

REVISTA DE LETRAS

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Reitor

Julio Cezar Durigan

Vice-Reitora

Marilza Vieira Cunha Rudge

Pró-Reitora de Pesquisa

Maria José Soares Mendes Giannini

Diretor da FCL

Arnaldo Cortina

Vice-Diretor da FCL

Cláudio César de Paiva

REVISTA DE LETRAS

Comissão Editorial/ Editorial Board

Alcides Cardoso dos Santos

Andrea Battistini (Università di Bologna)

Claudia Fernanda de Campos Mauro

Gabriela Kvacek Betella

Marco Lucchesi

Marcos Antonio Siscar

Sandra Aparecida Ferreira

Sérgio Mauro

Sônia Helena de O. R. Piteri

Wilma Patricia Marzari D. Maas

Editores

Claudia Fernanda de Campos Mauro

Sérgio Mauro

Conselho Consultivo/ Advisory Committee

Alcir Pécora (UNICAMP, Brasil)

Alckmar Luiz dos Santos (UFSC, Brasil)

Andréia Guerini (UFSC, Brasil)

Antonio Carlos Secchin (UFRJ, Brasil)

Antonio Dimas (USP, Brasil)

Antônio Manuel Ferreira (Universidade de Aveiro, Portugal)

Antonio Vicente Pietroforte (USP, Brasil)

Carmen Lúcia T. R. Secco (UFRJ, Brasil)

Célia Pedrosa (UFF, Brasil)

Constância Lima Duarte (UFMG, Brasil)

Eneida Leal Cunha (UFBA, Brasil)

Eneida Maria de Souza (UFMG, Brasil)

Evando Batista Nascimento (UFJF, Brasil)

Fábio Akcelrud Durão (UNICAMP, Brasil)

Flora de Paoli Faria (UFRJ, Brasil)

Francis Utéza (Univ. Montpellier 3, França)

Iumna Maria Simon (USP, Brasil)

Ivone Daré Rabelo (USP, Brasil)

Jaime Ginzburg (USP, Brasil)

João Azenha Júnior (USP, Brasil)

João de Mancelos (Universidade de Viseu, Portugal)

José Luís Jobim (UERJ, Brasil)

Leda Tenório da Motta (PUC-SP, Brasil)

Lilian Lopondo (USP/Mackenzie, Brasil)

Lúcia Teixeira (UFF, Brasil)

Luís G. B. de Camargo (UFPR, Brasil)

Luiz Montez (UFRJ, Brasil)

Marcelo Jacques de Moraes (UFRJ, Brasil)

Marcia Abreu (UNICAMP, Brasil)

Márcio Seligmann-Silva (UNICAMP, Brasil)

Maria Eunice Moreira (PUC-RS, Brasil)

Maria Lúcia de B. Camargo (UFSC, Brasil)

Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG, Brasil)

Mario Luiz Frungillo (UNICAMP, Brasil)

Marlise Vaz Bridi (USP, Brasil)

Nadilza Martins de Barros Moreira (UFPB, Brasil)

Nancy Rozenchan (USP, Brasil)

Opázia Chain Ferez (UFF, Brasil)

Paula Glenadel (UFF, Brasil)

Paulo Franchetti (UNICAMP, Brasil)

Rita Olivieri Godet (Univ. Rennes, França)

Rita Terezinha Schmidt (UFRS, Brasil)

Robert J. Oakley (Univ. Birmingham, Inglaterra)

Sandra G. T. Vasconcelos (USP, Brasil)

Susana Borneo Funck (Univers. Católica de Pelotas, Brasil)

Susana Kampff Lages (UFF, Brasil)

Tânia Sarmento-Pantoja (UFPA)

Viviana Bosi (USP, Brasil)

Walter Moser (Univ. Ottawa, Canada)

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

REVISTA DE LETRAS

ISSN Impresso 0101-3505

ISSN Eletrônico 1981-7886

RLETD6

Revista de Letras	São Paulo	v.55	n.2	p.1-196	jul./dez. 2015.
-------------------	-----------	------	-----	---------	-----------------

Correspondência deverá ser encaminhada a:
Correspondence should be addressed to:

REVISTA DE LETRAS
Universidade Estadual Paulista – Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara
14800-901 – Araraquara – SP
Departamento de Letras Modernas
e-mail: revistadeletrasunesp@yahoo.com.br
(<http://seer.fclar.unesp.br/letras>)
Intercâmbio de publicações (permuta/doação): cvernasc@marilia.unesp.br

Arte da Capa: Lúcio Kume
Normalização: Tânia Zambini
Diagramação: Eron Pedroso Januskeivictz
Impressão: Gráfica UNESP – Araraquara

Revista de Letras/ Universidade Estadual Paulista. – Vol.2 (1960)– . – São Paulo:
UNESP, 1960-

Semestral

ISSN 0101-3505

ISSN [eletrônico] 1981-7886

Os artigos publicados na REVISTA DE LETRAS são indexados por:
The articles published in REVISTA DE LETRAS are indexed by:

Base de Dados DIALNET (Universidad de La Rioja); BBE – Bibliografia Brasileira de Educação; CLASE – Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades; Fonte Acadêmica (EBSCO); HAPI – Hispanic American Periodicals Index; IBZ – International Bibliography of Periodical Literature in the Humanities and Social Sciences; JSTOR – Arts and Sciences V Collection; LLBA – Linguistics and Language Behavior Abstracts; MLA – International Bibliography of Books and Articles in Modern Languages and Literature; Scopus (Elsevier B.V.); Web of Science (Thomson Reuters).

SUMÁRIO/CONTENTS

- Apresentação 7
- O insólito recriado: “Le Horla” de Maupassant em linguagem HQ
Ana Luiza Ramazzina Ghirardi..... 13
- A fantástica configuração da morte em Poe: uma leitura de “Morella”, “Ligéia” e “Eleonora”
Ana Maria Zanoni da Silva..... 29
- O duplo e o imaginário em Um rosto noturno, de Reynaldo Moura
Camilo Mattar RAABE 45
- O tempo psicológico como ferramenta de tortura no conto “O poço e o pêndulo” de Edgar Allan Poe
Jonas Eduardo Rocha 59
- O sobrenatural reinventado: o neofantástico em O anjo e o resto de nós, de Leticia Wierzchowski
Kelio Junior Santana Borges e Suzana Yolanda Lenhardt Machado
Cánovas..... 79
- “O gato preto” de Poe: uma nova visão para um clássico
Laís Marin de Campos..... 99
- A literatura fantástica do século XX e a representação do real
Marcelo Pacheco Soares.....117
- A maquinaria gótica em O senhor dos anéis: a superação de obstáculos impregnados pelo terror
Nathalia Sorgon Scotuzzi 137
- O relato fantástico e a presença da alteridade
Olívia Aparecida Silva 155

▪ Cuentos para la “Tempestad propicia”: compromiso político y narrativa en Carlos Montenegro	
<i>Emilio J. Gallardo Saborido</i>	167
▪ El proceso de asimilación en obras de descendientes de inmigrantes judíos en Chile y México	
<i>Roberto Angel Gallardo</i>	183
ÍNDICE DE ASSUNTOS	191
<i>SUBJECT INDEX</i>	193
ÍNDICE DE AUTORES / <i>AUTHORS INDEX</i>	195

APRESENTAÇÃO

Tendo como objetivo acrescentar, se possível, mais observações críticas ao já tão extenso e discutido tema do “fantástico” e do “insólito” na ficção, apresentamos no presente volume um conjunto de artigos criticamente densos e originais sobre a representação do fantástico em várias literaturas e em muitos gêneros.

