandes formas geradoras do modo literário fantástico.

A noção de fantasia é também base da argumentação de Italo Calvino para o entendimento da literatura fantástica:

> Em italiano [...] os termos *fantasia* e *fantástico* não implicam absolutamente esse mergulho do leitor na corrente emocional do texto; implicam, ao contrário, uma tomada de distância, uma levitação, a aceitação de uma lógica outra que leva para objetos outros e nexos outros, diversos daquele da experiência diária (ou das convenções literárias dominantes). Desse modo, podemos falar de *fantástico* no século XX ou então de *fantástico* no Renascimento. [...] Se quisermos desenhar um atlas exaustivo da literatura de fantasia, será necessário começar por uma gramática daquilo que Todorov denomina *maravilhoso*, no âmbito das primeiras operações combinatórias de signos nos mitos primitivos e nas fábulas, e também no das necessidades simbólicas do inconsciente

> (antes de qualquer tipo de alegoria consciente), assim como no dos jogos intelectuais de toda época e de toda civilização.
>
> Deixo para aos críticos a tarefa de situar meus romances e contos dentro (ou fora) de uma classificação do fantástico. Para mim, no centro da narração não está a explicação de um fato extraordinário, mas a *ordem* que esse fato extraordinário desenvolve em si e ao redor de si, o desenho, a simetria, a rede de imagens que se depositam em torno dele, como na formação de um cristal.
> (CALVINO, 2006, p. 256-257)

A citação longa é necessária para que o leitor deste estudo possa depreender dela não só as críticas feitas a Todorov, mas, a partir dessas, a noção de fantástico de Italo Calvino. Nesse trecho, tem-se a posição de Calvino contra não apenas a hesitação (o "mergulho do leitor na corrente emocional do texto"), como também em relação a uma delimitação temporal em que estaria encerrada a literatura fantástica. Nele também é notória a negação de que o maravilhoso seria um gênero distinto do fantástico. É possível perceber que, na concepção de Calvino, o maravilhoso, o estranho e o fantástico formariam um só modo de construção de uma literatura que é marcada pela fantasia (aceitação de uma lógica que nos conduz a nexos diferentes da nossa realidade prosaica). E o mais importante, para Calvino, não é o fato de essa literatura portar acontecimentos extraordinários que a faz fantástica, porém a "ordem" que eles projetam em si e no seu entorno, desencadeando imagens que se assemelham a um cristal. A imagem do cristal é evocada por Calvino porque esse valioso mineral possui muitos lados, variados ângulos, vértices, e, dependendo da posição que se olha, inusitadas cores e formas. Brilhante a similitude que Calvino cria, uma vez que o efeito da literatura fantástica é justamente esse de nos fazer ver as "outras" facetas do "mesmo", descobrir, no corriqueiro, imagens tão diferentes que nos assolam por completo. Após ler esse ensaio de

Italo Calvino, hoje, quando quero dar uma forma à sensação que a literatura fantástica desperta quando da sua leitura, sou levada a pensar no cristal. Ainda que Calvino não use a noção de "modo literário fantástico", ouso dizer que ele concorda com ela, na medida em que seus argumentos procuram enfeixar os polos, como o maravilhoso e o fantástico, em um só espaço literário, espaço-cristal.

Filipe Furtado, como já foi demonstrado, em seu livro *A construção do fantástico na narrativa*, ao reler *Introdução à literatura fantástica*, modifica algumas nomenclaturas, todavia mantém-se muito próximo das considerações de Todorov. Contudo, no verbete "Fantástico: modo", que escreve para o *E-dicionário de Termos Literários* de Carlos Ceia, Furtado, fundamentado principalmente pelo estudo de Rosemary Jackson, mostra aos leitores que a literatura fantástica pode ser mais bem compreendida se mirada pela perspectiva modal:

> Perante o grande número e a heterogeneidade dos textos (e, mesmo, dos géneros) aqui envolvidos, convém examinar com alguma atenção aquilo que invariavelmente surge em qualquer deles e justifica, portanto, a sua subsunção no modo fantástico. Trata-se, afinal, do único factor que, a despeito da sua índole extra-literária é comum a todos: o conceito geralmente designado por sobrenatural. Para além de muito diversificados, estes elementos [sobrenaturais] variam com as épocas e as culturas em que surgem e vigoram. Portanto, modificam-se, desaparecem ou passam a sobreviver residualmente nas artes e na memória colectiva conforme o conhecimento invade o real, explorando as largas zonas de sombra que nele ainda subsistem.
> (FURTADO, 2011, s.p.)

Como fica visível, o elemento/acontecimento capaz de agregar as díspares formas e até mesmo gêneros da literatura fantástica seria o sobrenatural. Para especificar ainda mais o conceito de sobrenatural e torná-lo mais ajustável às múltiplas formas em que se apresentam a literatura fantástica, Furtado adota o conceito *metaempírico*. Ele

assim argumenta sobre a validade do uso do termo em relação aos textos do modo fantástico:

> [o] conceito expresso pelo termo aqui proposto recobre não só as manifestações de há muito denominadas sobrenaturais, mas, ainda, outras que, não o sendo, também podem parecer insólitas e, eventualmente, assustadoras. Todas elas, com efeito, partilham um traço comum: o de se manterem inexplicáveis na época de produção do texto devido a insuficiência de meios de percepção, a desconhecimento dos seus princípios ordenadores ou a não terem, afinal, existência objectiva.
> (FURTADO, 2011, s.p.)

Furtado estabelece que a literatura fantástica se caracteriza por ter em seu enredo um evento ou elemento metaempírico, o que agregaria diversas ficções, como o maravilhoso, o estranho, o fantástico, o romance policial, a ficção científica. Por esse motivo Furtado chega a sugerir que a literatura fantástica poderia ser denominada como ficção do metaempírico.

Sem explicação é o que caracteriza o acontecimento que irrompe na narrativa fantástica. Ou *insólito*, como defende a pesquisadora brasileira Lenira Marques Covizzi, em seu estudo *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*, resultado de sua tese orientada por Antonio Candido e defendida no ano de 1970. É importante notar que a pesquisadora gestava suas ideias aqui no Brasil quando Todorov escrevia seu livro que normatizou os estudos sobre literatura fantástica. Lenira Covizzi, entretanto, ao estudar as narrativas de dois autores latino-americanos, Rosa e de Borges, não encarcera as formas de trabalho do fantástico em uma visão genológica, balizando seu alcance ou impondo limites, mas, por intermédio da noção de *insólito*, alarga seu campo estético e possibilita também a ampliação de formas de leitura dessa literatura. Ainda que ela não tenha, como Calvino, feito referência ao modo literário, sua forma de ler a literatura fantástica contempla tal perspectiva.

O insólito possui em seu interior e instiga no leitor o "sentimento do *in*verossímel, *in*cômodo, *in*fame, *in*congruente, *im*possível, *in*finito, *in*corrigível, *in*crível, inaudito, *in*usitado, *in*formal" (COVIZZI, 1978, p. 26, grifos da autora). 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.

A estranheza teria uma função crítica, no entanto "não se trata de crítica num sentido restritamente social, mas de crítica total, aponto de a obra contestar-se a si própria contestando as convenções que a tornaram possível" (COVIZZI, 1978, p. 27). Por isso, para a pesquisadora brasileira, o insólito sempre existiu; "porém hoje ele passou a ser o elemento determinante" (COVIZZI, 1978, p. 29) e o resultado é o de que a "ficção é mais ficção".

Alguns escritores que vêm trabalhando com a literatura fantástica tanto na teoria como na criação literária, preferem adotar o termo fantástico como aquele que enfeixa as variadas e multifacetadas formas de trabalho com o insólito. O estudioso argentino Jaime Alazraki (2001) admite que Borges, Cortázar e Bioy Casares (escritores analisados por ele como criadores de uma literatura neofantástica) preferem fazer uso do termo fantástico para caracterizar a literatura que produzem.

Na epígrafe deste texto, valemo-nos de um trecho de Julio Cortázar no qual ele denomina fantástica a literatura que irrompe de qualquer lugar de forma inexplicável. Cortázar manifesta sua insatisfação em relação ao estudo de Todorov:

> não fiquei satisfeito com o imenso esforço que Todorov fez em *L'introduction au fantastique*. O livro pode até ser útil como instrumento de trabalho, mas, terminada a leitura, o meu sentimento de fantástico não havia sido explicado, o autor não encontra uma solução. (CORTÁZAR apud BERMEJO, 2002, p. 36)

Adolfo Bioy Casares (2009), no prólogo da antologia que organiza com Borges e Ocampo, considera a literatura fantástica

como um gênero e defende a amplitude abrangida por ela, já que acredita que tal gênero seria constituído por uma heterogeneidade de textos antigos de vários lugares do mundo — *Zendavesta, Bíblia*, a épica de Homero, *As mil e uma noites*. Como se pode notar, Bioy Casares denomina gênero, mas a concepção que ele expõe acerca da literatura fantástica estaria mais afinada à ideia de modo literário. Para Bioy Casares provavelmente os primeiros especialistas do gênero/ou modo tenham sido os chineses. Como é possível inferir, por intermédio das palavras do citado prólogo e da seleção de contos feita pelos organizadores da antologia, a literatura fantástica abrigaria diversas ramificações como o maravilhoso puro, o fantástico maravilhoso, o estranho puro, o fantástico estranho, o fantástico puro, o gótico, o real maravilhoso. Por essa diversidade de formas, é impossível chegar a uma delimitação "estreita" de leis que regem essa literatura. A *Poética* e a *Retórica* de Aristóteles, por exemplo, não "dão conta" de tais leis, mas isso não quer dizer que elas devam ser esquecidas; elas devem ser continuamente revistas e inventadas, à proporção que essa literatura seja escrita: "Pedimos leis para o conto fantástico; mas veremos que não existe apenas um tipo, mas muitos, de contos fantásticos"[6] (CASARES, 2009, p. 8). O que Casares pede é que as teorias no afã de normatizar leis para o fantástico, não provoquem a minimização e simplificação de suas formas.

Alinhavos

O meu enfoque sobre a literatura fantástica não se dirige no sentido de entendê-la a partir da noção de gênero, enquadrando-a em um período histórico preciso. Por esse motivo, acredito ser mais viável considerar a literatura fantástica como um "modo". Caso se parta de um mirante que considera seu enquadramento por intermédio do gênero, reduzimos o ponto de alcance de uma vasta literatura que fratura a realidade e se ergue como uma estética em que a incerteza é a base de criação, literatura essa que existe desde os

6 *"Pedimos leyes para el cuento fantástico; pero ya veremos que no hay um tipo, sino muchos, de cuentos fantásticos".*

primórdios, fruto do imaginário dos seres humanos. Pela vertente que considera o fantástico como um modo, podemos alargar o enfoque analítico sobre essa literatura, porque o que mais nos interessa nas pesquisas sobre a literatura fantástica não é datar determinada forma de fantástico nem enfeixá-la em uma espécie ou outra, mas compreender de que maneira o fantástico se constrói na narrativa e, o mais importante, que efeitos essa construção desencadeia.

Sem explicação, pelo metaempírico, a literatura fantástica se abre como uma fantasia que projeta enigmas, os quais clamam não por uma decifração, porém por decifrações, porque a ordem dessa literatura é a da abertura, da falta de limites não só de evocar o que não existe no solo em que pisamos, mas também de abrir-se como um cristal para suscitar *outros* tons para enxergarmos o real.

2

O CONCEITO DE HESITAÇÃO E A CONSTITUIÇÃO DO FANTÁSTICO

[1]

> Quantas palavras, quantas nomenclaturas para um mesmo desconcerto[2].
> Julio Cortázar (1968, p. 15)

A proposta do presente ensaio é refletir sobre uma noção muito cara aos estudos da literatura fantástica, noção essa planteada pelo teórico Tzvetan Todorov no final da década de sessenta do século XX e ainda na ordem do dia em estudos coetâneos a nós. Quando o assunto é literatura fantástica, uma noção que logo figura dentre as mais citadas é a de hesitação, em função de ela integrar o clássico estudo *Introdução à literatura fantástica* de Todorov como a condição básica e fundamental para a definição de uma literatura como fantástica. O relevo da noção é tamanho a ponto de a hesitação vir sendo utilizada como traço definidor do fantástico até mesmo em trabalhos que não trazem Todorov como base bibliográfica e conceitual. Por compreender a importância da noção para os estudos da literatura fantástica, faz-se necessário um trabalho acadêmico-científico que a problematize, discutindo seu papel e lugar na citada obra de Todorov, bem como a colocando em contraponto com outras noções que possuam funções similares a ela, sendo esse o objetivo do ensaio que aqui se apresenta.

Em primeiro lugar, é necessário ir ao estudo de Todorov com o fito de verificar como a noção se apresenta e de que forma ela sustenta toda a teoria desse autor. *Introdução à literatura fantástica* trata-se de um estudo no qual o seu autor procura, a partir da organização das principais ideias de estudos anteriores, enfeixar o fantástico por intermédio de uma concepção genológica. Em função disso, o

1 Este texto se trata de uma versão revisitada e revisada do artigo homônimo publicado em: ROSSI, Cido; SYLVESTRE, F. *O fantástico como textualidade contemporânea*. Uberlândia: Edilbrás, p. 39-65, 2019.

2 *"Cuántas palabras, cuántas nomenclaturas para un mismo desconcierto"*.

primeiro capítulo é dedicado à discussão dos gêneros literários com base especialmente nos pressupostos teóricos de Northrop Frye. No capítulo posterior, Todorov enceta sua definição de fantástico, elegendo como exemplo para cumprir tal objetivo a narrativa do escritor francês Jacques Cazotte, *O diabo amoroso,* escrita no século XVIII. Mais especificamente, a atenção do teórico búlgaro concentra-se na hesitação do protagonista da citada narrativa, Alvare, que vacila em meio a acontecimentos perturbadores e insólitos que o afligem: a situação que vive é verdadeira — a mulher com quem convive é um ser diabólico de fato, uma sílfide — ou tudo se trata apenas de um sonho, mera ilusão?

Nesse sentido, Todorov toma como ponto de partida para a sua definição de fantástico um sentimento que deve assolar os seres da ficção, as personagens. Contudo, não só as personagens são tomadas pela hesitação, os leitores, igualmente, devem experimentar tal sentimento, o que pode ser comprovado pelo seguinte trecho, no qual Todorov argumenta:

> Somos assim transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. [...]
> O fantástico ocorre nesta incerteza. Ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural.

> O conceito de fantástico se define pois com relação aos de real e de imaginário.
> (TODOROV, 2004, p. 31)

A longa citação é necessária para que nossa atenção se dirija a duas facetas teóricas basilares. A primeira faceta é concernente à recepção do gênero fantástico e relaciona-se à hesitação, uma vez que, até o momento do seu estudo, ele havia se referido à hesitação experimentada pelas personagens, porém quando usa os verbos na primeira pessoa do plural ("somos", "conhecemos") e o pronome possessivo "nosso", inclui nessa experiência o leitor e engloba a sensação/sentimento do leitor com o impacto da hesitação. Algumas páginas depois, Todorov deixará evidente que a hesitação do leitor é imprescindível ao enredo fantástico. Para ele, a hesitação do leitor é mais importante que a das próprias personagens, pois há narrativas em que algumas personagens não hesitam diante dos eventos fantásticos, todavia a "hesitação do leitor é [...] a primeira condição do fantástico" (TODOROV, 2004, p. 37).

Em relação à segunda faceta, ressalto o alto valor da hesitação no estudo todoroviano, haja vista que ele comparece logo no terceiro parágrafo do capítulo destinado à definição do gênero fantástico, que é o segundo da obra. Nesse sentido, pode-se atestar o quão importante é a hesitação para a construção de uma teoria do gênero fantástico na obra de Todorov, na medida em que esse é o primeiro aspecto pontuado por ele para que se abalize uma narrativa como fantástica. É a vacilação, a incerteza o critério definidor do fantástico. Para compor esse critério, Todorov lança mão de dois gêneros vizinhos ao fantástico, o estranho e o maravilhoso. O fantástico, assim exposto, situa-se exatamente entre esses dois outros gêneros. A análise do fantástico, nesse sentido, depende de um entendimento que leva em conta também sua relação de oposição com dois outros gêneros literários.

Mas ainda é notável nessa definição, descortinada pela citação anteriormente transcrita, outro critério de relevo: o cenário em que

se desenrolam os fatos diegéticos, pois eles devem ocorrer em um "[m]undo que é exatamente o nosso", ou seja, o mundo não pode ser representado como o dos contos de fadas, em que o "Era uma vez" situa o leitor desde o início em um lócus no qual os seres maravilhosos habitam naturalmente. Assim, a hesitação deve estar atrelada a um espaço, a um mundo possível, que encene uma realidade análoga à do autor e à do leitor. Nesse aspecto, Todorov alicerça-se em teorias anteriores, que ele revela logo na sequência, especialmente as de Castex, Louis Vax e Roger Callois. Vejamos como cada um deles influencia a orquestração da teoria todoroviana.

Para Pierre-Georges Castex, o gênero fantástico se configura pela "intromissão brutal do mistério no quadro da vida real" (apud TODOROV, 2004, p. 32), sendo assim, devem ser descartadas desse gênero as narrativas feéricas e as mitológicas: "O fantástico, na verdade, não deve ser confundido com a fabricação convencional de narrativas mitológicas ou contos de fadas, o que implica uma mudança de cenário da mente"[3] (CASTEX apud CAMARANI, 2014, p. 31, tradução própria). O referido autor demarca o fantástico em contraposição a histórias em que o maravilhoso é um dado natural do gênero a que pertence e, nesse ponto, podemos perceber a influência do seu pensamento na composição do estudo de Todorov, visto que este, como já pontuei, o teórico búlgaro distingue o fantástico do maravilhoso e do estranho. Vale destacar também que a obra descrita e analisada por Castex como a precursora da literatura fantástica na França é *O diabo amoroso*, a mesma escolhida por Todorov para iniciar suas explicações no capítulo destinado à definição do gênero. O real e o sobrenatural, de acordo com Castex, são possibilidades de leitura da obra de Cazotte, e a fricção entre as duas opções de leitura (a que considera os eventos reais e a que considera os eventos sobrenaturais) gera um impasse, ou seja, uma hesitação. Compreendo, então, que Todorov aproveita-se de dois elementos já constantes na obra de Castex, intitulada *Le conte fantastique en France de Nodier à*

3 *"Le fantastique, en effet, ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries, qui implique un dépaysement de l'esprit"*.

Maupassant, para a definição do fantástico: o cenário análogo ao da realidade do leitor e a hesitação.

Em relação ao cenário, a influência de Louis Vax também marca a teorização de Todorov: "A narrativa fantástica... gosta de nos apresentar, habitando o mundo real em que nos achamos, homens como nós, colocados subitamente em presença do inexplicável" (VAX apud TODOROV, 2004, p. 32). Todorov pinça esse trecho do livro *A arte e a literatura fantástica*, no qual Vax opõe o fantástico a outros gêneros, como o feérico, a poesia, o trágico, o macabro, a literatura policial, dentre outros. Nota-se, portanto, o mesmo procedimento de cotejo do fantástico com gêneros que lhe são contíguos. Ao comparar a alegoria e a fábula com o fantástico, ele observa que, enquanto a representação alegórica não surpreende o leitor, "as imagens fantásticas, pelo contrário, *inquietam-nos* e ameaçam-nos sorrateiramente" (VAX, 1974, p. 25, grifos meus). Na parte dedicada aos motivos frequentes nas narrativas fantásticas, quando aborda as alterações da causalidade, do espaço e do tempo, Vax afirma que o fantástico abala as certezas do homem, o seu sistema coerente de mundo e essa é uma das razões para desencadear o "*arrepio* sobrenatural" (VAX, 1974, p. 42, grifos meus). Atentemos que, nos dois casos, Vax refere-se a sentimentos ou sensações experimentados pelo leitor de uma narrativa fantástica, seja a inquietação ou o arrepio, experiências muito similares à hesitação defendida por Todorov. Outra concordância de Todorov com Vax diz respeito à distinção entre a alegoria e o fantástico: "O fantástico implica portanto não apenas a existência de um acontecimento estranho, que provoca hesitação no leitor e no herói; mas também numa maneira de ler, que se pode por ora definir negativamente: não deve ser nem 'poética', nem 'alegórica'" (TODOROV, 2004, p. 38).

Em outro livro, intitulado *A sedução do estranho*, Louis Vax cita mais explicitamente a grande mola propulsora da literatura fantástica em seu ponto de vista, que é a inquietude, a inquietação: "A ansiedade fantástica, como toda ansiedade, alimenta-se da dúvida

e não da certeza"[4] (VAX, 1965, p. 129, tradução própria). Assim, é a dúvida que gera a inquietude, a qual despertará aquilo que Vax denomina "sentimento do estranho". Esse teórico afirma que o gosto pelo estranho denomina-se ambivalência (VAX, 1965, p. 49), uma vez que a literatura fantástica oscila entre um prazer positivo e um sentimento negativo, entre o real e o irreal. Para ele, o sentimento do estranho brota de uma situação que desconcerta e ameaça, mas que, ao mesmo tempo, fascina o leitor, seduzindo-o. Dúvida, inquietude, inquietação, sentimento do estranho... hesitação.

De Roger Caillois, Todorov extrai a seguinte afirmação para descrever o cenário do fantástico: "Todo o fantástico é ruptura da ordem estabelecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana" (TODOROV, 2004, p. 32), o que reforça a ideia de que o mundo diegético em que acontecem os eventos fantásticos deve ser análogo ao do autor e ao do leitor, na visão todoroviana. Contudo, se Todorov aproveita essa concepção de cenário fantástico dada por Caillois, explicita que não concorda com uma outra ideia desse autor, aliás uma ideia que tece decisivamente a teoria de Caillois: a do fantástico similar a um "jogo com o medo". Caillois argumenta que as narrativas fantásticas enredam-se por meio de um clima de susto. A pesquisadora Ana Luiza Camarani observa muito bem tal postura de Caillois: "Na narrativa fantástica, afirma ainda o autor, o medo é um prazer, um jogo delicioso, uma espécie de aposta com o invisível em que o invisível, no qual não se crê, parece vir reclamar o que lhe é devido" (CAMARANI, 2014, p. 56). Todorov não concorda com essa posição de Roger Caillois, também defendida por Peter Penzoldt, e esclarece: "O medo está frequentemente ligado ao fantástico, mas não como condição necessária" (TODOROV, 2004, p. 41), porque, em seu entendimento, existem narrativas fantásticas em que o medo não se faz presente.

Outro autor que está na base da teorização realizada por Todorov é Sigmund Freud. Logo nas primeiras páginas de seu estudo

4 "*L'inquiétude fantastique, comme toute inquiétude, se nourrit de doute plutôt que de certitude*".

intitulado “O inquietante”, o psicanalista afirma que esse sentimento equivale normalmente ao angustiante. Em outra tradução para o português muito conhecida, assinada por Jayme Salomão e publicada pela editora Imago, o título do referido ensaio de Freud é traduzido como “O estranho”. Desde já uma relação forte parece estabelecer-se entre o texto de Freud e o de Vax. O estudo deste último parece comportar parte do percurso que Freud realiza em seu famoso ensaio, cujo centro de análise e reflexões é “O homem de areia” de Hoffmann, uma ficção que desconcerta, que institui constantes e arrebatadoras ambivalências.

De um modo geral, Freud, no citado ensaio, defende que o inquietante/estranho está relacionado a complexos reprimidos, ou seja, “o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora [que parece ser por nós desconhecida, acrescento] que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (FREUD, 2010, p. 331). Entretanto, o inquietante/estranho não se relaciona apenas a traumas de infância e crenças superadas, porque Freud considera outros motivos de inquietação, como os ataques epilépticos, a loucura, o corpo enterrado vivo, o tema do duplo, o animismo, a magia, a feitiçaria, a onipotência dos pensamentos, a relação com a morte, a repetição não intencional e o complexo da castração. O autor determina que o “efeito inquietante é fácil e frequentemente atingido quando a fronteira entre fantasia e realidade é apagada” (FREUD, 2010, p. 364), efeito esse que desencadeia um conflito de julgamento sobre o acontecimento ser de fato real ou não. Estamos, pois, diante de uma noção muito análoga à hesitação.

Muitos pesquisadores, a exemplo de Todorov, elegem o inquietante/estranho de Freud como base de seus trabalhos sobre literatura fantástica, ou pelo menos passam por esse conceito para definir os efeitos desencadeados por essa literatura, como é o caso de Rosie Jackson, em estudo que define o fantástico por meio da noção de “oculto”, de zonas obscuras. Para tanto, ela vale-se da concepção freudiana: “Entregar-se ao fantástico significa substituir a familiaridade, o conforto [...] pelo estranho, pelo inquietante, pelo misterioso. Supõe

a introdução de zonas obscuras formadas por algo completamente 'diferente' e oculto"[5] (JACKSON, 2001, p. 150). O oculto, as zonas obscuras, convertem-se em espaços de inquietação para o leitor.

Todas essas noções que circundam a experiência da hesitação vivenciada pelo leitor da obra fantástica talvez tenham sido despertadas pelos apontamentos ensaísticos de um escritor que nos legou uma ficção fantástica deveras desconcertante, Guy de Maupassant. Em "*Le fantastique*", crônica publicada no jornal *Le Gaulois* em 7 de outubro de 1883, o autor de "O Horla" utiliza vocábulos como dúvida, inquietação, indecisão e hesitação para definir essa literatura que tem o fantástico em seu centro; nela, o leitor indeciso perde o equilíbrio:

> O leitor indeciso já não sabia mais, perdia o equilíbrio como se estivesse em água cujo fundo estava sempre faltando, agarrando-se de repente à realidade só para afundar de novo imediatamente, e debatendo-se mais uma vez em uma confusão dolorosa e febril como um pesadelo.
>
> O extraordinário poder aterrorizante de Hoffmann e Edgar Poe vem dessa habilidade aprendida, dessa maneira particular de conviver com o fantástico e o perturbador, com fatos naturais onde, no entanto, algo inexplicável e quase impossível permanece.
> (MAUPASSANT, 2003, p. 1366, tradução própria)[6]

Assim, para um dos escritores paradigmáticos da literatura fantástica, Maupassant, a coexistência entre o fantástico e o

5 "*Dar entrada a lo fantástico implica substituir la familiaridad, la comodidad [...] por lo extraño, lo intraquilizador, lo misterioso. Supone introducir zonas oscuras formadas por algo completamente 'otro' y oculto".*

6 "*Le lecteur indécis ne savait plus, perdait pied comme en une eau dont le fond manque à tout instant, se raccrochait brusquement au réel pour s'enfoncer encore tout aussitôt, et se débattre de nouveau dans une confusion pénible et enfiévrante comme un cauchemar". "L'extraordinaire puissance terrifiante d'Hoffmann et d'Edgar Poe vient de cette habileté savante, de cette façon particulière de coudoyer le fantastique et de troubler, avec des faits naturels où reste pourtant quelque chose d'inexpliqué et de presque impossible".*

perturbador, entre o real e o irreal, desencadeia no leitor a indecisão, fazendo-o perder o equilíbrio.

Em um importante estudo para a área do fantástico, Irène Bessière, historiadora de arte, postula uma crítica à questão da hesitação, pois, no seu ponto de vista, não se pode caracterizar a organização de uma narrativa a um traço não específico. No lugar do conceito de hesitação, essa estudiosa francesa articula o conceito de "incerteza". Para Bessière, a narrativa fantástica instiga a incerteza e esta não estaria relacionada a uma experiência emocional, mas a uma experiência intelectual, em função de expor contradições — entre realidades e irrealidades — e de fazer brotar a indeterminação. Então, a diferença reside no tocante ao emocional em contraposição ao intelectual. Para explicar um pouco mais essa questão, a autora contrapõe o conto maravilhoso ao conto fantástico, este último funcionando como um anticonto: "Ao dever-ser do maravilhoso, ele [o fantástico] impõe a indeterminação"[7] (BESSIÈRE, 1973, p. 20) e esta seria desencadeada pela ruptura da causalidade narrativa, motor da lógica que rege o enredo fantástico.

Com base na perspectiva de o fantástico construir-se a partir de uma lógica narrativa, Bessière rejeita a condição de gênero literário atribuída à literatura fantástica por Todorov. O fantástico não se enquadraria como um gênero, mas como uma lógica, que é ao mesmo tempo formal e temática. A perspectiva genológica, no ver da autora francesa, limita a diversidade de obras construídas a partir de variadas formas de trabalho que surpreendem ou contrariam o leitor, limitando o fantástico a uma única possibilidade de construção. Compreendo, pois, que, nessa linha de entendimento de Bessière, a narrativa fantástica se constitui como uma modalidade, um modo narrativo, o qual se elabora por meio de temas e formas, tendo como fito a incitação da incerteza. Tal incerteza é suscitada por uma impossibilidade de decifração e por esse motivo Bessière aproxima a narrativa fantástica da adivinha, do enigma. Essa relação da narrativa

7 "Au devoir-être du merveilleux, il impose l'indétermination".

fantástica com o enigma conecta-se à ideia planteada pela estudiosa acerca da experiência desencadeada por essa literatura: a intelectual. Para Bessière (1973), o irreal, que nasce do seio do real, suscita uma aproximação entre a desrazão e a razão; o desejo de ler a irrealidade articula a razão e produz antinomias e ambiguidades. O impossível, para Bessière (1973), solo da narrativa fantástica, faz brotar a rica polissemia, daí a força literária dessa narrativa.

Se Bessière relê Todorov para mudar o foco — de gênero para modo, de experiência emocional para experiência intelectual —, o português Filipe Furtado o relê mantendo a perspectiva genológica, porém procura deslocar a condição necessária ao fantástico da recepção para a estrutura. Em seu livro *A construção do fantástico na narrativa*, dedica um capítulo, intitulado "A permanência da ambiguidade", a esse objetivo. Seu argumento pauta-se pela seguinte linha:

> Longe de ser o traço distintivo do fantástico, a hesitação do destinatário intratextual da narrativa não passa de um mero reflexo dele, constituindo apenas mais uma das formas de comunicar ao leitor a irresolução face aos acontecimentos e figuras enfocados. Por isso mesmo, como todas as outras características do gênero [...], a função do narratário terá de subordinar-se, servindo-a, à ambiguidade fundamental que o texto deve veicular.
> (FURTADO, 1980, p. 40-1)

Como fica evidente, para Furtado, a hesitação não representa o traço distintivo do fantástico; ela é o reflexo de um recurso que se encontra no plano estrutural da narrativa, a ambiguidade. Contudo, Filipe Furtado parece focar apenas na hesitação do leitor, instalada no plano da recepção, e omite o fato de Todorov ter estabelecido também que a hesitação ocorre no plano diegético, como um efeito que atinge as personagens da trama.

Vejamos, agora, como se alicerçam os argumentos do teórico português acerca do traço distintivo que elege para definir a

literatura fantástica, a ambiguidade. Como Todorov, Furtado, para tecer a referida definição, coloca o fantástico em contraposição aos dois gêneros vizinhos, o maravilhoso e o estranho. De acordo com o teórico luso, os três gêneros — fantástico, maravilhoso, estranho — poderiam ser agregados sob a denominação de "literatura do sobrenatural", na medida em que um traço em comum os une: a fenomenologia metaempírica; a qual se traduz por estar:

> Para além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência, tanto por intermédio dos sentidos ou das potencialidades cognitivas da mente humana, como através de quaisquer aparelhos que auxiliem, desenvolvam ou supram essas faculdades.
> (FURTADO, 1980, p. 20)

Contudo, ainda que o elemento metaempírico aproxime os citados gêneros, o modo como enredam ficcionalmente a ambiguidade os diferencia.

O maravilhoso, no entendimento do teórico português, distingue-se por não colocar em discussão a probabilidade da existência objetiva dos fenômenos metaempíricos e, sendo assim, não suscita a ambiguidade; e, de acordo com Todorov, o maravilhoso não deflagra a hesitação. Em resumo, no maravilhoso, não há hesitação/ambiguidade. O estranho, na visão de Furtado, elabora e exibe a ambiguidade, mas ela é desfeita, através de argumentos lógicos, racionais, até o final do enredo; Todorov entende o estranho, mais especificamente o fantástico estranho, como a narrativa na qual a hesitação ocorre, mas se desfaz em função de informações e argumentos racionais. Dito de outra maneira, para ambos, no estranho a hesitação/ambiguidade é rasurada diante de uma explicação lógica. No ponto de vista de Furtado, o fantástico só emerge em narrativas em que ocorre a permanência da ambiguidade; de forma similar, Todorov defende que o fantástico puro ocorre quando a hesitação irrompe. Para ele o fantástico dura o tempo da hesitação, porém ela se confirmará caso permaneça no decorrer do enredo. Nesse

sentido, é possível dizer que, mesmo contestando o conceito de hesitação de Todorov, Furtado elabora argumentos muito análogos aos dele. A diferença que ele estabelece é a de que a permanência da ambiguidade é uma questão interna à narrativa, ao passo que, para Todorov, a hesitação estaria *também* condicionada à recepção do acontecimento insólito.

Assim como Bessière e Furtado, que procuram rever o conceito de hesitação e descortinar novas possibilidades de leitura, o teórico belga Jacques Finné (1980), em *La littérature fantastique: essai sur l'organisation surnaturelle*, admite que o seu objetivo *é* semelhante ao de Todorov: o de descobrir um mecanismo que conecte todas as narrativas fantásticas no fito de caracterizar e definir o gênero; no entanto, para cumprir esse objetivo, articula outros direcionamentos. Em seu estudo, Finné resgata as concepções arroladas por Castex, Vax, Caillois, Bessière e outros. Após explicitar que a perspectiva de Caillois sobre o fantástico integra o medo como característica do gênero, Finné assevera que é muito arriscado tentar definir um gênero literário tomando como base as reações do leitor.

Finné lembra ainda o estudo de Hubert Matthey, no qual se apresenta a ideia do elemento fundamental para a literatura fantástica, o elemento transpositor, que pode ser um estado — esgotamento e tensão nervosa — ou um cenário específico — como o castelo, o campo, o laboratório. Para Finné, a tensão nervosa e o esgotamento desencadeiam alucinações, mas estas não são concernentes à narrativa fantástica. Quanto ao cenário, o estudioso belga acredita que eles não são decisivos para incitar o assombro sobrenatural, ainda que contribuam para isso. Finné passa também pelas ideias arroladas por Peter Penzoldt, especialmente a vinculação do fantástico com o medo, visão criticada por ele e por Todorov.

Ao final da primeira parte do seu estudo, Finné relê esmiuçadamente a proposta do autor búlgaro e, ainda que reconheça que a obra de Todorov foi a que ofereceu à literatura fantástica uma teoria mais coerente, Finné enumera nela alguns defeitos. Em primeiro lugar, as contradições internas, como a recusa ao fato de

a alegoria poder deflagrar o fantástico, contudo, em alguns de seus exemplos Finné acusa Todorov de citar narrativas explicitamente alegóricas. Em segundo, Finné considera excessiva a quantidade de resumos de narrativas, muitos deles desnecessários em seu ponto de vista. Em terceiro, erros de detalhes, como o fato de Todorov afirmar que as narrativas em primeira pessoa são raras em *As mil e uma noites*, quando nessa obra predominam narrativas encaixadas, geradas por um narrador situado no plano da narrativa.

Ao discutir a noção de hesitação, Finné seleciona especialmente a passagem em que Todorov afirma que o fantástico dura apenas o tempo de uma hesitação. Ele observa que talvez Todorov não tenha deixado explícito que uma narrativa será mais fantástica quanto mais ela alongar seu momento de hesitação; nessa linha de entendimento, um conto seria fantástico ideal se mantivesse a hesitação até o desfecho. E, relendo Todorov por Finné, podemos dizer que existiria o conto fantástico e o conto que contém o fantástico.

Ao final do seu ensaio, Finné define sua concepção de literatura fantástica, partindo do pressuposto de que toda narrativa fantástica deve estar subordinada a uma explicação, o que pode ser constatado em muitas narrativas nas quais as personagens, diante do inexplicável, esperarem e desejarem uma elucidação. A narrativa fantástica seria uma trama de mistérios lógicos, os quais necessitam de uma explicação. De acordo com Finné, a organização desse enredamento realizado na esteira do paradoxo entre o inexplicável e o explicável estrutura-se por intermédio de dois vetores: o da tensão e o da distensão. O vetor da tensão é responsável pelos mistérios que têm por efeito a perturbação do leitor. Vemos, nesse ponto, que Finné também se preocupa com o plano da recepção para a definição da literatura fantástica e há aí uma contradição, pois, no início do seu estudo, como já apontei, Finné critica o fato de alguns teóricos elegerem uma definição de fantástico baseada nas reações do leitor. O vetor da distensão é constituído por dispositivos que anulam a tensão, sinalizando a explicação. O vetor da tensão encontra-se muito bem representado diante da hesitação das personagens. De acordo

com Finné, concordando com Todorov, toda narrativa fantástica apresenta uma representatividade do leitor, por intermédio de uma ou mais personagens. Se uma personagem, diante do mistério, quer uma explicação, representa o anseio do leitor; contudo, se essa personagem esgota-se e não deseja mais a explicação, é porque ela cessou o jogo de representação que tem no leitor o seu duplo. Aponto, aqui, mesmo considerando as diferenças de abordagem, o diálogo da noção de explicação de Finné com a de experiência intelectual de Irène Bessière, porque nos dois casos a literatura fantástica engendra um jogo com a lógica. E isso é paradoxal, mas parece explicar um pouco essa literatura que tem no insólito, no metaempírico, a sua base: o ilógico suscita o lógico, o irracional move o racional. *É,* como pontua Bessière (1973), o jogo entre a desrazão e a razão.

O teórico catalão e professor da Universidade Autônoma de Barcelona, David Roas, não entende a hesitação como traço definidor da literatura fantástica, pois sua definição de fantástico inclui tanto as narrativas em que a evidência do fantástico não é colocada em discussão, como as narrativas em que a ambiguidade é indissolúvel, uma vez que todas representam a mesma possibilidade, ou seja, a invasão do sobrenatural no mundo real e, notadamente, a incapacidade de esclarecer tal invasão por meio da razão. Para David Roas (2011), o objetivo do fantástico é o de desestabilizar os códigos. Ao introduzir o "outro" e o oculto, espaços que estão além das armações limitadoras do humano e do real, a literatura fantástica provoca uma reação: o medo. Esta é a tese de Roas: ao invés da hesitação, o fantástico desencadeia o medo. Ele aciona o estudo consagrado de Delumeau sobre o assunto e lembra que o medo é a emoção frequentemente precedida de surpresa, provocada pela consciência de um perigo presente e opressivo que ameaça nossa conservação/segurança (ROAS, 2011, p. 82).

Roas entende que o medo advém de uma ameaça real ou imaginária e também que há distinções entre o medo e a angústia. Esclarece, a partir de Delumeau, que pertencem ao medo o temor, o espanto, o pavor, o terror; e pertencem à angústia a inquietude,

a ansiedade, a melancolia. O medo leva ao conhecido; a angústia, ao desconhecido; o medo tem um objeto determinado, a angústia não tem, por essa razão ela é geralmente mais difícil de suportar que o medo. Mas ambos os sentimentos se encontram em esferas muito próximas, que se tocam, interligam-se. Para reforçar sua tese da aproximação entre medo e angústia, vale-se mais uma vez dos postulados de Jean Delumeau: "O que o ser humano faz — dado que é impossível continuar enfrentando uma angústia infinita e indefinível por muito tempo — é transformar e fragmentar sua angústia em medos precisos (sobre algo ou alguém), que são mais fáceis de lidar"[8] (ROAS, 2011, p. 83, tradução própria).

Assim, com base em Delumeau, Roas afirma que o fantástico suscita perplexidade, medo, obrigando-nos (leitor e personagem) a buscar uma explicação. Em Lovecraft (1987), temos a relação horror/sobrenatural que desencadeia o medo. A definição de Lovecraft põe em relevo o efeito emocional, psicológico, gerado pela literatura de horror, efeito esse sempre conexo à emoção mais antiga e mais forte da humanidade, o medo. Todavia, Roas lembra que os teóricos se dividem quanto à presença ou não do medo na narrativa fantástica. Penzoldt, Caillois, Bessière e Jackson, por exemplo, admitem o medo como fator importante para a composição dessa literatura; já Todorov, Finné e Belevan negam o medo como sua condição necessária.

Os monstros são física e cognitivamente ameaçadores, uma vez que abalam o conhecimento comum. Roas cita a narrativa de Stevenson, *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, e adverte que nela há uma experiência em que se quer separar a dupla natureza que possui todo ser humano — a boa e a má; entretanto, Hyde é o monstro que nos habita. Fisicamente nos assusta, mas talvez o susto maior gere uma angústia ao percebermos o próprio monstro que guardamos escondido em nossas entranhas, em nossas intimidades. Medo e angústia. Medo físico e metafísico. Sobre essas duas últimas formas citadas de

8 *"lo que hace el ser humano - dado que es imposible mantenerse afrontando durante mucho tiempo una angustia infinita e indefinible - es transformar y fragmentar su angustia en miedos precisos (acerca de algo o de alguien), con los que es más fácil enfrentarse"*.

medo, Roas defende que o medo físico é aquele referente à ameaça física; a morte, por exemplo, configura-se como um efeito habitual do fantástico. Já o medo metafísico é desencadeado quando nossas convicções sobre o real cessam de funcionar, "quando perdemos o equilíbrio em um mundo que antes nos era familiar"[9] (ROAS, 2011, p. 96, tradução própria). E o medo metafísico é, no entendimento de Roas, o efeito essencial do fantástico.