A rigor, seria preciso identificar um período histórico preciso ao qual associar a análise do gênero fantástico, pois é possível identificar a sua presença tanto na literatura clássica como na contemporânea. Se tomarmos como exemplo a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, encontraremos inúmeros exemplos de situações insólitas, beirando o terror “gótico”, sobretudo no *Inferno*, que visam a provocar no leitor o imediato repúdio, inserindo-se no processo de “recondução” da humanidade ao caminho da salvação, tão almejado pelo poeta florentino.

No entanto, como era de se esperar, os artigos do nosso dossiê privilegiam o fantástico e o insólito na literatura dos séculos XIX e XX. Naturalmente, autores como Hoffmann e Poe, no século XIX, e Kafka, no século XX, não poderiam estar ausentes.

Sendo assim, o dossiê “Possibilidades do insólito na ficção” abre-se com o artigo de Ana Luíza Ghirardi sobre a transposição para HQ (histórias em quadrinhos) do conto fantástico “Le Horla”, de Maupassant, adaptado para HQ por Guillaume Sorel com o título de *Horla d’après l’œuvre de Guy de Maupassant*. Ana Luíza analisa inicialmente a construção da atmosfera “sobrenatural” do conto de Maupassant original, escrito nos últimos do século XIX, para em seguida investigar o processo de transposição para a linguagem dos quadrinhos.

No segundo artigo, Ana Maria Zanoni inicia a série de três trabalhos do presente volume inteiramente dedicados a Edgar Allan Poe. Tendo sido um dos maiores escritores de língua inglesa e, sobretudo, um dos que mais se dedicaram à exploração de temas ligados ao horror e ao sobrenatural, tornou-se um dos ícones no que se refere à literatura fantástica. Partindo das observações do próprio escritor norte-americano publicadas no ensaio *Filosofia da Composição*, de 1846, Ana Maria dedica-se à investigação das personagens femininas associadas ao horror e ao destino fatal. Sendo assim, as personagens femininas Ligeia, Morella e Eleonora, protagonistas de famosos contos de Poe, são submetidas a uma detalhada análise.

Utilizando conceitos de Todorov e de Ceserani, Laís Marin também investiga alguns aspectos do fantástico em Poe, mas concentra-se na análise do famosíssimo conto *O gato preto*. Antes de iniciar a leitura atenta do conto de Poe, a articulista relaciona os principais aspectos da literatura fantástica referidos por Todorov no livro *Introdução à literatura fantástica*. Em seguida, são descritas minuciosamente as

características de um protagonista que narra em primeira pessoa e que pouco a pouco mostra ao leitor o comportamento típico de um psicopata, cujas tendências homicidas revelam-se principalmente nos estados de embriaguez em que frequentemente se encontra. Da incapacidade de assumir a responsabilidade pelos seus atos à completa empatia e indiferença demonstradas após o ato de crueldade, o protagonista tenta convencer o leitor das suas próprias verdades. No entanto, como a articulista faz questão de salientar, a conclusão parecer remeter a explicações não racionais para a aparição do gato, ainda vivo, na parede. O desfecho do conto assume ares claramente fantásticos, à medida que o narrador chama constantemente a atenção do leitor para supostos delírios provocados pelo abuso de álcool, mas também não deixa de se referir às lendas associadas aos gatos pretos que, de acordo com uma superstição medieval, poderiam encarnar o demônio. Sendo assim, como ressalta Laís Marin, “O gato preto” encaixa-se plenamente nas definições do gênero fantástico apontadas por Todorov e mencionadas no início do artigo.

O articulista Jonas Eduardo Rocha também se dedica a Poe, mas prefere analisar os aspectos de suspense e terror criados pelo escritor norte-americano no conto “O poço e o pêndulo”, destacando a atmosfera de tortura “psicológica” a que é submetido o protagonista da história. Ressaltando os aspectos históricos do conto, pois a trama se passa na época da Inquisição na Espanha, o articulista examina a progressiva angústia do protagonista do conto e ressalta os evidentes aspectos “góticos” que paulatinamente se mostram na narrativa.

Ao gótico, mais especificamente à “maquinaria gótica” de *O senhor dos anéis*, de J.R.R. Tolkien, se refere o artigo de Nathalia Scotuzzi. Inicialmente, a ensaísta relaciona os “motivos” góticos que constituem a parafernália, termo usado por Lovecraft, ou a “maquinaria”, na acepção de Sandra Vasconcelos, para em seguida investigar a estrutura labiríntica e opressora em que se movem os protagonistas do romance. Nas conclusões finais, Nathalia ressalta que Tolkien usa a “maquinaria gótica” para representar o eterno embate entre o bem e o mal, além da necessária superação de inúmeras dificuldades enfrentadas pelo protagonista Frodo, o que poderia simbolizar a condição humana perenemente envolta em provas de enfrentamento e de sacrifícios.

Camilo Raabe dedica-se à investigação dos aspectos fantásticos de Reynaldo Moura, autor gaúcho considerado um dos primeiros escritores intimistas do Brasil. O Reynaldo procura esmiuçar o tema do duplo no romance *Um rosto noturno* como um dos suportes utilizados para construir a arquitetura fantástica da narrativa. Analisando o caráter de diário memorialístico do protagonista Ulisses, o articulista ressalta os aspectos fantásticos ligados aos delírios da personagem que sofreu o trauma da perda da esposa num acidente e ao mesmo tempo se relaciona com uma amante. Os delírios noturnos em que o rosto deformado da esposa se manifesta caracterizam, de acordo com Camilo, a atmosfera do romance, na qual o autor propositadamente convida

o leitor a discernir entre o que pode ser real ou delírio. No final, Camilo ressalta o jogo entre a lucidez e a loucura proporcionado pelo uso da personalidade dupla do protagonista, às voltas com o assassinato da amante e as lembranças prementes da esposa.

À literatura contemporânea do Rio Grande do Sul se refere também o artigo de Kélio Borges e Suzana Cánovas. Utilizando conceitos teóricos de Todorov e de Italo Calvino, os ensaístas analisam o aspecto do sobrenatural no romance *O anjo e o resto de nós*, de Letícia Wierzchowski. As características do romance, segundo os autores, estariam associadas principalmente ao que se convencionou chamar de “neofantástico” que, atualizando o fantástico, contextualizando-o nos horrores provocados pelas atrocidades cometidas nas duas grandes guerras do século XX, não apresenta explicitamente elementos de terror. O sobrenatural, enfim, torna-se antes um modo de sondar a condição existencial humana, não buscando apenas o estranhamento do leitor provocado pela explícita referência ao hediondo e ao horror. No caso específico do romance da escritora gaúcha, os ensaístas enxergam uma evolução que corresponde muito bem ao que Calvino procurou definir como os “traços psicológicos contidos nas recentes manifestações do sobrenatural”.

Completam o Dossiê sobre o gênero fantástico os artigos de Olívia Aparecida Silva e de Marcelo Pacheco Soares. No primeiro, Olívia busca analisar o conto “O Homem da areia” de Hoffmann, cuja marca registrada é a presença da alteridade. Olívia demonstra como a narrativa do escritor alemão funda-se sobre as lembranças de uma história fantástica que atormenta continuamente o protagonista Natanael, levando-o a episódios de alucinação, nos quais outros personagens são incessantemente confundidos. Aqui também, de acordo com a ensaísta, o eterno conflito entre o bem e o mal, entre o verossímil e o inverossímil, acaba predominando e criando uma atmosfera que intriga o leitor e o leva a buscar respostas no texto.

Para a análise da alteridade que se configura na permanente confusão entre duas pessoas diferentes em que se envolve o protagonista, a ensaísta recorre às considerações de Freud e de Todorov. O fantasma que persegue Natanael remete sempre às histórias de carochinha que lhe contava a babá, sempre associadas à perda dos olhos. Para Olívia, o trauma do protagonista está associado à figura do pai-castrador, segundo as acepções freudianas. Nas conclusões finais, a ensaísta concentra-se na análise da construção de elementos que levam à desarmonia do aparente mundo burguês conformista e pacato do protagonista. É como se o escritor alemão, portanto, tivesse procurado retratar o mal que sempre está à espreita e visa ao desarranjo de uma estrutura social aparentemente estável.

O artigo de Marcelo Pacheco dá maior destaque a aspectos teóricos que dizem respeito ao gênero do fantástico. Utilizando conceitos de Alazraki, o ensaísta elenca as características do “neofantástico”, já mencionado por Kélio Borges e Suzana Cánovas. Citando ainda Kafka e Modesto Carone, o principal tradutor do autor tcheco no

Brasil, Marcelo ressalta que a percepção do fantástico advém da própria realidade que nos cerca e que se mostra absurda e aparentemente incompreensível. Assim, naturalmente o espaço preferido por esse gênero passa a ser o das grandes cidades, pelas quais circula o homem reificado e prisioneiro da burocracia e da mecanização da sociedade.

Na segunda parte do seu ensaio, Marcelo Pacheco Soares dedica-se à análise da figura do *flâneur*, o qual constitui uma espécie de personagem oposto ao burguês convencional, às voltas com os desejos de enriquecimento e de elevação de status supostamente proporcionados pela sociedade capitalista. Ao *flâneur* interessa principalmente captar as inúmeras sensações proporcionadas pelo frenesi da metrópole. Ele existe, portanto, em função da multidão. Não se envolvendo diretamente na massa urbana, resta-lhe, enfim, a missão de observar, e nisto encontra a sua liberdade dentro da sociedade burguesa.

Citando outros teóricos, entre os quais Bauman e Rosenfeld, o ensaísta conclui as suas observações ressaltando mais uma vez a verdadeira liberdade experimentada pelo *flâneur*, que não deixa a sua percepção das coisas ser automatizada no contexto das metrópoles. Retomando conceitos de Willi Bolle, o ensaísta destaca o desaparecimento da figura do *flâneur* justamente da literatura fantástica, na qual o próprio leitor o substitui, à medida que passa a ser um *flâneur* convidado (ou convocado) a um estranhamento provocado pelo insólito que o levaria a conhecer o real oculto, o que não se percebe no ritmo frenético das grandes cidades.

Nas conclusões finais, portanto, o ensaísta chama a atenção para um aspecto da literatura fantástica do século XX que não deve ser desprezado, isto é, o permanente questionamento do velho “mundo mimético”, da “velha ordem”, feito pelas obras do gênero. Na verdade, assim como os grandes pintores e escultores do século XX, como Picasso, citado no artigo, a literatura fantástica convida o leitor a apreciar um mundo em que tudo se tornou relativo, em grande parte por causa das inúmeras descobertas científicas e do largo uso da tecnologia. A percepção sensorial precisa alargar-se e descobrir mundos que antes estavam ocultos ou não se apresentavam da mesma maneira aos olhos dos antigos leitores. O fato insólito (ou estranho) representado nesse gênero literário visa, portanto, a abalar os alicerces das antigas convenções, assumindo um caráter verdadeiramente “revolucionário”. Enfim, citando Ana Maria Barrenechea, Marcelo enfatiza que o fantástico “problematiza o real”, o que seria, na verdade, mais do que uma função, uma espécie de “missão” da literatura dos séculos XX e XXI, períodos conturbados em que os antigos referenciais definitivamente caíram, sem que se tenham encontrado outros parâmetros seguros que possam ser seguidos.

Na “Seção Livre”, há dois artigos em espanhol, respectivamente de Emilio Saborido, da Universidade de Sevilha, e de Roberto Angel, da Universidade de Valparaíso, Chile. No primeiro, Emílio analisa a obra do autor cubano Carlos

Montenegro, destacando as relações entre a sua militância política e a produção literária.

Na realidade, retomando as ideias de Enrique Pujals, o ensaísta identifica cinco linhas temáticas presentes na obra do autor cubano: de lembranças da infância e militância política até a breve filiação ao Partido Comunista Cubano. Emilio destaca também a atividade jornalística do escritor que, em 1937, vai à Espanha para cobrir a Guerra Civil.

Emilio Saborido analisa também a produção teatral de Carlos Montenegro, destacando que a crítica especializada não enxergou grandes qualidades literárias em, por exemplo, *Los perros de Radziwill* e *Tururí ñan ñan*, peças de cunho propagandístico que exaltavam, na opinião da crítica, o estalinismo. Em seguida, o ensaísta investiga outras obras do autor vinculadas à sua militância no partido comunista e que denunciam os desmandos do imperialismo americano. Concluindo, ele destaca os contos do autor cubano intitulados *Las tres concesiones* e *Dos barcos*, nos quais haveria uma sucessão de temas que serviriam de inspiração para futuras obras de clara conotação militante e política. Para encerrar o seu denso estudo, o ensaísta se vale das teorias de Terry Eagleton que o levam a caracterizar o autor cubano como francamente empenhado na defesa dos ideais comunistas, tendo como país modelo a União Soviética da época.

No artigo de Roberto Angel há uma análise do conceito de assimilação em seis livros de escritores chilenos e mexicanos, todos descendentes de judeus e cujas obras se referem diretamente a costumes e tradições judaicas. Inicialmente, Roberto elenca as tradições do povo judeu, explicitando que elas estão ligadas ao modo de vida do povo e abarcam tanto comportamentos cotidianos como os principais rituais de passagem, seja o nascimento, em que ocorre a circuncisão dos meninos, seja a passagem para a vida adulta ou outros rituais e regras de comportamento associados ao casamento.