Em "*Aminadab*, ou o fantástico considerado como linguagem", o filósofo existencialista francês Jean-Paul Sartre trata do fantástico do século XX especialmente através da obra de dois escritores: Maurice Blanchot e Franz Kafka. Ele segue, em parte, a linha de Todorov, ao considerar, por exemplo, o fantástico como gênero e ao distinguir o fantástico antes e depois do século XX. Para ele, o fantástico anterior ao século XX "manifestava nosso poder humano de transcender o humano, buscava-se criar um mundo que não fosse este mundo" (SARTRE, 2005, p. 137); ao passo que no fantástico do século XX ocorre um retorno ao humano, ou seja, o objeto desse fantástico seria o homem. O autor do século XX teve que "renunciar à exploração das realidades transcendentes, [e] resignar-se a transcrever a condição humana" (SARTRE, 2005, p. 138). Não concordo com essa oposição feita por Sartre, pois, em meu ponto de vista, o homem sempre foi o objeto do fantástico. A pequena Alice de Lewis Carrol ou as personagens angustiadas de Poe não existem apenas para realizarem uma projeção transcendental do homem, mas, nelas, o objeto já é também a condição humana, é o próprio homem. Não é à toa que quando a Lagarta indaga Alice sobre quem é ela, a menina afirma que pode dizer quem era na hora que havia se levantado, mas naquele momento ela seria já outra Alice.

Por outro lado, estou de acordo com Sartre, quando ele define o fantástico do século XX como uma representação do mundo "em reverso", um universo às avessas. Para explicar essa situação, ele parte de uma dicotomia entre o mundo anverso e o mundo reverso:

9 "*cuando perdemos pie frente a un mundo que antes nos era familiar*".

> No mundo 'em anverso' uma mensagem supõe um remetente, um mensageiro e um destinatário; ela só tem valor de meio: seu conteúdo é que é seu fim. No mundo 'em reverso' o meio se isola e se põe para si: somos assediados por mensagens sem conteúdo, sem mensageiro ou sem remetente. Ou, ainda, o fim existe mas o meio vai corroê-lo pouco a pouco; num conto de Kafka o imperador envia um mensagem a um habitante da cidade, mas o mensageiro tem uma caminhada tão longa a realizar que a mensagem jamais chegará a seu destinatário; Blanchot, por sua vez, nos fala de uma mensagem cujo conteúdo se modifica progressivamente ao longo do trajeto.
> (SARTRE, 2005, p. 141)

O mundo "em reverso" incita o vazio ("mensagens sem conteúdo, sem mensageiro e sem remetente"), instaurando, assim, a abertura. Sobre a participação do leitor na literatura fantástica do século XX, Sartre segue a compreensão de Todorov, ao afirmar que ele jamais se espanta diante do insólito. É como se ele escapasse das garras do fantástico: "Ele está fora, de fora com o próprio autor; contempla esses sonhos como contemplaria uma máquina bem montada, e só perde o pé em raros momentos" (SARTRE, 2005, p. 149). Penso que caiba uma séria advertência sobre esse aspecto, porque creio ser muito difícil saber se todo leitor, de fato, diante do insólito do século XX, não esboça espantos; e mais, em que momentos esse leitor "perderia o pé", vacilaria e hesitaria.

O brasileiro Jorge Schwartz, também seguindo Todorov e aproximando-se de Sartre, vê diferenças no plano da recepção no fantástico do século XX, pois, ao analisar a obra de Murilo Rubião, entende que o elemento fantástico, nesse caso, dissolveria as relações tradicionais do texto com o leitor, e o inseriria num espaço insólito que é construído como um mundo verossímil:

> É esta ausência de perplexidade frente ao fato sobrenatural que faz com que a narrativa do Autor venha sobrecarregada de modernidade,

> aliando-a, a partir do exemplo de Kafka, a uma nova, mas grandiosa gama de escritores latino-americanos: Mário de Andrade, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Gabriel Garcia Márquez, José Donoso e, deslocado no seu tempo, Machado de Assis.
> (SCHWARTZ, 1981, p. 69)

Outro brasileiro a fazer distinção entre o fantástico antes e depois do século XX foi José Paulo Paes. Para esse poeta, ensaísta e tradutor, a abertura da racionalidade propiciada pelo século XX "libertou o fantástico de seus antigos compromissos com a hesitação entre natural e sobrenatural" e por isso a literatura fantástica deve ser compreendida não mais como um "'jogo com o medo', mas, sobretudo, um jogo com a verdade" (PAES, 1985, p. 192), jogo esse que, à maneira de Bessière, seria, então, um exercício intelectual e não mais apenas emocional.

Renato Prada Oropeza, para tratar do discurso fantástico contemporâneo, norteia a perspectiva de análise pela tensão semântica e pelo efeito estético. Para esse pesquisador boliviano, o discurso fantástico estabelece uma espécie de estética do "sem sentido" e o leitor deve lê-lo considerando o insólito que nele emerge como um elemento plausível, verossímil:

> O leitor deve aceitar o 'paradoxo' (termo de Kierkegaard e Chesterton) de que o novo discurso quer estabelecer-se na presença dos seguintes códigos: a realidade e o fato de que a anula, quebra sem resolvê-la, sem pedir uma explicação que, no fundo, a anula ao reduzi-la a valores racionais da lógica[10].
> (PRADA OROPEZA, 2006, p. 58, tradução própria)

Podemos dizer, então, que essa estética, como explica Prada Oropeza, evocando D. Quixote, estabelece uma "razão da desrazão" e

10 *"el lector implícito tiene que aceptar la «paradoja» (término tan caro para Kierkegaard y Chesterton) de que el nuevo discurso quiere establecerse en la presencia de ambos códigos: el realista y el que lo anula, quiebra sin resolverla, sin pedir una explicación que, en el fondo, la anule al reducirla a los valores racionales de la lógica"*.

sugere que o leitor aceite o "sem sentido" discursivizado pelo enredo fantástico. Seria, nesse sentido, um exercício intelectual, à maneira de Bessière. É possível perceber no rico texto de Prada Oropeza, assim, não uma preocupação excessiva com a reação do leitor, mas a possibilidade de pensar no efeito, e na recepção, por meio do próprio discurso da literatura fantástica.

O "sem sentido" pode ser lido como uma subversão operada pelo discurso fantástico. A pesquisadora argentina Rosalba Campra, professora da Universidade de Roma, ressalta em seus estudos a força questionadora do fantástico, força essa que tem como resultado a subversão de nossa percepção do real. Ela esclarece que o "estranhamento fantástico é resultado de uma greta na realidade, um vazio inesperado que se manifesta na falta de coesão narrativa no plano da causalidade" (apud ROAS, 2014, p. 150). O vazio abordado por Campra pode ser cotejado ao vazio a que se referiu Sartre, que desloca o mundo, subverte-o. Ao tocar na questão do estranhamento, Campra sugere a relação texto fantástico/leitor, entretanto, em seus estudos, esse não é o principal mote para a demarcação do fantástico; sua perspectiva é mais interna ao texto, focalizando, como dito acima, a questão da quebra da causalidade desencadeada pelo enredo fantástico, dialogando com a teoria de Bessière, que, como ressaltei anteriormente, defende que a literatura fantástica rompe com o sistema de causalidade da literatura realista e cria uma nova lógica de enredamento.

Lenira Marques Covizzi, pesquisadora brasileira, possui um trabalho que pode ser considerado um grande marco, uma vez que é um dos estudos de referência para a noção de insólito. Intitulado *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*, o livro é resultado de sua tese, que teve como orientador o Prof. Antonio Candido e foi defendida no ano de 1970. Por essa cronologia, é possível perceber que, enquanto Lenira Covizzi produzia sua tese sobre o fantástico aqui no Brasil, Todorov escrevia o livro que normatizou os estudos sobre literatura fantástica. Contudo, enquanto Todorov prende-se a uma perspectiva genológica, a pesquisadora brasileira não se preocupa em impor limites às narrativas pertencentes ao fantástico.

Ao definir o que é insólito, Covizzi coloca a recepção no centro, porque afirma que o insólito é aquilo que "desperta no leitor o sentimento do *in*verossímel, *in*cômodo, *in*fame, *in*congruente, *im*possível, *in*finito, *in*corrigível, *in*crível, *in*audito, *in*usitado, *in*formal" (COVIZZI, 1978, p. 26). O sentimento do insólito, na visão dessa autora, é especialmente suscitado pelo mundo de linguagem que o texto desencadeia, pelas inesperadas relações no tecido discursivo, como na obra de Borges e de Guimarães Rosa. Em suas leituras das narrativas desses dois autores, ela conclui que a literatura que tem o insólito como motor de enredamento provoca perplexidade e excitação. Ela afirma que essa arte não "opera sucessões, mas repetições, ausências, não causalidade" (COVIZZI, 1978, p. 41). As ausências podem ser cotejadas ao vazio citado por Sartre e por Campra e a não causalidade dialoga com a compreensão de Bessière sobre a lógica peculiar da narrativa fantástica, que carece de uma causalidade.

A expressão "sentimento", usada por Covizzi, faz parte do título de um dos mais importantes ensaios sobre a literatura fantástica, escrito por Julio Cortázar: "O sentimento do fantástico". O escritor e ensaísta argentino defende que

> o verdadeiramente fantástico não reside tanto nas estreitas circunstâncias narradas, mas na sua ressonância de pulsação, de palpitar surpreendente de um coração alheio ao nosso, de uma ordem que nos pode usar a qualquer momento para um dos seus mosaicos, arrancando-nos da rotina para nos pôr um lápis ou um cinzel na mão.
> (CORTÁZAR, 2006, p. 179)

É notável, no argumento destacado no trecho citado, a forma como Cortázar desloca algumas ideias habituais em se tratando do sentimento/hesitação do leitor da literatura fantástica, uma vez que, em geral, os estudiosos da área falam dessa experiência de uma perspectiva de passividade; enquanto ele sugere uma atividade importante ao leitor: a de coautor da obra. Nesse sentido, a visão de Cortázar condiz mais com a ideia de uma experiência intelectual,

aos moldes do proposto por Bessière, do que com a experiência meramente emocional, base da maioria dos teóricos que se detiveram sobre a reação do leitor em contato com o fantástico. Cortázar, a exemplo de Bessière e Prada Oropeza, atribui à materialidade, à tessitura discursiva da narrativa fantástica o decisivo motor do insólito, porque a ordem discursiva do fantástico é sempre aberta; por isso, para Cortázar, não há fantástico fechado.

Já a estudiosa peruana Susana Reisz retira do campo da recepção a base para a definição do fantástico. Para ela não é a natureza assustadora ou perturbadora de um acontecimento que o torna adequado para integrar uma ficção fantástica, contudo a sua irredutibilidade ao natural e ao sobrenatural. A hesitação ou a perturbação seriam uma consequência de tal irredutibilidade:

> O medo ou a angústia que pode produzir, dependendo da sensibilidade do leitor e do seu grau de imersão na ilusão suscitada pelo texto, é apenas uma consequência dessa irredutibilidade: é um sentimento que deriva da incapacidade de conceber — de aceitar — a coexistência do possível com um impossível [...] ou, o que é o mesmo, de admitir a ausência de explicação — natural ou sobrenatural codificada — para o acontecimento que se opõe a todas as formas de legalidade comunitariamente aceitas, que não se deixa reduzir nem a um grau mínimo do possível (seja ele chamado milagre ou alucinação)[11].
> (REISZ, 2001, p. 197, tradução própria)

Como fica evidente, Susana Reisz (2001) compreende que a ficção fantástica não pode ser definida com base na sua recepção, mas na dialética que a move, no jogo irredutível entre o possível e o impossível.

11 *El temor o la inquietud que pueda producir, según la sensibilidad del lector y su grado de inmersión en la ilusión suscitada por el texto, es sólo una consecuencia de esa irreductibilidad: es un sentimiento que se deriva de la incapacidad de cocebir - aceptar - la coexistencia de lo posible con un inposible [...] o, lo que es lo mismo, de admitir la ausencia de explicación - natural o sobrenatural codificada – para el suceso que se opone a todas las formas de legalidad comunitariamente aceptadas, que no se deja reducir ni siquiera a un grado mínimo de lo posible (llámese milagro o alucinación).*

O escritor Italo Calvino, autor de uma série extensa de narrativas fantásticas, como ensaísta dedicou-se também à problematização do fantástico. Em um dos seus ensaios ele faz algumas críticas às formalizações propostas por Todorov:

> Em italiano [...] os termos *fantasia* e *fantástico* não implicam absolutamente esse mergulho do leitor na corrente emocional do texto; implicam, ao contrário, uma tomada de distância, uma levitação, a aceitação de uma lógica outra que leva para objetos outros e nexos outros, diversos daquele da experiência diária (ou das convenções literárias dominantes). Desse modo, podemos falar de *fantástico* no século XX ou então de *fantástico* no Renascimento. [...] Se quisermos desenhar um atlas exaustivo da literatura de fantasia, será necessário começar por uma gramática daquilo que Todorov denomina *maravilhoso*, no âmbito das primeiras operações combinatórias de signos nos mitos primitivos e nas fábulas, e também no das necessidades simbólicas do inconsciente (antes de qualquer tipo de alegoria consciente), assim como no dos jogos intelectuais de toda época e de toda civilização.
> Deixo para os críticos a tarefa de situar meus romances e contos dentro (ou fora) de uma classificação do fantástico. Para mim, no centro da narração não está a explicação de um fato extraordinário, mas a *ordem* que esse fato extraordinário desenvolve em si e ao redor de si, o desenho, a simetria, a rede de imagens que se depositam em torno dele, como na formação de um cristal.
> (CALVINO, 2006, p. 256-257, grifos do autor)

Há pelo menos três pontos em que Calvino realiza uma crítica bem contundente aos postulados todorovianos: em relação à demarcação cronológica do gênero, pois, em seu ponto de vista, o fantástico existe muito antes dos séculos XVIII e XIX e também continuará existindo depois do século XX; em se tratando do fato de as alegorias

poderem ser lidas como literatura fantástica; e em referência à reação do leitor a servir de critério definidor dessa literatura. Nesse último ponto, com ironia, o autor das *Seis propostas para o próximo milênio* defende que a literatura fantástica não depende do "mergulho do leitor na corrente emocional do texto", mas de dois outros aspectos: a primeira, do distanciamento do leitor, e isso tem relação com a perspectiva de experiência intelectual teorizada por Bessière; a segunda, da própria materialidade do texto fantástico, do seu "desenho", ou seja, da forma como se compõe esteticamente a fantasia ou o fantástico, a criar uma possibilidade de muitas imagens, como aquelas suscitadas por um cristal.

Neste trabalho, elenquei alguns importantes estudiosos que se debruçaram sobre a literatura fantástica e tive como mirante a noção de hesitação, tão difundida nas pesquisas da área, haja vista a sua inserção no livro de Todorov, tão lido e relido. Muitos dos estudos se norteiam pela hesitação ou por alguma espécie de sentimento que abala o leitor quando da leitura da literatura fantástica. Na maioria dos casos, esse sentimento gera uma experiência emocional, sendo por meio da hesitação, da inquietação, do estranho (ou do sentimento do estranho), da tensão, da perda de equilíbrio, da excitação. Alguns estabelecem que o medo *é* o sentimento desencadeado por essa literatura, como Caillois, Peter Penzoldt, Bessière e Roas.

Todavia, há estudiosos que defendem que, no lugar da experiência emocional, é desencadeada uma experiência intelectual, sendo o estudo de Bessière, o da poética da incerteza, o demarcador dessa tendência, seguido de muitos outros, como Jacques Finné, Renato Prada Oropeza, José Paulo Paes, Julio Cortázar e Italo Calvino. Essa perspectiva geralmente é norteada por trabalhos que geralmente deslocam o eixo de investigação do plano da recepção para o plano da materialidade discursiva dessa literatura. O caso de Furtado é bem específico, uma vez que ele toma como dispositivo de definição não a hesitação, uma experiência de recepção, mas a ambiguidade, dispositivo discursivo. Nessa linha de entendimento da literatura fantástica pelas vias da

linguagem, alguns estudos trabalham com a ruptura da causalidade — Bessière, Campra, Covizzi —, outros evidenciam o jogo com os vazios e a potente abertura — Campra, Sartre, Covizzi, Cortázar, Calvino.

Meu posicionamento elege como caminho mais coerente para a análise da literatura fantástica essa linha que toma o discurso como norteador, contudo, não descarto a possibilidade de trabalho com o plano da recepção, porém, para tanto, é necessário partir ainda do discurso — dos vazios, negações, aberturas. E, sendo assim, é necessário trazer ao estudo as contribuições, por exemplo, de teóricos da estética da recepção ou da teoria do efeito estético, como, por exemplo, Wolfgang Iser. Esse teórico alemão, fundador da teoria do efeito estético, esclarece que "se a ficção não é realidade não é porque careça de atributos reais, mas sim porque ela é capaz de organizar a realidade de tal modo que esta se torna comunicável" (ISER, 1996, p. 102). Assim, dizer que a ficção é igual ou é oposta à realidade é um equívoco; o *fingir* do texto literário se manifesta porque a ficção nos comunica algo sobre a realidade. Não se trata, pois, de evidenciar *o que significa* a ficção, ou o que significa um mundo "em reverso" construído pela literatura fantástica, mas sim os seus efeitos, que são deflagrados da estrutura dialógica que o tecido ficcional apresenta, tecido esse que se compõe de vários e diferentes fios: "A relação dupla da ficção com a realidade deve ser substituída por uma relação tríplice: real/ fictício/ imaginário" (ISER, 1983, p. 93).

Como o texto literário contempla elementos do real, então o seu constituinte fictício não tem o caráter de uma destinação em si mesma, mas é, enquanto fingida, a preparação do imaginário. De acordo com Umberto Eco (1994, p. 87), a ficção "nos encerra nas fronteiras de seu mundo e, de uma forma ou de outra, nos faz levá-la a sério", mesmo no caso dos insólitos mundos da literatura fantástica. Defendo que se pode estabelecer, dessa forma, outra relação, sendo agora esta tetraédrica: real/ fictício/ imaginário/ dialógico, visto que os três primeiros elementos não existem sem a instância da recepção e diálogo com o leitor. E, se a experiência é emocional ou intelectual,

ela precisa ser analisada/considerada a partir da materialidade discursiva com os seus não-ditos e suas estruturas lacunares, que, no caso da literatura fantástica se hiperbolizam, desenham-se como as inúmeras facetas de um cristal[12].

12 Em estudo posterior a este, teorizei sobre a literatura fantástica considerando a sua materialidade, destacando como a sua construção se elabora por intermédio de um discurso dobrado de singularização e estranhamento. É o artigo que apresento no próximo capítulo.

3

O DISCURSO E A DIEGESE DO FANTÁSTICO: O PLUS ULTRA DA SINGULARIZAÇÃO

[1]

> O estranhamento é um antídoto eficaz contra um risco a que todos nós estamos expostos: o de banalizar a realidade (inclusive nós mesmos). (GINZBURG, 2001, p. 41)

O início deste ensaio apresenta uma pequena história contada por Décio Pignatari, em seu livro *Comunicação poética*, que traz como personagens o poeta Sthéphane Mallarmé e o seu amigo, o pintor Edgar Degas. Este último tinha o desejo de exercitar-se também pela arte das palavras e revelou ao seu amigo que, apesar de ter ideias poéticas, não conseguia fazer um único poema. Mallarmé deu a ele uma resposta breve, entretanto replena de sentidos acerca da especificidade da poesia e da literatura: "Meu caro Edgar, poemas não se fazem com ideias, mas com palavras" (PIGNATARI, 2005, p. 10).

A inserção dessa história na abertura do ensaio tem o fito de problematizar a constituição estética da literatura, a fim de que ela possa ser a base da hipótese aqui levantada: a literatura fantástica possui um discurso de dobra da singularização, um discurso que confere à singularização um *plus ultra*, enfim, um discurso no qual o processo de polissemia é construído de modo a potencializar as imagens e, nesse sentido, linguagem, figuração de personas ficcionais, espaço e tempo configuram-se através de uma reduplicação de sentidos.

Parto das noções de singularização e de estranhamento cunhadas por Victor Chklovski, em seu ensaio teórico "A arte como procedimento" (1978), noções que ultrapassaram o momento estruturalista e são frequentemente utilizadas ainda hoje quando o assunto em pauta é a caracterização do discurso literário. Para esse teórico russo, a linguagem da arte libera o objeto do automatismo perceptivo, através do qual ele é captado cotidianamente, singularizando-o:

1 Este texto se trata de uma versão revisitada e revisada do artigo homônimo publicado em: SANTOS, Luciene Alves; GABRIEL, Maria Alice Ribeiro; DANTAS, Michelle B. Santos (Orgs.). *Reflexões sobre o insólito ficcional*. João Pessoa: Editora UFPB, p. 11-23, 2019.

> O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção da arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; *a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já 'passado' não importa para a arte.*
> (CHKLOVSKI, 1978, p. 45, grifo do autor)

O discurso cotidiano, então, teria como marca constituinte a automatização, razão pela qual são frequentes, em um diálogo prosaico, frases incompletas e palavras enunciadas pela metade. Para Chklovski (1978, p. 44), a "automatização engole os objetos, os hábitos, os móveis a mulher e o medo à guerra". Por meio do discurso automatizado, os sujeitos parecem — robotizados — viver uma vida sem perceber muito aquilo acontece e existe ao seu redor. O discurso da arte nega esse automatismo e, conforme vimos no argumento do teórico russo, o procedimento utilizado para tal fim é a singularização, que consiste em apresentar um objeto como se o visse pela primeira vez, tornando a percepção mais prolongada, instigando no leitor um estranhamento.

O conto "Felicidade clandestina", de Clarice Lispector, traz em sua tessitura gestos de singularização ao longo de todo o enredo, terminando com um enunciado que sugere literariamente tais gestos: "Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante" (LISPECTOR, 1987, p. 10). Em um primeiro momento, temos, no enunciado, uma imagem prosaica ("uma menina com um livro") e, logo em seguida, essa mesma imagem na perspectiva da singularização. O narrador do conto de Clarice Lispector desdobra a imagem, fazendo desse ato de desdobramento o encontro do prosaico com o singular; a segunda imagem tende a causar no leitor uma pausa, uma lacuna (ISER, 1979), um espaço de estranhamento. A pausa pode ser associada à ideia de prolongamento da percepção apontada por Chklovski e também pode ser ilustrada pelo procedimento da

interrupção da leitura para as interpretações do leitor: "Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de ideias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu *ler levantando a cabeça*?" (BARTHES, 2004, p. 26, grifo do autor). Ao *levantar a cabeça*, o processo de leitura e de percepção de imagens se delonga, porque o leitor sente-se incitado a fazer associações, como, por exemplo, com imagens que associam a menina à mulher com o livro, à Emma Bovary e a tantas outras leitoras, fictícias ou empíricas, que se entregam ao prazer da leitura.

Em "Desenredo", de João Guimarães Rosa, o narrador, ao apresentar a figura feminina que deixará Jó Joaquim completamente enamorado, descreve-a: "Antes bonita, olhos de viva mosca" (ROSA, 1968, p. 38). Olhos que não param? olhos pegajosos? olhos sujos?... Enfim, no decorrer da narrativa, o leitor sabe que a mulher com olhos de viva mosca atrai Jó Joaquim: "Era infinitamente maio e Jó Joaquim pegou o amor" (ROSA, 1968, p. 38). Cada palavra aparece como um gesto de singularização e instiga um possível estranhamento no leitor, pois não era apenas maio, mas "infinitamente maio", potencializando-se os sentidos que esse mês reverbera no imaginário do leitor, uma vez que costuma ser com frequência associado ao casamento, ao amor. Jó Joaquim não fica simplesmente enamorado, ele "pegou o amor"; o uso do verbo pegar singulariza o dito, abre-se como uma pausa para que o leitor levante a cabeça: ele pega o amor com as mãos para que não escape ou ele pega o amor como se pega uma doença, no ar, inadvertidamente?

Pelos exemplos citados, retirados de dois contos que não pertencem à literatura fantástica, pode-se perceber que a palavra em seu uso singularizado, que instiga o estranhamento, é um recurso frequente do procedimento literário. Voltemos, pois, à minha hipótese inicial — a literatura fantástica possui um discurso que confere à singularização um *plus ultra*, como um discurso singularizado em dobra, geminado — e para isso tomemos como exemplo o conto "Teleco, o coelhinho", de Murilo Rubião, no qual, logo nas primeiras linhas, o leitor encontra imagens que possivelmente causarão um profundo estranhamento:

> — Moço, me dá um cigarro?
> A voz era sumida, quase um sussurro. Permaneci na mesma posição em que me encontrava, frente ao mar, absorvido com ridículas lembranças.
> O importuno pedinte insistia:
> — Moço, oh! moço! Moço, me dá um cigarro?
> Ainda com os olhos fixos na praia, resmunguei:
> — Vá embora, moleque, senão chamo a polícia.
> — Está bem, moço. Não se zangue. E, por favor, saia da minha frente, que eu também gosto de ver o mar.
> Exasperou-me a insolência de quem assim me tratava e virei-me, disposto a escorraçá-lo com um pontapé. Fui desarmado, entretanto. Diante de mim estava um coelhinho cinzento, a me interpelar delicadamente.
> (RUBIÃO, 2010, p. 52)

O sobressalto do narrador-protagonista possivelmente é também o do leitor que lê esse conto pela primeira vez. Um coelho que fala, pede cigarros e que gosta de ver o mar? Na sequência do enredo, o narrador-protagonista apieda-se do coelhinho, ao saber que ele não tem morada certa, e o leva a morar em sua casa. Lá o coelho, que se chamava Teleco, revela em prática que tem o dom de metamorfosear-se em vários outros seres: "descobri que a mania de metamorfosear-se em outros bichos era nele o simples desejo de agradar ao próximo" (RUBIÃO, 2010, p. 53). E assim transforma-se em cavalo, leão, tigre, cobra, porco-do-mato, pulga. Mas o seu maior sonho era transformar-se em homem, entretanto em vão, pois a forma que conseguiu chegar mais próxima do homem foi a do canguru e, quando chega a essa forma, auto identificando-se como homem, nomeia-se Barbosa, arruma uma namorada e adquire "hábitos horríveis humanos" (RUBIÃO, 2010, p. 56). Sai da casa do narrador e ganha o mundo, possivelmente conseguindo seu sustento e de sua namorada com a espetacularização de suas metamorfoses. Mas depois retorna ao lar daquele que o acolhera inicialmente metamorfoseado em cachorro; a partir desse retorno, suas metamorfoses passam a ser contínuas, abruptas, sem controle,

até que, finalmente, no colo do narrador-protagonista, ele amanhece um dia na forma humana, porém morto: "No meu colo estava uma criança encardida, sem dentes. Morta" (RUBIÃO, 2018, p. 59).

Vemos, nesse conto, todo o processo de singularização materializar-se discursivamente, porquanto Teleco é um coelho que fala e metamorfoseia-se, convivendo com humanos e muitas vezes fazendo a vontade deles. O coelho Teleco é uma metáfora, suas metamorfoses concretizam gestos metafóricos, uma vez que quando queria ser gentil com as crianças transformava-se em cavalo e oferecia seu corpo às cavalgadas, mas, quando lidava com seres humanos que o ofendiam, assumia a forma de leão ou tigre. Teleco, assim, é metafórico por excelência, mas a metáfora ultrapassa o plano discursivo e planteia-se efetiva e hiperbolicamente no plano da diegese. De acordo com o *Dicionário de teoria da narrativa*:

> Na obra *Figures III*, G. Genette utiliza o termo *diegese* como sinônimo de história [...]. Posteriormente, em *Nouveau discours du* récit, o autor considera preferível reservar o termo *diegese* para designar o universo espacial-temporal no qual se desenrola a *história*.
> (REIS; LOPES, 1988, p. 26)

E é nesse sentido que faço uso do termo, já que entendo a diegese como o mundo ficcional no qual o enredo acontece.

Dessa forma, compreendo que o procedimento da singularização acontece no discurso, pois Teleco pode ser tomado como metáfora do menino de rua, e também de cada um de nós que assumimos variadas posições-sujeito (FOUCAULT, 2000) ou identidades (HALL, 2011) de acordo com as circunstâncias, com as motivações e com as possibilidades de existência e convivência. Outra leitura metafórica possível do nome Teleco, provocador de possíveis estranhamentos no leitor, é a sua leitura no sentido inverso, o que resultaria em Colete, uma vestimenta que se põe por cima de tudo, algo que trajamos externamente, como algumas identidades e subjetividades que assumimos.

Entretanto não é apenas isso, essa singularização ultrapassa o nível do discurso e encontra-se instalada na diegese, atingindo um *plus ultra*[2], metáfora dobrada e ampliada, porque Teleco existe no enredo efetivamente. Ele é um coelho que se metamorfoseia, assim como Gregor Samsa transforma-se plenamente em um enorme inseto numa manhã em que deveria levantar-se cedo para ir trabalhar (KAFKA, 1997). Existe, portanto, a existência física de um coelho Teleco no plano do mundo ficcionalizado por Rubião. Ele sintetiza uma conjunção da metáfora planteada no nível discursivo e no nível diegético.

Murilo Rubião, em entrevista concedida a Elizabeth Lowe, declara que:

> O desafio principal é exatamente a dificuldade que o escritor tem de impor uma possível realidade como sendo realidade, o supra-real dado em termos claros e normais. Como se a convivência cordial com os seus dragões, os seus monstros, tivesse a maior naturalidade. Então o escritor tem primeiro é que conviver com o mistério. Depois de certa convivência, ele passa a tratar o supra-real como se fosse a realidade. (RUBIÃO, 2018, s.p.)

Podemos entender esse suprarreal como a conjunção do mistério, dos seres metaempíricos (FURTADO, 1980) ou sobrenaturais, com a nossa realidade empírica. O mecanismo utilizado para que tal conjunção ocorra de modo pleno é o *plus ultra* da singularização, atando em um só fio o discurso e a diegese no trabalho de metaforização plena e dialógica.

Em Clarice Lispector, a metamorfose da menina com o livro em mulher com seu amante situa-se no plano discursivo, de linguagem: a metáfora, que dá o tom poético ao trecho narrativo, transforma a menina em mulher e o livro em amante. Todavia a menina continua a ser menina, ainda que comparada à mulher. Em Guimarães Rosa, os olhos de viva mosca, da mesma forma, funcionam como uma

2 *Plus ultra* é uma expressão latina que significa “mais além”.

caracterização metafórica daquela mulher por quem Jó Joaquim se apaixonou. O leitor compreende que seus olhos continuam sendo olhos e que a metáfora funciona para produzir o tom poético ao discurso e disseminar sentidos. No caso da narrativa não-fantástica o processo de singularização situa-se no plano da linguagem e no caso da narrativa fantástica, a singularização é um elemento que constitui a um só tempo o discurso e a diegese, um *plus ultra* à singularização e consequentemente ao estranhamento do leitor, ou seja, a metáfora instala-se na "figuração da personagem" (REIS, 2015), que, por sua vez, encontra-se habitando espaços e tempos construídos diegeticamente. Essa hipótese levantada encontra ressonância nas palavras de Barthes (2009, p. 294): "a literatura não é mais do que uma *linguagem*, isto é, um sistema de signos: o seu ser não está na sua mensagem, mas no seu sistema". Tal sistema compreende o "todo" artístico, discurso e diegese.

Ao reler o ensaio de Chklovski, Carlo Ginzburg (2001) traz novos exemplos por meio da ficção de Antonio Guevara — que reinventou os escritos autobiográficos do imperador Marco Aurélio —, de Voltaire, de Montaigne, para chegar ao foco de seu ensaio, *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. A partir dos exemplos citados, Ginzburg discorre sobre dois recursos artísticos que contribuem para o procedimento da singularização e, em consequência, para o efeito do estranhamento — a perífrase e a *ekphrasis* —, recursos que são muito elucidativas para a hipótese aqui defendida.

A perífrase "gera uma tensão cognitiva revelando pouco a pouco as feições imprevisivelmente *estranhas* de um objeto familiar" (GINZBURG, 2001, p. 32). Essa tensão cognitiva se torna mais verticalizada quando não se dirige apenas a uma dimensão de linguagem, mas quando expande à diegese. Nessa linha de entendimento cabe trazer aqui as palavras de Renato Prada Oropeza, quando explica o efeito da literatura fantástica:

> Uma espécie sem sentido, 'da razão da sem-razão', como dizia o nosso Dom Quixote — não o seu autor, que o entendia muito pouco — e

> que nos deu um primeiro exemplo dessa tensão quando nos contou sua fantástica descida à caverna de Montesinos e se recusou a dar explicação de sua aventura, nem a reduzi-la à obra do 'mago' que lhe guardava rancor[3].
> (PRADA OROPEZA, 2006, p. 58, tradução própria)

A razão do fantástico configura-se como uma sem-razão, que é provocada por um jogo de espelhos, como acontece na perspectiva que D. Quixote tem do mundo, um espaço repleno de fantasias, de encaixes de um mundo fictício sobre um mundo real. E por isso o que é da ordem do familiar passa, na ordem (ou desordem) da literatura (GAMA-KHALIL, 2010), a figurar sob a ótica da singularidade e a causar estranhamentos. Na literatura fantástica, o objeto visto sofre uma tensão desencadeada pela conjunção da singularização entre o discurso e a diegese.

A narrativa de Murilo Rubião, por exemplo, trata do nosso mundo; nós, leitores, reconhecemo-nos nela, ainda que o protagonista seja um coelho marcado por metamorfoses que tem o desejo de humanizar-se. E, nesse sentido, também podemos compreender nessa narrativa a presença do trabalho com a *ekphrasis*. Ginzburg (2001, p. 37) explica que a *ekphrasis* é um recurso que se revela como "uma tentativa extremamente elaborada de fornecer uma transcrição verbal de quadros inexistentes e, no entanto plausíveis".

Se a figuração das personagens assume um *plus ultra* da singularização na narrativa fantástica, como vimos em "Teleco, o coelhinho" (2010), outros elementos da narrativa podem apresentar esse procedimento, como é o caso do narrador. Podemos ilustrar o narrador com *plus ultra* da singularização com o antológico defunto-autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis (1985). Brás Cubas torna-se autor e narrador do livro de sua vida, escrita autobiográfica que ocorre após a sua morte. Ele cumpre

3 *"Una especie de sin sentido, de la razón de la sin razón» como decía nuestro Don Quijote — no su autor, que muy poco lo comprendió — y que nos dio una primera muestra de esta tensión al relatarnos su fantástico descenso a la cueva de Montesinos y negarse a dar una explicación de esa su aventura, ni reducirla a obra del 'mago' que le tenía ojeriza"*.

ironicamente o desejo de muitos: o de escrever a sua biografia integralmente — do nascimento à morte —, o que só é possível como demonstra muito bem e poeticamente Brás Cubas. Como lembrou Murilo Rubião (2018) em entrevista a Elizabeth Lowe, Machado de Assis é o precursor da literatura fantástica no Brasil.

Seguindo muito de perto a linha do defunto-autor/narrador machadiano, Herberto Helder traz em seu conto "Teorema" um narrador também revestido por um *plus ultra* da singularização, pois quem nos conta a história é Pero Coelho, assassino de D. Inês de Castro; tal história é a narrativa de sua morte. Diante de El-rei D. Pedro, o Cruel, e por ordem do mesmo, Pero é condenado à morte. Os carrascos o apunhalam pelas costas:

> De novo me ajoelho entre os pés dos carrascos [...]. Estremeço. Foi o punhal que entrou na carne e me cortou algumas costelas. Uma pancada de alto a baixo, um sulco frio ao longo do corpo - e vejo o meu coração nas mãos de um carrasco. O moço do rei espera com a bandeja de prata batida junto à minha cabeça, e nela depõem o coração fumegante. A multidão grita e aplaude; só o rosto de D. Pedro está triste. [...] Não tenho medo. Sei que vou para o inferno [...].
> [...] O rei sorri. Ergue o coração na mão direita e mostra-o ao povo. O sangue escorre-lhe entre os dedos e pelo pulso abaixo.
> [...] O rei come o meu coração. O barbeiro saiu do estabelecimento e está agora a meio da praça, com a bata branca, o bigode louro, vendo D. Pedro comer o meu coração cheio da inteligência do amor e da eternidade. [...] E eu também irei crescendo na minha morte, irei crescendo dentro do rei que comeu o meu coração.
> (HELDER, 2013, p. 116-119, grifos nossos)

O excerto é longo para que o leitor perceba como o procedimento do *plus ultra* da singularização do narrador ocorre, recitando intertextualmente o defunto-autor machadiano, porém promovendo algumas modificações nesse jogo dialógico, uma vez que, nesse caso,

o narrador assume a narração ainda quando está vivo e continua a narrar durante a sua violenta morte e após ela.

Tempo e espaço também recebem um *plus ultra* da singularização na narrativa fantástica. Basta lembrarmo-nos de *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll (2002), em que a menina vai parar em um mundo no qual tempo e espaço seguem lógicas diferentes de nosso mundo empírico e prosaico. Em "A continuidade dos parques", Julio Cortázar (1971) emaranha tempos e espaços distintos (empíricos e metaempíricos, ficcionais e não-ficcionais), conjugando-os numa só rede, num só parque. Em "Tlön, Ubqar, Orbis, Tertius", de Jorge Luis Borges (1999), também temos o *plus ultra* da singularização espaço-temporal, porque é uma narrativa em que Tlön, mundo lendário, vai tomando conta da Terra ao ponto de a Terra, em determinado momento, transformar-se em Tlön. Outra narrativa na qual o tempo se singulariza em um *plus ultra* é o conto popular da América "Rip Van Winkle", recontado por Washington Irving (2012), porque o protagonista Rip dorme por vinte anos nas montanhas Catskill, porém pensa que dormiu apenas por algumas horas da tarde. Ao descer das montanhas caminha até a vila onde morava e, no lugar da velha frondosa árvore, havia surgido um mastro onde tremulava uma "bandeira com uma curiosa combinação de listras e estrelas" (IRVING, 2012, p. 37). Nos vinte anos de seu sono, seu país tinha se tornado independente e nada era como ele conhecera em seu tempo, antes de adormecer nas montanhas. Um homem é capaz de dormir por vinte anos em uma narrativa na qual o tempo é singularizado de forma dobrada, em um *plus ultra*.

Esse procedimento referente ao tempo e ao espaço pode ser ilustrado com o conto "A noiva da casa azul", de Murilo Rubião (2010), no qual o narrador-personagem conta-nos que, movido pelo ciúme, viaja até a cidade de Juparassu para encontrar Dalila, sua namorada, mas, ao chegar lá, vê-se confuso, uma vez que, diante das ruínas da Casa Azul, percebe que o seu tempo vivido não coincide com o tempo daquela cidade em escombros. Então, os acontecimentos se embaralham em função de perceber diante de si tempos e espaços que remetem a outros

inusitados acontecimentos, como, por exemplo, a morte da noiva que habitara aquela agora tão medonha e arruinada Casa Azul. O resultado disso é um assombro do narrador que, desesperado e com medo, tem como atitude apenas a de correr desvairado por aquele espaço que já não é mais o seu, em busca de um tempo perdido. A ambientação fantástica do conto ocorre, pois, fundamentada por espacialidades e temporalidades insólitas (COVIZZI, 1978) e singularizadas.

Finalmente, levanto uma aproximação entre o ensaio de Chklovski e a teoria de Irene Bessière sobre a literatura fantástica, porque ambos trazem para suas reflexões o gênero discursivo adivinha. Irene Bessière, em ensaio importantíssimo para os estudos sobre a literatura fantástica, demonstra pontos de contato entre o caso, a adivinha e a narrativa fantástica:

> A narrativa fantástica exclui a forma de decisão porque sobrepõe a problemática do caso ao da adivinha. A coisa obscura que assombra a narrativa se oferece como um objeto de decifração; a questão colocada parece ter como antecedente um conhecimento, uma determinação, fora do alcance do ator, mas este deve ser capaz de reconhecer, de dizer. Nesse sentido, toda questão do fantástico está próxima de ser resolvida em uma resposta[4].
> (BESSIÈRE, 1973, p. 22, tradução própria)

Para Bessière, assim, a narrativa fantástica, em sua tessitura constituída por ambiguidades, arquiteta-se como um discurso enigmático, engendrando, em sua materialidade literária, perguntas veladas e suscitando respostas ao leitor.