No romance mexicano *Las Genealogias*, de Margo Glantz, o ensaísta investiga como a escritora constrói as personagens de modo a demonstrar a por vezes difícil adaptação da família judia a tradições religiosas completamente diferentes. Assim, pouco a pouco os protagonistas acabam cedendo às pressões e são “assimilados”. Por outro lado, no romance *Sagrada Memoria*, do escritor chileno Agosín, conta-se a história de uma menina judia que chega ao Chile proveniente da Europa. Ao narrar a vida da protagonista adulta, o escritor também mostra a perfeita integração da personagem que, apesar de se casar com um judeu, não segue mais estritamente os preceitos religiosos e as tradições judaicas.

Utilizando conceitos de DellaPergola, o ensaísta analisa vários romances chilenos como, por exemplo, *Por el ojo de la cerradura*, de Scherman, em que as personagens oscilam entre o respeito pelos costumes dos judeus e a integração conveniente à sociedade chilena e se encaixariam, portanto, dentro do parâmetro definido por DellaPergola como “comunidade”. Em *Escenario de guerra*, do escritor Jeftanovic,

são descritos, porém, os traumas provocados pela guerra nos protagonistas judeus, culminando na depressão da mãe e no desespero do pai.

Para concluir, o ensaísta analisa o romance *Donde mejor canta un pájaro*, do escritor chileno Alejandro Jodorowski, em que se conta praticamente a árvore genealógica do autor, destacando a personagem do avô que não apenas mantém e respeita os preceitos religiosos judeus como é quase elevado à categoria de “santo”. Por oposição, sua esposa, a personagem Teresa, quer até mesmo ocultar da sociedade as suas próprias origens. Sempre utilizando as acepções de DellaPergola, Roberto acredita que Teresa poderia se encaixar na categoria dual judeu/não judeu, à medida que sua afiliação à comunidade judaica seria apenas uma formalidade.

Gostaríamos, enfim, de agradecer a todos os articulistas, sem os quais este volume não teria vindo à luz, e também aos pareceristas que, com as suas observações e conselhos, enriqueceram o debate sobre o tema do fantástico e das suas derivações. Julgamos, assim, ter obtido um volume que reúne ensaios densos e instigantes. Esperando que alcancem muitos leitores, especialistas ou não, acadêmicos ou não, uma vez que os grandes temas da literatura interessam a um público bastante vasto, acreditamos ter dado uma contribuição válida para a difusão de obras e autores, consagrados ou não, do interesse de todos que realmente se interessam pela boa literatura.

Nosso agradecimento ainda a Tânia Zambini, pela normalização da revista, e aos funcionários do Laboratório Editorial da FCL da UNESP de Araraquara, sem os quais não teria sido possível elaborar o presente volume.

Araraquara, março de 2017.
Os editores

O INSÓLITO RECRIADO: “LE HORLA” DE MAUPASSANT EM LINGUAGEM HQ

Ana Luiza RAMAZZINA GHIRARDI*

- **RESUMO:** Malrieu (1992) indica que, no século XIX, o fantástico surge como visceralmente ligado à sensação difusa que a vida não pode ser explicada somente pela racionalidade científica. Se o fantástico tem raízes em um momento tão particular, como transportá-lo para o novo contexto do século XXI? Atualmente o fantástico é objeto de várias formas de re-significação e de releitura através de novas tecnologias. Esse artigo investiga a transposição midiática HQ, examinando os recursos que usa para capturar o suspense criado pelo texto monomodal e recriá-lo em uma linguagem que conjuga múltiplos modos: textual, visual, gestual, sonoro etc. (BOUTIN, 2012). A sequência de imagens HQ repropõe o texto primeiro, desvelando a polissemia do literário. Para ilustrar esse caminho de transposição de linguagens, examina-se a versão HQ *Le Horla d'après l'œuvre de Guy de Maupassant* (SOREL, 2014) para entender a articulação que se materializa em uma nova narrativa provocando no leitor uma hesitação que o leva a se questionar se o “que o apavora é imaginário ou real” (CASTEX, 2004, p.274, tradução nossa).
- **PALAVRAS-CHAVE:** Le Horla. Transposição midiática. Literatura. HQ. Multimodalidade.

Introdução

Assiste-se atualmente a uma remixagem de gêneros e de linguagens, em que a imagem se conjuga, de forma cada vez mais simbiótica, à escrita. A narrativa escrita, em sua forma mais consagrada, vai sendo objeto de diferentes formas de transposição midiática, sendo conjugada a outras formas de linguagem (imagem, som etc.) que ressignificam o texto primeiro. Vandendorpe (2012, p.23, tradução nossa), retoma o trabalho de Debray para apontar que “[...] o texto escrito hoje não exerce mais o domínio absoluto de outrora, mas deve dividir seu império com o mundo da

* UNIFESP – Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Programa de Pós-Graduação do Departamento de Letras - Câmpus Guarulhos. São Paulo, Brasil - 07252-312. alramazzina@uol.com.br

Artigo recebido em 20/10/2015 e aprovado em 14/04/2016.

imagem”¹. Nesse contexto, podem-se observar gêneros ditos tradicionais, como o fantástico, ganhando nova roupagem e sendo rearticulados a partir do impacto das novas mídias. Por meio da imagem, artifício antigo, o leitor contemporâneo realiza a leitura através de um novo viés.

Nesse artigo, examina-se a transposição de um texto literário do gênero fantástico para a linguagem HQ. Postula-se que, por força da sequência de imagens fixas da HQ, da arquitetura dos quadros e das relações espaciais estabelecidas pelas imagens, os desenhos solicitam um processo de decodificação que se articula com o texto primeiro e desvelam a polissemia do literário. Partilha-se, aqui, da perspectiva proposta por Boutin (2012), para quem a HQ é um *multitexto* (conjugação de múltiplos modos: textual, visual, gestual, sonoro, etc.) que propõe uma *multileitura* (decodificação, compreensão, integração). Para o autor,

“Lire” de la bande dessinée (la déchiffrer, l’interpréter et l’assimiler), c’est donc lire un texte, lire des images, lire un texte/images, lire des sons, lire des gestes, lire une mise en scène, etc.; “lire” de la bande dessinée, c’est nécessairement se confronter à un message narratif d’une complexité certaine et beaucoup plus dense que ne le laissent présager ses apparences (BOUTIN, 2012, p.40-41).²

O exame desse processo de transposição midiática HQ se dará, nesse artigo, a partir da adaptação do conto fantástico “Le Horla” de Maupassant, escrito e publicado em 1887 (2ª versão), para a versão HQ *Le Horla d’après l’œuvre de Guy de Maupassant* de Guillaume Sorel, publicada em 2014, mais de cem anos, portanto, depois da obra original. De modo específico, esse estudo propõe colocar em relevo a função das “calhas fantasmas” (PEETERS, 1998, p.40) dentro dessa narrativa HQ sugerindo que elas figuram como vetores para realizar a re-criação da imagem sequencial e ir além do sentido primeiro da transposição midiática do literário.