Chklovski, por sua vez, associa o procedimento discursivo da adivinha ao da singularização e, ao trazer como exemplos algumas

4 *"Le récit fantastique exclut la forme de la décision parce qu'il surimpose à la problématique du cas celle de la devinette. La chose ténébreuse qui hante le récit s'offre comme objet de déchiffrement; la question avancée paraît avoir pour antécédent un savoir, une détermination, hors de portée de l'acteur, mais que celui-ci doit être capable de reconnaître, de dire. En ce sens, toute interrogation dans le fantastique est proche de se résoudre en réponse».*

adivinhas eróticas, ele afirma "[o] objeto erótico é apresentado frequentemente como uma coisa jamais vista" (CHKLOVSKI, 1978, p. 50). A adivinha utiliza-se da descrição de um objeto por meio de palavras que não são usualmente atribuídas a ele; nesse sentido, o procedimento desse gênero oral e popular parte da singularização e tende a causar o estranhamento. Atando os fios entre Chklovski e Bessière, chega-se a um ponto comum: a singularização da arte fantástica, que, na argumentação aqui desenvolvida, é empreendida por uma duplicação, uma geminação, que ultrapassa o gesto único de singularizar, configura-se como um gesto que vai além, atingindo um *plus ultra*, um "mais além" e incita, consequentemente, um "mais além" no ato do estranhamento.

Max Milner, em seu livro *La fantasmagorie*, trata das relações entre ótica e literatura e, por uma série de argumentos, afirma que a literatura fantástica pode ser definida como "uma máquina para fazer ver" (apud TADIÉ, 1992, p. 134). Talvez essa máquina possa ser comparada com a "máquina daquelas soadas sonhadas invenções" (CERVANTES, 2002, p. 57), representada pelos livros lidos por D. Quixote de La Mancha. Concordando com Milner, e associando sua definição de literatura fantástica à bela e frutuosa imagem de Cervantes, é possível asseverar que a literatura fantástica seria mesmo uma máquina de ver, porém um "ver mais além", ação propiciada pelo procedimento de uma singularização que atinge um *plus ultra* — discursiva e diegeticamente —, porque nos permite ter uma visão que conjuga o vivido com o sonhado e com o inventado, uma visão — e não um reconhecimento — que nos possibilita "levantar a cabeça" continuamente em função de imagens que evocam o desautomatizado e o inusitado, e que nos convidam ao prazer do estranhamento.

4

AS TEORIAS DO FANTÁSTICO E A SUA RELAÇÃO COM A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO FICCIONAL

[1]

> De que cor é o infinito espacial? [...] Eu sou assombrada pelos meus fantasmas, pelo que é mítico, fantástico e gigantesco: a vida é sobrenatural.
> (LISPECTOR, 1998, p. 23, 27)

O espaço ficcional possui admirável relevância na constituição de sentidos da narrativa literária, uma vez que os acontecimentos ficcionais só conseguem edificar-se por intermédio de uma localização que lhes dê suporte e sentido. A importância das espacialidades ficcionais pode ser entendida, por exemplo, por meio de narrativas que apontam para o desenho espacial desde o seu título, como é o caso, por exemplo, de "A Casa do Girassol Vermelho", de Murilo Rubião; *Aquele mundo de Vasabarros*, de J. J. Veiga; "A queda da casa de Usher", de Edgar Allan Poe; *A Jangada de pedra*, de José Saramago; *A varanda do frangipani*, de Mia Couto, ou *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino. Essa importância do espaço, em minha compreensão, não se encerra apenas no plano da caracterização das personagens ou da paisagem geográfica, como um mero pano de fundo, porém pode ser entendida como uma forma de revelar metaforicamente as práticas ideológicas do mundo posto em ficção e ser um potente canal para a deflagração de sentidos, contribuindo para o desdobramento múltiplo da polissemia literária.

Michel Foucault adverte-nos que por muito tempo a crítica literária esteve centrada nas questões relacionadas ao tempo ficcional pelo fato de a linguagem ter um grande parentesco com o tempo. A linguagem funciona no tempo, ela "restitui o tempo a si mesmo, pois ela é escrita e, como tal, vai se manter no tempo e manter o que diz no tempo" (FOUCAULT, 2000, p. 167). Contudo, se a *função* da linguagem

1 Este texto se trata de uma versão revisitada e revisada do artigo homônimo publicado em: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina. *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, p. 30-38, 2012.

é o tempo, seu *ser* é o espaço: "Espaço porque cada elemento da linguagem só tem sentido em uma rede sincrônica. Espaço porque cada valor semântico de cada palavra ou de cada expressão é definido por referência a um quadro, a um paradigma" (FOUCAULT, 2000, p. 168). Destarte, a assunção do espaço enquanto ser da linguagem aponta para a relevância de estudos centrados nesse elemento narrativo como um importante componente gerador de sentidos.

Se, na linguagem cotidiana, a constituição espacial é decisiva para a construção de sentidos, na linguagem literária essa relação se apresenta de forma mais intensificada, porque, como lembrou Mallarmé, a poesia não é feita com ideias, mas com palavras (PIGNATARI, 2005, p. 10), ou seja, é por meio do jogo — espacial — com as palavras que a literatura desencadeia seus efeitos de sentidos. A construção espacial da linguagem remete à semioses, uma das forças da literatura elencadas por Barthes (1988), porque a potência da linguagem literária compõe-se por meio de um jogo entre as palavras, artifício lúdico realizado através sobretudo a partir da espacialidade da folha em branco, do encontro dos signos, sua fricção ou seu distanciamento.

Para Michel Foucault (2011, p. 37), "é no espaço que a linguagem, de saída, se desdobra, desliza sobre si mesma, determina suas escolhas, delineia suas figuras e suas translações. É nela que ele se transporta, que seu próprio ser se metamorfoseia". A posição espacial dos signos desencadeia sentidos. Um exemplo muito evidente pode ser pensado a partir da diferença de significados entre duas expressões que usam as mesmas duas palavras: homem grande/ grande homem. É notadamente a posição espacial que determina a discrepância de sentidos entre as duas expressões.

Foram as reflexões foucaultianas sobre a constituição espacial da linguagem, aliadas à perspectiva do grande mestre da literatura fantástica, Edgar Allan Poe, sobre a escrita literária, que inicialmente instigaram-me a pensar a literatura fantástica por intermédio de teorias relacionadas ao espaço. Poe ressalta a importância das espacialidades

ficcionais não apenas na contextura estética de seus contos, entretanto também quando defende ensaisticamente seu posicionamento acerca do fazer literário, como em "Filosofia da composição". Nesse ensaio, ele explica que, para unir o amante ao corvo, seria extremamente necessário erigir o espaço favorável para esse acontecimento:

> Para isso, a sugestão mais natural seria a de uma floresta, ou a dos campos; mas sempre me pareceu que uma *circunscrição fechada do espaço* é absolutamente necessária para o efeito do acidente insulado e tem a força de uma moldura para um quadro. Tem a indiscutível força moral para conservar concentrada a atenção e, naturalmente, não deve ser confundida com a mera unidade de lugar.
> (POE, 2001, p. 917-918)

No trecho citado, é possível verificar que Poe valoriza o espaço ficcional como base do efeito desencadeado pelo texto literário. A seleção de uma espacialidade fechada é motivada pelo imperativo de gerar o sentido de isolamento, não só pela temática engendrada como pelo espaço onde o evento acontece, enquadrando a cena. Por esse motivo, Poe elege um quarto para situar o amante e explica que essa opção não acontece apenas em função da unidade de lugar, porém da sugestão que esse espaço eleito poderá imprimir ao todo do texto. Vemos, assim, o quanto a seleção e construção do espaço é responsável, na literatura de Poe, pela instauração dos sentidos. Sua preocupação com os espaços ficcionais pode ser constatada do mesmo modo no ensaio intitulado "Filosofia do mobiliário", no qual expõe o quanto a organização de um cenário é essencial para se entender os homens, seus anseios e suas práticas sociais — na ficção ou fora dela.

A partir desse mirante conceitual, temos comprovado, em teóricos da literatura fantástica, que um dos principais motores da irrupção do insólito relaciona-se às formas de elaboração do espaço na diegese. De acordo com Louis Vax (1965), por exemplo, o espaço fantástico aparece como uma variação subjetiva do espaço objetivo — ao mesmo tempo homogêneo e

contínuo —, desencadeada por intermédio da hesitação do sujeito, vítima de eventos anormais. O mundo exterior deixa de ser uma realidade plena para transformar-se em outra realidade, que se constitui no interior do sujeito, irradiando-se para o exterior sem demarcar contornos precisos. Nesse sentido, para Vax, é o jogo entre os espaços externos e internos que define em grande parte o grau do fantástico na narrativa de ficção.

Nessa mesma linha de compreensão, Gaston Bachelard (1996, p. 19) afirma que "o jogo entre o exterior e a intimidade não é um jogo equilibrado" nem simples. E, em minha compreensão, é pelo caráter assimétrico e complexo desse jogo que a narrativa define seus graus de realidade e de irrealidade, configurando sua maior ou menor inserção no âmbito do fantástico. Sendo assim, um caminho viável para a análise da literatura fantástica pode ser o estudo da configuração dos espaços ficcionais, de forma a pesquisar como os locais (internos ou externos às personagens) constroem os efeitos de estranhamento no leitor, como eles se constituem enquanto deflagradores fundamentais das ambiguidades.

Na narrativa fantástica, a inscrição do espaço é importantíssima para a exploração de territórios diferentes da realidade imediata. Como Todorov (2004) observa, a hesitação do leitor é a primeira condição do fantástico. No ponto de vista de Filipe Furtado (1980), a utilização de uma temática metaempírica, que pressupõe uma construção narrativa baseada no emprego do sobrenatural, gera a ambiguidade, condição fundamental para a irrupção do fantástico. Como já observei, cremos que um dos principais motores para a hesitação do leitor diante do mundo por ele lido ou para a ambiguidade instaurada na narrativa é a forma como os espaços narrativos aparecem organizados, sendo essa organização, em muitíssimos casos, a responsável pela consequente hesitação ou ambiguidade. Nesse sentido, acredito que a configuração dos espaços ficcionais define em grande escala a densidade dos efeitos de sentido gerados pela narrativa fantástica, de forma a torná-la mais aberta e plural.

Como seria caracterizado, então, o espaço na narrativa fantástica? Para os teóricos da literatura fantástica, qual o lugar que o espaço ficcional ocupa na deflagração de efeitos insólitos?

Compreendo que um primeiro procedimento potencial para a instauração do fantástico advém de sua capacidade de sobrepor duas (ou mais) dimensões diversas em um mesmo contexto narrativo. Essas espacialidades diferentes e postas em conjunção são encontradas em muitas narrativas fantásticas. Para citar apenas um exemplo, basta lembrarmo-nos da intersecção de planos espaciais que ocorre no conto "A continuidade dos parques", de Julio Cortázar (1971), uma vez que o mundo ficcional do livro lido pelo protagonista-leitor invade o mundo de seu cotidiano, e, por sua vez, o leitor que lê o conto cortaziano já não sabe qual o ponto que limita esses dois mundos, bem como se esse ponto de limite de fato existe. O homem a ser assassinado no romance lido está sentado na mesma poltrona em que se posiciona o homem que lê o romance, e o conto de Cortázar se encerra com esse efeito de esfumaçamento dos limites.

O fantástico se revela, então, por uma estratégia estética que alça o espaço como desencadeador da hesitação ou da ambiguidade. Nessa perspectiva, vale ressaltar o estudo bastante pertinente de David Roas sobre a ameaça do fantástico, estudo introdutório do livro *Teorías de lo fantástico*. Ele afirma:

> Para que a história narrada seja considerada fantástica, deve ser criado um espaço semelhante ao que habita o leitor, um espaço em que se verá assaltado por um fenômeno que destruirá sua estabilidade. É por isso que o sobrenatural sempre supõe uma ameaça à nossa realidade, que até esse momento acreditávamos ser governada por leis rigorosas e imutáveis. A narrativa fantástica expõe o leitor ao sobrenatural, mas não como evasão, e sim, muito ao contrário, para interrogá-lo e fazer com que ele perca a segurança diante do mundo real. (ROAS, 2001, p. 8, tradução própria)[2]

2 *"para que la historia narrada sea considerada fantástica, debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad. Es por eso que lo sobrenatural va a suponer siempre una amenaza para nuestra realidad, que hasta ese momento creíamos gobernada por leyes rigurosas e inmutables. El relato fantástico pone al lector frente a lo sobrenatural, pero*

A inserção de uma duplicidade de espaços (um similar ao que habita o leitor e outro que desloca as leis desse espaço) desencadeia, para Roas, a ameaça provocada pela narrativa fantástica. Concordamos com o entendimento de Roas de que o espaço do deslocamento, em que emerge o sobrenatural, não tende a provocar no leitor o movimento de evasão, mas o de reflexão sobre as leis do mundo "normal" em que vive.

Nessa linha de compreensão, Remo Ceserani (2006, p. 73) elenca a "passagem de limite e de fronteira" como um dos principais recursos narrativos e retóricos usados na literatura fantástica; são "exemplos de passagem da dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para a do inexplicável e do perturbador: passagem de limite, por exemplo, da dimensão da realidade para a do sonho, do pesadelo, ou da loucura." Na história das *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* (CARROLL, 2002), é a toca do coelho que levará definitivamente a menina a um espaço novo e em tudo diferente do seu mundinho cotidiano.

A ideia de sobreposição de duas dimensões é encontrada no estudo de Todorov sobre os "Temas do Eu", quando explica que na literatura fantástica ocorre uma interpenetração entre o mundo físico e o espiritual, e por isso o leitor deve considerar que o tempo e o espaço, duas categorias narrativas fundamentais para a representação desses mundos, "não são o tempo e o espaço da vida cotidiana" (TODOROV, 2004, p. 126). É muito comum a tendência ao acoplamento dos elementos tempo e espaço, imprimindo-se geralmente maior hierarquia nas reflexões sobre o tempo, como foi o caso de Todorov. Contudo, em *A construção do fantástico na narrativa*, de Filipe Furtado, não há um capítulo exclusivo para o tempo, mas existe um que analisa como acontece a construção do espaço nas narrativas fantásticas e isso já confirma o grau de importância que o espaço tem na configuração do fantástico. Além de defender, como Poe, que nessas narrativas há a preferência

no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real".

pelos espaços fechados e pelos espaços isolados, Furtado (1980, p. 120) argumenta que o espaço construído pela literatura fantástica é essencialmente híbrido: "os diversos elementos que contribuem para a representação do espaço fantástico polarizam-se em dois tipos de cenário cujos componentes, por sua vez, se intercambiam frequentemente": o cenário realista e o cenário alucinante, e é o jogo entre esses dois cenários que fará com que a narrativa desenvolva uma fenomenologia metaempírica. Essas palavras de Furtado fazem-nos lembrar a citação que Cortázar faz de Victor Hugo quando trata da literatura fantástica: "Ninguém ignora o que é o ponto vélico de um navio; lugar de convergência, ponto de intersecção misterioso até para o construtor do barco, no qual se somam as forças dispersas em todo o velame desfraldado" (apud CORTÁZAR, 2006, p. 179) O espaço representado pela literatura que trabalha com o insólito é esse lugar de convergências entre espaços díspares e dispersos.

O teórico alemão Wofgang Iser (1996), em um estudo no qual investiga a dialética entre o fictício e o imaginário, considera que o homem, pela incapacidade de alcançar um completo domínio de si mesmo, acaba por encenar sua duplicidade num espaço imaginário. Na literatura fantástica, de acordo com Iser (1996, p. 277), o fictício "converte a fantasia em realidade e a realidade em um território conquistado da fantasia". Mais uma vez vemos enfatizada a ideia de hibridez e convergência para qualificar as espacialidades da literatura que toma o insólito como sua base.

Se tomarmos as teorias do espaço para caracterizar a literatura fantástica, veremos que, via de regra, algumas noções da teoria literária tradicional (como espaço físico, espaço social, por exemplo) são insuficientes para uma análise que dê conta da hibridez, dispersão e pluralidade do espaço insólito. Por isso, temos optado por aportes teóricos outros, que não estão ancorados necessariamente nos estudos tradicionais da teoria literária e que ao mesmo tempo têm servido a variadas áreas do conhecimento. Assim, a partir daqui, tomando como base as noções de atopia, utopia e heterotopia, de Michel Foucault; as de espaço liso e estriado, e de rizoma de Deleuze

e Guattari, argumentaremos como se desenha e se define o espaço representado na literatura fantástica no nosso ponto de vista.

A constituição do espaço da narrativa fantástica pode ser pensada por intermédio da noção de heterotopia proposta por Michel Foucault. Os espaços heterotópicos são "espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis" (FOUCAULT, 2001, p. 415), são espaços que incomodam por apresentarem a multiplicidade, a justaposição e a inversão de planos, a fragmentação das perspectivas. As heterotopias inquietam porque "estancam as palavras nelas próprias, contestam, desde a raiz, toda possibilidade de gramática" e "arruínam de antemão a sintaxe" (FOUCAULT, 1968, p. 6). Nesse sentido, as heterotopias se contrapõem às utopias, que se afiguram como lugares que acomodam, que apresentam o lugar de uma "sociedade aperfeiçoada" e por isso "são espaços que fundamentalmente são essencialmente irreais" (FOUCAULT, 2001, p. 415). Parece incoerente dizer que a utopia, que é o espaço do irreal, representa a sociedade, lugar que seria, no senso comum, o da realidade. O que Foucault nos sugere é que o nosso modo de ver o real —a sociedade, o cotidiano — é basicamente irreal, utópico, porque tentamos tornar linear e homogeneizar o "onde" vivemos. As heterotopias, para o filósofo francês, representam o real, já que elas desenham a desordem e a fragmentação espacial e por essa razão abrem regiões que inquietam os olhares habituados a organizar as palavras, as coisas, os homens e os objetos.

Há, também, um lugar intermediário entre o espaço utópico e o heterotópico, a atopia, que é o espaço da experiência de fronteira. O espelho, por exemplo, é uma atopia, uma vez que, situado entre a utopia e a heterotopia, ele traz a um só tempo o real e o irreal. Pelo espelho, a pessoa é capaz de ver-se em um espaço onde não está, entretanto o espelho existe realmente e tem um efeito retroativo, pois por meio dele a pessoa se descobre ausente no lugar onde está. O espaço descortinado pelo insólito desloca-se sempre do heterotópico para o atópico e às vezes contrapõe-se ao utópico.

No conto já mencionado, “A continuidade dos parques”, de um lado, temos o homem leitor em seu mundo real, utópico; de outro, o mesmo homem imerso na ficção, pura heterotopia; e o livro, que propicia a sua entrada para o mundo heterotópico, é o lugar da atopia. Mas há também narrativas fantásticas que descortinam um espaço da utopia, como é o caso de algumas cidades que aparecem em *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino (1990).

As noções de Michel Foucault sobre os espaços podem ser correlacionadas às de espaço liso e estriado, de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997). O espaço liso constitui-se como nômade e direcional, estabelecendo-se como uma superfície que pode alastrar-se em variadas e alteradas direções. Os elementos que compõem o espaço liso são inseparáveis entre si, porém totalmente heterogêneos. O enredamento do espaço liso tem uma difusão descentrada, realizada por mutações contínuas, formando um entrelaçado labiríntico de linhas e trajetos. O espaço liso, dada a sua heterogeneidade, pode ser associado ao espaço heterotópico definido por Foucault. Já o espaço estriado é o das sedimentações históricas, organizado, linear, e pode ser comparado ao espaço da utopia proposto por Foucault. Nesse espaço, há a organização das linhas e dos planos, há a normatização da vida e a distribuição de funções e lugares a serem ocupados pelos sujeitos nele inseridos.

O emaranhado de superfícies, linhas e planos do espaço liso lembra a configuração de um rizoma, pois “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15). O rizoma é um espaço que não tem começo nem fim, mas “sempre um meio pelo qual se cresce e transborda” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 32). Ele não é constituído de unidades, porém de dimensões movediças. O espaço do fantástico é essencialmente rizomático, seja por sua multiplicidade significativa, seja pela ruptura que estabelece com o “real”, seja pela conexão alegórica que opera em relação ao mundo. Se seguirmos a ótica de Deleuze e Guattari para a definição do espaço na literatura fantástica, chegaremos ao espaço liso e ao rizoma.

Entendo que pelos espaços literários, assim como pelos espaços cotidianos, podemos entender melhor algumas práticas sociais, constitutivamente crivadas por ideologias. Immanuel Kant (1989, p. 64-65) defende a existência da representação atrelada à sua vinculação com um espaço:

> O espaço é uma representação necessária, *a priori*, que fundamenta todas as intuições externas. Não se pode nunca ter uma representação de que não haja espaço, embora se possa pensar que não haja objetos alguns no espaço. Consideramos, por conseguinte, o espaço a condição de possibilidade dos fenômenos, não uma determinação que dependa deles; é uma representação *a priori*, que fundamenta necessariamente todos os fenômenos externos.

Em meu percurso de leituras, tenho comprovado essa relevância da compreensão das obras literárias com base em teorias sobre o espaço. Especialmente no campo da literatura fantástica, o que tenho constatado é que, na maioria dos casos, a ambientação fantástica é propiciada pelo trabalho com os espaços ficcionais. Nos contos de Edgar Allan Poe, por exemplo, como já destaquei, os narradores revelam a narrativa e os seus significados através de um trabalho de descrição artístico e elaborado e é esse trabalho um dos principais motores do estabelecimento do insólito. Em "A queda do solar de Usher" temos um oscilar de planos espaciais, na medida em que temos a história de um irmão, sua irmã gêmea e sua casa — todos imbricados, como se fossem uma só coisa. O espaço é de primordial importância para os efeitos de sentido gerados pela narrativa; e, nesse caso, o espaço da morada assume a função de protagonista da trama. O solar de Usher é a alma dos Usher. O narrador, que visita os dois irmãos, percebe que aquela construção não é um simples espaço físico. A mera contemplação do solar, quando da sua chegada, o perturba: "Era um mistério inteiramente insolúvel" (POE, 2001, p. 244), mistério para o qual tenta abrir plausíveis explicações, mas acaba admitindo que as inferências racionais não conseguem

explicar tudo: "se *há*, sem dúvida, combinações de objetos muito naturais que têm o poder de assim influenciar-nos, a análise desse poder, contudo permanece entre as considerações além de nossa argúcia" (POE, 2001, p. 244, grifo meu). O que se dá ao longo de toda a narração é uma predominância de trechos referentes à descrição do solar justamente porque o narrador percebe que esse espaço é responsável pela loucura de seu amigo: "efeito que o *físico* das paredes e torreões cinzentos e do sombrio pântano em que esse conjunto se espelhava, afinal, produzira sobre o *moral* de sua existência" (POE, 2001, p. 248, grifos meus). E tal espaço é responsável também pelo terror crescente e contínuo que ele sentiu na época em que lá se hospedou: "Tentei levar-me a crer que muito, senão tudo aquilo que sentia, se devia à impressionante influência da sombria decoração do aposento, dos panejamentos negros e em farrapos" (POE, 2001, p. 253). A tentativa de que fala o narrador é a de estriar o que se alisa, organizando o insólito em suas deduções. Quando foge de uma cena em que a suposta irmã levanta-se da morte (ou catalepsia?) e ataca mortalmente o seu irmão, o narrador deixa para trás o solar. É dele que precisa fugir e é a descrição dele que oferece ao leitor nas últimas linhas do conto, a descrição do desmoronamento da edificação.

A invenção de Morel (2006), de Adolfo Bioy Casares, institui o extraordinário, tomando como focos narrativos centrais uma ilha, um mar, um jardim e uma máquina. No início do seu relato, o narrador descreve a sua solidão na ilha, que é interrompida pela chegada de um grupo, cujos integrantes "estão vestidos com trajes iguais aos que usavam há poucos anos" (CASARES, 2006, p. 15). Descobriremos, enquanto leitores, que essa informação do narrador apontará para uma revelação relacionada à invenção de Morel. Morel é uma das pessoas intrusas que abalam a solidão do narrador, colocando-o em pânico por ser descoberto e preso e obrigando-o a esconder-se nos pântanos. Conforme nos relata o narrador, a invenção de Morel é uma máquina da eternidade. O cientista Morel, por ser fascinado pela possibilidade de inventar da perpetuação da vida, cria uma máquina para eternizar não todos os momentos da vida, porém apenas os

momentos plenos de alegria, bem-estar e gozo. Deslumbrado pela sua obsessão, ele consegue inventar uma complicada máquina que registra imagens, sons, movimentos de momentos de felicidade das pessoas. Na ilha, Morel expôs seus melhores amigos às potentes radiações de seu invento com o objetivo de experimentarem uma hipotética felicidade perpétua, armazenada em disco e reproduzida ininterruptamente por meio da energia gerada pelas marés. Essa experiência de percepções otimizadas acaba gerando no narrador uma estranha sensação negativa. O espaço da máquina gera no espaço do mundo uma contradição, porque acaba por ser um mundo fora do mundo, sobrenatural, apesar de refletir imagens supostamente reais.

No conto "A terceira margem do rio", João Guimarães Rosa faz uso da magia de um espaço que não pode ser determinado apenas geograficamente ou somente imaginariamente, nem como simplesmente externo, tão pouco como exclusivamente interno, mas como um espaço que abriga todos os espaços, heterotopicamente, um espaço liso por excelência. O rio descortina-se como um espaço da atopia e a sua terceira margem configura-se como o centro desse espaço da não fixidez, um espaço heterotópico. O fato de o rio roseano possuir três margens o coloca numa posição fora da usual dos rios comuns, que possuem duas margens — a direita e a esquerda; assim, o desvendamento de uma terceira margem suscita o crescimento da atmosfera fantástica do conto, já que o fantástico revela-se anteriormente, desde o momento em que o pai resolve mandar construir uma canoa para lançar-se a uma viagem inexplicável aos olhos comuns. O que as outras personagens do conto não percebem é que a terceira margem, para onde migra a personagem transgressora, o pai, representa a ordem, o equilibro. Ou seja, ao desordenar, ele busca uma nova ordenação.

Nas narrativas que se enveredam pela opção do enredamento fantástico, o espaço ficcional constitui-se como uma base por meio da qual o leitor será incitado a reler o "seu" espaço "real" a partir da visão que tem daquele espaço "irreal" e insólito. A ameaça provocada pela literatura fantástica deve-se ao fato de as espacialidades

causadoras do estranhamento desencadearem reflexões acerca de práticas ideológicas tão comuns no cotidiano, ou seja, o ilógico, o extraordinário, propõe-se como uma ponte para o lógico, para o ordinário. E, então, onde se situa o espaço instaurado pela literatura fantástica? Chamamos Herman Melville (2009) para responder: “Não está em mapa algum; os lugares de verdade nunca estão”.

5

REAL MARAVILHOSO E REALISMO MÁGICO: DISCUSSÕES CONCEITUAIS

[1]

> Quanto ao real maravilhoso, precisamos apenas estender as mãos para alcançá-lo.
> (ALEJO CARPENTIER, 1987, p. 129)

Os termos realismo mágico e real maravilhoso são comumente empregados como sinônimos por alguns estudiosos, servindo para designar uma mesma modalidade de literatura fantástica ancorada no contexto histórico e cultural do século XX; contudo são duas modalidades que apresentam trabalhos distintos com a irrupção do sobrenatural, como demonstrarei no presente estudo[2].

Para esta abordagem, é necessário primeiramente explorar os sentidos inerentes ao maravilhoso e seu uso na literatura, uma vez que o vocábulo vem sendo usado no senso comum com designações diversas. O maravilhoso empregado como recurso na literatura relaciona-se ao termo *mirabilia*, conforme esclarece Jacques Le Goff (2010, p. 16), termo cuja "raiz *mir* (*miroir, mirari*) [...] comporta algo de visivo". Na língua inglesa, essa raiz dá origem a espelho (*mirror*). O significado atrelado ao que é visível deve ser entendido não como uma visão simples, algo que é apreendido apenas pelos olhos, porque a captação dessa visibilidade é realizada por intermédio dos olhos da alma, valendo-se da imaginação como seu meio de apreensão e de experimentação. *Miror*, em latim, relaciona-se à admiração, ao gesto de surpreender-se. Mirar, olhar e surpreender-se são atos que estão na base dos *mirabilia* e da constituição da literatura a eles ligada.

1 Este texto se trata de uma versão revisitada e revisada do artigo homônimo publicado em: GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Real maravilhoso e realismo mágico: discussões conceituais. In: GAMA-KHALIL, Marisa Martins; BORGES, Lilliân Alves. *No território de mirabilia:* Estudos sobre o maravilhoso na ficção. Rio de Janeiro: Dialogarts; Bonecker, p. 18-29, 2018.

2 No tocante à reflexão sobre o real maravilhoso, o artigo traz trechos de trabalhos anteriores sobre o mesmo tema já publicados por mim e que figurarão nas Referências (GAMA-KHALIL, 2010; 2014; 2015).

A principal característica do maravilhoso é o fato de ele "ser produzido por forças ou seres sobrenaturais" (LE GOFF, 2010, p. 20) e sua irrupção na literatura é muito antiga, estando presente nas primeiras ficções criadas pelos homens, em seus mitos que explicam o mundo. Sua força reverbera-se, ao longo da história, em modalidades narrativas ficcionais diversas, como os contos de fadas, as fábulas e as lendas. A reverberação incessante na literatura pode ser atribuída a uma das funções do maravilhoso elencada por Le Goff (2010, p. 21), que é a função de compensação, porque o "maravilhoso é um contrapeso à banalidade e à regularidade do quotidiano". O homem precisa, pois, do maravilhoso para enfrentar seu mundo prosaico e por isso os temas e imagens ligados aos *mirabilia* aparecem com frequência desde a literatura oral popular à literatura escrita.

No século XX, a literatura produzida na América Latina desponta como aquela que passará a definir os rumos da estética narrativa ocidental; é o chamado boom latino-americano que tem como princípio uma ficção que se pauta pela construção do maravilhoso. Desloca-se de certa forma, então, o eixo artístico cultural da Europa para a América Latina. Escritores como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Jorge Luís Borges e Juan Rulfo passam a ser lidos como grandes referências desse novo paradigma literário.

Nos estudos sobre essa literatura que irrompe na América Latina no século XX é frequente a sua associação com uma certa crise do realismo, crise esta veiculada e problematizada esteticamente por intermédio das vanguardas europeias e dos principais postulados do Modernismo no mundo. O modo de o homem perceber o mundo deslocou-se, rompendo-se não só no campo das artes como no das ciências: "As filosofias da certeza cederam lugar às da dúvida. A ciência deixou de ser considerada como instrumento de segurança num universo instável" (JOSEF, 1993, p. 26). Nesse contexto estético, o parodístico e o lúdico, na visão de Irlemar Chiampi (1980), serão os aportes definidores da nova forma de articulação da arte, que prima por um "real deslocado". Defendo que essa nova forma de arte se pautou por uma recuperação do procedimento da singularização

ou estranhamento, concebidos por Victor Chklóvski (1978). Esse procedimento, resgatado e hiperbolizado, imprimiu a força necessária para o deslocamento do real operado pela referida literatura latino-americana. O foco foi a ruptura com o prosaico por intermédio de diversificados dispositivos literários que tiveram o imaginário como seu vetor. Lançar o maravilhoso em meio ao prosaico significou romper com os paradigmas realistas. Essa produção latino-americana atraiu a atenção da crítica literária, que se viu no impasse de como nomeá-la e, nesse contexto, os termos realismo mágico, realismo maravilhoso e real maravilhoso foram articulados.

Entretanto, antes de irmos à problematização acerca dessa variação de nomes para designar essa literatura, é necessário refletirmos sobre o lugar de margem ocupado pela literatura brasileira nesse contexto, uma vez que é frequente, nos estudos, a rasura da literatura brasileira quando se trata do boom da literatura latino-americana no século XX que tem o maravilhoso como sua base estética. Algumas razões parecem sustentar essa exclusão do Brasil, uma delas seria de ordem linguística, já que não se fala no Brasil a língua espanhola, a de maior circulação na América Latina. Contudo a condição linguística parece não ser suficiente, em meu ponto de vista, para justificar a rasura das letras brasileiras nesse contexto literário. Inquieta-me, em muitos estudos que servem de base para a compreensão da citada literatura, a reiterada rasura da literatura brasileira, porque as narrativas literárias escritas no Brasil seguem a mesma perspectiva e qualidade estéticas daquela composta por escritores de outros países das Américas do Sul e Central. A crítica literária brasileira, Bella Josef, especialista em literatura hispano-americana, por exemplo, esboça em alguns de seus livros a referida exclusão da literatura brasileira, como é o caso do texto “A nova realidade do romance hispano-americano” (JOSEF, 1993); todavia, em outros estudos, como *A máscara e o enigma* (JOSEF, 1986), considera alguns escritores brasileiros, como José J. Veiga, no bojo da nova narrativa fantástica latino-americana.

Irlemar Chiampi é autora de *O realismo maravilhoso*, um dos livros mais pesquisados com foco sobre o boom da literatura fantástica

latino-americana, entretanto, o objeto da autora, no que tange aos exemplos citados para ilustrar suas teses, não é a literatura brasileira, o que pode ser constatado desde o subtítulo do livro: "Forma e ideologia no romance hispano-americano". Essa exclusão da literatura brasileira reforça o pensamento de que os escritores brasileiros não tenham integrado o movimento do referido boom literário, gerando confusão por parte de pesquisadores iniciantes. Mas se o texto de Chiampi exclui a literatura brasileira, o artigo "Realismo mágico e Realismo maravilhoso", de Antonio Roberto Esteves e Eurídice Figueiredo (2010), dá relevo à literatura brasileira enquanto expressão importante no citado contexto artístico, ao trazer a escritura do mineiro João Guimarães Rosa que foi responsável pela configuração de novos matizes do maravilhoso no século XX.

Um dos escritores que, segundo a crítica literária, participa do conjunto de autores responsáveis pelo boom latino-americano do século passado, o argentino Julio Cortázar, valida a importância da literatura brasileira no processo criativo de construção de suas obras. Em entrevista ao tradutor Remy Gorga Filho, Cortázar revela claramente a escolha de alguns autores brasileiros como precursores de sua obra. Gorga Filho relata: "Ele gostava de conversar e falava muito sobre a Clarice Lispector [...]. Ele dizia que o mineiro Murilo Rubião foi o primeiro autor do fantástico latino-americano, antes mesmo dele, Cortázar", admitindo ainda que "Murilo Rubião metia a mão no bolso e tirava os coelhinhos" (apud SILVEIRA, 2012). Nota-se, então, que Cortázar elege Rubião como seu precursor e que a literatura brasileira fez parte desse momento importante da literatura latino-americana.

Cortázar lança-nos um questionamento, em *Rayuela*, que parece ter muito a nos dizer neste contexto em que discutiremos as nomenclaturas, os usos e sentidos dos termos realismo mágico, realismo maravilhoso e real maravilhoso. Diz Cortázar (1968, p. 15): "*Cuántas palabras, cuántas nomenclaturas para un mismo desconcierto*". O descompasso que essas modalidades literárias geram seria muito próximo, afinal todas elas lidam com algum acontecimento

metaempírico[3], se usarmos aqui a terminologia de Filipe Furtado (2011). De acordo com Esteves e Figueiredo (2010, p. 395), os termos realismo mágico e realismo maravilhoso, "mais que conceitos, seriam rótulos usados de forma mais ou menos indiscriminada, às vezes alternando-se, às vezes opondo-se, às vezes complementando-se". Ambos são enunciados, com frequência, para designar a literatura latino-americana do século XX que provocou a revisão de nossa noção de realismo e da própria noção de literatura fantástica contemporânea.

Contudo, é surpreendente o fato de a noção de realismo mágico ter sido empregada pela primeira vez não para designar o maravilhoso latino-americano. Quem a articulou foi o historiador e crítico de arte alemão Franz Roh em um artigo, publicado em 1923, no qual ele estudava a pintura expressionista alemã; posteriormente, em 1925, Roh vale-se novamente do termo realismo mágico para explanar sobre o pós-expressionismo europeu. Para esse crítico alemão, o realismo mágico tem a particularidade estética de "representar as coisas concretas e palpáveis, para tornar visível o mistério que ocultam" (apud ESTEVES; FIGUEIREDO, 2010, p. 396). Alejo Carpentier esclarece que Franz Roh denominava realismo mágico "a pintura onde formas reais combinavam-se de uma maneira não condizente com a realidade cotidiana" (CARPENTIER, 1987, p. 123). Outro uso da expressão realismo mágico também para caracterizar a arte europeia, em 1926, foi realizado pelo italiano Massimo Bontempelli em estudo no qual ele analisava certas manifestações das artes plásticas europeias que extrapolavam os princípios do futurismo e proporcionavam elementos que faziam emergir o insólito do sólito/prosaico. Até então temos o termo realismo mágico para caracterizar a arte europeia, não a latino-americana.

Em solos e letras da América Latina, o termo realismo mágico foi utilizado pela primeira vez em 1948 pelo venezuelano Arturo Uslar

3 O termo metaempírico "recobre não só as manifestações de há muito denominadas sobrenaturais, mas, ainda, outras que, não o sendo, também podem parecer insólitas e, eventualmente, assustadoras. Todas elas, com efeito, partilham um traço comum: o de se manterem inexplicáveis na época de produção do texto devido a insuficiência de meios de percepção, a desconhecimento dos seus princípios ordenadores ou a não terem, afinal, existência objectiva" (FURTADO, 2011, p. 1).

Pietri, em estudo cujo objeto era a arte literária. No ver de Irlemar Chiampi, Pietri percebe no termo uma ambiguidade insolúvel: "o poético consiste em buscar realisticamente o mistério além das aparências (adivinhar) ou o poético consiste em praticar o irrealismo (negar a realidade)" (CHIAMPI, 1980, p. 23). Na conferência intitulada "*Magical Realism in Spanish American*", proferida em 1954 e publicada posteriormente pela Revista *Hispania*, Angel Flores assevera que o realismo mágico teria surgido em solo latino-americano, em 1935, com a obra de Borges *História universal da infâmia*, em função da naturalização do irreal existente nessa narrativa. Luís Leal, em 1967, denega a naturalização do irreal para definir o realismo mágico e defende que nas narrativas latino-americanas o insólito irrompe por meio de uma sobrenaturalização do real e, nesse ponto, ele chega bem próximo da noção de real maravilhoso forjada por Alejo Carpentier, porém insistindo ainda no uso do realismo mágico.

O escritor cubano Alejo Carpentier tece suas primeiras considerações sobre a tendência literária que será por ele designada como real maravilhoso, em 1948, no prólogo do seu romance *O reino deste mundo*. Essa narrativa ficcionaliza a história da revolta dos escravos no Haiti acontecida no final do século XVIII e toma como perspectiva para a narração o olhar do escravo Ti Noel. Na epígrafe do prólogo desse romance, Carpentier vale-se de um trecho de *Os trabalhos de Persiles e Sigismunda* para evocar o poder de Mackandal e de Ti Noel de metamorfosearem-se em animais: "O que se deve entender disso de se metamorfosearem em lobos é que há uma enfermidade a que os médicos chamam mania lupina" (CARPENTIER, 2009, p. 7). O fato de essas personagens possuírem o dom das magias, do vodu e da metamorfose repercute como insólito se considerado pelas leis da lógica do mundo prosaico, contudo, se considerados pela cultura de Haiti, são fatos sólitos/naturais — os *realia* invadidos pelos *mirabilia*. O real maravilhoso relaciona-se, pois, na visão de Carpentier, a uma questão cultural. A cena de *O reino deste mundo* em que Makhandal é posto em uma fogueira para morrer queimado é ilustrativa para entendermos essa questão:

> O fogo começou a subir até o maneta, chamuscando-lhe as pernas. Nesse momento, Mackandal agitou o coto, que não tinham podido amarrar, num gesto ameaçador, que nem por minguado era menos terrível, urrando conjuros desconhecidos e jogando o torso violentamente para a frente. As cordas caíram, e o corpo do negro esticou-se no ar, voando sobre as cabeças, antes de mergulhar nas ondas do negro mar de escravos. [...] Naquela tarde os escravos retornaram a suas fazendas rindo por todo o caminho. Mackhandal cumprira sua promessa, permanecendo no reino deste mundo.
> (CARPENTIER, 2009, p. 44-45)

Na visão dos escravos, Makhandal transformara-se em mosquito, em um ser que voa, usando suas artes da magia; na dos homens brancos, ele simplesmente queimou. A oposição das duas culturas promove atitudes diferenciadas frente ao maravilhoso: aceitação de um lado, negação do outro.

A que atribuirmos essa percepção de Carpentier sobre o real maravilhoso? Ele explica em "Consciência e identidade da América" que se trata de uma percepção da história. Era preciso ao latino-americano rever sua história, passando-a a limpo não pela ótica dos brancos, mas com a força de uma ótica que se orgulha de sua cultura:

> Já vai ao longe o tempo em que víamos nossa História como uma mera crônica de ações militares, quadro de batalhas, intrigas palacianas, ascensões e quedas, em textos que ignoravam o fator econômico, étnico, telúrico, de todas aquelas realidades subjacentes, de todas aquelas pulsões soterradas, de todas as pressões e apetites estrangeiros - para ser exato, imperialistas – que faziam da nossa história uma história diferente das demais histórias do mundo. História diferente desde o começo, já que esta terra americana foi o teatro do mais sensacional encontro étnico registrado nos anais do planeta: encontro do

> índio, do negro e do europeu de tez mais ou menos clara, destinados, no futuro, a misturar-se, entremisturar-se, estabelecer simbioses de culturas, de crenças, de artes populares, na mais tremenda mestiçagem já vista...
> (CARPENTIER, 2006, p. 157)

Carpentier conta que, na sua visita ao Haiti, percebeu que o real maravilhoso estava entranhado por todo espaço onde passava e concluiu que essa presença do real maravilhoso não seria exclusiva ao Haiti, mas "patrimônio da América inteira" (CARPENTIER, 2009, p. 10), justificando que essa natureza maravilhosa americana encontra-se vinculada a uma percepção e experiência maravilhosas da realidade.

Para o referido escritor cubano, o maravilhoso dos surrealistas é alcançado com truques de ilusionistas, "reunindo-se objetos que não se costumam juntar: a velha máquina de costura sobre uma mesa de dissecação [...], os caracóis no táxi chuvoso, a cabeça de leão na pélvis de uma viúva" (CARPENTIER, 2009, p. 7). Concordando com a ótica de Carpentier, entendo que o real maravilhoso é aquela modalidade de maravilhoso que se encontra entranhado na cultura de um povo e que às vezes migra desse lugar para as páginas de um livro. Como nos ensina Carpentier:

> o maravilhoso começa a sê-lo de maneira inequívoca quando surge de uma alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação inabitual ou especialmente favorecedora das inadvertidas riquezas da realidade, percebidas com particular intensidade em virtude de uma exaltação de espírito que conduz a um modo de 'estado limite'. Para começar, a sensação de maravilhoso pressupõe uma fé. Os que não acreditam em milagres de santos não podem curar-se com milagres de santos.
> (CARPENTIER, 2009, p. 9)

Vemos na citação a tese máxima de Carpentier sobre o real maravilhoso, que é diferente, como ele mesmo defende, de

tendências outras que trabalham com o maravilhoso, como a do surrealismo e do realismo mágico.

No ano de 1964, no texto "Do real maravilhoso americano" (1987), Carpentier retoma quase que integralmente o texto do prólogo de *O reino deste mundo*, no entanto, na sequência revê sua tese de que o real maravilhoso seria exclusividade da América Latina e, com isso, introduz novas formas de perceber o real maravilhoso em outras partes do mundo.

Em sua visita pela China, por exemplo, o autor cubano maravilha-se com as coisas interessantíssimas a que assistiu e reconhece que não as compreendeu. Afirma que para entendê-las teria que inteirar-se mais profundamente da língua e da cultura daquele povo. Portanto, essas maravilhas chinesas, tais quais as da América, encontram-se entranhadas a um contexto vinculado a práticas culturais. Para o povo daquela cultura elas são normais, mas para outros povos elas seriam sobrenaturais. Na conferência intitulada "O barroco e o real maravilhoso", proferida em 1975, em Caracas, Carpentier retoma a noção de real maravilhoso relacionando-a ao barroco. Mais do que um simples e datado estilo de época, no ver do escritor cubano, o barroco é "uma espécie de força criadora que retorna ciclicamente ao longo de toda a história das manifestações artísticas" (CARPENTIER, 1987, p. 111). O barroco, para ele, pauta-se pelo horror ao vazio, pela aversão ao equilíbrio; é uma arte que pulsa, sendo capaz de rasurar os seus próprios limites. A associação do barroco ao real maravilhoso estaria fundada na condição de ambos partirem de construções perpassadas pelo maravilhoso e pelo fato de este ter relação direta com o extraordinário e o assombroso: "O extraordinário não é necessariamente belo ou bonito. Não é bonito nem feio; é acima de tudo assombroso por aquilo que tem de insólito. Tudo o que é insólito, tudo o que é assombroso, tudo o que escapa a normas estabelecidas é maravilhoso" (CARPENTIER, 1987, p. 122). Nessa conferência ele retoma também a diferença entre o surrealismo e o real maravilhoso, bem como insere a diferença entre o real maravilhoso e o realismo mágico. Carpentier resgata Franz Roh e ressalta que o realismo mágico é a arte que combina formas reais

de um modo não condizente com a realidade cotidiana. E por isso essas formas divergem do real maravilhoso, já que este é "aquele que encontramos em estado bruto, latente, onipresente em tudo o que é latino-americano", visto que em terras latino-americanas o cotidiano é naturalmente maravilhoso (CARPENTIER, 1987, p. 125).

Com o real maravilhoso percebo que não se trata de o poético praticar o irrealismo, negando o real (como entendia Pietri em relação ao realismo mágico), porque a própria realidade latino-americana encontra-se conjugada a uma irrealidade, ela é maravilhosa. Esta é, em meu ponto de vista, a grande diferença entre o realismo mágico e o real maravilhoso. Ambos — realismo mágico e real maravilhoso — são termos que se constroem por meio de um paradoxo, unindo a um só tempo os *realia* e os *mirabilia*, ou seja, nos dois casos, o metaempírico irrompe naturalmente em solo prosaico, contudo a diferença reside no fato de, no caso do real maravilhoso, essa irrupção acontecer fincada em uma tradição cultural.

Cabe comentar acerca do realismo maravilhoso, noção discutida por Irlemar Chiampi e vinculada à de real maravilhoso. Chiampi opta por maravilhoso em vez de mágico, porque, em sua visão, o termo maravilhoso encontra-se já relacionado aos estudos literários; o mágico, por outro lado, encontra-se conexo a outras áreas e séries culturais. Ela elucida também que o maravilhoso é aquilo que contém a maravilha, o milagre. A eleição pelo termo realismo em vez de real, segundo ela, deu-se em função da contraposição entre o discurso realista e o discurso maravilhoso.

Como procurei evidenciar, ainda que muitos estudos procurem tecer uma equivalência dos termos realismo mágico e real maravilhoso, essas noções apontam para direções distintas de trabalho com o metaempírico e isso faz com que eles despontem como duas diferentes modalidades de fantástico. Já a noção de realismo maravilhoso estudada por Chiampi aproxima-se muito da noção de real maravilhoso de Alejo Carpentier. Eu prefiro adotar o termo cunhado por Carpentier por entender que a relação de

contraditoriedade também se estabelece de forma exemplar entre real e maravilhoso e não só entre realismo e maravilhoso.

A estudiosa Bella Josef, em "Uma metáfora da realidade", faz uma leitura atenta do romance *Cem anos de solidão*, do colombiano Gabriel García Márquez. A análise atrai a atenção do leitor para as técnicas usadas pelo autor no sentido de fazer irromper o sobrenatural em meio a uma realidade cotidiana. Porém discordo da autora no momento em que, para explicar o modo fantástico utilizado por Márquez, ela afirma que "é uma nova dimensão da realidade, que tem antecedentes no realismo mágico de Alejo Carpentier" (JOSEF, 1993, p. 175). A autora, conforme se pode verificar, toma como sinônimas as noções de real maravilhoso e de realismo mágico. E, concordando com Carpentier, defendo que essas noções se tratam de duas modalidades diversas de trabalho com a literatura que tem o metaempírico como base de criação.

No realismo mágico, como explica Alejo Carpentier, o elemento/acontecimento é produzido pelo autor sem haver vinculação com alguma determinada realidade maravilhosa colhida por ele no seio de uma cultura. Um exemplo para podermos pensar: o conto "Teleco, o coelhinho", de Murilo Rubião, é uma narrativa que se insere no realismo mágico, pois nela há uma naturalização do irreal. Um moço escuta uma voz que lhe pede cigarro, quando se volta para ver não se trata de um menino de rua, mas de um coelho; ele leva para casa o coelho e com ele trava uma amizade. No real maravilhoso acontece exatamente o oposto, na medida em que o metaempírico ficcionalizado pelo autor já existe de forma "latente e onipresente" (CARPENTIER, 1987, p. 125) em sua realidade cultural. Por esse motivo, acredita Carpentier, o real maravilhoso vincula-se a uma questão de fé. Essa fé não se relaciona necessariamente a uma fé religiosa, entretanto a uma crença que define a tradição de um povo, seu modo de viver e agir. Isso não quer dizer que, em muitos casos, essa fé esteja vinculada de certa forma a pensares religiosos. O que ocorre, então, é uma sobrenaturalização do irreal. Em "A santa", de Gabriel García Márquez, temos a história de uma menina santa, cujo

corpo não apodreceu debaixo da terra e por isso não só seu pai, mas toda Colômbia acredita em sua santidade.

Para sintetizar, nesse final, defendo que o que temos, então, no realismo mágico, seria a naturalização do irreal (ou seja, ocorre a naturalização daquilo que é de uma ordem não natural) e, no real maravilhoso ocorre a sobrenaturalização do real (ou seja, a natureza do real de dada cultura já traz em si a força do sobrenatural). Concluo com as palavras de Umberto Eco, com as quais concordo plenamente e que deixo aqui para deslocar nossos paradigmas às vezes tão equivocadamente repletos de certezas: "Estamos seguros de que nossa noção de verdade no mundo real é [...] sólida e precisa?" (ECO, 1994, p. 94).

6

AS PRÁTICAS DE SUBJETIVAÇÃO NOS ESPAÇOS D' *O CONTO DA ILHA DESCONHECIDA*

[1]

"Liberdade é pouco. O que eu desejo
ainda não tem nome".
Clarice Lispector

O discurso literário, assim como os outros discursos, é lugar de afirmações e rarefações que constroem o sentido. Entendo o sentido como um sinuoso labirinto e não como uma reta contínua; logo, lugar de afirmações e rarefações, tal como defendeu Michel Foucault (1999a, p. 70):

> A análise do discurso [...] não desvenda a universalidade de um sentido; ela mostra à luz do dia o jogo da rarefação imposta, com um poder fundamental de afirmação. Rarefação e afirmação, rarefação, enfim, da afirmação e não generosidade contínua do sentido, e não monarquia do significante.

O jogo entre rarefação e afirmação é que promove a opacidade dos discursos. O discurso literário, em função da sua polissemia e desdobramentos sígnicos, oferece um grau de opacidade maior do que o de outros discursos e uma consequente abertura ampla de possibilidades interpretativas. Por oferecer essa rede de multiplicidade de leituras, o texto literário "subverte as leis do autoritarismo" (SARLO, 2005, p. 58), permitindo-nos deslocar os sentidos e ouvir a língua fora da maquinaria do poder (BARTHES, 1988).

A trama de opacidades oriunda da polissemia estética instaura-se de forma ainda mais surpreendente quando se trata da literatura fantástica, o que se deve muito em função das ambiguidades, incerteza e hesitações geradas pelo metaempírico. Tais ambiguidades

1 Este texto se trata de uma versão revisitada e revisada do artigo homônimo publicado em: GAMA-KHALIL, Marisa Martins. As práticas de subjetivação nos espaços d'O conto da ilha desconhecida. In: MILANEZ, Nilton; SANTOS, Janaína. *Análise do discurso:* sujeitos, lugares, olhares. São Carlos: Claraluz, p. 63-74, 2009.

e incertezas ocorrem tanto no plano interno da ficção, no mundo das personagens; como podem ocorrer no plano externo, ou seja, no contato da ficção com os seus leitores. As personagens e os leitores podem oscilar diante do inexplicável que a literatura fantástica desvela e esse inexplicável geralmente é fruto daquilo que não corresponde à realidade circundante dos leitores.

A atmosfera fantástica na maioria das vezes é desencadeada pela construção dos espaços onde a narrativa se desenvolve. Acredito, com Foucault (2000), que a linguagem é essencialmente espacial. É notório que a linguagem funciona no tempo, "é a cadeia falada que funciona para dizer o tempo", contudo, "se a sua função (da linguagem) é o tempo, seu ser é espaço" (FOUCAULT, 2000, p. 168).

Em muitos pontos da obra foucaultiana, percebemos seu interesse voltado para questões espaciais. Foucault (1999b, p. 90) chega a admitir sua obsessão pelo espaço, justificando que somente os estudos sobre o espaço podem descortinar as relações entre poder e saber. As análises que privilegiam as transformações do discurso por intermédio das temporalidades tendem, de acordo com Foucault, "à utilização do modelo da consciência individual, com sua temporalidade própria"; já os estudos que buscam analisar o discurso "através de metáforas espaciais, estratégicas, permitem perceber exatamente os pontos pelos quais os discursos se transformam em, através de e a partir das relações de poder" (1999b, p. 90).

Nessa perspectiva, um estudo que considere as questões espaciais poderá contemplar com eficácia as relações sociais envolvidas, relações que engendram os poderes que interpelam o indivíduo e definem o seu lugar de sujeito.

A proposta deste trabalho é a realização de uma análise de *O conto da ilha desconhecida* (2000), de José Saramago, por intermédio de uma crítica que terá por base o entendimento da espacialidade e das práticas de subjetivação. Nesse conto, perceberemos que é o trabalho com os espaços que instaura a atmosfera fantástica, e que, através da interpretação desses espaços, são desveladas metáforas

que sugerem algumas formas de diálogo e confronto entre o sujeito e as maquinarias de saber e de poder.

A importância conferida aos espaços já se revela no título: é um conto sobre uma ilha desconhecida. Simbolicamente e no senso comum, a ilha representa o espaço do refúgio. A procura da "ilha deserta ou da ilha desconhecida [...] é um dos temas fundamentais da literatura, dos sonhos, dos desejos" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 502). A narrativa literária de Saramago tem por base exatamente a história do desejo de um homem: encontrar uma ilha desconhecida. Para concretizar o seu desejo ele precisa de um barco, que vai solicitar ao rei: "Um homem foi bater à porta do rei e disse-lhe, dá-me um barco" (SARAMAGO, 2000, p. 5).

Vemos que a procura de um espaço (ilha) move o homem a necessitar de outro espaço, um espaço condutor (barco). E, para conseguir o barco, ele tem que se posicionar em outro espaço, a porta das petições. A casa do rei, aliás, é descrita especificamente a partir de suas entradas, de suas portas, que funcionam como espaços intermediários — entre o fora e o dentro:

> A casa do rei tinha muitas portas, mas aquela era a das petições. Como o rei passava todo o tempo sentado à porta dos obséquios (entenda-se, os obséquios que lhe faziam a ele), de cada vez que ouvia alguém chamar à porta das petições fingia-se desentendido.
> (SARAMAGO, 2000, p. 5)

O rei, assim, "fingia-se desentendido" e delegava a função a outros: mandava seus súditos se encarregarem da porta das petições. O primeiro a ir era o primeiro-secretário, que chamava o segundo-secretário; este, por sua vez, mandava o terceiro-secretário resolver, que, em geral, não resolvia e passava a ordem para o primeiro-ajudante, que delegava a função ao segundo-ajudante; e assim por diante. Por fim, quem ia para a porta das petições era a mulher da limpeza, que, por não ter ninguém hierarquicamente abaixo dela, tinha que resolver. Era ela quem perguntava ao suplicante por uma frincha da porta: "Que é que tu

queres" (SARAMAGO, 2000, p. 6). Após essa pergunta o suplicante tinha que aguardar que o seu requerimento percorresse o caminho contrário: mulher da limpeza, ajudantes, secretários e rei; porém o rei protelava o processo de resposta e, por fim, acabava ordenando que o primeiro-secretário resolvesse o requerimento, que delegava a ação para o segundo-secretário. E a "corrente hierárquica" mais uma vez acabava chegando à mulher da limpeza. Era ela quem despachava.

Todo processo descrito acima revela como José Saramago representa o jogo de poderes nas instâncias da sociedade, jogo esse que nos remete a alguns aspectos do *panopticon*, de Jeremy Bentham, estudado por Foucault. O rei controla os secretários, que se controlam de forma hierárquica e gradativa, que controlam igualmente os ajudantes, que controlam a mulher da limpeza. É como se o rei estivesse numa torre com a impressão de controle sobre tudo ao seu redor. E, com esse sistema, o rei evitaria o seu contato com as classes populares. Analisando o *panopticon*, Foucault (1999b, p. 115) esclarece que, por intermédio de sua estrutura, é possível "evitar os contatos, os contágios, as proximidades e os amontoamentos", permitindo "dividir o espaço e deixá-lo aberto, assegurar uma vigilância que fosse ao mesmo tempo global e individualizante, separando cuidadosamente os indivíduos que deviam ser vigiados".

A espacialidade do *panopticon* garante uma divisão de posições e funções a serem ocupadas pelos sujeitos nas maquinarias do poder. Todos têm a sensação de exercer um controle sobre o outro — do rei à mulher da limpeza. O rei do conto, se analisado pelo sistema idealizado por Bentham, constrói um poder capaz de garantir uma visibilidade global sobre "a opinião dos outros, o olhar dos outros, o discurso dos outros" (FOUCAULT, 1999b, p. 119) e, ao mesmo tempo, eximir-se de muitas ações, do desconforto de agir diretamente com a população que o procura. Nesse sentido, o rei, ao delegar posições de vigilância e decisão aos subalternos, permite que na sua máquina de poder ninguém ocupe o mesmo lugar. Nesse sistema, "alguns lugares são preponderantes e permitem produzir efeitos de supremacia" (FOUCAULT, 1999b, p. 121). Com isso, o sistema

possibilita a impressão de assegurar uma dominação de classe, o que era pretendido pelo rei.

Mas o sistema estruturado pelo *panopticon* falha no conto. Veremos adiante que a mulher da limpeza foge com o homem que queria um barco. A estrutura se desestrutura especialmente porque esse sistema não é conveniente às monarquias. Lembremos que o conto insinua que o macroespaço onde se desenvolve as ações é um reino. Foucault observa que:

> Se a máquina fosse de tal forma que alguém estivesse fora dela ou só tivesse a responsabilidade de sua gestão, o poder se identificaria a um homem e se voltaria a um poder de tipo monárquico. No panopticon, cada um, de acordo com seu lugar, é vigiado por todos ou por alguns outros; trata-se de um aparelho de desconfiança total e circulante, pois não existe ponto absoluto.
> (1999b, p. 122)

Assim, o rei não previu que, ao atribuir exatamente a "ponta" das ações para a mulher da limpeza, acaba por criar probabilidades de ruptura no seu sistema de vigilância e controle. O que temos no conto de Saramago é uma construção metafórica ampla, do tipo alegórico, da distribuição de poderes nas sociedades. Com essa metáfora, vemos que a distribuição dos sujeitos nas espacialidades sociais determina a forma como os poderes serão exercidos historicamente.

É importante para o propósito deste estudo analisar um aspecto que se refere ao macroespaço, o reino, bem como a relação desse espaço com a esfera fantástica. A escolha de um espaço como o reino não define por si só a instauração do fantástico na narrativa. Há alguns reinos de que temos notícias na nossa contemporaneidade, reinos que possuem monarcas que governam de variadas maneiras, todas elas, obviamente, através de mecanismos que instituem e controlam os poderes. O que coloca a narrativa no plano fantástico, assim, não é apenas o fato de ser um reino, mas o modo como se configura esse reino: o castelo é descrito a partir de suas portas. É

uma descrição física que não leva em conta nenhum outro aspecto, porém um único: a casa possuir portas. Isso se deve porque os espaços do reino que interessam são as portas, em especial a porta das petições, porque é através dela que o homem pode conseguir o barco. A descrição do castelo/casa do rei acontece, então, por meio da metonímia, figura que gera um desenho arquitetural estilizado, o qual suscita um ambiente fantástico. Além disso, de acordo com Ceserani (2006, p. 74), a elaboração do fantástico algumas vezes advém de um procedimento especial: a presença de um objeto/espaço mediador. No caso do conto, temos pelo menos dois espaços mediadores de alta importância: a porta e o barco, uma vez que é a partir de ambos que o homem que queria um barco conseguirá ou não ultrapassar as fronteiras entre o possível e o impossível, o conhecido e o desconhecido, o real e imaginário.

Temos que reconhecer, entretanto, que o fato de a narrativa desenrolar-se num reino, já suscita uma ambientação que foge aos planos da realidade cotidiana, ainda que existam reinos hoje. A palavra reino tem a capacidade de sugerir ao leitor um espaço de encantamento, pois é a palavra encontrada em muitos contos maravilhosos. E o reino do conto de Saramago, como pontuamos, é diferente — descrito metonimicamente por suas portas. E mais: cuja estrutura espacial e administrativa deflagra uma atmosfera diferente daquelas que costumamos observar nos reinos contemporâneos a nós: o rei manda no primeiro-secretário, que manda no segundo-secretário, que manda no terceiro-secretário, que manda no primeiro-ajudante, que manda no segundo-ajudante, que manda no terceiro-ajudante, que manda na mulher da limpeza, que decide as questões reais. Por essa estrutura espacial e administrativa, vemos que o *panopticon* desmorona. Essa estrutura é insólita e provoca uma instabilidade no plano da "realidade do conto" face à "realidade fora do conto", já que é uma subalterna que decididamente resolve as questões.

Como explica Louis Vax (1974, p. 8), "o fantástico nutre-se dos conflitos do real e do possível". Por esse prisma, é possível perceber a diferença entre o fantástico estranho e o fantástico maravilhoso

exposta por Todorov. No caso do fantástico estranho, tem-se a hesitação provocada pelo "diferente", contudo, o diferente pode ter explicações racionais na ótica do leitor; no caso do maravilhoso, as narrativas apresentam o "diferente" e este impossibilita uma explicação racional. Para a construção e recepção do fantástico maravilhoso, então, deve haver a aceitação do sobrenatural. Em se tratando do conto de Saramago, há fatos e distribuições espaciais que não se adequam a uma comparação direta com o "nosso" mundo. Quando lemos esse conto, a correlação com o mundo que nos circunda acontece por meio de metáforas e não por meio de representações de propósito diretamente realistas, ou seja, a construção se dá por meio de uma sugestão lacunar e descontínua, e não por intermédio de uma indicação reta e contínua. Tal procedimento apresenta-se como uma regularidade discursiva na obra de Saramago. Vale citar aqui o exemplo do romance *A jangada de pedra*, pois nele o leitor encontra a península ibérica se descolando do resto da Europa e navegando sem rumo pelas águas do oceano; ou ainda o romance *Ensaio sobre a cegueira*, em que as personagens adquirem uma cegueira coletiva e têm que ficar encarceradas no espaço de um manicômio, passando por privações, aprendendo a viver novamente sem ver os espaços que as cercam. Nesses dois casos, temos a apresentação de mundos muito próximos ao nosso, mas que se diferenciam por alguns aspectos, construídos por mecanismos metafóricos e que requerem do leitor uma leitura igualmente metafórica, encaminhada por correlações não diretas e contínuas em relação ao nosso mundo, mas uma leitura que requer o olhar da descontinuidade. É o que o leitor encontra também em *O conto da ilha desconhecida* — lugar não só de afirmação, mas lugar discursivo constituído de rarefações e afirmações. Tanto no conto em análise como nos dois romances citados — e em outras narrativas de Saramago —, vemos que as metáforas que insinuam o fantástico partem especialmente das construções espaciais. São os espaços e o posicionamento dos sujeitos nos espaços que compõem as metáforas que provocarão no leitor o estranhamento.

De acordo com Louis Vax (1965), o espaço fantástico aparece como uma variação subjetiva do espaço objetivo. O mundo exterior deixa de ser uma realidade plena para transformar-se em outra realidade, que se constitui no interior do sujeito, irradiando-se para o exterior sem demarcar contornos precisos. Nesse sentido, é o jogo entre os espaços externos e internos que define em grande parte o grau do fantástico na narrativa de ficção. Para Gaston Bachelard (1996, p. 19), "o jogo entre o exterior e a intimidade não é um jogo equilibrado" nem simples. É pelo caráter assimétrico e complexo desse jogo que a narrativa define seus graus de realidade e de irrealidade, e, nessa perspectiva, configura sua maior ou menor inserção no âmbito do fantástico.

A leitura do conto de Saramago requisita do leitor uma interpretação não só dos espaços, mas da relação desses com a movência de posições das personagens. Voltemos ao conto para entendermos como acontece esse procedimento. O homem que queria um barco obstruiu a passagem da porta das petições, deitando-se "ao comprido no limiar" (SARAMAGO, 2000, p. 9), e recusando-se a fazer a sua solicitação à mulher da limpeza, até que o rei veio a ele. O rei, ao escutar que o homem queria um barco "para ir à procura da ilha desconhecida" (SARAMAGO, 2000, p. 16), alegou que todas as ilhas do mundo já são conhecidas. Vale reproduzir essa parte do diálogo entre eles:

> Que ilha desconhecida, perguntou o rei disfarçando o riso, como se tivesse na sua frente um louco varrido dos que têm a mania das navegações, a quem não seria bom contrariar logo de entrada, A ilha desconhecida, repetiu o homem, Disparate, já não há ilhas desconhecidas, Quem foi que te disse, rei, que já não há ilhas desconhecidas, Estão todas nos mapas, Nos mapas só estão as ilhas conhecidas, E que ilha desconhecida é essa que queres ir à procura, Se to pudesse dizer, então não seria desconhecida, A quem ouviste tu falar dela, perguntou o rei, agora mais sério, A ninguém, Nesse caso, por que teimas em dizer que ela existe, Simplesmente

> porque é impossível que não exista uma ilha desconhecida, E vieste aqui para me pedires um barco, Sim, vim aqui para pedir-te um barco, E tu quem és, para que eu to dê, E tu, quem és, para que não mo dês, Sou o rei deste reino, e os barcos do reino pertencem-me todos, Mais lhes pertencerás tu a eles do que eles a ti.
> (SARAMAGO, 2000, p. 16-17)

O homem exigiu ainda mais: que a ilha, quando encontrada, fosse sua e não do rei. Diante disso, o rei recusou-se inicialmente a conceder o barco para o homem, porém, vendo que o homem não cedia espaço na negociação e que toda aquela situação começava a provocar um tumulto na ordem pública, pois todos gritavam para que o barco fosse dado ao homem, o rei ordenou que dessem um barco ao homem, mas um barco sem tripulação. O homem saiu feliz, a porta das petições foi desobstruída, porém a mulher da limpeza já não estava mais lá, ela deixara a porta para acompanhar o homem e seguir o sonho de encontrar a ilha desconhecida.

O que me interessa mais diretamente nesta análise é perceber como os espaços instituem práticas de subjetivações. Michel Foucault entende a subjetivação como "um processo pelo qual se obtém a constituição de um sujeito, ou, mais exatamente, de uma subjetividade" (apud REVEL, 2005, p. 82). A concepção de sujeito em Foucault é entendida por intermédio das relações de poder que se instituem historicamente. Para Maria do Rosário Gregolin (2004, p. 137): "É uma forma de poder que transforma os indivíduos em sujeitos, mas que só existe porque esses 'sujeitos' se defrontam contra ela". Assim, os mecanismos de poder interpelam o indivíduo e o subjetivam; entretanto, nesse processo, o sujeito, para projetar-se como sujeito de sua própria existência, resiste às regras, enfrenta os mecanismos de poder, combate e questiona os modos de sua sujeição. Como Foucault (1988, p. 91) ensina, "onde há poder há resistência e, no entanto (ou melhor, por isso mesmo) esta nunca se encontra em posição de exterioridade em relação ao poder".

No conto, podemos verificar que as construções metafóricas fazem-nos refletir sobre essas relações entre os sujeitos e o poder. Como vimos anteriormente, o homem que queria um barco rompe com a estrutura de poder estabelecida pelo rei. Ele se revolta contra a interpelação que o assujeita por vários aspectos. O primeiro ato de revolta foi recusar-se a ser atendido pela mulher da limpeza, exigindo a presença do rei. O mecanismo que ele usa para desviar o já estabelecido e conseguir a presença do rei foi a interrupção da passagem da porta das petições. Com esse ato ele fragiliza um sistema não questionado, um sistema aceito ao longo de anos, décadas e até séculos. O segundo ato de revolta contra a sujeição é quando discorda do estabelecido pelo rei: o de que não há ilhas desconhecidas no mundo; e, na sequência, sua rebelião maior foi não aceitar do rei um não como resposta. No ver de Foucault (1995, p. 236), "os mecanismos de sujeição não podem ser estudados fora de sua relação com os mecanismos de exploração e dominação"; por esse motivo, temos, no conto, um homem que, ao perceber a sua condição de explorado e dominado, cria condições para reinventar as relações que o rodeiam, e com isso reinventar-se a si mesmo para poder mudar o que está fora de si — o mundo.

Ao trabalhar com o conceito foucaultiano de sujeito, Gilles Deleuze (1992, p. 116) explica que Foucault não se refere à pessoa ou à identidade, mas a um processo de "Si": "Trata-se da relação da força consigo (ao passo que o poder era a relação da força com outras forças), trata-se de uma 'dobra' da força". Ao realizar a "dobra", o sujeito inventa as possibilidades de vida, o que espelha exatamente o percurso do homem que queria um barco no conto analisado.

A reinvenção das relações de poder no conto acontece notadamente em função das espacialidades nele envolvidas. O homem deseja encontrar um espaço — uma ilha desconhecida; o rei institui que não há ilhas desconhecidas. Todas as ilhas são localizáveis. Por elaborar ações contrárias à "ordem" institucionalizada pela vontade de verdade dominante (a do rei — seguida por todos), o homem consegue projetar a sua vontade de verdade.

Ele é o diferente, o sujeito que tem a coragem de resistir e revoltar-se. Essa diferença é marcada metaforicamente também pelo nome das personagens. "O homem que queria um barco" — assim ele é nomeado no início da narrativa. Depois ele será "o homem que tinha o barco" e no final, ainda, "o homem do leme". As personagens do conto são nomeadas não com um nome que as individualize, porém a partir de uma característica física, psicológica, social, profissional, administrativa. Por isso temos o rei, o primeiro-secretário, o segundo-secretário, o terceiro-secretário, o primeiro-ajudante, o segundo-ajudante, o terceiro-ajudante, a mulher da limpeza, o homem que queria um barco. Esse procedimento de nomeação nos remete aos contos de fadas (Rei, Rainha, Branca de Neve, Bela Adormecida, Príncipe, Bruxa, Pequeno Polegar etc.), o que reforça mais uma vez a esfera fantástica implantada pelo conto. O uso de tal procedimento em geral acontece para facilitar a adesão do leitor à personagem, ou seja, para que o leitor se identifique mais com uma personagem é melhor que ela não tenha um nome individualizante. N'*O conto da ilha desconhecida*, temos esse procedimento de nomes englobantes; contudo, como afirmamos, o homem que queria um barco é o diferente. Todas as outras personagens possuem nomes que caracterizam suas funções — do rei à mulher da limpeza; o nome dele não designa sua função, mas o seu desejo. Logo, ele rompe com a normatização funcional e cotidiana, sua marca é o seu sonho, que o faz rebelar-se contra os esquemas normatizadores e impor-se.

Outra diferença não se constata só pela contraposição entre função e desejo, mas pela própria mobilidade do nome do homem. Como lembramos anteriormente, o homem é nomeado de três formas diferentes: "o homem que queria um barco", "o homem que tinha o barco" e "o homem do leme". Essa mobilidade na nomeação é refletida na ação do homem, na medida em que é ele quem se desloca e, por consequência, desloca os jogos de poder. Ao querer buscar uma ilha desconhecida, o homem propõe a sua mobilidade, que se contrapõe à estabilidade do reino. No reino temos o que Michel de Certeau

(1994, p. 201) define como *lugar*: "Um lugar é [...] uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade". A movimentação do homem se estabelece, entretanto, não em um lugar, mas configurada como espaço, porque "o espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram" (CERTEAU, 1994, p. 202). A análise que Stuart Hall faz da espacialidade dialoga com a concepção de Michel de Certeau: "os lugares permanecem fixos; é neles que temos *raízes*. Entretanto, o espaço pode ser cruzado num piscar de olhos" (HALL, 2011, p. 72-73). Na visão de Stuart Hall, o deslocamento do sujeito nos espaços é um ato que permite a desconstrução de identidades estáveis, estagnadas e, consequentemente, viabiliza a construção de novos sujeitos e identidades. Assim, a migração do homem pelos espaços em busca de uma ilha desconhecida possibilitará ao longo do enredo que as identidades (a sua e a da mulher da limpeza, por exemplo) possam ser desestabilizadas e desestabilizadoras.

Ao rebelar-se contra o rei, o homem desarma todo um universo ideológico, um universo utópico e propõe uma heterotopia. Para Foucault (1968, 2001) há dois grandes modos de posicionamentos espaciais: as utopias e as heterotopias. O primeiro tipo, o espaço utópico, é o da sociedade aperfeiçoada e organizada, o espaço da idealização projetado pelas vontades de verdade das instituições e poderes; já no espaço heterotópico, temos a projeção de posicionamentos reais localizados no interior de uma cultura e que ao mesmo tempo em que se encontram representados, mostram-se contrapostos e invertidos, fora de todos os espaços embora sejam efetivamente localizáveis.

As utopias não têm lugar no real, porque confortam, acomodam e descortinam um espaço maravilhoso, unidimensional. Elas funcionam como espaços consoladores, uma vez que abrem regiões simplificadas, cujo acesso é quase sempre por via onírica, quimérica. É o caso do espaço projetado pelo poder instituído pelo rei, já que, nesse espaço, tudo está organizado, delimitado. Alguns exemplos dessa organização são as portas do castelo, que são especificadas pelas suas funções, como a das petições; e a delimitação de um mundo todo mapeado, todo

esquadrinhado, um mundo em que todos os lugares são conhecidos, inclusive as ilhas.

Quando nos referimos à forma de composição estrutural e administrativa do reino, relacionamos ao *panopticon*, uma vez que, no ponto de vista de Foucault (1999b, p. 123), o*panopticon* é "uma utopia–programa [...] que permite a regulamentação dos fenômenos da população, o controle de suas oscilações, a compensação de suas irregularidades".

A ideia de um mundo completamente mapeado conforta os sujeitos, porque eles têm a impressão de que todos os espaços do mundo são seguros, dado o *conhecimento* prévio que se tem sobre eles. Lembremo-nos, por exemplo, da época em que o homem lançou-se pelo mundo e navegou para descobrir terras desconhecidas: era um tempo em que o desconhecido fazia o homem imaginar enormes monstros e perigos. A ideia de um conhecimento total sobre o mundo deu-se por intermédio principalmente de mapas e essa ideia confortou o homem, espacializou utopicamente o mundo. Bey Hakim (2001) utiliza o termo "fechamento do mapa" para referir-se à inexistência de espaços ainda não dominados pela "malha política". Por esse motivo, Hakim diz que, ao menos em teoria, nenhum centímetro quadrado da Terra é incógnito. Essa é a base do pensamento do rei. Para ele, todos os pedaços do seu reino são mapeados, conhecidos, e o fato de o homem que queria um barco afirmar que existe uma ilha desconhecida desestabilizou a ordem, uma vez que propôs uma realidade espacial heterotópica.

As heterotopias, ao contrário das utopias, incomodam, porque são reais e desvelam um enorme número de mundos plausíveis e fragmentários, espaços justapostos ou superpostos uns aos outros. A proposta do homem que queria um barco abre a plausibilidade de outros espaços, e fragmenta o mundo, tornando-o poroso a novos olhares e não a um único olhar — o do rei.

As concepções de Foucault acerca das espacialidades podem ser comparadas às noções de espaço liso e estriado propostas por Gilles

Deleuze e Félix Guattari (1997). Esses teóricos entendem o espaço liso como peregrino, instituindo-se enquanto superfície que pode expandir-se em diversas direções. Os elementos que compõem o espaço liso são inerentes entre si, mas inteiramente heterogêneos. A constituição do espaço liso possui uma difusão descentrada, alcançada por intermédio de mutações contínuas, desenvolvendo um emaranhado de linhas e percursos. O entrelaçado de superfícies, linhas e fluxos do espaço liso remete ao desenho de um rizoma, uma vez que "qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo" (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 13). O acontecimento é que define a ordem do espaço liso. Em virtude da sua heterogeneidade e da sua fragmentação, o espaço liso pode ser cotejado ao espaço heterotópico definido por Foucault.

O espaço estriado, opostamente, é constituído a partir das sedimentações históricas; ele se configura como linear e organizado, e por esse motivo pode ser associado ao espaço da utopia proposto por Foucault. No estriamento, existe a coordenação das linhas e dos planos, indicando a normatização da vida e a classificação de funções e lugares dos sujeitos que nele se encontram inseridos.

Com o seu desejo de descobrir o novo, o homem rompe com o estriamento proposto pelo sistema real. Os espaços lisos e estriados se misturam. Um espaço liso se estria frequentemente, assim como o estriamento pode se alisar, dependendo das vontades de verdade envolvidas e determinadas pelos sujeitos. Para Deleuze e Guattari (1997, p. 180), "os dois espaços só existem de fato graças às misturas entre si: o espaço liso não para de ser traduzido, transvertido num espaço estriado; o espaço estriado é constantemente revertido, devolvido a um espaço liso".

O alisamento do espaço estriado, no conto, é desencadeado pelo homem ao propor a busca da ilha desconhecida, a procura do maravilhoso. Aliás, o "maravilhamento é a regra, a dialética risco/recompensa" (SANTOS, 2002, p. 73) é o que define o significado da busca por novas terras. Contudo, ao desbravador de novas terras,

> não basta chegar, ver e vencer, é preciso transformar cada um desses atos num longo e encadeado processo de sistematização, em que o trinômio forma/localização/significado vai definir o olhar de quem *chega*, *vê* e *vence* e os olhares dos que ainda estarão por vir, ver e vencer.
> (SANTOS, 2002, p. 73)

Podemos entender isso a partir da situação vivida pelo homem quando ele consegue o barco; ele sai acompanhado pela mulher da limpeza e, chegando ao porto, resolve ir à procura da sua tripulação, porém não encontra ninguém que queira segui-lo nessa viagem à procura da ilha desconhecida:

> E os marinheiros, perguntou ela, Não veio nenhum, como podes ver, Mas deixaste-os apalavrados, ao menos, tornou ela a perguntar, Disseram-me que já não há ilhas desconhecidas, e que, mesmo que as houvesse, não iriam eles tirar-se do sossego dos seus lares e da boa vida dos barcos de carreira para se meterem em aventuras oceânicas, à procura de um impossível, como se ainda estivéssemos no tempo do mar tenebroso, E tu, que lhes respondeste, Que o mar é sempre tenebroso.
> (SARAMAGO, 2000, p. 39)

Vemos, pelo trecho citado, o quanto os homens se apegam ao estriamento e à utopia, porque, mesmo se houvesse alguma ilha desconhecida, não lhes agrada a ideia de abandonar o conforto, ou seja, a ideia do desconhecido não seduz, os homens querem sempre o mesmo, o já-desvendado. Mas lembremo-nos de que é o desejo de desvendamento que torna os homens diferentes e que transforma a ciência, as artes, a sociedade e o mundo. Vemos, ainda no trecho, que a ideia do homem — a de que o mar é sempre tenebroso — coincide com o que defenderam Deleuze e Guattari (1997) em relação à forma lisa do mar. Para esses autores, o mar é um espaço liso por excelência, por mais que os homens tentem estriá-lo, ele se alisa sempre, e é por essa razão que, para o homem, o “mar é sempre tenebroso”.

Sem a sua tripulação o homem fica desconsolado e chega a pensar em desistir do seu sonho. Nesse caso, o significado de descoberta de uma ilha desconhecida está relacionado a uma coletividade, isto é, a forma de descobrir-se uma nova terra é em conjunto, junto a uma tripulação. Sozinho é como se não houvesse o porquê da descoberta. Nesse sentido, podemos interpretar que, no ponto de vista do homem, as descobertas têm que ser partilhadas para delegar ao descobridor um status que lhe confira a sua inscrição na história. A descoberta é uma demarcação, uma forma de estriamento do liso — do desconhecimento ao conhecimento e daí à organização. Com o estriamento vemos o desejo não só da inscrição do sujeito na história, mas, antes de tudo, a instituição do *seu* poder.

É a mulher da limpeza que mostra ao homem os outros sentidos de descoberta, de busca de ilhas desconhecidas, os outros sentidos da espacialidade. Conta a ele algumas de suas conversas com o filósofo do rei, que acreditava que todo homem é uma ilha. Para o homem que tinha um barco, ainda que todo homem fosse uma ilha, seria "necessário sair da ilha para ver a ilha", porque "não nos vemos se não saímos de nós" (SARAMAGO, 2000, p. 41). O significado de ilha começa a desdobrar-se, multiplicar-se e o homem dorme. O seu sonho lhe revelará outros sentidos: está em seu barco com a tripulação, com a mulher e com um apanhado de várias espécies de plantas e de animais. Aos poucos o leitor vê o sonho do homem descortinar-se como uma metáfora da arca de Noé, metáfora essa que conduz ao sentido da reconstrução, recriação — do homem, do mundo. Essa ideia coincide com o que argumentamos anteriormente em relação à reinvenção do homem ao rebelar-se contra o poder do rei, bem como ao efetivar a "dobra" e, por meio de alguns procedimentos, fazer-se sujeito de sua própria existência. No sonho, o homem consegue chegar a uma terra desconhecida. Ao chegarem lá, os homens e os animais desembarcam, deixando apenas "as árvores, os trigos e as flores, com as trepadeiras que se enrolavam nos mastros e pendiam da amurada como festões" (SARAMAGO, 2000, p. 60). E, nesse movimento de saída, romperam-se sacos de terra e sementes, formando no chão do barco um campo lavrado e semeado. No final,

tudo se mistura num processo insólito — a terra com as sementes, o homem com a mulher, o sonho do homem com a sua realidade:

> Acordou abraçado à mulher da limpeza, e ela a ele, confundidos os corpos, confundidos os beliches, que não se sabe se este é o de bombordo ou o de estibordo. Depois, mal o sol acabou de nascer, o homem e a mulher foram pintar na proa do barco, de um lado e do outro, em letras brancas, o nome que ainda faltava dar à caravela. Pela hora do meio-dia, com a maré, A Ilha Desconhecida fez-se enfim ao mar, à procura de si mesma.
> (SARAMAGO, 2000, p. 62)

O final do conto desvela toda a potencialidade de um entendimento polissêmico das noções de sujeito e de espacialidade. Podemos entender o percurso do homem que queria um barco pela noção de "cultura da esfera do além" (BHABHA, 1998), pois tal cultura não significa apenas a superação de um passado ou a viagem para um futuro, mas um entrelugar, um espaço em trânsito. Para o homem que queria um barco percebe-se, no final da narrativa, que ele não queria simplesmente deletar o passado ou reinventar o futuro; o que mais importava era estar em trânsito, ou seja, permitir-se a movências, que poderiam desencadear não só a descoberta de outros espaços físicos, mas a descoberta de espaços imaginários e interiores. Saramago torna essa leitura possível ao colocar o barco como metáfora central da narrativa. O barco ou o navio, como explica Foucault (2001, p. 422), "é a heterotopia por excelência", porque, "nas civilizações sem barco, os sonhos se esgotam, a espionagem ali substitui a aventura e a polícia, os corsários".