Para além da hesitação do fantástico literário

É possível dizer que o fantástico, gênero objeto do presente exame, sugere sempre uma atmosfera em que a realidade é matizada por sentimentos de aflição, agonia, angústia, desassossego, perturbação, tormento etc. Castex (1994) indica o fantástico como um gênero que implica um deslocamento do espírito:

¹ “le texte n’exerce plus sa domination absolue, mais doit partager son empire avec le monde de l’image”. (VANDENDORPE, 2012, p. 23).

² “Ler’ história em quadrinhos (decifrá-la, interpretá-la, e assimilá-la), é ler um texto, ler imagens, ler um texto/imagens, ler sons, ler gestos, ler uma encenação, etc.; ‘ler’ história em quadrinhos, é necessariamente se confrontar a uma mensagem narrativa de uma complexidade indubitável e bem mais densa do que deixam pressagiar suas aparências” (BOUTIN, 2012, p.40-41, tradução nossa).

[...] *Il se caractérise [au contraire] par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle ; il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs* (CASTEX, 1994, p.8).³

Todorov (2010, p.31), um dos teóricos mais influentes nos debates sobre o gênero, afirma que “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural”.

A partir dessas ideias de consternação e hesitação frente a fatos inexplicáveis, busca-se aqui explorar na linguagem HQ o modo pelo qual essa transposição midiática do conto de Maupassant (1850-1893), “Le Horla”, se constrói na versão de Guillaume Sorel. Sorel, ao criar em outra mídia o mesmo tema, oferece ao leitor uma nova interpretação através de uma combinação própria à linguagem HQ (texto, imagem, distribuição da página, calhas etc.) que busca recriar a hesitação que o narrador do texto monomodal, com tanta maestria, imprimiu à sua narrativa.

Maupassant e “Le Horla”

Maupassant ficou célebre pelo modo como conseguiu transformar a expressão do sentimento de medo em uma de suas especialidades como autor literário⁴. Ele não constrói suas histórias com base em elementos francamente horrorosos ou aterrorizantes, como faziam muitos romancistas do século XIX. Pelo contrário. Sua narrativa estabelece um crescendo sutil, mas poderoso, em que uma sensação relativamente comum, passível de ser experimentada por qualquer ser humano, vai aos poucos afetando a percepção que o sujeito tem do real, metamorfoseando lugubrememente as coisas e os seres, os dados do tempo e do espaço. Sua prosa arquiteta uma construção que leva do mundo das certezas banais do cotidiano àquele da incerteza e do indefinido, gerando o terror e o pavor. Segundo Steinmetz (1990, p.88), Maupassant se revela um “maître du ‘*petit fait vrai*’, Maupassant crée d’autant mieux l’illusion”⁵. Steinmetz ressalta ainda que não é só o medo que tem a atenção de Maupassant. Seja por gosto pessoal, seja em razão de sua condição pessoal (que os contemporâneos classificavam como “doença mental” que o acompanhou durante toda a vida e que, provavelmente, levou-o à morte),

³ “[...] ele se caracteriza [ao contrário] por uma intrusão brutal do mistério no quadro da vida real; é ligado geralmente aos elementos mórbidos da consciência que, nos fenômenos de pesadelo ou delírio, projeta em sua frente imagens de suas angústias ou de seus terrores” (CASTEX, 1994, p.8, tradução nossa).

⁴ Conferir Castex (1994, p.117).

⁵ “um mestre das ‘pequenas realidades’, Maupassant cria assim melhor a ilusão” (STEINMETZ, 1990, p. 88, tradução nossa).

Maupassant, em suas obras, se debruçou sobre a loucura (STEINMETZ, 1990, p.88)⁶. Em um e outro caso, ele parecia fascinado pelos pontos-cegos da razão e pelos limites que encontrava na missão, que o período lhe atribuía, de submeter os eventos do mundo a um rigoroso escrutínio que os reduziria a explicações definitivas.

Tritter (2001) assinala ainda que o autor inaugura uma nova possibilidade para a narrativa, inaugurando um campo inédito para o fantástico:

Il ouvre même une nouvelle voie en définissant un fantastique d'atmosphère, délesté d'apparitions surnaturelles, qui va résider dans la plus banale des quotidiennetés. Le fantastique git dans le familier, l'insignifiant, les objets principalement.
(TRITTER, 2001, p.121).⁷

No conto “Le Horla”, pode-se constatar, com muita clareza, esse processo de construção narrativa, esse fantástico familiar. O narrador vai, pouco a pouco, costurando pequenos fatos aparentemente insignificantes (um copo que se esvazia, uma página que vira sozinha, uma flor que murcha), produzindo pequenos deslocamentos que, acumulando-se mais e mais, vão levar à crença em uma criatura sobrenatural. A partir do comezinho do sensível e do cotidiano, a narrativa se aproxima paulatinamente do mal existencial. O personagem-chave dessa obra-prima é alguém em perpétuo estado de insegurança, sem um claro limite entre o eu e o mundo. Perseguido pelo “mal da divisão”, ele põe em cena o tema duplo, tão frequente na história da literatura e tão recorrente no fantástico⁸.

Maupassant ofereceu o conto “Le Horla” em duas versões: a primeira, de 26 de outubro de 1886 mostra, de modo bastante tradicional, o discurso de um doente através das reflexões de 4 alienistas e de 4 homens sábios que o escutam. Castex (1994) observa que já essa primeira versão era uma obra-prima.

O autor, entretanto, parece ter visto a possibilidade de deixar sua narrativa mais viva e intensa, decidindo-se, por isto, a reescrevê-la em uma segunda versão. Esta, de 1887 (objeto do presente artigo), acabou por se tornar a mais celebrada. Ela apresenta um personagem narrador que conta, no decorrer das páginas de um diário íntimo, a intrusão de um fantasma em um período bem definido de sua vida: de 8 de maio a 10 de setembro. A originalidade do texto está na sofisticação com que o personagem

⁶ A esse respeito, Castex (1994) assinala que mesmo com seu estado mental se agravando, Maupassant apresenta até o final uma obra lúcida porém invadida, lentamente, por uma angústia atroz.

⁷ “Ele consegue abrir uma nova via definindo um fantástico de atmosfera, livre de aparições sobrenaturais que vai residir na mais banal das cotidianidades. O fantástico se revela no familiar, no insignificante, principalmente nos objetos”.

⁸ Steinmetz (1990, p.27) assinala que “*Il (le double) fait partie de ces croyances par lesquelles les hommes ont tenté de comprendre les étrangetés de leur vie psychique*” [o duplo faz parte dessas crenças com as quais os homens tentaram compreender as estranhezas de sua vida psíquica].

narrador alterna em seu relato fatos corriqueiros a fatos fantásticos, oferecendo ao leitor uma linha tênue entre o real e o imaginário.