Contrariando a ideia de que a literatura fantástica desatrela o sujeito do real e tem por objetivo apenas o desencadear da imaginação através da leitura, vemos, com o conto de Saramago, que o fantástico pode propiciar uma leitura do social que nos rodeia, mostrando-nos que as nossas aventuras cotidianas possuem planos que escapam às estruturas normatizadas, fazendo-nos pensar sobre aquilo que somos, ou ainda, sobre como somos "subjetivados" socialmente e sobre como o sujeito pode reinventar-se em seu cotidiano.

7

REPRESENTAÇÕES ESPACIAIS DO HORROR EM "O LODO", DE MURILO RUBIÃO, E "O HOMEM CUJA ORELHA CRESCEU", DE IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO

[1]

"Pois bem, tenho medo de mim mesmo!
Tenho medo do medo; medo dos
espasmos do espírito que se aterroriza,
medo daquela horrível sensação de
pavor incompreensível".
Guy de Maupassant

Primeiras palavras

Umberto Eco (2007, p. 311), em sua *História da feiura*, pede para o leitor imaginar um aposento familiar com uma luminária posta sobre a mesa; de repente a luminária se ergue no ar, voa. A mesa e a sala são as mesmas, prosaicas, nenhuma delas se tornou feia, mas a situação tornou-se inquietante e, não conseguindo dar explicação a ela, percebemo-la como aterrorizante. Assim, o que nos apavora é algo que ocorre como não deveria ocorrer, e aí está o ponto de partida de toda narrativa que tem o horror como sua base.

Na literatura fantástica em cujo enredamento irrompe o horror, temos notado que alguns espaços merecem ser analisados atentamente, como, por exemplo, os corpos das personagens, que com frequência encontram-se em metamorfose, seja o corpo dos vampiros da literatura do século XIX, seja o corpo das personagens dos séculos XX, como o de Galateu, personagem do conto "O lodo", de Murilo Rubião (2010), que vê seu corpo cobrir-se de feridas ininterruptas e contingentes. Em "O homem cuja orelha cresceu", Ignácio de Loyola Brandão (1979) também nos apresenta um sujeito que vê seu corpo ser interpelado por estranhas modificações: sua orelha cresce ininterruptamente. Nesses dois casos, não só

1 Este texto se trata de uma versão revisitada e revisada do artigo homônimo publicado em: GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Representações espaciais do horror em "O lodo", de Murilo Rubião, e "O homem cuja orelha cresceu", de Ignácio de Loyola Brandão. In: ESTEVES, Antonio R.; RAPUCCI, Cleide A. (Orgs.). *Vertentes do insólito e do fantástico*: leituras. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017.

as metamorfoses dos corpos, mas a relação destes com a abjeção é importante para a irrupção do fantástico e do horror. Com essa exposição, pretendo não só demonstrar a relevância das construções espaciais na ficção fantástica para a deflagração do horror, como também revisitar a noção de horror relacionada à literatura do século XX por intermédio da obra de dois escritores que representam a literatura fantástica brasileira.

O mineiro Murilo Rubião é, sem dúvida alguma, o escritor cuja obra é exemplo vivo da ficção insólita no nosso país no século XX. Sua obra, composta exclusivamente por contos, abriga sempre irrupções do fantástico, especialmente constituídas pelo realismo mágico, tipo de narrativa fantástica em que o insólito brota de cenas muito ligadas ao nosso cotidiano prosaico. Antonio Candido assinalou, em seu ensaio "A nova narrativa", que Murilo Rubião foi o responsável pela instauração no Brasil do insólito absurdo e argumenta: "Murilo Rubião elaborou os seus contos absurdos num momento de predomínio de realismo social, propondo um caminho que poucos identificaram e só mais tarde outros seguiram" (CANDIDO, 2006, p. 252). A influência de Murilo Rubião encontra-se deflagrada não só entre escritores brasileiros. Julio Cortázar, grande nome da ficção insólita latino-americana, reconhece o impacto das narrativas do escritor mineiro sobre sua obra, como afirma o tradutor de várias obras de Cortázar no Brasil, Remy Gorga Filho: "Ele dizia que o mineiro Murilo Rubião foi o primeiro autor do fantástico latino-americano, antes mesmo dele, Cortázar" (GORGA FILHO apud SILVEIRA, 2012).

O escritor paulista Ignácio de Loyola Brandão traz o fantástico em muitas de suas narrativas, especialmente em seus contos. No livro de onde é retirado o conto em foco neste estudo, o insólito comparece de forma frequente com uma tendência composicional que em muito se assemelha à ficção fantástica encontrada na obra de Murilo Rubião, uma vez que o acontecimento fantástico, ou metaempírico, aquele fato que rompe com a lógica cotidiana, aflora de modo abrupto no seio de um mundo aparentemente prosaico.

A construção do fantástico no enredo dos contos e os corpos metamórficos

Um dos temas recorrentes na produção de enredos que envolvem a literatura fantástica é metamorfose dos corpos das personagens. Mutações, transformações e degenerações ocorrem nos corpos e esses processos geralmente funcionam como instigadores do insólito e potenciais veículos para a deflagração do medo, porque tais corpos se configuram como espaços da anormalidade, logo da monstruosidade. Todorov (2004, p. 118), quando trata dos temas do "eu", assinala a importância dos processos metamórficos na literatura fantástica. No caso dos dois contos em análise neste estudo, as transformações dos corpos dos protagonistas faz irromper o repugnante e consequentemente desencadeiam o medo. De acordo com Stephen King (2003), é a mistura do medo com a repugnância que instaura a desestruturação peculiar à narrativa de horror. Por isso, a emoção do horror deve ser analisada em termos de efeito, de deslocamentos de percepção. O não habitual, o estranho, o que foge à regra pode evocar o medo.

Ressaltamos que as metamorfoses constituem-se como presença constante em narrativas populares, como nos mitos, nos contos de fadas e nos contos maravilhosos. Nos mitos, a metamorfose é que rege a lei do sobrenatural, basta recordarmo-nos do caso de vários seres míticos, como o boto e o lobisomem, por exemplo, cujos corpos se metamorfoseiam, sendo tal metamorfose a mola propulsora da abertura na fronteira entre o natural e o sobrenatural. Nos contos maravilhosos, como em *As mil e uma noites*, as mutações dos corpos e dos objetos alcançam uma frequência vertiginosa. A narradora das mil e uma noites, Sherazade, elabora narrativas em que as metamorfoses intensificam o suspense do narrado de modo a garantir a atenção cada vez mais prazerosa do seu ouvinte, o sultão. O fio da vida de Sherazade é mantido por intermédio do fio fictício de suas histórias. Nos contos de fadas, os corpos de príncipes, transformados em sapos ou em feras, deflagram não só o mágico das narrativas, mas especialmente se

relacionam a uma leitura crítica do social, na medida em que o corpo repugnante de uma fera contrapõe-se ao seu caráter dócil e humano.

Murilo Rubião admite a influência dos contos de fadas e dos contos maravilhosos (especialmente *As mil e uma noites*) em sua escrita literária (ANDRADE, 1996, p. 6). A essa influência relacionamos a frequência do seu trabalho com as metamorfoses. São muitos corpos em constante metamorfose que vemos irromper nas narrativas murilianas: a mulher que engorda hiperbolicamente ("Bárbara"); o coelho que quer ser gente e para isso faz com que seu corpo assuma diversificadas formas ("Teleco, o coelhinho"); o lobisomem, que se transmuta em homem, lobo, porco e até no verbo "resolver" ("Alfredo"); o homem cujo corpo apequena-se tanto a ponto de desaparecer ("O homem do boné cinzento"); o homem que vê aflorarem inúmeras e ininterruptas feridas de seu corpo ("O lodo"), só para citar alguns casos em que a metamorfose dos corpos é o centro da irrupção do insólito nos contos de Murilo Rubião.

No conto "O lodo", de Murilo Rubião, temos um narrador que já nos relata, desde as primeiras palavras da narrativa o estado disfórico de Galateu, o protagonista: "Lamentava ter aceitado o conselho de procurar a clínica do doutor Pink" (RUBIÃO, 2010, p. 67)[2]. O verbo "lamentar" acusa o mal-estar de Galateu, porque, em função de uma depressão, procura uma terapia, mas esta acaba por conduzi-lo a um processo de degradação física e moral. Galateu, por desconhecer essa especialidade médica, considera estranho o comportamento do médico, que nada receitava para sua doença e mandava que ele sentasse em um divã para obrigá-lo a "ouvir uma série de perguntas imbecis sobre sua adolescência" (p. 67). Em decorrência de ironias de Galateu em relação aos procedimentos adotados, doutor Pink dá um diagnóstico assustador à doença que o paciente incrédulo carregava dentro de si, tratava-se de um "imenso lodaçal".

O lodo e a lama estão relacionados a um processo involutivo de degradação (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 534) e, conforme

2 Como todas as citações do conto de Murilo Rubião serão retiradas dessa edição, doravante só serão indicadas as páginas de onde foram extraídos os trechos citados.

o leitor verá, no decorrer do conto, é a degeneração que marcará o corpo e o destino de Galateu. Ele decide desistir do tratamento, porém é informado que o processo terapêutico será longo e ele não poderá abandoná-lo. A secretária informa que o psicanalista agendara as horas para os encontros com Galateu e as contas seriam enviadas a ele para o pagamento, independente de ele usufruir ou não das consultas. Galateu desconsidera as horas reservadas e a cobrança dos honorários referentes às consultas e, mesmo com a insistência do médico e de sua secretária, recusa-se a ir de novo ao consultório. Telefonemas de cobrança se seguem e tudo isso passa a perturbar sua vida, pois, atuário de uma companhia de seguros, passa a errar os cálculos e a degenerar-se profissionalmente, até que uma noite sente uma dor enorme, como se fosse uma faca que lhe penetrava "a carne, escarafunchava os tecidos, à procura de um segredo" (p. 69). Em seu sonho, perturbado pela dor, vê sua irmã, Epsila, e seu analista debruçados sobre ele, observando os movimentos da lâmina sobre seu corpo. Quando se levanta, percebe que seu mamilo esquerdo tinha sumido e no lugar vazio aberto havia surgido uma "ferida sangrenta, aberta em pétalas escarlates" (p. 69). Por que a ferida aparece justamente no seio do protagonista? O seio simboliza proteção e medida (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 809); logo, arrombado por uma ferida, vê-se completamente desprotegido e sem limites.

Porém, Galateu se recusa a procurar um médico e resolve curar sua ferida com uma pomada cicatrizante indicada pelo farmacêutico. A ferida cura e depois surgem outras. É levado à justiça pelo analista, perde o carro, tem que penhorar o apartamento e as feridas se abrem e se fecham ininterruptamente; seu corpo, disforme e monstruoso, fede em decorrência do estado de putrefação. Sua irmã Epsila, que ele não via há doze anos, reaparece juntamente com um menino, Zeus, que seria sobrinho de Galateu ou, conforme se deixa sugerir em uma passagem, seu filho-sobrinho. A irmã e seu filho acabam por encerrar Galateu nos limites de sua casa e impedir a entrada do farmacêutico que ia sempre aplicar a morfina para aliviar as dores. No final do conto, o leitor encontra Galateu prostrado, sem forças

e aceitando finalmente a vinda do doutor Pink. A última cena é a repetição do sonho que tivera quando a primeira ferida abriu em seu corpo: Pink e Epsila debruçados sobre ele.

No conto de Ignácio de Loyola Brandão, intitulado "O homem cuja orelha cresceu", o protagonista, personagem inominado, solteiro com trinta e cinco anos, é um escriturário de uma firma de tecidos. Logo no início da narrativa, ele é surpreendido, em um dos seus serões, por um acontecimento extremamente insólito: percebe que suas orelhas pesam e verifica que elas estão crescendo. A princípio ele atribui aquela impressão à fadiga do trabalho, entretanto, depois, com o peso das orelhas se avolumando, reconhece que elas estão crescendo ligeiramente, porque depressa atingem a dimensão de aproximadamente dez centímetros; em seguida alcançam o seu ombro, depois, a sua cintura. Desenvolviam-se como "fitas de carne, enrugadas" (BRANDÃO, 1979, p. 26)[3]. Sua primeira ideia, ao ver que uma parte do seu corpo escapa do seu domínio, é cortar as orelhas, contudo não acha as tesouras, já que todas elas estão trancadas nas gavetas das colegas de trabalho. Decide ir para a pensão onde mora, para tanto, encaixa as orelhas por dentro da camisa e, para disfarçar, enrola uma toalha sobre a cabeça.

O desgoverno do corpo é contínuo e acelerado, uma vez que, quando chega à pensão, percebe que a "orelha saía pela perna da calça" (p. 27). Determina que deva dormir para esquecer. No momento em que acorda, vê que o crescimento é invariavelmente evolutivo: "Ao acordar, viu aos pés da cama o monte de uns trinta centímetros de altura. A orelha crescera e se enrolara como cobra" (p. 27). Começa a sentir-se impedido de ações em função do crescimento das orelhas: "Tentou se levantar. Difícil. Precisava segurar as orelhas enroladas. Pesavam. Ficou na cama" (p. 27). O narrador a partir daí passa a relatar a passagem do tempo, o crescimento incessante das orelhas e a imobilidade do protagonista imerso nessa situação. Até que as orelhas derrubam a porta, saem para o quintal e invadem a rua.

3 Como todas as citações do conto de Ignácio de Loyola Brandão serão retiradas dessa edição, doravante só serão indicadas as páginas de onde foram extraídos os trechos citados.

Ou seja, a partir desse momento elas se expõem para a sociedade. Entretanto, diante do desordenado, a sociedade procura a ordenação do incontrolável, a solução para o controle:

> Vieram os açougueiros com facas, machados, serrotes. Os açougueiros trabalharam o dia inteiro cortando e amontoando. O prefeito mandou dar a carne aos pobres. Vieram os favelados, as organizações de assistência social, irmandades religiosas, donos de restaurantes, vendedores de churrasquinho na porta do estádio, donas-de-casa. Vinham com cestas, carrinhos, carroças, camionetas. Toda a população apanhou carne de orelha. Apareceu um administrador, trouxe sacos de plástico, higiênicos, organizou filas, fez uma distribuição racional.
> (p. 27)

A carne de orelha foi, assim, distribuída para aquela cidade e para muitas outras. Até que chegou um momento em que ninguém "suportava mais carne de orelha" (p. 28). E as instâncias do panóptico (FOUCAULT, 1999b) social são acionadas: a população pede providência ao prefeito, que solicita auxílio ao governador, que pede a solução para o presidente. Quando a solução parecia estar longe de ser alcançada, um menino, que olhava a rua repleta de carne, dirige-se a um policial e diz: "Por que o senhor não mata o dono da orelha?" (p. 28). O conto se encerra com essa pavorosa indagação do menino impregnada de violência e carente de humanidade, pois por trás do monte de carne de orelha havia um homem, o dono da orelha.

No caso dos dois contos, o que temos são corpos desgovernados, espaços em contínua metamorfose. Esses corpos metamórficos são espaços plenamente heterotópicos, em função da contestação de valores que representam e também da movência que os faz desestabilizarem-se em relação à maioria dos outros corpos que os rodeiam. São corpos que, por funcionarem pelo exagero (de feridas e de tamanho da orelha), fogem à sociedade da perfeição, por isso desenham-se pelas linhas do monstruoso, do anormal.

É importante observar que são esses corpos metamórficos e anormais que desencadearão o insólito nos contos, bem como o possível efeito de repugnância e medo. Nesse sentido, pode-se definir o fenômeno de metamorfose dos corpos de Galateu e do escriturário como acontecimentos metaempíricos, uma vez que estão

> para além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência, tanto por intermédio dos sentidos ou das potencialidades cognitivas da mente humana, como através de quaisquer aparelhos que auxiliem, desenvolvam ou supram essas faculdades.
> (FURTADO, 1980, p. 20)

As feridas que irrompem do corpo de Galateu parecem estar associadas à recusa do tratamento psiquiátrico, e essa relação é desprovida de lógica, pois um tratamento que seria psíquico desencadeia um processo de degeneração física.

Vale observar também que as feridas irrompem depois de uma estranha frase dita pelo doutor Pink: "É chegado o tempo das amoras silvestres" (p. 70). O aparecimento de amoras, de acordo com a simbologia, pode ser relacionado com eventos nefastos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 48). Nessa linha de entendimento, as palavras do analista funcionam como um oráculo, uma vez que a profecia se concretiza, gerando provavelmente um estranhamento no leitor.

No conto de Loyola Brandão, as orelhas do protagonista crescem desproporcionalmente e, para isso, obviamente, o leitor não acha nenhuma explicação racional, ou seja, o acontecimento está para além do que consideramos cognoscível em nossa experiência. Em ambos os casos, a metamorfose dos corpos acontece por meio da hipérbole, sendo esse aspecto confirmado como um dos princípios discursivos da literatura fantástica defendidos por Tzvetan Todorov: "O exagero conduz ao sobrenatural" (2004, p. 86). É a tendência hiperbólica de mutação dos corpos que torna Galateu e o homem cuja orelha cresceu seres anormais.

O anormal: entre o desgoverno do corpo e o dispositivo da normalização

Tanto o corpo de Galateu como o do escriturário são espaços que fogem ao dispositivo da normalização, porque eles são sujeitos desviantes. Como ensina Michel Foucault (2001), os governos dos homens são construídos com base em um dispositivo típico, a organização disciplinar, que tem como fim primeiro a sociedade da normalização. A norma "é um elemento a partir do qual certo exercício de poder se acha fundado e legitimado" (FOUCAULT, 2001, p. 62). Mas, por mais que pensemos imediatamente que a função da norma é simplesmente excluir e rejeitar, vemos que ela vai além disso, pois "está sempre ligada a uma técnica positiva de intervenção e de transformação, a uma espécie de poder normativo" (FOUCAULT, 2001, p. 62). A sociedade normalizadora age historicamente com base em uma tecnologia de poder centrada na vida; é o que Foucault (1988) conceitua como "biopoder". A biopolítica, através dos biopoderes locais, age em prol da gestão da saúde, da higiene, da alimentação, da sexualidade, da natalidade, pois estas passam a ser preocupações políticas. Dessa forma, o biopoder não procura excluir o monstro, o anormal, mas intervir para corrigir. Essa ideia encontra-se muito bem ficcionalizada nos dois contos em análise. Galateu é sujeito desviante da norma por recusar-se a aceitar o tratamento terapêutico; contudo, seu analista não o segrega, ao contrário, o persegue até o final, e quando Galateu não consegue mais suportar as dores e os fedores de suas feridas, cansado de fugir aos princípios da sociedade de normalização, rende-se e aceita a visita do doutor Pink.

Aliás, o nome do protagonista, Galateu, pode ser relacionado ao livro *Galateo ou dos costumes*, publicado em 1558, pelo italiano renascentista Giovanni Della Casa. A base desse livro constitui-se de uma série de ensinamentos sobre como os homens devem se comportar em sociedade, seguindo determinados "costumes e maneiras". Assim, é muito irônico o nome do protagonista de Murilo Rubião, pois ele é justamente aquele que não segue os costumes e as maneiras adequadas ao bem estar social.

No caso do homem cuja orelha cresceu também não temos a exclusão do sujeito desviante, mas o aproveitamento da sua anormalidade, na medida em que, se a orelha é o "excesso", este deve ser aproveitado em uma sociedade capitalista, logo, as pessoas passam a comer carne de orelha.

Por que é a orelha e não outra parte do corpo a crescer? A simbologia (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 661) oferece-nos uma leitura plausível, visto que a orelha simboliza a animalidade e, se lermos por essa via de interpretação, entendemos que de fato o homem deixa de ser homem e passa a ser animal, com sua carne consumida por outros homens.

O homem cuja orelha cresceu e o homem que tem seu corpo coberto por feridas que se abrem a partir dos seus mamilos de forma ininterrupta não apenas violam as leis da sociedade, mas também as da natureza. São, assim, sujeitos anormais, veículos de anomalias, portanto, monstros, que combinam o "impossível com o proibido" (FOUCAULT, 2001, p. 70). O monstro é paradoxal porque "ao mesmo tempo em que viola a lei, ele a deixa sem voz" (FOUCAULT, 2001, p. 70), como é o caso explícito do homem cuja orelha cresceu, em razão de os governantes buscarem alternativas mas estas escaparem à própria fúria e velocidade do crescimento das orelhas. No fim do conto, fica muito evidente a falta de alternativa dos detentores do poder, uma vez que ninguém sabe mais o que fazer com tanta carne de orelha. Galateu também viola a lei, é punido por ela, contudo mantém-se resistente até quase o final.

Entretanto, ainda que sejam configurados notoriamente como monstros, ambos os protagonistas reúnem características de outro tipo do sujeito anormal: o indivíduo a ser corrigido. O contexto em que se insere esse indivíduo desprovido de correção é a família e as instituições que lhes são vizinhas. Estas devem agir no sentido de regular a irregularidade. Nesse sentido, conforme assinala Nilton Milanez (2009, p. 290),

> [o] corpo monstruoso passa a produzir determinados saberes que o enredam em torno

> de um julgamento e condenação por meio de um conjunto de dispositivos materiais que [...] inscrevem o corpo em um regime particular de visibilidades, produzindo a história da construção do monstro como sujeito.

Os saberes que se produzem, nesse caso, baseiam-se numa tecnologia de reeducação, de sobrecorreção, as quais devem incidir sobre o sujeito a ser corrigido com o objetivo de tornar a enquadrá-lo dentro dos limites admitidos pela sociedade.

Tanto Galateu como o homem cuja orelha cresceu encaixam-se no princípio do desgoverno do corpo, do desgoverno de si. Seus corpos não são utópicos, ou seja, da forma "ideal" planejada pela sociedade da normalização; eles não conseguem dominar seja o aparecimento de feridas, seja o aumento desproporcional das orelhas, corpos que inquietam pela desordenação de suas formas; logo, corpos em plena heterotopia (FOUCAULT, 1968). Ou, se seguirmos as noções de Deleuze e Guattari (1997, p. 184), podemos ler esses corpos como espaços lisos, dada a irregularidade e a variação contínua de suas formas.

No caso do conto de Loyola Brandão, a ideia do protagonista de cometer uma agressão contra si, talhando as orelhas, provocaria uma automutilação; esta seria praticada em função de o protagonista considerar que esse alongamento corporal não seria bem visto pelos outros. O seu corpo seria designado como uma monstruosidade em decorrência da diferença. Suas orelhas, maiores do que a média das outras orelhas humanas do mundo, seriam certamente rejeitadas pelos olhares da sociedade, pois esta tem sua base firmada na identidade e não na diferença, ainda que se proclame o contrário pelas leis do "politicamente correto". Em decorrência dessa "vontade de verdade" (FOUCAULT, 1999a) dominante, o protagonista pensa em vingar-se da parte do seu corpo que escapa ao seu governo, parte insubmissa ao útil e ao belo projetado historicamente pela sua cultura. A vontade de verdade, de acordo com Foucault (1999a, p. 17), "apoia-se sobre um sistema institucional; [...] é também reconduzida [...] pelo modo como o saber é aplicado em uma sociedade, como é valorizado, distribuído,

repartido e de certo modo atribuído". Os saberes a respeito dos corpos veiculam-se no sentido de apagarem-se as diferenças, movimento que tem como consequência o ideal do equilíbrio.

Em "O lodo", Galateu também possui o desgoverno de seu corpo, mas como fica sugerido, tal desgoverno parece vir como uma sanção para as suas anomalias morais, sexuais, pois o seu sobrinho, Zeus, seria supostamente o seu filho. Anormalidade moral, monstruosidade física — esta parece ser a lógica, e quem teria o poder de fazer voltar a normalidade ao corpo de Galateu seria o analista, porque, com a ajuda deste, Galateu conseguiria entender seu desvio e retornar à normalidade. Não é em vão que no final do conto, debruçados sobre Galateu, estão o doutor Pink e Epsila, a irmã que supostamente fora tomada por Galateu de forma não fraterna, mas sexual.

O lodo que Galateu tem dentro de si e as orelhas que crescem são imagens que nos remetem à sujeira e à animalidade, pontos sobre os quais os detentores do poder devem agir de forma a conduzi-los à normalidade prevista pelo biopoder. São imagens que, pela anormalidade, constroem a ambiência da repugnância e do horror.

Horrores cotidianos

Como podemos definir o horror artístico sem enfeixá-lo em limitadas tipologias e fórmulas? Quando falamos em horror na literatura logo nos vêm à lembrança os contos fantásticos do mestre Edgar Allan Poe, as narrativas góticas, Dr. Frankenstein, bem como os insaciáveis, sedutores e horripilantes vampiros, como o Conde Drácula. Contudo, em se tratando da literatura dos séculos XX e XXI, como o horror aparece plasmado esteticamente? Lovecraft (1987, p. 1) nos ensinou que a literatura de horror deve ser associada ao medo, "emoção mais forte e mais antiga do homem". Nas narrativas fantásticas e de horror posteriores ao século XIX, em geral, não há mais castelos sombrios, florestas lúgubres; o medo irrompe nos ambientes urbanos, prosaicos e, supostamente seguros, como no caso dos dois contos em análise.

Para o crítico literário americano Noël Carroll, as obras de horror atuais "representam transgressões das categorias conceituais vigentes na cultura. Nas ficções de horror, as normas classificatórias vigentes são desalojadas; são problematizados os critérios de cultura quanto ao *que é*" (CARROLL, 1999, p. 294), e isso implica pensar que, em muitas narrativas de horror, temos metáforas que sugerem que as nossas maneiras de moldar o mundo são arbitrárias e que podem ser questionadas e desconstruídas, como no caso das narrativas de Loyola Brandão e Murilo Rubião. Para esse crítico, o horror, que açambarca várias formas de arte e diversas mídias, deve desencadear no leitor certo afeto. Obviamente Carroll segue a linha indicada por Todorov (2004) ao definir a literatura fantástica. Para o teórico búlgaro, não é o medo necessariamente, mas a hesitação provocada no leitor que englobará determinada narrativa nos domínios do fantástico. Contudo, no caso específico das narrativas de horror, o afeto imprescindível a ser evocado é o medo.

Por que temos medo? Ou, como diz Stephen King (2003, p. 24), "por que inventar coisas terríveis quando há tanto horror de verdade no mundo? A resposta pode ser que nós inventamos horrores para nos ajudar a suportar os horrores verdadeiros".

Lovecraft (1987, p. 5-6) define a narrativa de horror como aquela que é capaz de suscitar "ou não no leitor um sentimento de profunda apreensão, e de contato com esferas diferentes e forças desconhecidas; uma atitude sutil de escuta ofegante", sentimentos certamente experimentados quando da leitura de "O lodo" e "O homem cuja orelha cresceu", dados os acontecimentos que descortinam o inexplicável, o desconhecido, o que não costuma acontecer.

Mas não só, pois o horror também brota dos monstros que habitam essas narrativas, monstros sobre os quais já tratamos anteriormente quando da análise dos anormais protagonistas de Rubião e Loyola Brandão. Lembremo-nos de que, conforme esclarece Stephen King (2003, p. 39), a "normalidade é um conceito sociológico", portanto cultural. King cita como exemplo o episódio de *Além da*

imaginação, intitulado "A beleza está apenas em quem olha". Esse episódio faz um relato acerca de uma mulher assustadoramente feia,

> cujo cirurgião plástico falhou pela enésima vez... e só no final do programa descobrimos que ela vive num futuro onde a maior parte das pessoas se parece com grotescos humanóides. A mulher 'feia' é, pelos nossos padrões, no mínimo extraordinariamente bela. (KING, 2003, p. 39)

Os monstros podem ser relacionados, nessa linha de normalidade e anormalidade, ao conceito e às situações de discriminação. As aberrações desencadeadas pelas imagens dos monstros, dos sujeitos disformes, causam-nos horror, contudo, o que mais nos aterroriza é a sensação de desarranjo que tais aberrações insinuam. É possível entender, por meio dos contos analisados que os monstros da literatura do século XX somos nós, sujeitos comuns, invadidos por situações repugnantes e fora do controle. É imperativo realçar que o trabalho com o medo também varia com o tempo. Como assinala David Roas (2011, p. 92), a literatura fantástica vem se caracterizando "não só por uma intensificação progressiva e incessante da verossimilhança (que levou as histórias fantásticas a se fixarem num cotidiano simples e prosaico), mas também pela busca de novas formas de comunicar esses medos ao leitor"[4].

As situações e personagens repugnantes, por sua vez, relacionam-se a outro importante canal para a deflagração do horror: a abjeção. Nas narrativas de horror, "a pessoa é muitíssimas vezes reduzida literalmente a mera carne; de fato, pessoa-como-carne poderia servir de rótulo a essa tendência" (CARROLL, 1999, p. 295): carne em excesso, como no conto de Loyola Brandão, ou carne em estado de putrefação, como na narrativa muriliana. O abjeto simula o que é expelido para além do limite do sujeito, para o outro lado de si, mas ao mesmo tempo pertencente ainda ao sujeito e por isso a abjeção gera o horror, descortina o impossível e pulveriza o sujeito:

4 *"no solo por una progresiva e incesante intensificación de la verosimilitud (que ha llevado a las historias fantásticas a instalarse en la simple y prosaica vida cotidiana), sino también por buscar nuevas formas de comunicar al lector esos miedos"*.

> Se é verdade que o abjeto tanto solicita quanto pulveriza o sujeito, entendemos que ele é experimentado em sua máxima força quando, cansado de suas vãs tentativas de se reconhecer fora de si, o sujeito encontra o impossível em si: quando descobre que o impossível é seu próprio ser, descobrindo que ele não é nada além de abjeto[5].
> (KRISTEVA, 1980, p. 12).

A carne, a pele e os excrementos são condutos fundamentais da arte abjeta, que representa o incontrolável em demasia. As feridas brotam dos seios de Galateu, sua vida apodrece com sua carne; as orelhas crescem ("como fitas de carne"), mas por estarem fora do lugar têm que ser cortadas. Tais abjeções retratadas nos contos fazem-me concordar com Carroll, quando afirma que "[o]s objetos do horror artístico são ameaçadores e impuros" (1999, p. 63). Contudo, para Kristeva (1980, p. 12), não é tanto a falta de higiene ou de saúde que desencadeia o abjeto, porém a sensação de que algo abala a ordem, a identidade, a vida, o que não respeita as fronteiras, os espaços, as normas.

Chegamos, então, a uma outra temática importante nas narrativas que desencadeia o horror: o falimento do corpo e a tendência humana à morte. Para alguns teóricos, como Rafael Llopis (1985), os contos que desencadeiam o horror podem ser construídos de várias formas, porém o elemento que os enlaça em uma similitude é o trabalho com a morte:

> Em ambos os casos, o terror está ligado à morte: seja aos momentos finais que a precedem, seja ao que começa depois dela. Mas são dois medos muito diferentes, o primeiro comum a animais e humanos, o segundo especificamente humano e em plena evolução[6].
> (LLOPIS, 1985, p. 94)

5 *«S'il est vrai que l'abject sollicite et pulvérise tout à la fois le sujet, on comprend qu'il s'éprouve dans as force maximale lorsque, las de ses vaines tentatives de se reconnaître hors de soi, Le sujet trove l'impossible en lui-même: lorsqu'il trouve que l'impossible, c'est son être même, découvrant qu'il n'est autre qu'abject».*

6 *"Tanto en uno como en otro caso, el terror está ligado a la muerte: bien a los últimos momentos que la preceden, bien a lo que empieza después de ella. Pero son dos miedos muy distintos, el primero común a los animales y al hombre, el segundo específicamente humano y en plena evolución".*

São dois medos fundamentais: aquele provocado pela iminência da morte e o medo daquilo que pode acontecer depois dela. No caso dos contos analisados, o falimento do corpo dos protagonistas gera uma sensação de fragilidade da vida e de iminência da morte.

Há uma situação muito similar nos dois contos, que provavelmente é geradora de, no mínimo, uma inquietação por parte do leitor: a representação da criança como julgadora cruel dos protagonistas anormais.

No decorrer do conto de Loyola Brandão, o leitor percebe que toda sociedade busca o controle do incontrolável: o povo, os açougueiros, os assistentes sociais, o prefeito, o governador e até o presidente. Mas quem, no fim, acaba por sentenciar o destino do homem é um menino, que indaga a um policial: "Por que o senhor não mata o dono da orelha?" (p. 28). Sabemos que a lógica da criança é bem diferente da lógica do adulto; a sua voz não professa os limites impostos pelas leis sociais. A criança nos surpreende, muitas vezes, porque seu raciocínio é direto e situa-se à margem das convenções. Por isso, no senso comum, temos repetida a ideia de que as crianças falam o que muitos adultos gostariam de falar. E assustadoramente é da criança a voz da solução cruel para o destino de um homem que possui uma orelha que não cessa de crescer: a morte. A voz da criança representa, nesse caso, a vontade reprimida dos adultos, que já estavam desesperados por não acharem saída para o impasse. Vemos, então, que se tratava de achar um meio para que se legitimasse o ato de violência que restauraria a paz social e por isso esse meio foi sugerido pela voz da criança.

Em "O lodo", o menino, Zeus, causa repugnância em Galateu, o que pode estar associado à culpa de não assunção da paternidade: "Sua cara de idiota e a maneira de expressar-se causavam-lhe mal-estar" (p. 73). E é o estranhíssimo menino que funciona como guardião da casa quando Galateu tenta fugir: "Acomodada a vista à claridade, viu Zeus que, de cima de um tamborete, apertava o interruptor. Sorria. Um sorriso torto: – As chaves. A mãe escondeu" (p. 74).

Um menino guardião, o outro sentenciador, juiz; ambos parecem lidar de forma muito natural com aquilo que é antinatural: as bizarras anormalidades e a iminência da morte dos protagonistas.

Considerações finais

Os contos aqui analisados, conforme argumentei inicialmente, podem ser caracterizados como narrativas fantásticas, uma vez que, neles, alguns acontecimentos sucedem de forma a contrariar os princípios e experiências aos quais estamos acostumados. Esses eventos e elementos insólitos, por sua vez, são trabalhados de forma tal a deflagrar certa repugnância e medo. Como demonstrei, ao longo da análise, o trabalho estético dos contos possui zonas de similitude com as narrativas de horror, como a representação do monstruoso, da metamorfose, do falimento do corpo, da iminência da morte, e da abjeção. São horrores que se distanciam do trabalho elaborado do gótico com o soturno, mas os acontecimentos não deixam de ser lôbregos e funestos.

Trata-se de outra forma de trabalho com os elementos horríficos; entretanto, nessa forma atualizada de horror, resgatam-se elementos da narrativa de horror tradicional, como a representação do monstruoso, da metamorfose, do falimento do corpo, da iminência da morte, e da abjeção. Como nas narrativas de horror clássicas, os espaços, nos contos de Rubião e de Loyola Brandão, são importantes elementos geradores da ambiência do medo e da repugnância. No caso dos dois contos, um espaço é essencial para a emergência do horror, os corpos-espaços heterotópicos e lisos das personagens, caracterizados pela metamorfose e pela replena abjeção, corpos que, monstruosos, fazem-nos refletir sobre o excesso de regras e limites sobre os quais pautamos nossa vida, nosso cotidiano — por vezes tão horrífico. Retomando a epígrafe, somos levados a perguntar: de quem devemos ter medo? Será que o objeto do medo não está mais próximo de nós do que podemos supor?

8

ATOPIA E APORIA: OS CORPOS DESMORTOS NA FICÇÃO

[1]

"Só um pensamento me oprime: que acontecimentos o destino reservará a um morto se os vivos respiram uma vida agonizante? E a minha angústia cresce ao sentir, na sua plenitude, que a minha capacidade de amar, discernir as coisas, é bem superior à dos seres que por mim passam assustados".
Murilo Rubião

Introdução

Os monstros sempre figuraram no rol de personagens da literatura, representando não somente aquilo que se deve temer, como também, em muitos casos, aquilo que é temível e terrível que se instala em nós, escondendo-se por detrás das máscaras sociais. Depois de um período de uma enorme emergência do vampiro na literatura, cinema, novelas gráficas e outros suportes, vemos a irrupção de uma arte na qual o monstro tematizado e problematizado é o zumbi.

Pode-se dizer que um dos temas mais focalizados pela indústria fílmica contemporânea é o zumbi — o corpo morto que nega sua condição estática pós-vida, o desmorto. É arrebatador o sucesso da série *The Walking Dead*, que, em sua oitava temporada, vem sendo acompanhada por espectadores do mundo todo. Esse boom dos desmortos nas telas encontra-se associado muitas vezes às novelas gráficas e aos quadrinhos, como é o caso da referida série. Em 2015, quase cinco décadas depois do lançamento de seu primeiro filme — *A noite dos mortos vivos* —, George Romero lançou pela Marvel uma série em quadrinhos intitulada *O império dos mortos* e composta por

1 Este texto se trata de uma versão revisitada e revisada do artigo homônimo publicado em: GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Atopia e Aporia: os corpos desmortos na ficção. In: *Revista de Letras*. São Paulo: UNESP, v. 57, p. 131-144, 2017.

três atos. Romero foi o responsável por fazer do zumbi uma persona ficcional que projeta não só sentidos relacionados à sobrevivência a ataques canibais de monstros, mas a uma ampla e bem estruturada crítica social. O presente texto traz uma abordagem sobre a narrativa de zumbis, por meio de diversas materialidades, como a do cinema, da novela gráfica e da literatura, tendo esta última foco especial sobre o conto "O pirotécnico Zacarias" de Murilo Rubião.

Algumas questões despontam, como: que condições favorecem a irrupção das narrativas com desmortos em nossa contemporaneidade? Como podemos pensar a subjetividade do homem contemporâneo tomando como base os corpos desmortos? O que significa não morrer? Nos encaminhamentos teóricos, privilegiarei o debate sobre algumas noções, como a morte, a biopolítica, o corpo, a subjetividade; bem como sobre conceitos do campo da literatura fantástica.

Quem são os zumbis? Uma breve arqueologia nas malhas da ficção popular

Diante do boom das narrativas de zumbis, uma interrogação se faz pertinente: quais seriam os ancestrais dos zumbis atuais que habitam as telas de cinema e as páginas da ficção literária, dos quadrinhos e novelas gráficas? O delineamento para a resposta se encontra no primeiro filme de George Romero, *A noite dos mortos-vivos*, de 1968. Nesse filme, não há nenhuma referência ao termo "zumbi", mas a "*ghouls*", monstros oriundos do folclore árabe, espécies de demônios comedores de carne humana. Já no segundo filme de Romero, *Despertar dos mortos*, que veio a público em 1978, os mortos vivos passam a ser nominados zumbis. De acordo com o *Online Etymology Dictionary* (2017), a origem da palavra *zombie* é sul-africana e em kikongo se refere a "fetiche", já em kimbundu relaciona-se a "*nzambi*", significando Deus, uma vez que, muito primordialmente, esse termo designava uma Divindade da Serpente; depois passou a significar "cadáver reanimado" no ritual de vodu da África Ocidental, das Antilhas — especialmente do Haiti — e do Sul dos Estados Unidos. Há também relação dessa palavra com os termos crioulos da

Louisiana "*phanton*", "*ghost*" (esta muito próxima sonoramente de *ghoul*), cujos significados remetem a fantasma e ao termo espanhol "sombra". O *Online Etymology Dictionary* (2017) aponta ainda que o significado de "pessoa lenta" para designar zumbi só começa após 1936. Essa palavra é usada em algumas circunstâncias para designar uma pessoa hipnotizada, desprovida de consciência, mas que é capaz de andar e de responder a estímulos sensoriais.

Há variadas diferenciações entre o zumbi haitiano e o zumbi anglo-americano. Nos rituais de vodu haitianos, um "*zombi*" (no haitiano crioulo "*zombi*" e em mbundu do norte "*nzumbe*") trata-se de um defunto animado por meio de feitiçaria. De acordo com alguns relatos lendários, os mortos, reanimados por magia, eram convocados a trabalharem na indústria açucareira. Já, em se tratando do zumbi anglo-americano, o ressuscitar do corpo morto não é atribuído a rituais folclóricos e religiosos, pois simplesmente os mortos se levantam como uma epidemia, em função de uma doença desconhecida capaz de animar o corpo morto. Abandona-se a explicação mística e assume-se uma possibilidade de explicação científica.

No bestiário dos mortos vivos, há uma série de espécies de desmortos, como o *vrykolaka*, que é um ser que se torna morto vivo após um sepultamento não consagrado, retornando para matar pessoas no espaço do cemitério ou mesmo na casa em que habitava quando era vivo. Esse ser, que pode retornar sob a forma corporal humana ou sob a forma de um lobisomem, povoou o imaginário grego e contemporaneamente figura no imaginário búlgaro. Em algumas versões, ele sempre assume a forma humana e só pode ser morto definitivamente se desenterrado e comido por um lobo. Ele mata as pessoas ou apenas perturba o sono delas, sugando suas forças enquanto dormem. Há também os *vetalas*, que, segundo a mitologia hindu, são espíritos agressivos reanimadores de cadáveres — fazendo reviver seus próprios corpos ou os de outras pessoas. Seu habitat *são os cemitérios e possuem obsessão por crianças, matando-as ou induzindo abortos. O zumbi da tradição chinesa é o Jiang Shi*, conhecido como cadáver viajante. Segundo histórias populares

e lendas, as famílias sem recursos para pagarem o translado dos corpos dos seus familiares solicitavam essa tarefa aos sacerdotes taoístas, os quais conduziam o corpo morto apenas durante a noite, pois consideravam mau agouro as pessoas observarem o cortejo funerário. Os cadáveres eram conduzidos sobre canas de bambus e, com o movimento das canas de cima para baixo, tinha-se a impressão de que os cadáveres estavam vivos e pulavam ao ritmo dos passos dos sacerdotes. Em função desse contexto, acredita-se que o *Jiang Shi* habita as estradas e que seu corpo morto necessita sugar de outros corpos vivos o espírito (IRVINE, 2016). A sua representação corporal, como a do *vrykolaka* e do *vetala*, é um misto de zumbi e vampiro.

Aliás, o vampiro é também catalogado na categoria dos mortos vivos, uma vez que ele é um ser imortal que habita a terra depois de morto, sugando o sangue dos mortais (IRVINE, 2016). Um aspecto que distingue vampiros de zumbis, na ficção fílmica ou literária, refere-se ao fato de os primeiros serem representados como aristocratas e os últimos como plebeus. O vampiro "está no topo da cadeia alimentar, literalmente se alimenta de todos e ninguém se alimenta dele [...]. O mundo dos vampiros é para os eleitos, o mundo do zumbi é a verdadeira democracia, aceita a todos, todos seremos zumbis" (CORSO, 2017, p. 1). Outra diferença entre vampiros e zumbis diz respeito ao corpo: "Ao contrário do vampiro, o morto-vivo não tem a alegria de ver seu corpo preservado"[2] (BOTTET, 2008, p. 214, tradução própria). Portanto, enquanto os vampiros preservam a beleza corporal, os zumbis representam hiperbolicamente a degradação da matéria do seu corpo.

No bestiário dos zumbis há também o *draugr* ou *draug* (no islandês antigo) e *aptrganga* (ou *afturganga* no islandês moderno), cujo nome designa aquele que caminha depois da morte, relacionando-se com a atual série *The Walking Dead*, ou seja, os mortos que caminham. A mitologia nórdica explica que os *draugar são diferentes dos fantasmas porque possuem um corpo "com habilidades físicas similares às que*

2 "*Contrairement au vampire, le mort-vivant n'a pas le bonheur de voir son corps preserve*".

tinham em vida" (V., 2017). Já os lich ou *liches são seres originários de uma mutação pela qual passa um monarca ou mágico poderoso à procura da vida eterna; eles usam feitiços ou rituais para anexarem sua mente racional ao seu defunto animado, conseguindo, assim,* um certo tipo de imortalidade. O narrador do conto "A coisa na soleira da porta", de Lovecraft (2014), refere-se a um cadáver como um *lich* pelo fato de este ter sido possuído por um feiticeiro. O *lich* é uma espécie de morto vivo que, de acordo com o estudioso Cido Rossi (2015, p. 124), é "uma espécie de zumbi paradoxalmente inteligente, imortal e eterno".

Os zumbis vagueiam na ficção fílmica e na novela gráfica

Na produção fílmica de zumbis, é bem marcada a fase antes de George Romero e depois dele. Cito aqui dois filmes anteriores a Romero: *Zumbi Branco* e *A morta-viva*, mas focalizarei analiticamente apenas o primeiro. *Zumbi Branco* (*White Zombie*), filme norte-americano dirigido por Victor Halperin, veio a público em 1932 e narra a história de um casal apaixonado — Neil e Madeleine — em visita ao Haiti. Um milionário do local, Charles Beaumont, apaixona-se pela moça e pede ajuda ao mestre vodu local (interpretado por Bela Lugosi), que mora em um moinho operado por zumbis, seus escravos. O feiticeiro diz a Charles que a única forma de ele possuir Madeleine é transformando-a em zumbi. Para isso ele dá uma poção mágica que deverá ser bebida pela moça na noite do seu casamento com Neil. Ela morre, metamorfoseia-se em zumbi e Charles a leva para a sua mansão; contudo logo ele fica angustiado porque sua amada já não é mais a mesma; e percebe também que fora atingido também pela feitiçaria, começando igualmente a se transformar em zumbi. Neil, ao descobrir o que se passara com Madeleine, tenta salvar a amada, luta com os zumbis escravos, com o feiticeiro e com o zumbi Charles, conseguindo derrubá-los do alto de um penhasco. Com a queda dos zumbis (especialmente com a queda do mestre vodu), Madeleine volta à vida e é feliz para sempre com seu amado herói. Tem-se, então, uma trama gótico-romântica em que os zumbis não

são comedores de carne humana, mas apenas monstros desmortos escravos que servem de fundo para um enredo que realça a força do amor. A trama não prioriza a focalização sobre a injusta escravização das pessoas negras haitianas, transformadas em zumbis, seu foco é sobre a transformação de uma personagem feminina — frágil e branca — em zumbi, porque ela é desenhada no enredo como a grande vítima que precisa ser salva. Assim, não se tem uma crítica social plena nesse filme de Victor Halperin, mas a dramatização de uma história em que o foco é basicamente o amor. Portanto, os filmes anteriores a Romero investem nas lendas dos zumbis haitianos; neles, os zumbis são monstros que não têm desejos próprios, criados por práticas de vodu e comandados por um feiticeiro.

Os filmes do cineasta George Andrew Romero revolucionaram o olhar sobre os zumbis e os projetaram como figurações de corpos que questionam nosso olhar sobre a vida e a morte, nosso olhar sobre quem domina e quem *é dominado*, nosso olhar sobre a sociedade. Nesses filmes, os zumbis não são mais comandados por um terceiro, eles seguem seus desejos, sua fome. Romero compôs sua primeira trilogia de filmes entre os anos 1960 e 1980: *A noite dos mortos-vivos* (1968), *Despertar dos mortos* (1978) e *O dia dos mortos* (1985). Neste estudo, centralizarei os comentários sobre o primeiro filme. Em *A noite dos mortos-vivos* (1968), em função da radiação provocada pela possível queda de um satélite, os mortos começam a sair de suas covas e transformam-se em zumbis, sedentos por carne viva. Um grupo refugia-se em uma casa e quem os lidera e os protege é ironicamente, Ben, um negro. No fim do filme um grupo de salvamento chega ao local, confunde Ben com um zumbi, mata-o com um tiro na testa e seu corpo é atirado ao fogo junto com os corpos dos zumbis. O final do filme, após o tiro dado em Ben, é todo em câmera lenta e em *closes*: *close* na face e no corpo de Ben, *close* na face branca dos seus assassinos e no ritual que o leva ao fogo. Há muitos e significativos deslocamentos feitos por Romero, deslocamentos operados que instigam possivelmente o espectador a repensar o lugar do negro e do branco na nossa sociedade. O fato de um negro ser confundido

com um zumbi desencadeia provavelmente o sentido de que seu corpo é um corpo-monstro, um corpo desmorto, sem valia. Podemos associar aqui a noção cunhada por Judith Halberstam (1995) para nomear as narrativas com monstros: "ficções de alteridade"; elas expõem o diferente, ou mais especificamente, como é a reação de um ser humano "normal" ao lidar com o diferente. No filme inaugural de Romero, negro e zumbi assinalam-se pela diferença, são monstruosos. A ironia e a crítica são recursos potenciais para demarcar a construção de uma "ficção de alteridade". Alguns estudiosos assinalam que o filme foi lançado exatamente no mesmo ano do assassinato de Martin Luther King. Coincidência? Como explica Milanez (2014, p. 179), "os sentidos não são neutros, arrastam memórias consigo e se entrelaçam aos discursos da história", o corpo é, nesse sentido, "superfície de inscrição dos acontecimentos" se lemos, aqui, pela ótica foucaultiana. Dessarte, o que é delineado pela ficção não seria mera coincidência, mas uma leitura plausível da história.

Romero escreveu para o cinema uma segunda trilogia fílmica: *Terra dos mortos* (2005), *Diário dos mortos* (2007) e *A ilha dos mortos* (2009) e em 2015, poucos anos antes do seu falecimento, ele iniciou uma nova trilogia, escrita na linguagem da novela gráfica com a produção da Marvel. Trata-se de *Império dos mortos* (2015; 2016), uma história em 3 atos; o primeiro foi lançado no Brasil pela Panini Comics em 2015, o segundo em 2016 e o terceiro ainda não foi publicado em nosso país. Nessa série, Romero utiliza o argumento já usado em filmes anteriores: o de zumbis que começam a exercitar a faculdade de pensar. O que temos são zumbis, que se encontram no submundo, contra vampiros, representados por sujeitos da classe alta; estes têm como líder Chandrake, o prefeito de Nova York. Os zumbis são postos em uma arena e servem de entretenimento aos poderosos, que pagam para vê-los lutarem até a morte. Seus corpos não têm valia, só servem para satisfazer aos desejos dos ricos, vampiros. Encontramos aqui uma forte e bem construída ironia de Romero. Os autômatos, pobres, contra os vampiros, os que sugam esses pobres. Enquanto os corpos dos zumbis se apresentam em estado de putrefação, os ricos

vampiros cuidam de seus corpos, como na cena em que o prefeito recebe as visitas em sua academia particular, fazendo exercícios de musculação. A médica Penny Jones é obstinada por estudar os zumbis e provar que eles podem exercer o raciocínio. Quando Paul Barnum, um caçador de zumbis, a interroga sobre o seu estudo, ela revela que: "Na verdade, estou aqui para estudar você. *Você* tem que domesticar eles" (ROMERO, 2015, p. 8, grifo meu). Ou seja, Penny ironiza sobre o porquê um corpo é levado a subjugar outros corpos, dominá-los, domesticá-los. Na trama, percebe-se que cada vez mais os zumbis passam a articularem-se linguística e socialmente. O que acontecerá no terceiro ato? Romero deu a eles a chance de equipararem-se aos vampiros? O autor trabalha em *Império dos mortos* com a contraposição anteriormente suscitada neste artigo: vampiros, com seus corpos belos, que representam a classe que detém o poder, e os zumbis, com seus corpos deteriorados e degradados, que representam a massa, o povo; eles vagueiam lentamente sem destino, como bichos, com corpos abjetos que se transformam em objetos de luta, de jogo para entreter os ricos vampiros.

Temos hoje uma nova categoria fílmica, a do "terrorismo zumbi". O professor e pesquisador inglês Justin Edwards dedica-se a esse tema em um capítulo do livro *Vertigo*. O artigo de Justin Edwards (2017) tem como enfoque central dois filmes de terrorismo zumbi: *Osombie* e *The Terror Experiment*. Em *Osombie* (2012), temos a história do retorno de Osama Bin Laden, que havia sido supostamente morto e lançado ao mar. Mas ele renasce de seu túmulo aquático e emerge junto a uma hoste de zumbis terroristas, dispostos a acabar com o mundo, ou pelo menos com os Estados Unidos. Em seu estudo, em primeiro lugar, Edwards defende que o fato desencadeador da junção entre zumbis e terroristas tem como fundamento o paradigma do não-pensamento e do não-ser, ou seja, a irracionalidade desses dois seres propicia que se unam em um só ser. Outra marca que une zumbi e terrorista é o fato de o corpo de ambos configurarem-se como uma arma. O perigo não está fora do ser, ele é o próprio ser. Partindo da premissa gótica de que o terror é sempre externo a nós, algo que ocorre lá e não aqui,

como o espaço do outro, o zumbi terrorista desconstrói essa ideia, uma vez que o lugar do terrorista não é necessariamente um lá, distante, pois, afirma Edwards (2017, p. 165): "o terror do terrorismo ocorre através de fronteiras fluidas e permeáveis, num potencial contágio que ameaça a segurança de nosso território". Aqui, porém, nessa ficção fílmica de terrorismo zumbi, o teor crítico de Romero em relação ao que é representado pelos corpos mortos e pelos corpos vivos em nossa cultura cede lugar a uma trama que prima ao final pela luta dos Estados Unidos contra os seus inimigos.

The Walking Dead é uma série de televisão norte-americana baseada na série em quadrinhos de mesmo nome, de Robert Kirkman. Quem pensa que as grandes emoções da série são provocadas apenas pela dilaceração dos corpos dos vivos pela sede de carne dos zumbis, engana-se, uma vez que há nas narrativas, fílmicas e em HQ, muito mais do que isso, existem muitos questionamentos: sobre as práticas subjetivadoras e objetivadoras dos indivíduos; sobre quem é mesmo o monstro? Nós ou os zumbis? Há uma relação parafrástica muito forte entre os filmes de Romero e *The Walking Dead* balizada pela tendência forte à crítica social. Negan, um dos líderes humanos da sétima temporada, o grande antagonista que lidera todos os outros grupos de humanos da trama, mostra-se muito mais perigoso do que os zumbis, que caminham lentamente à procura de corpos que pulsam. Os zumbis só representam mesmo uma grande ameaça quando em bando muito grande. Ironia? Eles são como as classes populares da sociedade, porque, se querem fazer uma revolução, só conseguem quando se unem de fato, provocando uma enorme aglomeração capaz de derrubar o que encontram pela frente. Quando o zumbi anda desgarrado, basta ferir-lhe a cabeça para que o corpo desmorto volte ao seu estado inerte; ao passo que os humanos, como os antagonistas (o Governador e Negan), conseguem, individualmente, subjugar massas inteiras pela eficácia e sedução de seus discursos e práticas objetivadoras, operando pela interdição, pela segregação e impondo uma vontade de verdade que é bem objetiva: o poder somente pode estar na mão de poucos.

Nessa linha de entendimento, um dos sentidos gerados pelas narrativas de zumbis vincula-se à questão das práticas subjetivadoras. Judith Revel, ao explicar a noção de práticas de subjetivação de Michel Foucault, esclarece que há dois modos por meio dos quais se opera a subjetividade dos sujeitos:

> de um lado, os modos de objetivação que transformam os seres humanos em sujeitos — o que significa que há somente sujeitos objetivados e que os modos de subjetivação são, nesse sentido, práticas de objetivação; de outro lado, a maneira pela qual a relação consigo, por meio de um certo número de técnicas, permite constituir-se como sujeito de sua própria existência.
> (REVEL, 2005, p. 82)

Como se pode perceber, a primeira forma de subjetivação é aquela imposta por aquilo que é externo a nós, ou seja, nossa subjetividade é construída pelo nosso contato com os micropoderes que se encontram em nosso entorno, como, por exemplo, a família, a escola, a igreja e todos os micropoderes que ordenam nossa subjetividade, são, no fundo, práticas objetivadoras; já a segunda forma corresponde à "maneira pela qual o sujeito faz a experiência de si mesmo em um jogo de verdade, no qual ele se relaciona consigo mesmo" (FOUCAULT, 2004, p. 236). Para o sujeito realizar essa experiência de si mesmo, ele deve realizar um movimento que é denominado por Deleuze (1992, p. 116) como "dobra": "Trata-se da relação da força consigo (ao passo que o poder era a relação da força com outras forças), trata-se de uma 'dobra' da força". Ao realizar a dobra, o sujeito resiste ao poder que o oprime e reinventa as possibilidades de vida. Nas narrativas de zumbis, os desmortos são a metáfora de seres completamente objetivados, sem condição alguma de operar a dobra. Pode-se, pois, ler os zumbis como a demonstração metafórica de seres que agem de maneira automática e alienada, completamente assujeitados movidos por um cotidiano que os automatiza? Essa é uma plausível direção de interpretação de muitas narrativas de zumbis.

Os zumbis vagueiam na ficção literária

Na literatura, um dos mais antigos registros de uma representação de zumbis encontra-se n'*A Epopeia de Gilgamesh*, poema épico mesopotâmico, escrito em doze placas de argila por volta de 1.800 a.C.. Na sexta placa, narra-se o episódio em que Gilgamesh recusa desposar a deusa Ishtar e esta, encolerizada, pede ao seu pai, Anu, para auxiliar na sua vingança contra Gilgamesh:

> Pai, dai-me o Touro do Céu para destruir Gilgamesh. Enchei, eu vos peço, Gilgamesh de arrogância para sua própria destruição; mas, se vos recusardes a me dar o Touro do Céu, destruirei os portões do inferno e despedaçarei seus ferrolhos; haverá confusão entre os seres que estão nas camadas superiores e os que estão nas profundezas da terra. Trarei os mortos para cima, para que se alimentem como os vivos, e a hoste dos mortos será mais numerosa que a dos vivos.
> (ANÔNIMO, 2011, p. 83)

Como se pode notar, a deusa Ishtar é poderosa e vingativa, chegando mesmo a atemorizar o pai com seu exército de mortos vivos. A cena em que Ishtar descreve a hoste dos mortos vivos, mais numerosa do que a dos vivos, relaciona-se com os filmes atuais de apocalipse zumbi; estes, dessa forma, talvez façam um diálogo intertextual com esse famoso trecho da epopeia mesopotâmica.

Em *As Mil e uma Noites há também o registro dos ghouls* ou *goules*:

> Não ignorais que as goules de um e de outro sexo são demônios errantes. Vivem geralmente nas ruínas, de onde se lançam de repente sobre os transeuntes, a quem matam e cuja carne devoram. Quando estes faltam, vão de noite aos cemitérios para alimentar-se da carne dos mortos.
> (GALLAND, 2002, p. 377)

O romance gótico *Vathek*, do escritor inglês William Beckford (1972), escrito em 1786, também faz referência aos *ghouls*, descritos

como demônios árabes que atraem crianças e adultos para comer seus corpos. Não devemos nos esquecer de que em *Frankenstein*, de Mary Shelley (2017), romance publicado em 1818, a figura central monstruosa é um zumbi, que possui a singularidade de ter sido fabricado pela ciência. Ainda que em análises pouca seja a referência desse romance com a persona zumbi, Frankenstein é um monstro criado a partir de partes de corpos mortos.

Na literatura há inúmeras manifestações dos mortos vivos, especialmente dos zumbis, e essa tradição tem sua base muitas vezes por meio de um diálogo intertextual com algumas passagens bíblicas, como a do Apocalipse: "Entretanto, depois de três dias e meio, Deus soprou em seus corpos o espírito da vida e eles tornaram a ficar em pé, e um enorme pavor tomou conta de todos quantos os viram" (BÍBLIA, 2010, p. 1524).

Na literatura brasileira atual temos vários escritores dedicados a narrativas cujo foco de figuração são os zumbis, como, por exemplo: de Alexandre Callari, *Apocalipse zumbi*: os primeiros anos; de Tiago Toy, *Terra morta*; de Rodrigo de Oliveira, *O vale dos mortos*. Mas antes deles, temos algumas narrativas que marcam a história dos zumbis na literatura brasileira. O mais antológico, porém, quase nunca associado à ficção zumbi é *Incidente em Antares* (1995), de Érico Veríssimo, romance publicado em 1971. Na cidade de Antares ocorre uma greve geral, sendo aderida inclusive e especialmente pelos coveiros do cemitério local. Dentre as inúmeras consequências da greve, e aquela que agrega uma maior atenção no enredo do romance, é o fato de sete corpos ficarem sem enterro. Esse acontecimento, que poderia ser prosaico e natural, ganha dimensões "metaempíricas" (FURTADO, 1980) na narrativa, uma vez que os mortos levantam-se dos seus caixões e passam a apavorar os habitantes da cidade, que não compreendem porque os corpos mortos não obedecem à lei da morte, ou seja, à inércia e a consequente putrefação até resultar em cinzas. O metaempírico é definido por Filipe Furtado (1980) como todo evento ou elemento que não pode ser verificável nem é cognoscível a partir

da experiência do nosso real cotidiano, como é a configuração do morto que vaga após sua morte.

Muito pior do que levantarem-se do caixão são os discursos proferidos pelos desmortos. Como seus corpos estão mortos, não podem mais sofrer punições e assim podem dizer o que antes não poderia ser dito. O não-lugar do corpo do desmorto, sua atopia, propicia a liberdade do discurso, sem interdições. A atopia de seu corpo, sem um lugar definido, entre a vida e a morte, lugar, pois, aporético, sem saída, provoca a aporia entre os vivos.

Na parte final deste artigo focalizarei o conto de Murilo Rubião (2010) intitulado "O pirotécnico Zacarias" porque, de forma muito poética, nele encontramos um desmorto que instiga a reflexão de nossas práticas neste nosso mundo de vivos. Rubião, que toma Machado de Assis como um de seus precursores, cria a figuração de um defunto que conta a sua história; assim, Zacarias à maneira de Brás Cubas, narra a sua morte e flashes de sua vida de pirotécnico. A diferença é que Brás Cubas narra de um lugar não bem determinado, um lugar à parte do mundo dos vivos, e não aparece aos olhos dos vivos, sua vida pós-morte é uma vida de escrita. Zacarias, inversamente, ao narrar, faz esse ato misturado entre os vivos; seu corpo é um corpo desmorto, mas continua a vagar, pelas noites e pelos dias, entre os corpos sadios daqueles que não morreram. Ele explica: "Em verdade morri, o que vem ao encontro da versão dos que creem na minha morte. Por outro lado, também não estou morto, pois faço tudo que antes fazia e, devo dizer, com mais agrado do que anteriormente" (RUBIÃO, 2010, p. 14). É esse paradoxo que movimenta a vida de desmorto de Zacarias: o que é estar vivo e estar morto, se muitas vezes nossas ações autômatas assemelham-se ao andar dos pobres zumbis? Cido Rossi argumenta sobre alguns sentidos deflagrados por esse lugar de atopia habitado pelos zumbis:

> O morto-vivo denuncia que não há limite absoluto entre lá (o mundo dos mortos) e cá (o mundo dos vivos), mas sim um *continuum* entre lá e cá que, em última instância, revela que o lá

> é o cá e que ambos são meramente convenções, maniqueísmos, do aqui.
> (ROSSI, 2015, p. 130)

Zacarias morre atropelado por um carro ocupado por três moças e três rapazes. Ele assume a condição de desmorto, levanta-se e fala, provocando o desmaio em um dos rapazes. A solução para o impasse? Jogar o corpo de uma ribanceira ou deixá-lo no cemitério? Os jovens ficam indecisos diante de uma situação tão inusitada, insólita, metaempírica. É Zacarias, o morto, quem determina o seu destino. Interrompe a conversa polêmica dos jovens e determina: continuará a farra com os rapazes e a moças noite a fora.

Ao narrar a sua morte, Zacarias parece pintar uma tela, pois as cores são usadas como numa tentativa de fixar o que é infixável, a morte, definir o que é indefinível:

> A princípio foi azul, depois verde, amarelo e negro. Um negro espesso, cheio de listras vermelhas, de um vermelho compacto, semelhantes a densas fitas de sangue. Sangue pastoso com pigmentos amarelado, de um amarelo esverdeado, tênue, quase sem cor. Quando tudo começava a ficar branco, veio um automóvel e me matou.
> (RUBIÃO, 2010, p. 14-15)

Esse mesmo enunciado volta depois no conto, como um refrão, insinuando que a morte e a vida ainda estavam ali, ambas indefiníveis, concretas, mas mutáveis como as cores. São as mesmas palavras acrescidas do seguinte trecho, que funciona como uma variação do mote: “Sem cor jamais quis viver. Viver, cansar bem os músculos, andando pelas ruas cheias de gente, ausentes de homens” (RUBIÃO, 2010, p. 16). Zacarias denuncia o automatismo dos sujeitos que andam pelas ruas; são gente, mas não são homens; objetivados, mas não subjetivados. Seus corpos são meros objetos que não se conectam de fato a outros corpos da mesma espécie, por isso são vazios de humanidade.

Como vimos anteriormente, Judith Halberstam (1995) nomeia como "ficções de alteridade" as tramas narrativas que trazem os monstros como personagens, pois eles delineiam ficcionalmente o binômio inclusão/exclusão social. Os monstros demonstram figurativamente o "diferente", a persona que se situa em uma posição marginal pelo seu desacerto físico e/ou psicológico em relação aos demais seres. Mas quem de fato são os monstros? Retorno aqui ao trecho do conto que tomei como epígrafe:

> Só um pensamento me oprime: que acontecimentos o destino reservará a um morto se os vivos respiram uma vida agonizante? E a minha angústia cresce ao sentir, na sua plenitude, que a minha capacidade de amar, discernir as coisas, é bem superior à dos seres que por mim passam assustados.
> (RUBIÃO, 2010, p. 20)

Nele, fica evidente a contraposição encetada pelo narrador desmorto entre a natureza dos mortos e dos vivos. Em um importante estudo intitulado *Os monstros*, o filósofo português José Gil argumenta que os seres humanos procuram encontrar nos monstros uma imagem estável de si e o monstruoso; nessa perspectiva de entendimento, o monstro na ficção "mostraria como potencialmente a humanidade do homem, configurada no corpo normal, conteria o germe da sua inumanidade" (GIL, 2006, p. 125). Podemos afirmar, com base nas palavras de José Gil e na narrativa "O pirotécnico Zacarias", que o contato dos "normais" com os zumbis revelaria como a nossa humanidade, plasmada em nosso corpo dotado de normalidade, abarcaria de modo sutil ou explícito marcas de desumanidade.

Esses monstros tão frequentes em narrativas do nosso tempo instigam-nos a reavivar sentidos que estão apagados em nossa cultura, como a morte, por exemplo. Ao tratar do conceito de heterotopia, Michel Foucault (2001) mostra-nos como o homem tem procurado rasurar a morte de seu espaço de trânsito e ações cotidianas, porque até o século XVIII, o cemitério localizava-se no centro da cidade e nos

séculos seguintes ele foi sendo construído cada vez mais distante da cidade, empurrado para as bordas, para a margem. Nas cidades antigas geralmente os cemitérios ocupavam o terreno das igrejas, o solo sagrado. Os corpos daqueles que detinham o poder religioso ou econômico eram inclusive enterrados dentro das igrejas. Com o passar dos tempos, especialmente após a ascensão burguesa e o desenvolvimento do capitalismo, a morte foi cada vez mais correlacionada à ideia de doença. O século XIX instaura uma época em que a morte será distanciada da vida: "Os cemitérios constituem, então, não mais o vento sagrado e imortal da cidade, mas a 'outra cidade', onde cada família possui sua morada sombria" (FOUCAULT, 2001, p. 418). A partir de então, o homem projeta uma sociedade pautada pela biopolítica e a "velha potência da morte em que se simbolizava o poder soberano é agora, cuidadosamente, recoberta pela administração dos corpos e pela gestão calculista da vida" (FOUCAULT, 1988, p. 131). Ocorre, então, a disciplinarização dos corpos, o controle da vida e o distanciamento da morte, que definem a era da biopolítica: "é sobre a vida e ao longo de todo o seu desenrolar que o poder estabelece seus pontos de fixação; a morte é o limite, o momento que lhe escapa; ela se torna o ponto mais secreto da existência, o mais privado" (FOUCAULT, 1988, p. 130). Caso se siga essa ótica de interpretação, uma leitura possível é a dos zumbis como sujeitos que se rebelam contra a disciplinarização excessiva dos corpos nessa era do biopoder e, nessa resistência, passam a ocupar um espaço que é o da atopia, um não-lugar por estar situado em uma região "insólita" (COVIZZI, 1978) e metaempírica, entre a vida e a morte.

Mário Corso, ao analisar o boom da ficção de zumbis faz uma analogia desses monstros com dois temas: o da morte e o do envelhecimento:

> A morte perdeu espaço na modernidade, sua antiga forma pública foi encerrada dentro dos hospitais. [...] Espichamos o tempo da vida, mas encolhemos a reflexão sobre a existência. [...]
> Os zumbis também representam os velhos, sua incômoda lentidão, seus passos pesados, seus

> movimentos em câmera lenta. Se a morte nos aguarda, na melhor das hipóteses esse pesadelo vem junto com outro: ficar velho, com o corpo corrompido pelos anos. A contaminação é inevitável, todos seremos zumbis.
> (CORSO, 2017, p. 1, grifos meus)

Nos filmes e na novela gráfica de Romero e no conto de Murilo Rubião, essas metáforas se mostram de forma intensa, sugerindo as nossas limitações e limites, bem como as possibilidades de comportamento dos nossos corpos, desde aquelas relacionadas à sujeição a outras, que se referem à indisciplinarização e ao caos.

Considerações finais sobre esses monstros que se mostram...

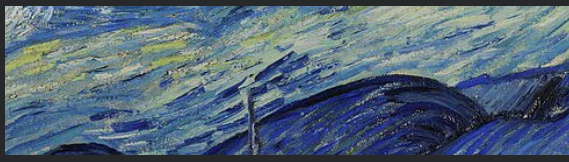
Em geral, antes do século XX, a temporalidade relacionada ao horror, nas ficções, era habitualmente a noturna, e por isso as personagens atreladas à narrativa de horror, como bruxas, vampiros, lobisomens, habitavam quase que preferencialmente os ambientes noturnos; entretanto, nas ficções produzidas nos séculos XX e XXI encontramos alguns monstros que muitas vezes aparecem à luz do dia, como os zumbis. Zacarias, do conto de Rubião, é morto à noite, mas sua vida de desmorto pós-morte acontece durante os dias em sua plenitude. Os zumbis rejeitam os esconderijos; eles são degradados, mas se mostram, estampam sua feiura e sua decomposição.

A relação entre monstro e o verbo mostrar é discutida por alguns estudiosos, como, por exemplo, por Célia Magalhães (2003, p. 25), que argumenta: “o monstro é algo ou alguém para ser mostrado (*monstrare*), servindo ao propósito de revelar o produto do vício e da desrazão como um aviso (*monere*)”. José Gil (2006) também aborda essa etimologia da palavra “monstro” em relação de analogia como verbo “mostrar” e, com base em Benveniste, ressalta a ideia de que mais do que relacionar-se a mostrar, o mostro relaciona-se ao ensinamento de condutas, ao estabelecimento de normas a serem seguidas. Nessa mesma perspectiva de compreensão, Nílton Milanez (2011) afirma que a representação dos monstros pode ser associada

a um exercício de ordenar o desordenado. Os monstros serviriam para mostrar como devemos nos comportar socialmente.

E talvez seja essa a diferença entre muitas narrativas que têm o horror como sua base: umas que de forma utópica, acreditam em ordenações sociais, funcionando como um guia de conduta; e outras que, de forma heterotópica, questionam, por intermédio da configuração de monstros e de monstruosidades, a aparente ordenação imposta pelos poderes e, nesse sentido funcionam como pungentes críticas sociais, instigando deslocamentos. Vale recordar que, para Foucault (1968; 2001), as utopias são o desejo de uma sociedade aperfeiçoada, configurando-se como o espaço da ordem e da idealização e, por isso, representam o espaço do acomodamento; já as heterotopias se apresentam como um espaço real, com sobreposições, fragmentação e justaposição de planos, que tendem a provocar não a acomodação, mas a inquietação. Entendemos que narrativas, como a do filme *Zumbi branco*, pautam-se pela perspectiva da utopia, porque o desordenado, ao final, encontra a sua ordem: a moça que se transformara em zumbi volta a ser uma mulher branca e normal. E narrativas, como as de Romero (filmes e novela gráfica), e o conto de Murilo Rubião mantêm o desordenado em sua condição de desordenamento, assinalando, de modo "indireto" e polissêmico, uma aguda crítica às normas e ordenações sociais. E esse "indireto", concordamos com Barthes (1988), é aquilo que é de fato precioso numa obra de arte.

9



OBJETOS MÁGICOS E SEU LUGAR NO CRONOTOPO DE *MIRABILIA*

> *O homem que possui um pente/ e uma árvore/ serve para poesia// [...]// Um chevrolé gosmento/ Coleção de besouros abstêmios/ O bile de Braque sem boca/ são bons para poesia// As coisas que não levam a nada/ têm grande importância// Cada coisa ordinária é um elemento de estima/ Cada coisa sem préstimo/ tem seu lugar/ na poesia ou na geral// [...]// O que é bom para o lixo é bom para a poesia. Barros*
> (2013, p. 135-136)

Palavras iniciais

As palavras que abrem este estudo são do poeta do pantanal sul-mato-grossense, Manoel de Barros, e compõem o poema "Matéria de poesia". Elas constituem o vértice da poética de Barros, calcada em um olhar singularizador sobre as coisas, muito à maneira do que enunciou Chklovski (1978, p. 46), apresentando o objeto como se fosse visto pela primeira vez, dando a ele ressonâncias que ultrapassam um olhar prosaico, repetitivo e mecânico sobre as coisas, chegando a uma configuração poética que consegue ver na coisa, no objeto, algo além da sua aparente imobilidade e funcionalidade. Manoel de Barros ensina-nos a reinventar o nosso olhar sobre as coisas, concedendo importância àquilo que a sociedade não valoriza e joga no lixo. Em função dessa proposta, os objetos ganham novo olhar e, consequentemente, nova existência. Concordando com Manoel de Barros, pode-se defender que os objetos, portanto, são portadores de poesia e por isso eles são o centro do estudo que aqui se apresenta sobre o lugar e a importância dos objetos nos contos maravilhosos.

Este estudo sobre os objetos insere-se no projeto que desenvolvo sobre a importância dos espaços nas narrativas do modo fantástico, porque os objetos, assim como os nossos corpos, são espacialidades.

Nesse início de trajetória cujo fito maior é jogar luz sobre os objetos na literatura, é importante elucidar algumas escolhas feitas, tanto teóricas como analíticas, a começar pela ancoragem na noção designada como *mirabilia* e sua relação com o maravilhoso. Sobre a citada relação, o historiador francês Jacques Le Goff (2010) explica que o termo *mirabilia*, que provém da raiz *mir* (*miroir*, *mirari*), designa o que é da ordem do visivo, dando origem, por exemplo, na língua inglesa, a *mirroir* (espelho); contudo aquilo que se nomeia como *mirabilia* não se trata de uma visão simples, uma vez que a captação desse tipo de visão é efetivada de modo complexo através dos olhos da imaginação. Por meio de *mirabilia*, o real abre um enorme espaço ao imaginário para que este conceda lugar a uma experimentação outra, a qual tem por base o maravilhamento. Vale lembrar que, em latim, *miroir* significa admirar-se, surpreender-se e maravilhar-se. "Mirar, olhar e surpreender-se são atos que estão na base dos *mirabilia* e da constituição da literatura a eles ligada" (GAMA-KHALIL, 2018, p. 18), a literatura do maravilhoso. Sendo produzida pelo homem desde as narrativas mais primordiais, essa literatura, conforme a própria designação indica, tem por constituinte principal e fundamental o maravilhoso; este se caracteriza pelo fato de "ser produzido por forças ou seres sobrenaturais" (LE GOFF, 2010, p. 20).

A escolha pelo cronotopo do maravilhoso deve-se ao fato de entendermos que toda a diegese da literatura do maravilhoso fundamenta-se numa junção singular entre tempo e espaço. Por meio de uma leitura das teses de Einstein, o russo Mikhail Bakhtin (1990, p. 211, grifo do autor) assim definiu o cronotopo: "À interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamaremos *cronotopo* (que significa 'tempo-espaço')". No caso do maravilhoso, podemos dizer que a fórmula discursiva inicial "Era uma vez" é a ancoragem principal da cronotopia que instaura uma ambiência especial, na qual não só tempo e espaço, mas também personagens, narrador(es) e todos os elementos experimentam naturalmente um mundo extraordinário e insólito.

Alejo Carpentier (1987, p. 122) muito bem definiu esse universo do maravilhoso: "O extraordinário não é necessariamente belo ou bonito. Não é bonito nem feio; é acima de tudo assombroso por aquilo que tem de insólito. Tudo o que é insólito, tudo o que é assombroso, tudo o que escapa às normas estabelecidas é maravilhoso". A força insólita e maravilhosa advém especialmente da fórmula "Era uma vez" que vem quase sempre acompanhada de "em um reino distante" ou "em uma terra longínqua"; entretanto, mesmo se aparece desacompanhado de enunciados que indicam uma espacialidade, o "Era uma vez" já subentende essa espacialidade remota ou desconhecida ou distante, e tudo isso se deve à ambiguidade do pretérito imperfeito, muito adequado à narração de sonhos ou pesadelos, como esclarece Umberto Eco (1994, p. 19), o pretérito imperfeito é um tempo singular em função de ser ao mesmo tempo durativo e iterativo: "Como durativo, nos diz que alguma coisa estava acontecendo no passado, mas não nos fornece nenhum tempo preciso, e o início e o final da ação permanecem ignorados. Como iterativo, indica que a ação se repetia". Eco ainda observa que o tempo imperfeito, além de ser impreciso, é cíclico e é responsável por criar uma ambientação onírica capaz de dar a sensação ao leitor de ver esse mundo apresentado como se estivesse com os olhos semicerrados. Assim, o cronotopo de *mirabilia* configura-se por meio de um tempo-espaço cíclicos, indefinidos e insólitos. Não há correlação direta com o mundo empírico, mas indireta e fluida. O insólito é a sua norma, as maravilhas são a regra. Nesse cronotopo, um dos elementos de grande força são os objetos.

No presente texto, serão feitos dois movimentos no sentido de realizar uma problematização teórico-analítica acerca da presença dos objetos nos contos maravilhosos. A escolha pelos contos maravilhosos deve-se ao fato de neles percebermos de modo intensificado uma valorização dos objetos. No primeiro movimento é tecida uma rede teórica em que se pretende trazer à luz alguns escritos de autores que já se debruçaram sobre a questão do objeto e seu uso na cultura, na literatura e mais especificamente nos

contos maravilhosos. O segundo movimento se detém sobre o lugar ocupado pelos objetos no território de *mirabilia*, e, para tal intento, a partir de um exaustivo inventário, cujo fito foi a investigação sobre a presença dos objetos nos enredos, tomo como objeto de estudo 226 narrativas dos Irmãos Jacob e Wilhelm Grimm recolhidas de duas coletâneas, a saber: dos tomos 1 e 2 dos *Contos maravilhosos infantis e domésticos* (2012) e da rica publicação bilíngue de lendas intitulada *O diabo nas lendas alemãs dos Irmãos Grimm* (2014), organizada por Magali Moura e Ebal Bolacio.

Como corpus, portanto, temos 226 contos maravilhosos e lendas. A diferença entre os contos maravilhosos e as lendas é explicada pelos próprios Jacob e Wilhelm Grimm no prefácio dos *Märchen*: "eles [os contos maravilhosos] se diferenciam de forma bem marcada das lendas populares (Volkssagen) que estão diretamente associadas a lugares ou a heróis da história" (GRIMM apud MOURA; BOLACIO, 2014, p. 11). Nas lendas dos Grimm, fica nítida essa relação com um aporte histórico e geográfico, conforme se pode constatar nos seguintes exemplos: "Existe um vilarejo na Suíça chamado Schiltach que no dia 10 de abril do ano de 1553, de forma inesperada, foi totalmente destruído pelas chamas" (GRIMM, 2014, p. 53); "No ano de 1553 foram presas em Berlim duas bruxas que ousavam fazer gear para estragar as colheitas" (GRIMM, 2014, p. 63); "No ano de 1173, o landgrave foi acometido de uma grave enfermidade e ficou internado no castelo de Neuenberg" (GRIMM, 2014, p. 120).

Enquanto os contos partem de uma imprecisão temporal e espacial, as lendas determinam onde e quando aconteceram fatos lendários. Existem, portanto, diferenças entre os contos e as lendas; contudo há um ponto que une ambas as narrativas: a presença de *mirabilia*, uma vez que podemos dizer que há "maravilha" também nas lendas, na medida em que nelas nota-se igualmente, como nos contos maravilhosos (ou de magia ou de fadas), a presença do elemento maravilhoso posto de uma forma natural, como uma aparição normal e comum dentro daquele mundo ficcional. O insólito em *mirabilia* é sólit(d)o.