No decorrer da narrativa, pode-se observar uma inquietude específica: o narrador tem a impressão de que um outro ser vive ao seu lado – ele finalmente passa a denominá-lo *Le Horla*. A água colocada em um copo e bebida durante seu sono, sem nenhum sonambulismo de sua parte, lhe dá um primeiro indício que há algo de não natural, talvez de “sobrenatural”, que o aterroriza. Apesar de tentar se livrar de sua obsessão através de um afastamento do local em que acredita ver a estranha criatura, quando de volta à sua casa, ele crê em uma presença invisível. Os índices se acumulam. Por fim, ele acaba se submetendo ao “outro”, a quem tenta compreender.

Com base nesse movimento em direção à incerteza e ao terror, Brum afirma que, nesse conto, Maupassant (1997, p.11) narra a história de uma “dissolução”:

A liquidez atrai aquele que experimenta o desdobramento, daí o fascínio pelos objetos que possuem propriedades dissolventes [...]. Espaços onde o sólido se liquefaz, espaços instáveis, espaços que se tornam *tempo*.

A liquidez e sua atração – este é o tema do *Horla* em que um homem relata a sua vampirização contínua através de um ser transparente. [...] narrativa falsamente fácil em que se constrói “um fantástico difícil de distinguir do cruel justamente porque sai do coração humano”

O personagem vai gradativamente se envolvendo em uma espécie de loucura para se livrar do ser sobrenatural, o *Horla*. A liquidez que Brum⁹ aponta envolve o personagem de tal modo que nem mesmo a solidez aparente do mundo em que habita é capaz de salvá-lo. Torna-se irreversível esse processo que vai dissolvendo seu espaço, tornando-o instável e impossível de ser recuperado.

Em um processo de crescente complexidade psicológica, o personagem se vê atraído por esse ser. Ele acaba por acreditar tê-lo trancado em seu quarto e incendia sua própria casa para queimá-lo. Mesmo após esse ato insensato, ele ainda não acredita na morte daquele que o assombrava e, ao final, vê no suicídio a única saída para libertar-se de suas aflições e desse mundo que o dissolve lentamente.

Steinmetz (1990) acredita que Maupassant consegue, em “*Le Horla*”, dominar de maneira única a construção de sua linguagem fantástica:

[...] *La nouvelle se construit comme un système : elle en acquiert une formidable cohérence, bien faite pour troubler le lecteur. On y perçoit la dynamique d'une paranoïa à laquelle peut-être nulle œuvre d'art n'échappe totalement* (STEINMETZ, 1990, p.90).¹⁰

⁹ Cf. MAUPASSANT, 1997.

¹⁰ “[...] A novela se constrói como um sistema: ela adquire uma coerência formidável, bem feita para perturbar o leitor. Percebe-se nisso a dinâmica de uma paranoia da qual talvez nenhuma obra de arte escape totalmente”

Parte importante da força genial do conto, deriva do jogo de sentidos – e de incertezas – que emerge a partir do nome da criatura: o *Horla*. Substantivo inexistente na língua francesa até que Maupassant o criasse, ele se tornou sinônimo do estranho e do assustador¹¹.

Ao longo dos anos, algumas hipóteses foram construídas para o título em francês: uma criação fonética bem sucedida, mero fruto da imaginação do autor; uma combinação de sílabas que não correspondem a nenhum nome conhecido; expressão francesa *hors-la-loi* que pode significar fora da lei; um nome lógico dado a um ser fantástico, o *Hors-là*. O sentido do termo a partir desta última explicação, pode ser assim expresso: o *Horla*, o do Além, o de Lá. A esse respeito, Castex (1994, p. 383) pergunta: “*Nous nous demandons si Maupassant ne l’a forgé, plus au moins consciemment, d’après le mot ‘horzain’, qui, comme l’indique R. Dumesnil, désigne, dans le vocabulaire normand, un étranger*”.¹²

“Le Horla” e a linguagem HQ

Após esse breve sobrevoos sobre o conto em sua versão literária, passa-se agora a analisar como “Le Horla” de Maupassant é *remixado* em uma linguagem HQ. Para realizar *Le Horla d’après l’œuvre de Guy de Maupassant* de Guillaume Sorel, o autor parte de um texto escrito para uma linguagem de imagens fixas HQ. Examinando esse tipo de procedimento, Groensteen observa: “*La bande dessinée s’écarte fréquemment de la simple transposition (changement de média) pour s’adonner à la parodie. L’œuvre originale est alors tournée en dérision, subvertie, truffée de gags et d’anachronismes*” (GROENSTEEN, 2005, p.45)¹³.

Um exemplo claro dessa transposição intermediária de que fala Groensteen pode ser observado já na capa da primeira edição do conto, realizada por Paul Ollendorff em 1887 (Figura 1). Nela, o leitor se depara apenas com um título que não reconhece: o substantivo *Horla* nada lhe sugere, pois não faz parte nem do repertório linguístico francês.

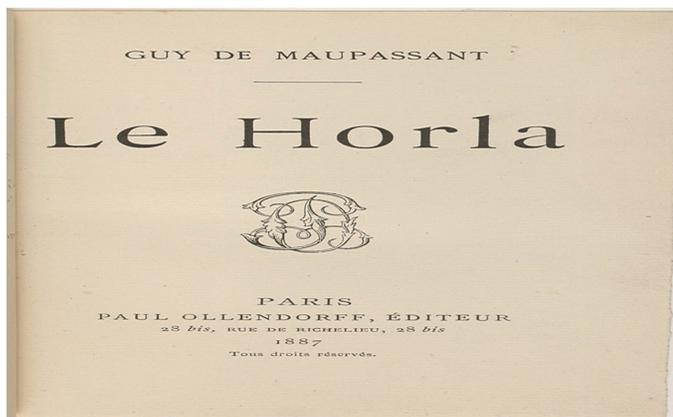
(STEINMETZ, 1990, p.90, tradução nossa).

¹¹ Conferir Steinmetz (1990) e Castex (1994).

¹² “Nós nos perguntamos se Maupassant não o forjou, mais ou menos de forma consciente, segundo a palavra ‘horzain’ que, como indica R. Dumesnil, designa, no vocabulário normando, um estrangeiro” (CASTEX, 1994, p.383, tradução nossa).

¹³ “A história em quadrinhos se distancia frequentemente da simples transposição (mudança de mídia) para se entregar à paródia. A obra original é então transformada em brincadeira, subvertida, coberta de piadas/caricaturas e anacronismos” (GROENSTEEN, 2005, p.45, tradução nossa).