Por uma teoria dos objetos na literatura e no território de *mirabilia*

Embora os objetos frequentem a literatura muitíssimas vezes de modo decisivo para os efeitos de sentidos por ela desencadeados, nota-se uma carência de trabalhos sobre o assunto na área dos estudos literários. Infelizmente, o que nos rege ainda é uma vida baseada em experiências capitalistas e, nesse contexto, "amar coisas é, para nós, algo constrangedor: as coisas são, afinal, meras coisas e acumular coisas não significa dar-lhes vida" (STALYBRASS, 2012). Assim, a razão da carência de estudos sobre o tema talvez se deva ao olhar cotidiano que se lança sobre os objetos, sobre as coisas que nos rodeiam, um olhar que muitas vezes é automatizado. Chklovski (1978, p. 44), em "A arte como procedimento", defende a seguinte ideia: "Assim a vida desaparecia, se transformava em nada. A automatização engole os objetos, os hábitos, os móveis, a mulher e o medo à guerra". Sim, a automatização oblitera a importância de cada coisa, mesmo as mínimas, mesmo o homem. Nesse processo de automatização, desencadeado por uma economia das forças perceptivas, o lugar das coisas parece funcionar como um lugar vazio, na medida em que se olha para elas e nada se vê, a não ser raras vezes em que se busca uma relação meramente funcional, simplesmente mecânica e, nesse sentido, o que se tem é ainda assim um vazio. Entretanto as coisas têm muito mais importância que esse lugar vazio a elas delegado. Por exemplo, uma das formas de conhecermos mais a fundo uma pessoa é observando como ela seleciona os objetos que irão adornar o lugar em que habita, a sua casa. Os objetos que escolhe para compor esse ambiente e a forma como os arruma não apenas constituem um espaço físico, porém tornam possível perceber como se constitui a subjetividade daquela pessoa que habita tal espaço. Assim, os objetos que o sujeito elege para acompanhá-lo em seu cotidiano e em sua trajetória de existência são selecionados porque eles traduzem a sua visão de mundo, os seus sistemas de veridicção, a sua identidade. Para Roland Barthes (2009, p. 25), em "O mundo-objecto", as coisas que

estão ao redor do homem compõem o seu espaço e é nele que o homem se mede, regula-se e "determina a sua humanidade".

Os objetos, instituídos como espaços, definem o sujeito. Vejamos o caso do nosso corpus, as narrativas maravilhosas, os contos de fadas, as lendas: nelas, o herói na maioria das vezes não venceria suas provas — e não se tornaria herói — se não fosse pela presença e atuação de algum objeto mágico. Assim, a trajetória do sujeito herói é configurada com o auxílio de um objeto. O objeto, nesse sentido, compõe o sujeito, define a composição de sua subjetividade. Sobre essa relação dos sujeitos com os objetos, Daniel Miller (2013) observa que "uma apreciação mais profunda das coisas nos levará a uma apreciação mais profunda das pessoas". O imbricar entre sujeito e objeto é pontuado de forma mágica pelo francês Francis Ponge (1996, p. 133), conhecido como poeta das coisas: "A nossa alma é transitiva. Precisa de um objeto que a afecte, como seu complemento direto, imediatamente". E para ele a relação entre os dois, dada a força de complementação e interação entre ambos, é muito mais da ordem do *ser* do que da ordem do *ter*; é uma relação de afecção. Os teóricos Domenèch, Tirado e Gómez (2001, p. 128), tomando como base as propostas do filósofo francês Michel Serres, argumentam que "não existe vida humana sem ao menos um objeto. [...] A subjetividade, nesse sentido, é sempre um dispositivo que exige ao menos a relação com um objeto". A afecção entre sujeito e objeto move a subjetividade. Nessa mesma linha de entendimento, Nathalie Prince (2008, p. 97) afirma: "esses objetos podem ser investidos de uma grande parte de subjetividade, e sua matéria atua como uma tela para as projeções do sujeito"[1].

Prince, assim como os outros teóricos e escritores aqui arrolados argumentam acerca dessa transitividade entre sujeito e objeto. Entendo que essa relação tão profícua e transitiva entre sujeitos e objetos se torna responsável pelo uso vasto que se faz do objeto no universo da literatura e mais especificamente nos contos maravilhosos, onde aparecem sempre dotados de uma carga intensa e variada de sentidos.

1 *"ces objets peuvent être investis d'une grande part de subjectivité, et leur matiere faire écran aux projections d'un sujet"*.

Quase sempre eles vêm dotados de uma perspectiva conotativa. Em trabalhos anteriores, defendi que "o uso do objeto é sua perspectiva de denotação no cotidiano dos seres; contudo, sua fruição ou sua função acusativa desvelaria sua perspectiva conotativa" (GAMA-KHALIL, 2015, p. 177). Como pontuei anteriormente, é o uso contínuo que dá ao objeto a sua carga de automatização e ele quase sempre se apaga mediante essa automatização. As duas perspectivas, a denotativa e a conotativa, surgem com frequência interligadas, entretanto, na literatura a perspectiva conotativa irrompe muitas vezes de modo intenso de modo a quase rasurar a denotativa, como no caso dos contos aqui em tela.

No universo dos contos maravilhosos, conforme já ficou evidenciado, os objetos têm fundamental importância. Seja nos contos de fadas tradicionais ou contemporâneos, seja nos contos maravilhosos orientais — como no universo das *Mil e uma noites* —, ou nas lendas, os objetos comparecem de modo decisivo, não só a constituir a paisagem não humana, como especialmente compondo o centro das ações das personagens humanas.

Optei, aqui, por denominar o mundo dos contos maravilhosos como "belo reino" seguindo a nomeação escolhida por J. R. R. Tolkien em *Sobre histórias de fadas*, texto em que explica que a referida expressão não pode ser decodificada tão facilmente, "porque uma de suas qualidades é ser indescritível, porém não imperceptível" (TOLKIEN, 2006, p. 16). A tradução mais adequada para "belo reino" talvez seja, na ótica de Tolkien, e também na nossa, "magia". Que mundo propiciaria o surgimento dessa magia? Um mundo que é naturalmente mágico e não artificialmente, um mundo em que o mágico não é satirizado, mas levado a sério. E é assim que o mágico frequenta os contos onde o maravilhoso impera. Por isso optamos pelo uso de belo reino para nominar seja o universo feérico e maravilhoso dos contos de fadas, seja o maravilhoso presente nos contos orientais ou nas narrativas míticas, como anunciamos anteriormente.

Voltemos à magia, que caracteriza esse universo do maravilhoso. Ela ocorre muitas vezes associada especialmente a objetos. Esses podem deter um poder especial e sobrenatural, da ordem do metaempírico,

ou podem simplesmente carregar toda a carga simbólica da narrativa sem necessariamente ter poderes metaempíricos. Fazemos uso da concepção de metaempírico como a compreende Filipe Furtado, ou seja, abarcando elementos e eventos que estão

> para além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência, tanto por intermédio dos sentidos ou das potencialidades cognitivas da mente humana, como através de quaisquer aparelhos que auxiliem, desenvolvam ou supram essas faculdades.
> (FURTADO, 1980, p. 20)

Na história da Gata Borralheira, ou Cinderela, por exemplo, o sapato de cristal da protagonista não detém nenhum poder metaempírico. Apesar de ser um sapato de cristal, não tão comum, ele não opera nenhuma ação sobrenatural, apenas sendo o objeto que fará com que o príncipe encontre a dona do sapato e sua amada, fazendo os eventos narrativos rearranjarem-se para dar espaço ao final feliz. A força do sapato, portanto, é de natureza simbólica e não metaempírica. Já a varinha de condão da fada madrinha é um objeto com força metaempírica, na medida em que ela é a responsável, por exemplo, por transformar uma abóbora em carruagem.

Walter Benjamin tem, em sua rica obra, uma série de estudos nos quais se dedica ao olhar analítico sobre a cidade ou sobre o olhar do artista sobre a cidade, como em *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo* ou *Rua de mão única*, e neles ressalta o lugar ocupado pelos objetos. Em *Rua de mão única*, esse importante pensador alemão mostra-nos o quanto o processo de degradação dos objetos, em nossa sociedade capitalista, está relacionado à desumanização do homem: “Das coisas desaparece o calor. Os objetos de uso diário repelem de si o homem, suave, mas persistentemente” (BENJAMIN, 2000, p. 24). Em “Paris, capital do século XIX”, Benjamin faz algumas observações que muito nos interessam: “O interior é o asilo onde se refugia a arte. O colecionador se torna o verdadeiro ocupante do interior. A ele cabe esta tarefa de Sísifo, de retirar das coisas, já que as possui, seu caráter

de mercadoria" (BENJAMIN, 2007, p. 59). Como o colecionador, o escritor que traz para a literatura o objeto transforma-o, retirando-o da passividade e da imobilidade, dando a ele um caráter mágico. Esse escritor que confere magia — ou uma perspectiva conotativa — aos objetos o faz, em meu entendimento, por intermédio de um processo similar àquele descrito por Emil Staiger e nomeado como disposição anímica (ou *stimmung*): "a disposição não é nada que exista 'dentro' de nós; e sim, na disposição estamos maravilhosamente 'fora', não diante das coisas mas nelas e elas em nós" (STAIGER, 1977, p. 28, grifos do autor). Compreendo que, no caso do escritor que lida com os objetos e os transforma, conferindo-lhes uma nova, conotativa e mágica configuração, ele atua a partir de um procedimento muito similar ao da disposição anímica, instalando-se nos objetos e eles nele, por meio de um cuidado criterioso com a afecção.

Italo Calvino, no famoso estudo sobre as *Seis propostas para o próximo milênio*, com muita propriedade, trata de como os objetos são caros aos textos literários, citando, dentre outros exemplos, o caso do elmo de Mambrino (ou a bacia do barbeiro) em *Dom Quixote de La Mancha*. Um simples objeto metamorfoseia-se ao olhar desejante de um sujeito e por isso uma mera bacia transforma-se em um elmo mágico e valoroso. Em função desse exemplo e de outros que arrola, Calvino afirma: "a partir do momento em que um objeto comparece numa descrição, podemos dizer que ele se carrega de uma força especial, torna-se como um polo de um campo magnético, o nó de uma rede de correlações invisíveis" (CALVINO, 1990, p. 47). Tais correlações invisíveis podem ser esclarecidas pela espécie de olhar que os sujeitos lançam sobre os objetos, não um mero e exterior olhar, mas uma relação intensa de afecção, mobilizada por algo da ordem de uma disposição anímica.

Há alguns estudos específicos sobre os contos maravilhosos que tratam da presença e/ou função dos objetos nessas narrativas. Em decorrência da função que desempenham, os objetos, nos contos maravilhosos, frequentemente se equiparam às personagens, assumindo uma carga actancial. Vladimir Propp, em seu consagrado

estudo sobre a morfologia do conto maravilhoso contata essa similitude: "os contos atribuem facilmente as mesmas acções aos homens, às coisas e aos animais. Esta regra observa-se sobretudo no que se costuma chamar contos maravilhosos, mas também se encontra em outros contos" (PROPP, 1983, p. 41), ou seja, nos contos populares de um modo geral, aqueles cuja matriz geradora é a criação anônima, imaterial e popular. No seu estudo, quando se detém sobre as funções dos contos maravilhosos, Propp menciona os objetos com frequência, demonstrando o valor deles para a composição dessas narrativas. Ao tratar da atuação dos objetos mágicos, Propp observa que, nesse contexto, o herói parece perder sua importância, porque ele nada mais faz e delega ao objeto as ações que irão fazer com que ele obtenha sucesso em seu destino.

Alguns estudiosos sobre o conto, além de Propp, detiveram-se sobre a importância do objeto no conto maravilhoso. Propp (1983, p. 44) informa que Volkov defende que o conto pode ter quinze assuntos/temas, dentre eles, aquele que versa sobre "o possuidor de objectos encantados". Propp adverte que os quinze assuntos não são excludentes, ou seja, o tema do "possuidor de objectos encantados" pode aparecer conjugado ao tema dos "inocentes perseguidos". Também citado por Propp (1983, p. 48), o estudo de Aarne divide os contos (nominados por ele como contos de feitiçaria) em sete categorias: o inimigo mágico, o esposo (ou a esposa) mágico (a), a tarefa mágica, o auxiliar mágico, o objeto mágico, a força ou o conhecimento mágico e outros motivos mágicos. Como no caso da divisão de Volkov, há aí também a possibilidade de justaposição de categorias. Aliás, os contos se compõem sempre de mais de uma dessas categorias. Pode-se verificar além disso a imbricação de uma categoria em outra, como é o caso do auxiliar mágico, uma vez que na maioria das vezes o objeto mágico terá a função de auxiliar mágico, como também podemos afirmar que em muitas ocorrências o objeto mágico estará relacionado à força e à sabedoria mágica.

O livro *A estrutura do conto de magia*, que abarca diversos trabalhos de um grupo de teóricos russos, apresenta, embora de

forma esparsa, alguns enfoques sobre os objetos. Ao analisarem problemas da descrição do conto de magia, os estudiosos Meletínski, Nekliúdov, Nóvik e Segal (2015, p. 78) inserem os objetos na classe dos instrumentos que funcionam como ajudantes dos heróis. Nas narrativas dos Irmãos Grimm inventariadas e analisadas no presente estudo, é possível verificar que, de fato, na grande maioria os objetos encontram-se investidos na função de auxiliar o herói nas provas a que é submetido ao longo de sua trajetória. Em outro capítulo do citado livro, intitulado "O sistema dos personagens do conto de magia russo", Nóvik defende que em alguns casos os objetos assumem a função de personagem. Primeiramente ele cita o caso do conto russo "O anel mágico" e demonstra que em um momento inicial o herói atua sozinho, mas, a partir do momento em que ganha o anel mágico, este passa a auxiliar o herói a vencer suas provas, ou seja, o anel passa a assumir funções similares às dos personagens. Depois Nóvik ilustra o assunto com dois exemplos, o primeiro é de um fogão que dá a uma menina que tem fome um pastelzinho assado e depois a esconde de seus perseguidores, sendo esse ato de esconder-se arquitetado pelo fogão e não pela menina; o segundo exemplo é o de uma narrativa na qual um fogão é o esconderijo de uma menina (por ideia e vontade dela). No primeiro caso, o objeto fogão não atua passivamente, ele é um doador-auxiliar, ajudando a heroína a superar uma prova; no segundo, o objeto não age, mas a heroína é que vê nele um lugar de fuga, não havendo, portanto, uma força actancial.

A estudiosa alemã Marie-Louise Von Franz, em sua obra *A interpretação dos contos de fadas* (1990), dedica parte de suas análises à simbologia de variados objetos, de forma a mostrar o seu relevo nas trajetórias dos heróis dos contos. Os psicanalistas brasileiros Diana e Mário Corso (CORSO, 2006, p. 112), em seu livro *Fadas no divã*, trazem diversos aspectos que pontuam a presença e a importância dos objetos nos contos de fadas. Eles entendem que os objetos mágicos "dão oportunidade à personagem de revelar seus dons, são, por exemplo, vestes que ressaltam a beleza, botas de sete léguas que dão velocidade à esperteza do herói, o objeto surge então

inserido no contexto de seus desafios e capacidades". Os objetos conseguem revelar dons e capacidades dos sujeitos (personagens/heróis) em função de se conectarem anímica e conotativamente por intermédio de uma relação em que a afecção é a norteadora.

Veremos na parte seguinte como essas conexões se estabelecem nos contos e lendas dos Irmãos Grimm e como os objetos se planteiam nas narrativas como efetivos símbolos, carregados de magia e de interpretações. Roland Barthes (1990, p. 17) acreditava que os objetos "são indutores comuns de associações de ideias (biblioteca = intelectual), ou, de maneira menos evidente, verdadeiros símbolos" e por esse motivo é possível afirmar, com Barthes, que eles possuem algo além de uma simples força, eles evocam sentidos que possuem um *plus* a mais do que aqueles esperados por um olhar prosaico.

Os objetos na *mirabilia* dos Grimm

Nesta parte do estudo, apresento o resultado de uma vasta pesquisa realizada em um corpus de 226 narrativas dos Irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, sendo 156 contos maravilhosos, inseridos em *Contos maravilhosos infantis e domésticos* (2012) e 70 lendas encontradas em *O diabo nas lendas alemãs dos Irmãos Grimm* (2014)[2].

Em primeiro lugar, ressalto que a presença dos objetos nas narrativas dos irmãos alemães possui uma constância enorme, são pouquíssimas narrativas, menos de cinco por cento, que não trazem ao menos um objeto em sua trama, seja mágico ou não, entretanto, na grande maioria das vezes, a magia é sua característica de inserção no enredo da história. Por meio da leitura de todas as 226 narrativas aqui enfeixadas como corpus, procurei delimitar e recolher todas as aparições dos objetos; em uma etapa posterior, realizei o agrupamento dos objetos em possíveis conjuntos, o que me levou a um total de treze categorias.

2 Nas citações das narrativas, ao longo deste capítulo, não citarei os autores, porque todas elas irão se referir aos Irmãos Grimm, mas apenas à data, que se referirá às lendas (2014), ao primeiro tomo do livro de contos (2012-1), e ao segundo tomo do livro de contos (2012-2).

No seu livro *O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval* (2010), Jacques Le Goff elenca, em um inventário do maravilhoso da Idade Média, algumas funções dos objetos, quais sejam: objetos protetores, objetos produtores e objetos fortalecedores. Com base nessa classificação, dediquei-me a estudar os contos e lendas dos Grimm, pensando-os em outras possíveis categorizações, uma vez que apenas as três elencadas por Le Goff não conseguem abarcar o rico imaginário que as configurações dos objetos assumem nas narrativas aqui estudadas. A minha opção pelo termo categoria segue o entendimento de Étienne Souriau (1998), que o compreende como uma qualidade articuladora e agrupadora de um *ethos* específico e um sistema estruturado de valores e forças. Não é meu objetivo negar a função dos objetos, mas em meus estudos venho defendendo que os objetos não têm tão somente funções, ou seja, não podem ser reduzidos a uma dada funcionalidade; sua presença nos contos maravilhosos é responsável por uma proliferação muito frutuosa de sentidos, ou seja, eles são, de fato dotados de funções, mas o mais importante é que sua presença no enredamento desencadeia uma rica multiplicidade de significados.

Ressalto que as categorias aqui definidas não se instituem como eixos excludentes e limitadores. No lugar de limite, a relação entre as categorias será a de fronteira, ou seja, como aquela que "movimenta a reflexão sobre o contato e a integração" (HISSA, 2002, p. 34); assim, as categorias dialogam, uma pode estar conectada à outra, integrada a ela.

Por meio de um procedimento de descrição e interpretação do inventário de objetos que recolhemos nas narrativas — contos e lendas — dos Irmãos Grimm, cheguei a treze categorias de objetos. A remissão mística desse número é bastante significativa. Ligado geralmente a sentidos negativos: são treze os espíritos do mal da Cabala, 13 é o número que define o Anticristo e a Besta; contudo, na Antiguidade grega esse número era positivo e simbolizava o poderoso e o sublime, porque Zeus é o décimo terceiro Deus em um grupo de doze deuses (LEXICON, 2002). Em alguns casos, algumas categorias açambarcam variedades diversas. Trarei cada categoria

com os principais exemplos encontrados nas narrativas dos Grimm, discorrendo um pouco sobre parte do enredo de alguns para dar a ideia ao leitor de como esses objetos atuam de modo decisivo na constituição de sentidos vinculados ao maravilhoso dos contos e das lendas. Não será possível trazer todos os objetos de forma detalhada em função da delimitação de páginas que um ensaio agrega, entretanto, selecionei alguns exemplos que constituem uma representatividade no conjunto das citadas narrativas.

Uma primeira categoria agrupadora de um número bastante grande de ocorrências é a dos *objetos doadores* e por esse motivo ela foi dividida em três modalidades: objetos doadores de fartura, objetos doadores de cura e objetos doadores portadores de seres mágicos. Esses objetos atuam no sentido de suprir uma falta que dificulta a trajetória da personagem. Na primeira modalidade, dos *objetos doadores de fartura*, os objetos produzem algo, auxiliando o protagonista, na maioria das vezes levando-o ao enriquecimento, como é o caso do conto "O diabo da farda verde" (2012-2, p. 97), no qual o diabo oferece ao protagonista sua veste, a farda verde, que possui bolsos de onde saem moedas incessantemente e, desse modo, o protagonista teria suas necessidades materiais sempre supridas, o que facilitaria sua vida durante a jornada que teria pela frente. O mesmo acontece com a sacola de "O nariz comprido" (2012-2, p. 171), doada pelo homenzinho vestido de vermelho aos soldados, uma vez que a qualidade da mesma era estar sempre cheia de dinheiro. Idêntica ocorrência é encontrada em "A noiva preta e a noiva branca" (2012-2, p. 229), narrativa em que Deus, disfarçado de homem pobre, oferece a uma moça bondosa uma carteira que sempre se encontra abarrotada de dinheiro. Já em "Os três homenzinhos na floresta" (2012-1, p. 77), o dinheiro, no caso as moedas de ouro, não estão contidas em um objeto, mas na boca de uma bondosa moça; de sua boca saem as moedas de ouro em função da magia de três homenzinhos na floresta que foram por ela auxiliados. Em "Os gnomos" (2012-1, p. 197), esses seres mágicos que dão título ao conto auxiliam um sapateiro que havia ficado muito

pobre e sem couro para exercer o seu ofício. Os gnomos resolvem fazer magicamente toda noite sapatos, deixando-os pela manhã prontos para que o sapateiro os vendesse e conseguisse sustentar-se; por causa desses sapatos feitos com magia, ele conseguiu reerguer-se e ficar bem de vida de novo. No conto "O ovo de ouro" (2012-1, p. 281), um pássaro passou a doar ovos de ouro toda manhã para dois irmãos vassoureiros muito pobres, oferecendo-lhes a oportunidade de enriquecerem. Em "O ferreiro e o diabo" (2012-1, p. 359), um livro, ou mais especificamente, a assinatura em um livro é responsável pela riqueza de um pobre ferreiro, contudo tal livro pertence ao diabo, o que coloca a sua alma à mercê desse ser maléfico. Muito similar é o que ocorre na narrativa "O diabo e sua vó" (2012-2, p. 184), porquanto o diabo oferece a soldados desertores um chicote com a capacidade de produzir o quanto de dinheiro eles necessitassem, porém após sete anos eles passariam a pertencer ao diabo. Em "A menina pobre" (2012-1, p. 375) o procedimento de enriquecimento pelos objetos é diferenciado, porque nessa narrativa uma menina muito pobre, após a morte do pai e da mãe, tendo somente as roupas que lhe cobriam o corpo, sai a esmo pelo mundo, em uma noite muito fria, e, nessa andança, encontra pessoas tão pobres ou mais ainda do que ela; com dó, distribui a cada um as roupas que vestia: sua touca, sua saia e sua camisola. Ao ficar nua, sozinha na floresta, estrelas começam a cair do céu, transformando-se em moedas de prata, enriquecendo a menina. É possível perceber a frequente ocorrência de o bem — do gesto de bondade — ser recompensado com riqueza, com bens materiais, e quase sempre esse acontecimento insólito é associado à detenção, manipulação ou desprendimento em relação a algum objeto.

Ainda na categoria dos objetos doadores de fartura, há aqueles que oferecem a riqueza de uma forma especial, porque não a oferecem diretamente, todavia abrem caminho para que o protagonista a encontre. Esse é o caso de "Fernando fiel e Fernando infiel" (2012-2, p. 188), porque nessa narrativa uma chave abre as portas de um castelo cheio de tesouros. O mesmo procedimento ocorre com um bastão de "O corvo" (2012-2, p. 57), responsável por abrir portas e

conduzir a riquezas; em “A água da vida” (2012-2, p. 79) é uma vara de ferro que abre caminhos; já em “A velha na floresta” (2012-2, p. 177) é uma chave de ouro, doada por uma pombinha branca, que salvará uma menina pobre e abrirá para ela os caminhos.

Em muitos casos, os objetos doadores são produtores de comidas em fartura, como acontece com a mesinha de “’Serve-te, mesinha’, burro de ouro e porrete dentro do saco” (2012-1, p. 177), porque bastava o possuidor da mesinha dizer “Serve-te, mesinha” para que ela começasse a servir vinho e comidas deliciosas em abundância. O mesmo procedimento sobrevém com a toalha de “A toalha, a mochila de exército, o chapéu canhoneiro e a corneta” (2012-1, p. 188) e com a panelinha de “O mingau doce” (2012-2, p. 104). Nessa última narrativa, uma menina extremamente pobre vive na miséria com sua mãe. Não tendo mais nada o que comer e prestes a morrer de fome, sai sem destino pela floresta, até encontrar uma velha que dá a ela uma panelinha mágica, pois bastava ela dizer “Cozinha, panelinha” para que esse objeto cozinhasse o quanto de mingau ela quisesse.

A segunda modalidade da categoria *objetos doadores* refere-se àqueles que têm a especificidade de atuarem como *doadores de cura*. A doação, nesse caso, não se concretiza em uma materialidade externa ao sujeito, como é o caso da modalidade anterior, dos objetos doadores de fartura; nesta modalidade a doação se refere à materialidade do próprio corpo dos sujeitos, fornecendo a saúde. Em “O padrinho” (2012-1, p. 205), um pobre pai, que já havia tido muitos filhos, não sabia a quem convidar para ser padrinho de um outro filho que acabara de nascer e resolve ir ao portão para convidar a primeira pessoa que por ali passasse. O primeiro homem (que era o diabo disfarçado) a passar, após receber o convite para apadrinhar a criança, resolve dar ao seu compadre de presente um copinho com água: “Com isso você poderá curar todos os doentes se a morte estiver à cabeceira, mas ela estiver aos pés o doente deverá morrer” (2012-1, p. 2015). Um conto com uma narrativa bastante similar é “A madrinha morte” (2012-1, p. 211), porque a morte, ao se tornar madrinha de uma criança, presenteia o seu compadre com uma

garrafa que continha um líquido mágico capaz de curar qualquer doença caso a morte estivesse posicionada à cabeceira do doente, porém se estivesse aos pés seria indício do fim. Assim, o possuidor da garrafa salva muitas vidas, contudo, quando a princesa adoece, ele vê a morte aos pés da jovem; para enganar a morte, muda a posição da cama. Ele salva a princesa, mas depois, por castigo, a morte o leva. Na história "O gênio da garrafa" (2012-2, p. 69), o gênio dá ao herói um esparadrapo que tem a propriedade de curar qualquer mal físico, se passado de um lado sobre a ferida, e, se passado do outro lado em aço ou ferro, transforma esses metais em prata. Assim, ele tem propriedades de duas modalidades dos objetos doadores: a de fartura e a de cura. A varinha de "Os três passarinhos" (2012-2, p. 74) tira o feitiço do príncipe, curando-o; em "Os três cirurgiões de campanha" (2102-2, p. 159), uma pomada regenera todas as feridas; e em "O velho homem rejuvenescido" (2012-2, p. 265), Deus e Pedro, em uma noite, são abrigados por um ferreiro. Naquela noite chega ao mesmo local um mendigo pedindo abrigo e comida. Pedro compadece-se e pede a Deus para curar todos os tormentos do homem. Deus pede ao ferreiro que empreste a fornalha e o coxo de resfriamento, põe o homem na fornalha em chamas e em seguida coloca-o no coxo de resfriamento, e, quando o homem é retirado de lá, está rejuvenescido e cheio de saúde.

A terceira e última modalidade da categoria é a *objetos doadores portadores de seres mágicos*, e assim se classificam porque esses seres mágicos que se encontram dentro de um objeto têm a capacidade de doar algo ao protagonista que passam a possuir esse objeto. Uma história emblemática dessa modalidade, presente no nosso imaginário, faz parte dos contos maravilhosos orientais: "Aladim e a lâmpada maravilhosa". Nas narrativas dos Grimm, há alguns casos que podem ser designados como exemplos dos objetos doadores portadores de seres mágicos, como o gênio encontrado na garrafa, em "O gênio da garrafa" (2012-2, p. 69), que oferece ao sujeito que possui a garrafa o esparadrapo, já citado aqui, o qual tem o poder de curar feridas e transformar aço e ferro em prata. Outro objeto com

essa mesma propriedade é a flauta, em "Os gnomos" (2012-2, p. 43), uma vez que esse instrumento musical abriga um gnomo que realiza os desejos de quem o possui. Em "Fernando fiel e Fernando infiel" (2012-2, p. 188), o objeto doador portador de ser mágico é também uma flauta, portadora de um peixe capaz de pegar qualquer coisa nas águas. No conto "Os dois filhos do rei" (2012-2, p. 140), o objeto é um pano com nó, que, batido no chão, liberta pequenos homenzinhos mágicos, concretizadores de desejos; e em "A luz azul" (2012-2, p. 154), o objeto é um cachimbo com luz azul que, aceso, liberta um homenzinho preto mágico, capaz de realizar desejos.

A segunda categoria elencada pelo inventário de objetos foi a dos *objetos metamórficos*, ou seja, são aqueles relativos a uma metamorfose, e geralmente são os responsáveis por ela. As varinhas de condão são exemplos elementares dessa categoria de objetos, pois elas, geralmente nas mãos das fadas e feiticeiras, aparecem figuradas como as responsáveis pela transformação de corpos; aliás, as varinhas de condão são objetos plenos em magia e provocam não somente metamorfoses, mas toda espécie de acontecimento mágico que se possa imaginar; por esse motivo no campo dos objetos mágicos a varinha de condão ocupa um lugar de destaque. Em "O amado Rolando" (2012-1, p. 262), a moça, em fuga com o seu amado, rouba a varinha mágica da sua madrasta e, para livrar-se da perseguição desta, com o auxílio da varinha, metamorfoseia-se a si em flor e seu amado em tocador de violino. Na sequência da história, separada de Rolando, a moça, por meio da ação mágica da varinha, ainda se metamorfoseia em rocha vermelha e em flor novamente até conseguir o final feliz com seu amado. Semelhante estruturação de enredo sucede no conto "O Okerlo" (2012-1, p. 328), pois, neste, uma menina havia sido prometida ao casamento com o filho da velha devoradora de gente e do seu marido, o monstro Okerlo; contudo, um dia ela conhece um príncipe e resolve fugir com ele, roubando a vara mágica da velha. Para livrar-se da perseguição da velha, metamorfoseia-se a si em um cisne e o seu príncipe em um lago. Depois, metamorfoseia-se em uma estrada e o seu príncipe em nuvem

de poeira; por último, transforma-se em roseira e o seu amado em abelha, mas não consegue voltar mais à sua forma humana, porque no apavoramento havia jogado a varinha muito longe. Num dia, a rainha, que na verdade era a mãe da menina, vê uma rosa linda e resolve arrancá-la da roseira; em função desse ato, a roseira começa a dimanar sangue. A rainha chama uma fada, que consegue reverter a metamorfose e transformar em humanos a moça e o príncipe. No conto "A cotovia cantante e saltitante" (2012-2, p. 21), que tem um enredamento muito similar ao da "Bela e a fera", de Jeanne-Marie Leprance de Beaumont (2012), há também uma vara mágica e sua propriedade é a de metamorfosear animais em humanos. Em "O fogão de ferro" (2012-2, p. 194), uma faca cumpre a função da vara de condão, porque a faca fura o fogão, que se transforma em príncipe; e, em "O leão e o sapo" (2012-2, p. 205), um sapo diz a uma menina que ela deve cortar a cabeça de um leão com uma espada especial para que esse animal se metamorfoseie e assuma a forma humana do irmão da menina, que havia desaparecido. Nesse caso, a espada tem a função da vara mágica. No conto "A velha na floresta" (2012-2, p. 177), um anel simples vai ser responsável pela metamorfose central do enredo, pois devolve a forma humana a um príncipe que havia sido transformado em árvore e depois em pomba. Na lenda "O lobisomem" (2014, p. 58), o homem se metamorfoseia em lobisomem ao tirar (ou ao colocar, dependendo da versão) um cinto.

O inventário realizado conduziu-me a uma segunda modalidade dos objetos metamórficos, que são relacionados ao vestuário. As roupas funcionam como objetos identitários (conforme discorrerei adiante), porque contribuem para a constituição da subjetividade dos sujeitos, entretanto, também atuam como objetos metamórficos pela força que têm de transformarem os sujeitos, incutindo-lhes uma beleza ou uma feiura tão ímpar capaz de modificá-los, a ponto de em alguns casos ficarem irreconhecíveis. Nesses casos, pode-se dizer que se opera um jogo com as aparências, porquanto o vestuário constrói novas superfícies, novas materialidades, diferentes corporeidades. De acordo com Marie-Louise Von Franz (1990, p. 165), "[n]os

mistérios de iniciação, mudar de roupa era o sinal da transformação para um estado de compreensão iluminado", assim, o ato de vestir-se com roupas especiais — muito belas ou feias — propicia uma transformação, às vezes radical. Na versão "A gata borralheira" (2012-1, p. 116) dos Irmãos Grimm, não é uma fada que dá os vestidos à Gata Borralheira, mas uma árvore situada em cima do túmulo da sua mãe. A árvore lhe concede um vestuário riquíssimo para ir ao baile, e nesse espaço o príncipe a vê e logo se apaixona; as irmãs — filhas de sua madrasta — não a reconhecem, ou seja, o vestido é capaz de transformar a moça a ponto de ela parecer ser outra, ter um corpo — outro e novo. Na história "Mil peles" (2012-1, p. 306), cuja versão de Charles Perrault (1989) se intitula "Pele de Asno", o rei, após a morte da esposa, resolve casar com a sua filha; ela, como condição para casar-se, pede a ele três vestidos — um dourado como o sol, o outro alvo como a lua e o terceiro cintilante como as estrelas — e um manto confeccionado com mil peles de animais. A princesa pega os vestidos, coloca-os em uma casca de noz, cobre-se com o manto, foge e se esconde em uma árvore oca. É descoberta pelos caçadores do pai, que achavam que ela era um bicho, porém depois veem que é uma moça, mas não reconhecem que é a princesa. O manto, dessa forma, age de modo a metamorfoseá-la em outro ser. Eles a levam para a cozinha do reino onde fica trabalhando, cheia de peles de seu manto e de cinzas do fogão. Até que um dia o rei dá um baile e ela vai, mas agora vestida com o vestido dourado como o sol. O rei acha-a parecida com sua filha, entretanto não a reconhece como tal e fica encantado por ela. Os vestidos e o manto travestem seu corpo, transformando-a em outro ser. Esses contos que trazem as heroínas vestidas em peles de animais sugerem um enlace da trajetória dessas personagens com uma natureza não redimida; conforme explica Von Franz (1990, p. 140), "[a] *anima* pode vestir roupas sujas e na linguagem da alquimia ser uma pomba escondida no chumbo". Em "A princesa pele de rato" (2012-1, p. 331), o rei acha que foi ofendido pela sua filha e manda o seu criado levá-la à floresta e matá-la; o criado não faz isso e ele diz que ficará servindo-a para sempre, mas ela pede a

ele um traje de pele de rato e pede que vá embora. Vai morar em um reinado vizinho, passando-se por homem. Engana a todos, travestida na pele de rato, responsável pela metamorfose de seu corpo em um corpo-outro; até o dia em que ela se revela ao rei, tira o traje de pele de rato e transforma-se em uma linda moça e os dois se casam. De modo similar ocorre o enredamento da metamorfose por meio de um vestido em "A cotovia cantante e saltitante" (2012-2, p. 21); da metamorfose através das vestes e das joias em "A pastora de gansos" (2012-2, p. 27); e da metamorfose provocada pelas três nozes com três vestidos dentro em "Os dois filhos do rei" (2012-2, p. 140).

Tratemos agora de um tipo especial dessa categoria de objetos, aqueles objetos que propiciam uma metamorfose no corpo por meio de um processo de invisibilização — *objetos metamórficos invisibilizadores*. Temos, em questão, um jogo com os eixos opositivos concreto/não concreto. O sujeito, ao ficar invisível, dá a impressão de perder sua materialidade corporal. Na maioria das vezes ele está ali, sua materialidade faz-se presente em um espaço, só não se dá a ver, ou seja, não se mostra visível. O corpo invisível parece não estar sujeito às mesmas leis de um corpo visível, parece não ter peso, volume e, portanto, não ocupa lugar no espaço. Todavia, ressalto que via de regra esse corpo ocupa lugar no espaço, porém parece não ocupar devido à sua falta de presença visual. Encontramos objetos metamórficos invisibilizadores, como o casacão em "O rei da montanha" (2012-2, p. 50), o manto em "O corvo" (2012-2, p. 57) e o casaco em "Os sapatos gastos de tanto dançar" (2012-2, p. 218). Em todos esses casos, esses objetos funcionam como auxiliadores na trajetória dos heróis.

A terceira categoria é a dos objetos letais, que de um modo geral funcionam como um armamento, em alguma situação de embate (*objetos letais beligerantes*), ou como um objeto que inflige uma tortura em alguma personagem (*objetos letais supliciadores*). Na primeira modalidade dessa terceira categoria, os *objetos letais beligerantes* aparecem representados normalmente por meio de uma figuração hiperbólica de uma arma e, nesse sentido, desencadeiam no herói uma postura aguerrida. A corneta, a mochila e o chapéu

canhoneiro no conto "A toalha, a mochila de exército, o chapéu e a corneta" (2012-1, p. 188) são objetos letais beligerantes, porque a corneta, quando tocada, fazia ruir vilarejos e cidades inteiras; da mochila, sempre que recebia uma batida com a mão do herói, saíam um cabo e seis soldados prontos para a batalha; e o chapéu funcionava como um canhão sempre que era rodado. No campo desses objetos letais beligerantes está a pedra de moinho, pois é com ela que um pássaro mata a madrasta má em "O pé de zimbro" (2012-1, p. 220), jogando-a na cabeça da referida mulher em função das maldades cometidas durante toda a história. Também entram nessa categoria a faca mágica de força extraordinária de "A mão com a faca" (2012-1, p. 220); a lança de "O osso que canta" (2012-1, p. 143); o porrete dentro do saco de "Serve-te, mesinha, burro de ouro e porrete dentro do saco" (2012-1, p. 177); a escova, o pente e o espelho de "A ninfa das águas" (2012-1, p. 353); a zarabatana de "O judeu entre os espinhos" (2012-2, p. 127); a faca de " Os gnomos" (2012-2, p. 43); a espada de "O rei da montanha" (2012-2, p. 50); a arma de sopro e o sabre de "O caçador experiente" (2012-2, p. 131); a corneta de "O nariz comprido" (2012-2, p. 171); as armas que combatem os bichos enfeitiçados em "O soldado e o carpinteiro" (2012-2, p. 208); o caldeirão de "O incêndio do diabo" (2014, p. 53); a camisa de "A camisa invulnerável" (2014, p. 66); e a luva usada contra o diabo em "A luva da senhora Sofia" (2014, p. 129). No caso de "Bom jogo de boliche e de cartas" (2012-1, p. 46), a bancada, o torno e a faca não são objetos mágicos, porém ajudam o herói a vencer a prova de passar a noite no castelo supostamente mal-assombrado, matando os seres — gatos pretos — que queriam impedi-lo de tal façanha.

A segunda modalidade dessa categoria são os *objetos beligerantes supliciadores*. Os exemplos desses objetos presentes nas narrativas dos Irmãos Grimm representam muito bem a noção cunhada por Michel Foucault (1999c, p. 31): o "suplício repousa na arte quantitativa do sofrimento". Os suplícios provocados por esses objetos retêm as vidas das personagens no sofrimento chegando quase a matar, ou provocando a inevitável morte, ou ainda acirrando o sofrimento até

após a morte, como é o caso da mortalha molhada pelas lágrimas da mãe de "A mortalha" (2012-2, p. 126), que não deixava o menino descansar em morte. Ele só consegue descansar quando ela para de chorar e sua mortalha fica seca. O suplício imputado à velha má de "A noiva preta e a noiva branca" (2012-2, p. 229) foi ter sido trancada em um barril repleto de pregos e este ter sido arrastado pelo mundo por um cavalo. Outros casos de objetos letais supliciadores são o vestido de papel de "Os três homenzinhos na floresta" (2012-1, p. 77), porque a protagonista têm que ficar fora de casa trajada com ele numa noite intensamente fria; a roca de "A bela adormecida" (2012-1, p. 236); os cordões de seda e o pente de "Branca de Neve" (2012-1, p. 247); a sacola de couro, os pregos afiados e o martelo de "O ferreiro e o diabo" (2012-1, p. 359); a sela de "O pobre e a sela" (2012-2, p. 17); a vela benta de "As três princesas" (2012-2, p. 239); e as ferraduras de "As ferraduras do diabo" (2014, p. 54).