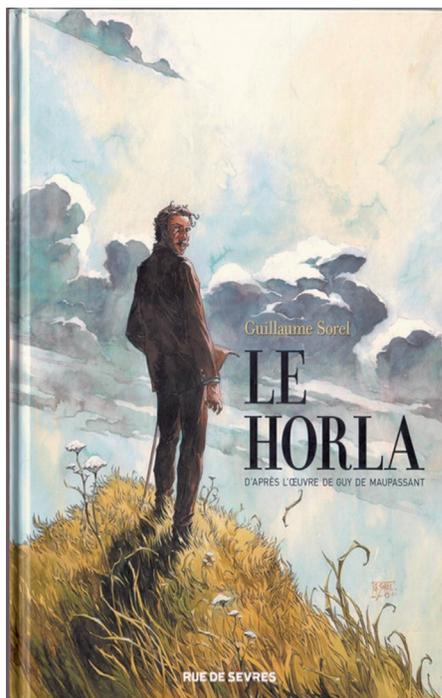
Figura 1 – Primeira edição do conto, Paul Ollendorff Éditeur, 1887



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Já na versão HQ *Le Horla d'après l'œuvre de Guy de Maupassant*, a capa sugere algumas interpretações para a nova versão narrativa da obra de Maupassant (Figura 2).

Figura 2 – Capa da HQ *Le Horla d'après l'œuvre de Guy de Maupassant*, Guillaume Sorel, 2014



O leitor se confronta com uma capa que acrescenta, à leitura do título escrito, uma leitura da imagem que pode sugerir algumas hipóteses sobre o que virá:

- A primeira percepção geral é a visão de um personagem frente a uma paisagem sem fim;
- Olhando mais atentamente pode-se perceber que o personagem parece flutuar no céu, estando, de fato, em pé sobre uma pequena colina;
- Ele se encontra voltado para trás e parece ver alguma coisa que chama sua atenção e o deixa perplexo;
- A capa sugere também pelos elementos que não estão presentes, que não podem ser vistos pelo leitor;
- O desenho da capa não traz, por exemplo, indícios de qualquer criatura estranha;
- Os únicos elementos que poderiam apontar para algo fora do normal são a expressão no semblante do personagem que sugere inquietação com o que vê, e sua mão um pouco retraída, crispada.

A nova mídia do conto, a versão HQ, implica em uma estratégia narrativa que traz para o conto de Maupassant, elementos novos que também devem ser decodificados para que a leitura nesse novo espaço seja possível.

É possível ilustrar esse ponto com alguns exemplos. Ao abrir a primeira página da HQ, o leitor estabelece uma relação com a narrativa naturalmente diferente daquela que teria com uma página de linguagem escrita em que o ritmo das sequências é determinado pela pontuação, entre outros elementos.

Na linguagem HQ, a densidade de imagens e de texto e sua distribuição e organização em cada página responderão por essa sequência narrativa. Na proposta de Sorel para a abertura desse excerto é possível observar, por exemplo, uma sequência de quadrinhos com dimensões diferentes, trazendo espaços distintos e interferências entre elas.

Além disso, a versão HQ começa de uma forma completamente diferente do conto escrito. Assim que o leitor se depara com a nova página, mais do que descobrir uma a uma as vinhetas que formam a malha narrativa e cumprir uma leitura linear, ele lança seu olhar para o conjunto da página, já antecipando o que vêm depois, prática mais difícil na linguagem escrita. A esse respeito, Mouchart (2004, p.74) ressalta:

La bande dessinée, par sa nature séquentielle, ne donne jamais à lire la totalité des détails d'une action, d'un sentiment ou d'un décor : elle laisse au lecteur le champ libre de reconstruire pour lui-même ce qu'il lit, d'y trouver un sens et un écho propre à sa sensibilité. L'interprétation

du lecteur se forge donc non seulement à partir de ce qui est dit et montré, mais aussi à partir de tout ce qui n'est ni dit ni montré. C'est en raison de la particularité exceptionnelle de sa réception que Scott McCloud a choisi de définir la bande dessinée comme un "art invisible" qui engage la participation active du lecteur, promu coproducteur du sens tout autant que du rythme du déroulement du récit.¹⁴

É nesse momento que começa um percurso de apropriação do leitor por intermédio de sua própria imaginação. Através do desenho, da representação de ação ou ideias, o leitor, em um esforço de reinterpretação, dá sentido e ritmo à sequência.

A arte sequencial e sua coprodução

Com o objetivo de compreender o desenvolvimento do processo que transforma o leitor em "coprodutor" da narrativa fantástica, toma-se como exemplo, um fragmento da transposição midiática HQ do conto "Le Horla". O excerto escolhido relata como, durante o sono, o personagem acredita que um outro o tenha atacado.

25 mai

[...] Je dors – longtemps – deux ou trois heures – puis un rêve – non – un cauchemar m'étreint. Je sens bien que je suis couché et que je dors... je le sens et je le sais... et je sens aussi que quelqu'un s'approche de moi, me regarde, me palpe, monte sur mon lit s'agenouille sur ma poitrine, me prend le cou entre ses mains et serre... serre... de toute sa force pour m'étrangler.

Moi, je me débats, lié par cette impuissance atroce, qui nous paralyse dans les songes; je veux crier, – je ne peux pas ; – je veux remuer, – je ne peux pas; – j'essaie, avec des efforts affreux, en haletant, de me tourner, de rejeter cet être qui m'écrase et qui m'étouffe, – je ne peux pas !

Et soudain, je m'éveille, affolé, couvert de sueur. J'allume une bougie. Je suis seul.

Après cette crise, qui se renouvelle toutes les nuits, je dors enfin, avec calme, jusqu'à l'aurore. (MAUPASSANT, 1998, p.284)¹⁵

¹⁴ "A história em quadrinhos, por sua natureza sequencial, nunca oferece a possibilidade de ler a totalidade dos detalhes de uma ação, de um sentimento ou de um cenário: ela deixa ao leitor o campo livre para reconstruir por si mesmo o que ele lê, de ali encontrar um sentido e um eco próprio à sua sensibilidade. A interpretação do leitor se forja não apenas a partir do que é dito e mostrado, mas também a partir de tudo o que não é dito nem mostrado. É em razão dessa particularidade excepcional que Scott McCloud escolheu definir a história em quadrinhos como uma 'arte invisível' que engaja a participação ativa do leitor, promovido coprodutor tanto do sentido como do ritmo do desenvolvimento da narrativa." (MOUCHART, 2004, p.74, tradução nossa).

¹⁵ "25 de maio [...] Durmo... bastante tempo... talvez duas ou três horas... Então um sonho... não... um pesadelo apossa-se de mim. Sinto que estou na cama, dormindo... Sinto e sei disso... e sinto também que alguém se aproxima, olha-me, toca-me, sobe em minha cama, ajoelha-se sobre meu peito, toma meu pescoço entre as

A passagem se inicia com o narrador relatando uma hesitação entre o sonho/o pesadelo e a realidade de alguém que se aproxima. Durante o suposto sono, que se mistura à realidade, o personagem luta com alguém que tenta estrangulá-lo. A hesitação é reintroduzida quando o personagem se diz incapaz de reagir adequadamente por causa do sonho. Ele se vê impotente diante de tal criatura e todos os gestos que tenta fazer são paralisados por essa criatura que o sufoca. O efeito do duplo e da hesitação é, nesse momento, constantemente reforçado.