A quarta categoria que trago a partir do inventário feito é a dos *objetos reveladores*, que possuem a faculdade de desvelar algum acontecimento o qual ainda se mantém velado até um determinado momento. No conto "As moedas" (2012-1, p. 55), por exemplo, uma família recebia a visita de um amigo em sua casa. Na hora do almoço, às doze horas em ponto, o visitante afirmou à família que estava vendo uma menina muito pálida, toda vestida de branco. Ela se sentava no chão e arranhava o assoalho. A menina voltou todos os dias na mesma hora e aparecia para o visitante, arranhando o assoalho. Este revela aos seus anfitriões como era a menina e, em seguida, a mulher diz que esta era a descrição de sua filha que falecera havia quatro semanas. Eles tiraram a madeira do assoalho no ponto em que a menina arranhava e descobriram lá duas moedas que a menina devia ter dado a um pobre, mas que as escondeu para depois comprar biscoitos. Ela só consegue descansar em paz em sua morte somente depois que sua mãe pega as moedas e dá para um pobre. As moedas revelam, pois, aquilo que está velado e que têm de ser desvelado, revelando uma ação necessária; são, portanto, objetos reveladores. Em "Os sapatos gastos de tanto dançar" (2012-2, p. 218), os sapatos gastos revelam que as princesas fugiam à

noite, magicamente, para dançar. Outros objetos reveladores são as velhas roupas de "As três princesas pretas" (2012-2, p. 239), o sino de "Os gnomos" (2012-2, p. 43) e as bandeiras de "Os doze irmãos" (2012-1, p. 60). Ainda na categoria de objetos reveladores, encontramos uma especificidade muito especial, a dos *objetos reveladores oraculares*, porque eles revelam coisas ou fatos ocultos, à maneira de um oráculo, como uma revelação mágica. O clássico exemplo é o de "Branca de Neve" (2012-1, p. 247). Nesse conto, na versão dos Grimm, a rainha, a mãe, e não a madrasta, é a grande antagonista e a detentora do espelho mágico. Em um certo dia pergunta ao espelho se existe no mundo mulher mais bela do que ela e ele diz que é sua filha, Branca de Neve. Depois ela manda um caçador levar sua filha para a floresta, matá-la e trazer para ela o fígado e o pulmão da menina para que pudesse cozinhar com sal e comer. O caçador, já sabemos, não mata a menina. O espelho, em uma outra consulta, denuncia que a menina não morreu e revela o lugar onde ela se encontra. E assim o faz outras vezes, porque algumas tentativas de homicídio que a rainha executa não têm sucesso, por esse motivo, quando consultado, o espelho revela que a menina sobreviveu. Há também a presença do espelho enquanto objeto revelador oracular no conto "O jardim de inverno e de verão" (2012-1, p. 318), que é a versão de "A bela e a fera" dos Grimm. A fera concede à moça uma consulta ao espelho para ela ver o que estava acontecendo na casa de seu pai e, por esse meio mágico revelador, ela vê que seu pai está doente. Há também um espelhinho encantado em "O pássaro do Bruxo Fichter" (2012-1, p. 217). Uma lâmpada é outro objeto revelador oracular no conto "A mortalha" (2012-2, p. 126). Espelhos e lâmpadas são objetos costumeiramente mágicos e muito relacionados a situações oraculares, contudo no conto "Os três homenzinhos na floresta" (2012-1, p. 77), o objeto revelador oracular é uma bota. Nesse conto, um homem perde a mulher e não se sabe se deve casar novamente. Diz para a filha colocar uma bota pendurada em um prego e enchê-la de água. Se a água ficar retida, ele deverá casar-se, mas se sair por um furo que havia, ficará solteiro. A água fica retida e ele casa-se com uma viúva.

A quinta categoria é ocupada pelos *objetos hipnotizadores*, que são figurativizados, em todas as ocorrências, como objetos musicais. Em "O judeu entre os espinhos" (2012-2, p. 127), a rabeca faz as pessoas dançarem sem parar e não pensarem em outra coisa; mesmo acontecimento ocorre com o violino de "O alfaiatezinho esperto" (2012-2, p. 148) e o alaúde de "O burrinho" (2012-2, p. 256).

A sexta categoria é a dos *objetos confidentes*. São objetos que funcionam como aconselhadores dos heróis, com quem eles se confidenciam, e os encontramos em dois contos figurativizados bem similarmente. Em "A pastora de gansos" (2012-2, p. 27), o rei pede à pastora que entre no fogão e confidencie a esse objeto os seus segredos. A mesma função tem o forno de "Os gnomos" (2012-2, p. 43), espaço-personagem confidente a quem as filhas do rei contam quem havia de fato as salvado. Não é aleatoriamente que esses objetos, o forno e o fogão, atuem como confidentes, uma vez que ambos se relacionam aos atos de aquecer e iluminar, ou seja, fornecer o conforto e a sabedoria, como esclarece Von Franz (1990, p. 108).

A sétima categoria é a dos *objetos proibidos* e todas as ocorrências são figurativizadas pela chave. Na maioria dos casos, a personagem, geralmente feminina, fica sozinha na casa ou castelo e a ela é dado o direito de entrar em todos os aposentos, com exceção de um aposento. Ela fica com todas as chaves, acaba não resistindo e entrando no lugar proibido com auxílio da chave igualmente proibida. Em alguns casos a chave ficará manchada, mancha mágica que irá denunciar a visita da personagem ao espaço proibido. Esse objeto tornou-se emblemático no conto "Barba Azul" (2012-1, p. 288). Nele, é uma chave de ouro o objeto proibido que abre um espaço proibido. Quando a moça abriu esse espaço, jorrou sangue em sua direção e ela viu os corpos de mulheres mortas penduradas pelas paredes, alguns em estado de decomposição avançado, e de outros restava apenas o esqueleto. A chave cai no sangue com o susto que a moça toma e depois é impossível limpá-la. Outros contos que têm esse enredamento com a chave como objeto proibido são "A protegida de Maria" (2012-1, p. 42); "O pássaro do Bruxo Fichter" (2012-1, p. 217);

e “O castelo assassino” (2012-1, p. 336). Em “A bela adormecida” (2012-1, p. 236), é uma chave amarela que abre um lugar proibido, o aposento em que se encontra a roca que irá ferir magicamente a heroína, fazendo-a adormecer um sono profundo.

Outra categoria que açambarca um número grande de objetos e de narrativas é a dos *objetos identitários* e são assim designados porque caracterizam a identidade das personagens que os possuem ou que os utilizam, sendo, por exemplo, o caso de “Chapeuzinho Vermelho”, como é possível constatar logo no início da história: “Um dia, a avó deu a ela um chapeuzinho de veludo vermelho, e a menina gostou tanto que nunca mais quis usar outro, e por isso foi apelidada de Chapeuzinho Vermelho” (2012-1, p. 137). O chapéu é, pois, a marca caracterizadora da identidade da menina. O mesmo ocorre com as botas do gato de “O gato de botas” (2012-1, p. 166), uma vez que essa peça do vestuário torna o gato singular e determina a sua identidade e seu nome.

Os sapatos de ouro de “A gata borralheira” (2012-1, p. 116) são objetos identitários e, ao mesmo tempo, funcionam como objetos reveladores, porque é por meio deles que é descoberta a verdadeira identidade da bela moça que dançara com o príncipe. O mesmo ocorre com “Mil peles” (2012-1, p. 306), visto que a identidade da princesa será revelada em função dos objetos que possui: o anel, a roca e a bobina de ouro, objetos que recebera de presente do rei antes de ela fugir do reino. É por meio desses objetos que todos têm a certeza de que aquela moça, que parecia um bicho coberta com o manto das mil peles, era a princesa fugitiva. Em um conto muito similar a “Mil peles”, ocorre também a identificação da princesa por intermédio de um objeto identitário, um anel. O conto se intitula “A princesa pele de rato” (2012-1, p. 331), já analisado aqui na categoria dos objetos metamórficos. Nele, temos a história de uma princesa que foi castigada pelo pai por uma resposta que ela deu a ele, dizendo que gostava mais dele do que de um punhado de sal. Por achar uma afronta, ele manda um criado levá-la à floresta e matá-la, mas o criado, com pena, não cumpre a ordem. Ela pede a ele

um manto feito com pele de rato e, quando lhe dá essa vestimenta, ela parte e fica residindo no reino vizinho. Nesse lugar, o rei deixa aquele ser, que mais parecia um bicho, trabalhar para ele. Um dia os empregados dizem ter achado um anel da moça pele de rato e suspeitam que ela tenha roubado, porém é por meio do anel que ela mostrará que é a princesa do reino vizinho e, depois disso, se casará com o rei. Em "O rei e o leão" (2012-1, p. 315), é também um anel, juntamente com um retrato, os objetos identitários e ao mesmo tempo reveladores. Outras duas histórias que trazem o anel como objetos identitários e reveladores são "O diabo da farda verde" (2012-2, p. 97) e "O corvo" (2012-2, p. 57). Essa frequência do anel aparecer figurativizado como uma marca da identidade das personagens pode ser lida por intermédio da ideia que desenvolve Marie-Louise Von Franz (1990, p. 70), porque, por ser um objeto circular, simboliza o *self*, e, agindo como "fator regulador central da *psique* inconsciente", significa o equilíbrio. Esse equilíbrio, nas narrativas aqui estudadas, é restabelecido através do reconhecimento da identidade pelo anel. Von Franz (1990, p. 72) explica que "Jung descreve como um *temenos,* o espaço sagrado protegido e delimitado, seja pela circum-ambulação, seja pelo traçado de um círculo", e nos contos em que aparece como objeto identitário e revelador, o anel se configura exatamente como esse espaço da proteção.

Outros objetos que funcionam como objetos identitários e reveladores são o osso de "O osso que canta" (2012-1, p. 143), o retrato de "A noiva preta a noiva branca" (2012-2, p. 229), as pantufas, um pé de sapato de "A luz azul" (2012-2, p. 154), o lenço de "O caçador experiente" (2012-2, p. 131) e a corrente de ouro de "O pé de zimbro" (2012-1, p. 220). A exemplo da bota de "O gato de botas", do sapato de ouro de "A gata borralheira", um pé de sapato de "A luz azul" (2012-2, p. 154) e das pantufas de "O caçador experiente", já citados aqui, outro calçado funciona como objeto identitário: em "O pé de zimbro", há os sapatos vermelhos, presente que o pássaro dá a sua irmã Marlene, os quais a fazem dançar e saltitar alegremente. Há aqui um diálogo intertextual com "Os sapatos vermelhos", conto de

Hans Christian Andersen (2011); contudo, neste, a dança não tem um sentido eufórico, mas disfórico, porque Catarina, a heroína da história, é literalmente comandada pelos sapatinhos vermelhos, que a fazem dançar ininterruptamente, mesmo contra a sua vontade, até que ela se vê obrigada a amputar seus pés, mas os sapatos, dentro dos pés amputados, continuam dançando e perseguindo a menina. Essa incidência dos sapatos como objetos identitários e muitas vezes também como objetos reveladores pode ser lida no sentido de que esse elemento do vestuário se encontra mais próximo ao chão, sendo, pois, a nossa maior conexão com a realidade, com a razão, ou, como explica Von Franz (1990, p. 165), "o quanto nossos pés estão plantados no chão e o quão solidamente a terra nos suporta e nos dá a medida do nosso poder". Assim, os sapatos têm a capacidade de devolver ao corpo a razão ou a estabilidade que dele foi tirada, restituindo a identidade a esse corpo.

Essa analogia do vestuário — não só o sapato — com o poder indica sua relação com o status. Sabemos que as roupas, de uma forma geral, são de fato na sociedade um indicador de domínio. Nas histórias, essa ocorrência é frequente, a exemplo da gata borralheira que parece ser duas pessoas, seja com seus farrapos, seja com suas roupas suntuosas; tanto é que ela, quando está com as roupas suntuosas não é reconhecida nem por suas meias-irmãs, conforme já demonstrei anteriormente quando tratei dos objetos metamórficos. Há mais uma vez aqui um entrecruzar das categorias, porquanto essas roupas são a um só tempo objetos identitários e objetos metamórficos. E se são metamórficos é porque dão à gata borralheira uma outra identidade, transformando-a por inteiro. A oposição roupa esfarrapada e roupas suntuosas também é encontrada no conto "O homem selvagem" (2012-2, p. 234). Há outras histórias em que algumas vestimentas se configuram como objetos identitários e de status, como no caso do vestido e chapéu dourados de "A noiva preta e a noiva branca" (2012-2, p. 229) e o chapeuzinho azul com pena branca de "O diabo com o advogado" (2014, p. 56). Von Franz (1990, p. 165) defende que "vestir-se pode representar a *persona*",

seja exterior ou interiormente, e por esse motivo o vestuário aparece de forma intensa e frequente como objetos identitários.

Nas lendas dos Grimm, alguns objetos aparecem como objetos identitários, definindo e caracterizando a identidade do diabo: os rochedos em forma de travesseiro de "O travesseiro do diabo" (2014, p. 41), o sino de "O lado do diabo em Dassel" (2014, p. 50), a pedra em formato de chapéu de "O chapéu do diabo" (2014, p. 52) e o trono de "A casa dourada do diabo" (2014, p. 87).

A nona categoria, a dos *objetos de pacto*, se fundam na ideia de troca, de acordo ou mesmo de chantagem, e o exemplo mais conhecido encontra-se na narrativa "Rumpelstilzchen" (2012-1, p. 260), uma vez que nela temos uma moça que teria que transformar palha em ouro em uma noite, porque o pai dela havia dito ao rei que ela seria capaz dessa façanha. Surge em sua frente um homenzinho que diz que fará isso a ela se lhe der algo de valor e a moça dá a ele o colar. A palha é transformada em ouro, mas o rei quer mais, exigindo que ela transforme em ouro um monte de palha ainda maior do que o anterior. O homenzinho surge e ela dá o seu anel a ele em troca da transformação. Na manhã seguinte o rei diz que ela terá que, pela última vez, transformar mais palha em ouro e, se o fizer, se tornará sua esposa. Pela terceira vez o homenzinho aparece, contudo, a moça diz que não tem mais nenhum objeto para oferecer em troca. Ele diz que ela dará a ele o seu primeiro filho; a moça aceita e o pacto está feito. Assim, nessa narrativa, temos três objetos de pacto: o colar, o anel e o filho, que é um ser humano objetificado, coisificado. Temos o pacto igualmente em "As três penas", que é uma das narrativas do ciclo "Tolinho", e conta a história de um rei que lança um desafio aos três filhos: aquele que trouxer a linha de linho mais fina herdaria seu reino quando morresse. E assim se faz o pacto. Foi o filho mais novo, Tolinho, que conseguiu a façanha. Os irmãos não se conformam e pedem ao pai uma nova prova, que pede que tragam o mais belo tapete. Novamente é Tolinho quem vence o pacto e outra vez os irmãos solicitam ao pai uma nova prova, que pede a eles que tragam a mulher mais bela — nesse caso, temos a coisificação da mulher,

configurada como objeto de uma competição e de uma troca. Em outros contos, temos outros objetos de pacto, como a roca dourada, o fuso dourado, a bobina dourada e o novelo de linha de "O príncipe cisne" (2012-1, p. 277), os três vestidos de "O fogão de ferro" (2012-2, p. 194), a bola de ouro de "O rei sapo ou Henrique de ferro" (2012-1, p. 35), o novelo de linha de "O príncipe cisne" (2012-1, p. 277) e o tostão de "O tostão chocadeiro" (2014, p. 17).

Como décima categoria, temos os *objetos enganadores*, que são figurativizados a partir da ideia de que as aparências enganam. Em "O pássaro de ouro" (2012-1, p. 266) a personagem, para tudo acontecer positivamente em sua trajetória, deve optar por deixar o pássaro de ouro na gaiola de madeira e não o transferir para a gaiola de ouro. Depois deve selar o cavalo com a sela de madeira e couro e não com a sela de ouro, porque as qualidades podem estar nas coisas simples. São objetos enganadores também aqueles que servem para a trapaça, como o baú de "O alfaiate que ficou rico rapidamente" (2012-1, p. 284), que continha o clérigo amante de sua cunhada. O alfaiate viu onde a cunhada escondeu o amante e ganhou coisas em função de ter a posse desse conhecimento, ficando rico. Em "A beterraba" (2012-2, p. 262), é um saco de sabedoria o objeto enganador usado como veículo de trapaça.

Outra categoria muito incidente é a dos *objetos condutores*. Nessa décima primeira categoria, os objetos atuam como forma de transporte para as personagens. Um primeiro grupo, mais clássico é ocupado pelas botas mágicas que percorrem milhares de quilômetros em segundos, como no caso da bota de léguas de "O amado Rolando" (2012-1, p. 262), da bota de milhas de "O Okerlo" (2012-1, p. 328) e das botas de "O rei da montanha" (2012-2, p. 50). Outros objetos condutores tradicionais é a vassoura voadora, que aparece no conto "Fazendo chuva e granizo" (2014, p. 63), e as asas, presentes em "O marceneiro e o torneiro" (2012-1, p. 349). Mas há outros objetos não relacionados diretamente ao transporte que do mesmo modo figuram como objetos condutores, como o cesto de "Os gnomos" (2012-2, p. 43), o anel de "O rei da montanha" (2012-2, p. 50), o casaco velho de

"O nariz comprido" (2012-2, p. 171), e as três agulhas grandes e a roda de arado de "O fogão de ferro" (2012-2, p. 149).

A penúltima categoria elencada é a dos *objetos antropomorfizados*, como a imagem de madeira de Virgem Maria, que come a comida dada pelo menino e depois o leva para o eterno casamento, a morte, no conto "O casamento celestial" (2012-2, p. 169); e o Cristóvão de pedra de "Os dois filhos do rei" (2012-2, p. 140), que respondia ao rei no lugar dos príncipes. São estátuas insólitas que se aproximam do humano, por intermédio de um jogo entre humano/não humano e entre animado/inanimado (CAMPRA, 2016), jogos esses que irão repercutir em um outro importante jogo paradoxal: entre o real e o irreal.

A última categoria é nominada *objetos de remate lúdico* por enfeixar aqueles objetos que se fazem presentes na finalização lúdica da narrativa. Esse remate lúdico se relaciona a desfechos que se estruturam à maneira das lengalengas e das parlendas, dando ao final ritmo e humor. Um remate lúdico bem conhecido é "Entrou por uma perna (ou por uma porta), saiu por outra, quem quiser que conte outra". Nas histórias dos Grimm, recolhi três exemplos: em "O Okerlo" (2012-1, p. 330): "Meu vestido era de teias de aranha e passei por uns espinhos que as arrancaram. Meus sapatos eram de vidro e eles se partiram em dois quando pisei numa pedra"; em "Os gnomos" (2012-2, p. 48): "Aí eu calcei um par de sapatos de vidro, mas topei com eles numa pedra e, clinc, eles se quebraram"; e em "O alfaiatezinho esperto" (2012-2, p. 151): "Quem não acreditar nessa história vai ter de pagar uma moeda de prata".

Um remate em *mirabilia*

Toda essa trajetória percorrida pelos fios narrativos dos contos e das lendas dos Irmãos Grimm permitiu plantear a cartografia dos objetos nessas histórias e verificar a sua importância para a deflagração dos sentidos. A presença deles nas narrativas é reiterada, contínua, intensificadamente frequente, fazendo os leitores perceberem que sem eles o belo reino perde boa parte de sua magia.

Eles ocupam grande parte das ações das narrativas; se não protagonizam, é possível dizer que suas atuações se imbricam magicamente às ações dos protagonistas. Esse imbricar confere um destaque ímpar a essas "coisas", que figuram como indispensáveis aos contos maravilhosos. Tal indispensabilidade pode ser atribuída ao desempenho mágico que eles têm e/ou desencadeiam. Configuram-se por meio de um movimento de *mirabilia* e sem eles as histórias perdem parte de seus sentidos, carecendo dos principais entrechos dos enredamentos. Eles trazem ao universo de *mirabilia* dos contos os tons ricos do imaginário — de um imaginário que se sobrepõe ao real e ao mesmo tempo que o ilumina.

REFERÊNCIAS

A NOITE dos mortos-vivos. Direção: George A. Romero. Produção: Russell W. Streiner; Karl Hardman. EUA: Image Ten, 1968. 1 DVD (93 min), son., color.

ALAZRAKI, Jaime. ¿Que es lo neofantástico? In: ROAS, David (Org.). *Teorías de lo fantástico.* Madrid: Arco/Libros, p. 265-282, 2001.

ANDERSEN, Hans Christian. Os sapatos vermelhos. In: ANDERSEN, Hans Christian. *Contos de Hans Christian Andersen*. São Paulo: Paulinas, p. 255-261, 2011.

ANDRADE, Vera Lúcia. A trajetória fantástica de Murilo Rubião. In: *Suplemento Literário do Minas Gerais*. Belo Horizonte: UFMG, n. 20, dez., 1996. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/websuplit/arquivos.php?a=1996.c=00002012199603-00002012199604-00002012199605-00002012199606-00002012199607. Acesso em: 28 jul. 2012.

ANÔNIMO. *A epopeia de Gilgamesh*. *São Paulo: Martins Fontes, 2011.*

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1985.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: HUCITEC, 1990.

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2013.

BARTHES, Roland. *Aula.* São Paulo: Cultrix, 1988.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *Ensaios críticos*. Lisboa: Edições 70, 2009.

BEAUMONT, Jeanne-Marie Leprance de. A Bela e a fera. In: MACHADO, Ana Maria (Org.). *Contos de fadas* – de Perrault, Grimm, Andersen e outros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2012. [E-book].

BECKFORD, William. *Vathek*. São Paulo: Cedibra, 1972.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/ Imesp, 2007.

BERMEJO, Ernesto González. *Conversas com Cortázar.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique:* la poétique de l'incertain. Paris: Libraire Larousse, 1973.

BESSIÈRE, Irene. El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza. In: ROAS, David (Org.). *Teorías de lo fantástico.* Madrid: Arco/Libros S.L., p. 83-104, 2001.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BÍBLIA Português. Bíblia sagrada. Tradução da CNBB. São Paulo: Canção Nova, 2010.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. v. I. São Paulo: Globo, 1999.

BOTTET, Béatrice. *Encyclopédie du fantastique et de l'étrange*. Paris: Casterman, 2008.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. O homem cuja orelha cresceu. In: BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Cadeiras proibidas*: Contos. Rio de Janeiro: Codecri, p. 26-28, 1979.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Ítalo. Definições de territórios: o fantástico. In: CALVINO, Ítalo. *Assunto encerrado*: Discursos sobre literatura e sociedade. São Paulo: Companhia das Letras, p. 256-258, 2006.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. *A literatura fantástica*: caminhos teóricos. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

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

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, p. 241-260, 2006.

CARPENTIER, Alejo. Prefácio. In: CARPENTIER, Alejo. *O reino deste mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

CARPENTIER, Alejo. *A literatura do maravilhoso*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais; Edições Vértice, 1987.

CARPENTIER, Alejo. *Consciência e identidade da América*. São Paulo: Martins Fontes, p. 155-164, 2006.

CARROLL, Lewis. *Alice*: edição comentada. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror*: Ou paradoxos do coração. Campinas: Papirus, 1999.

CASARES, Adolfo Bioy. *A invenção de Morel*. São Paulo: Cosac Naif, 2006.

CASARES, Adolfo Bioy. Prólogo. In: CASARES, Adolfo Bioy; BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina. *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Debolsillo, 2009.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: as artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

CERVANTES, Miguel de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha:* primeiro livro. São Paulo: Editora 34, 2002.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Curitiba: Editora UFPR, 2006.

CHEVALIER, Jean; GUEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da Literatura*: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, p. 39-56, 1978.

CORSO, Diana; CORSO, Mário. *Fadas no divã*: psicanálise nas histórias infantis. Porto Alegre: Artmed, 2006.

CORSO, Mário; CORSO, Diana. *A invasão zumbi*. 2013. Disponível em: https://www.marioedianacorso.com/a-invasao-zumbi. Acesso em: 07 mar. 2017.

CORTÁZAR, Julio. A continuidade dos parques. In: CORTÁZAR, Julio. *Final do jogo*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.

CORTÁZAR, Julio. Do sentimento do fantástico. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, p. 175-179, 2006.

CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968.

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

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GATTARI, Félix. *Mil Platôs* – vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*: capitalismo e esquizofrenia – vol. 5. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DOMÈNECH, Michel; TIRADO, Francisco; GÓMEZ, Lucía. A dobra: psicologia e subjetivação. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org. e Trad.). *Nunca fomos humanos*: nos rastros do sujeito. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

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

ECO, Umberto. *História da feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

EDWARDS, Justin. Terrorismo Zumbi em tempos do Gótico Global: *Osombie* e *The Terror Experiment*. In: ZANINI, Claudio; ROSSI, Cido. *Vertigo*: vertentes do gótico no cinema. Rio de Janeiro: Bonecker, p. 155-171, 2017.

ESTEVES, Antonio Roberto; FIGUEIREDO, Eurídice. Realismo mágico e Realismo maravilhoso. In: FIGUEIREDO, Eurídice. *Conceitos de literatura e cultura*. Niterói; Juiz de Fora: EDUFF; EDUFJF, p. 393-414, 2010.

FINNÉ, Jacques. *La littérature fantastique*: essai sur l'organisation surnaturelle. Bruxelles: Éd. de l'Université de Bruxelles, 1980.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Lisboa: Portugália, 1968.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I*: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: RABINOV, Paul; DREYFUS, Hubert. *Michel Foucault*: uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1999a.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1999b.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1999c.

FOUCAULT, Michel. Linguagem e Literatura. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Os anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Ditos e Escritos III).

FOUCAULT, Michel. Política e Ética: uma entrevista. In: FOUCAULT, Michel. *Ética, Sexualidade e Política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 218-224, 2004.

FOUCAULT, Michel. A linguagem do espaço. In: FOUCAULT, Michel. *Arte, epistemologia, filosofia e história da Medicina*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 36-41, 2011. (Ditos e escritos VII).

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil* (O homem dos lobos): além do princípio do prazer e outros textos. São Paulo: Companhia das Letras, p. 328-376, 2010.

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

FURTADO, Filipe. *Fantástico*: modo. Disponível em: https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fantastico-modo. Acesso em: 8 jun. 2011.

GALLAND, Antoine. *As Mil e Uma Noites*. 2.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. As práticas de subjetivação nos espaços d'O conto da ilha desconhecida. In: MILANEZ, Nilton; SANTOS, Janaína. *Análise do discurso:* sujeitos, lugares, olhares. São Carlos: Claraluz, p. 63-74, 2009.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O real maravilhoso deslocado em 'A santa', de Gabriel García Márquez, e ocultado em 'A menina de lá', de Guimarães Rosa. In: *Revista Semioses*. Rio de Janeiro, n. 07, v. 01, p. 93, ago., 2010.

Disponível em: http://apl.unisuam.edu.br/semioses/pdf/n7/n7_art_09.pdf. Acesso em: 9 jun. 2023.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O espaço metamorfoseado da literatura. In: MILANEZ, Nilton; GASPAR, Nádea Regina. *A (des)ordem do discurso*. São Paulo: Contexto, p. 187-199, 2010.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. As teorias do fantástico e a sua relação com a construção do espaço ficcional. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina. *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, p. 30-38, 2012.

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

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Os inquietantes e insólitos anjos latino-americanos. In: *A cor das letras*, n. 1, v. 15, p. 119-138, 2014. Disponível em: http://periodicos.uefs.br/index.php/acordasletras/article/view/1422. Acesso em: 27 maio 2025.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. J.J. Veiga e seus turbulentos objetos: espaços de inquietação e de medo. In: GARCÍA, Flavio; PINTO, Marcello; MICHELLI, Regina (Orgs.). *Vertentes do fantástico no Brasil*: tendências da ficção e da crítica. Rio de Janeiro: Dialogarts, p. 173-187, 2015.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O boto e sua sogra: o mito e o real maravilhoso. In: ALBUQUERQUE, Gerson R.; NENEVÉ, Miguel; SAMPAIO, Sonia. *Literaturas e Amazônias*: colonização e descolonização. Rio Branco: Nepan Editora, 2015.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Representações espaciais do horror em "O lodo", de Murilo Rubião, e "O homem cuja orelha cresceu", de Ignácio de Loyola Brandão. In: ESTEVES, Antonio R.; RAPUCCI, Cleide A. (Org.). *Vertentes do insólito e do fantástico*: leituras. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Atopia e Aporia: os corpos desmortos na ficção. In: *Revista de Letras*. São Paulo: UNESP, v. 57, p. 131-144, 2017.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Real maravilhoso e realismo mágico: discussões conceituais. In: GAMA-KHALIL, Marisa Martins; BORGES, Lilliân Alves. *No território de mirabilia:* Estudos sobre o maravilhoso na ficção. Rio de Janeiro: Dialogarts; Bonecker, p. 18-29, 2018.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O conceito de hesitação e a constituição do fantástico. In: ROSSI, Cido; SYLVESTRE, F. *O fantástico como textualidade contemporânea*. Uberlândia: Edilbrás, p. 39-65, 2019.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O discurso e a diegese do fantástico: o *plus* ultra da singularização. In: SANTOS, Luciene Alves; GABRIEL, Maria Alice Ribeiro; DANTAS, Michelle B. Santos (Orgs.). *Reflexões sobre o insólito ficcional*. João Pessoa: Editora UFPB, p. 11-23, 2019.

GIL, José. *Monstros*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2006.

GINZBURG, Carlo. Estranhamento: pré-história de um procedimento literário. In: GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira*: nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, p. 15-41, 2001.

GREGOLIN, Maria do Rosário. *Foucault e Pêcheux*: diálogos e duelos. São Carlos: Claraluz, 2004.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos maravilhosos infantis e domésticos* (tomos 1 e 2). Tradução de Christine Röhrig. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *O diabo nas lendas alemães dos Irmãos Grimm*. Tradução do Grupo Vice-Versa. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014.

HAKIN, Bey. *TAZ, Zona Autônoma Temporária*. São Paulo: Conrad Editora, 2001.

HALBERSTAM, Judith. *Skin Shows*: Gothic horror and the technology of monsters. Durham, N. C.; London: Duke University Press, 1995.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HELDER, Herberto. Teorema. In: HELDER, Herberto. *Os passos em volta*. Porto: Assírio & Alvim, p. 115-119, 2013.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. *A mobilidade das fronteiras*: inserções da geografia na crise da modernidade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

IRVINE, Alex. *Supernatural*: o livro dos monstros, espíritos, demônios e ghouls. Rio de Janeiro: Gripuhs Geek, 2016. [E-book]

IRVING, Washington. *A lenda do cavaleiro sem cabeça/ Rip Van Winkle*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor*: textos de Estética da Recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: Lima, Luiz Costa (Org. e Trad.) *Teoria da Literatura em suas fontes*. 2.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*: uma teoria do efeito estético. São Paulo: Editora 34, 1996.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*: perspectivas de uma antropologia literária. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

JACKSON, Rosemary. *Fantasy:* literatura y subversión. Buenos Aires: Catalogos editora, 1986.

JACKSON, Rosie. Lo "oculto" de la cultura. In: ROAS, David (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros SL, p. 140-152, 2001.

JOSEF, Bella. *A máscara e o enigma*: a modernidade da representação à transgressão. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

JOSEF, Bella. Uma metáfora da realidade. In: *O espaço reconquistado*: uma releitura – linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 169-187, 1993.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KING, Stephen. *Dança macabra*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*: Essai sur l'abjection. Paris: Seuil, 1980.

LE GOFF, Jacques. *O maravilhoso e o quotidiano no Ocidente Medieval*. Lisboa: Edições 70, 2010.

LEXICON, Herder. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Cultrix, 2002.

LISPECTOR, Clarice. Felicidade clandestina. In: LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*: contos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 7-10, 1987.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

LISPECTOR, Clarice. Água viva. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LLOPIS, Rafael. El cuento de terror y el instinto de la muerte. In: BORGES, Jorge Luis et. al. *Literatura fantástica*. Madrid: Ediciones Siruela, 1985.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural na literatura*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *A coisa na soleira da porta*. Recife: Lanobooks, 2014.

MAGALHÃES, Célia. *Os monstros e a questão racial na narrativa modernista brasileira*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MAUPASSANT, Guy de. *Le fantastique*. Chroniques. Dirigé Gérard Delaisement. Paris: Rive Droite. p. 1366-1368, 2003.

MELETÍNSKI, E. M.; NEKLIÚDOV, S. I.; NÓVIK, E. S; SEGAL, D. M. *A estrutura do conto de magia*: ensaios sobre o mito e o conto de magia. Florianópolis: Editora da UFSC, 2015.

MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MILANEZ, Nilton. A possessão da subjetividade – sujeito, corpo e imagem. In: SANTOS, João Bôsco Cabral dos (Org.). *Sujeito e subjetividade:* discursividades contemporâneas. Uberlândia: EDUFU, p. 281-300, 2009.

MILANEZ, Nílton. *Discurso e imagem em movimento*: O corpo horrorífico do vampiro no trailer. São Carlos: Claraluz, 2011.

MILANEZ, Nilton. O corpo-objeto e outros corpos: materialidades audiovisuais de zumbis. In: TASSO, Ismara; SILVA, Érica (Org.). *Língua(gens) em discurso*: a formação dos objetos. Campinas: Pontes, p. 165-186, 2014.

MILLER, Daniel. *Trecos, troços e coisas*: estudos antropológicos sobre a cultura material. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. [E-book]

MOURA, Magali; BOLACIO, Ebal. À guisa de introdução. In: GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *O diabo nas lendas alemães dos Irmãos Grimm*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014.

NÓVIK, E. S. O sistema dos personagens do conto de magia russo. In: MELETÍNSKI et al. *A estrutura do conto de magia*: ensaios sobre o mito e o conto de magia. Florianópolis: Editora da UFSC, 2015.

OSOMBIE. Direção: John Lyde. Produção: John Lyde; Paul D. Green. EUA: Arrowstorm Entertainment, 2012. 1 DVD (94 min), son., color.

PAES, José Paulo. As dimensões do fantástico. In: PAES, José Paulo.

Gregos & baianos: ensaios. São Paulo: Brasiliense, p. 184-192, 1985.

PERRAULT, Charles. *Contos de Perrault.* Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

PIGNATARI. Décio. *O que é comunicação poética*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

PONGE, Francis. *Alguns poemas* (Antologia poética). Lisboa: Cotovia, 1996.

PRADA OROPEZA, Renato. El discurso fantástico contemporáneo: tension semántica y efecto estético. *Revista Semioses*. Tercera época, n. 3, v. 2, p. 54-76, jun., 2006.

PRINCE, Gerald. Introdução ao estudo do narratário. Tradução de Cláudia Maria Xatara e Wanda Aparecida Leonardo de Oliveira. In: *Glotta, Revista de Estudos Linguísticos*, v. 16, p. 1-45, 1994.

PRINCE, Nathalie. *Le fantastique*. Paris: Armand Colin, 2008.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto.* Lisboa: Vega, 1983.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

REIS, Carlos. *Pessoas de livro:* estudos sobre a personagem. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

REISZ. Susana. Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales. In: ROAS, David (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros SL, 2001.

REVEL, Judith. *Foucault:* conceitos essenciais. São Carlos: Claraluz, p. 193-221, 2005.

ROAS, David (Org.). La amenaza de lo fantástico. In: *Teorías de lo fantástico.* Madrid: Arco/Libros S.L., p. 7-44, 2001.

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

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

ROMERO, George; MALEEV, Alex. *O império dos mortos*: primeiro ato. Barueri: Panini Comics, 2015.

ROMERO, George; TALAJIC, Dalibor. *O império dos mortos*: segundo ato. Barueri: Panini Comics, 2016.

ROSA, João Guimarães. Desenredo. In: ROSA, João Guimarães. *Tutameia*: terceiras estórias. Rio de Janeiro: José Olympio, p. 38-40, 1968.

ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio; INL, 1972.

ROSSI, Aparecido Donizete. *Resurrectum de tenebris*: o lich na ficção. In: *Abusões*. Rio de Janeiro, n.1, v. 1, p. 122-154, jul./dez., 2015.

RUBIÃO, Murilo. A opção do fantástico. In: *Entrevista com Murilo Rubião por Elizabeth Lowe*. Disponível em: https://murilorubiao.com.br/index.php/entrevistas/elizabeth-lowe-a-opcao-do-fantastico-1979. Acesso em: 24 set. 2018.

RUBIÃO, Murilo. *Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SANTOS, Douglas. *A reinvenção do espaço*: diálogos em torno da construção do significado de uma categoria. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

SARAMAGO, José. *O conto da ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias*. São Paulo: EDUSP, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem. In: SARTRE, Jean-Paul. *Situações I*. Tradução de Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, p. 135-149, 2005.

SCHWARTZ, Jorge. Murilo Rubião: A Poética do Uroboro. In: SCHWARTZ, Jorge. *Ensaios 74*. São Paulo: Ática, p. 61-74, 1981.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017.

SILVEIRA, Nubia. Julio Cortázar, um homem amável que gostava de escrever cartas. In: Sul21. Disponível em: https://sul21.com.br/noticias/2011/07/julio-cortazar-um-homem-amavel-que-gostava-de-escrever-cartas/. Acesso em: 26 nov. 2012.

SOURIAU, Étienne. *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Akal, 1998.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

STALYBRASS, Peter. *O casaco de Marx*: roupas, memória e dor. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. [E-book]

TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

THE WALKIG DEAD (Temporada 1-9). Produção: Jolly Dale, Caleb Womble, Paul Gadd e Heather Bellson. Estados Unidos: AMC Studies, 2010. Disponível em: Netflix.

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

TOLKIEN, J. R. R. *Sobre histórias de fadas*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006.

V., Karla M. *A evolução do termo e definição de "zumbi" e suas possíveis origens literárias.* São Paulo: Amazon, 2016. [E-book]

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

VAX, Louis. *A arte e a literatura fantásticas*. Lisboa: Arcádia, 1974.

VERÍSSIMO, Érico. *Incidente em Antares*. São Paulo: Globo, 1995.

VON FRANZ, Marie-Louise. *A interpretação dos contos de fadas*. São Paulo: Paulus, 1990.

ZOMBIE. *Online Etymology Dictionary*. Disponível em: https://www.etymonline.com/search?q=zombie. Acesso em: 21 mar. 2017.

ZUMBI branco. Direção: Victor Halperin. EUA: United Artists, 1932. 1 DVD. (69 min). son., Preto & branco.

BIOGRAFIAS

Marisa Martins Gama-Khalil
Autora

Pós-Doutora (Universidade de Coimbra, 2014).

Professora titular aposentada da Universidade Federal de Uberlândia.

Professora visitante do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado do Mato Grosso.

Docente Titular do programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Rondônia.

Bolsista Produtividade em Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico Líder do Grupo de Pesquisa, Diretório de Grupos do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, "Espacialidades Artísticas".

Pesquisadora dos Grupos de Pesquisa, Diretório de Grupos do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, "Nós do Insólito" e "EnLIJ – Encontros com a Literatura Infantil/Juvenil: ficção, teorias e práticas"/CNPq. Membro do Grupo de Trabalho "Vertentes do Insólito Ficcional" da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística. Pesquisadora do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra.

Lattes: http://lattes.cnpq.br/9430138689219946.

ORCID iD: https://orcid.org/0000-0003-2236-4334.

E-mail: mmgama@gmail.com.

Flavio García
Prefaciador

Pós-Doutor (Universidade de Lisboa, 2020, 2021, 2022 e 2023; Universidade de Coimbra, 2016; Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012; Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008).

Professor titular da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Bolsista Prociência da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro.

Líder do Grupo de Pesquisa, Diretório de Grupos do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, "Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica.

Pesquisador dos Grupos de Pesquisa, Diretório de Grupos do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, "Vertentes do Fantástico na Literatura" e "EnLIJ – Encontros com a Literatura Infantil/ Juvenil: ficção, teorias e práticas".

Membro do Grupo de Trabalho "Vertentes do Insólito Ficcional" da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística.

Pesquisador colaborador do Grupo de Estudios de lo Fantástico da Universidad Autónoma de Barcelona, do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra e do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho.

Lattes: http://lattes.cnpq.br/4242057381476599.

ORCID iD: https://orcid.org/0000-0003-0761-8092.

E-mail: flavgarc@gmail.com.

MARISA MARTINS GAMA-KHALIL

O livro reúne nove textos que abordam a literatura fantástica, especialmente pela perspectiva do modo literário, que integra variadas modalidades ficcionais, as quais se distinguem por possuírem em sua diegese algum elemento insólito, desestabilizador da ordem prosaica, suscitando novos olhares sobre o mundo. Os primeiros cinco capítulos, que abarcam estudos de natureza teórica, procuram, por meio de diferentes perspectivas, definir a literatura fantástica, seja pela sua configuração enquanto gênero ou modo literário; seja pela regularidade de sua construção implicada com possíveis efeitos no leitor implícito, como a hesitação; seja por sua compreensão como uma forma especial de singularização artística; seja pela relação de sua constituição estética com o espaço ficcional; seja pelas distinções entre algumas de suas modalidades específicas, como o real maravilhoso, o realismo mágico e o realismo maravilhoso. Os quatro capítulos finais do livro concentram movimentos de fricção entre teorias e análise de obras do modo fantástico. Neles, as abordagens analíticas constroem possibilidades de interpretação a partir de enlaces entre o fantástico e as práticas de subjetivação, ou encetando relações com o horror artístico, ou por meio de olhares sobre os corpos desmortos como espaços insólitos, ou por intermédio de uma categorização dos objetos nos contos de fadas dos Irmãos Grimm.

NAS VERTENTES INSÓLITAS DO MODO FANTÁSTICO PERSPECTIVAS TEÓRICAS E ANALÍTICAS

Dialogarts