Em linha com a estratégia apontada acima como característica de Maupassant, o narrador acrescenta gradualmente elementos à sua narrativa que se repetem na busca de criar o efeito da hesitação e do fantástico. As reticências, por exemplo, são frequentemente utilizadas produzindo o efeito de suspensão e incerteza, deixando o texto mais líquido, para retomar a expressão de Brum.

A mesma passagem é transposta para a HQ em uma página de grande formato em que uma sequência de imagens fixas, sem texto escrito, reconstrói, a seu modo, os elementos da narrativa fantástica propostos pela obra literária (Figura 3).

A narrativa visual já difere daquela do texto escrito no momento em que o leitor, ao se deparar com a página, é levado a dois movimentos simultâneos. Por um lado, ele percorre uma a uma as vinhetas que formam a malha narrativa, cumprindo uma leitura linear; por outro, ele joga inconscientemente um olhar para o conjunto da página, já antecipando o que vêm depois. Essa característica do texto HQ, que articula o sequencial e o simultâneo de modo singular, faz parte do movimento mais amplo assinalado por Mouchart (2004), a quem fizemos referência acima.

Essa dialética do sequencial e do simultâneo dá início a um percurso de coprodução, de apropriação do leitor por intermédio (literalmente) de seus próprios olhos. Através do desenho, da representação de ação ou ideias, o leitor, em um esforço de reinterpretação, dá sentido e ritmo à narrativa segundo articule os dois tempos que a página propõe.

A organização da regularidade e da densidade de imagens da página se revela determinante de um modo de narrativa e de leitura peculiares a essa nova mídia. Ela cria uma relação com a narrativa diferente daquela da linguagem escrita em que, como já apontado anteriormente, é a pontuação o elemento que estabelece a sequência linear do relato.

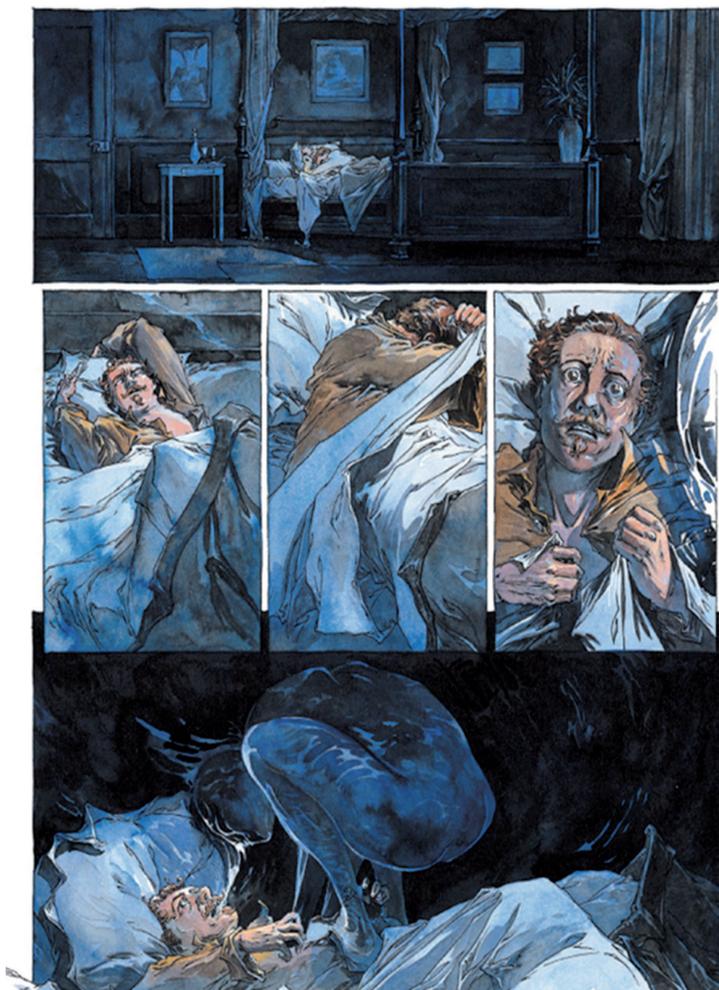
Além disto, nessa passagem, a linguagem HQ, propõe a simultaneidade de quadrinhos com dimensões diferentes, estabelecendo também espaços e interferências

mãos e o aperta... aperta com toda a força a fim de estrangular-me. Luto, dominado por aquela terrível sensação de impotência que nos paralisa durante os sonhos. Tento gritar... mas não consigo. Quero mover-me... não consigo. Faço os mais violentos esforços, respiro fundo, para tentar virar-me e derrubar essa criatura que está me esmagando, me sufocando... não consigo! E, então, acordo de repente, tremendo e banhado em suor. Acendo uma vela e descubro que estou sozinho. Depois dessa crise, que acontece todas as noites, finalmente caio no sono e durmo em paz até de manhã." (MAUPASSANT, 1997, p.86).

entres elas. Nessa sequência em particular (diferentemente do que ocorre no restante da HQ), o autor opta pela ausência absoluta de texto escrito, o que gera um “silêncio” emoldurando a imagem e não oferece uma indicação explícita do tempo.

Pode-se dizer que essa página apresenta, em si só, uma narrativa completa: introdução, fato perturbador, desfecho/conclusão. O ritmo dessa narrativa se sustenta pela maneira segundo a qual são distribuídas as vinhetas. As variações de tamanho, de intervalos e de interferências somam-se à tensão sequência/simultaneidade para compor um texto visual poderoso.

Figura 3 – página 11 da HQ *Le Horla d'après l'œuvre de Guy de Maupassant*, Guillaume Sorel, 2014



Uma análise mais detida ajuda a observar a estratégia adotada por Sorel, e o modo como sintetiza espacialmente a linearidade da narrativa escrita. De fato, Ao analisar as vinhetas separadamente, pode-se notar a cuidadosa construção do autor para imprimir às suas imagens o efeito de hesitação característico do gênero fantástico.

O autor estrutura a página a partir de grandes imagens. Na primeira vinheta, a imagem resume a cena e funciona como introdução para a sequência: um vasto quarto com o personagem dormindo; as cores escuras evocam o período noturno; há, porém, um feixe de luz iluminando e focalizando o personagem. A amplidão da moldura do quadrinho em relação aos elementos que encerra produz uma forte impressão de solidão.

Em seguida, há uma sequência de três vinhetas de tamanhos uniformes: em um primeiro momento (vinheta 1), o personagem é focalizado dormindo. Seu rosto, porém já aparece levemente perturbado, indicando um sonho/pesadelo. Os braços estão voltados para trás, sugerindo a ideia de fragilidade, de falta de resistência. Além disso, o personagem se encontra vulnerável porque adormecido.

A narrativa visual continua (vinheta 2). O rosto do personagem não se encontra mais visível mas se pode notar um movimento brusco: ele se debate e tenta resistir. O personagem talvez tenha saído do sono, talvez haja alguém tentando agredi-lo, mas não é possível ver nada além de seus gestos de defesa. O sono se mistura à realidade, o personagem luta com alguém/alguma coisa.

A sequência se encerra (vinheta 3) com o reaparecimento do rosto do personagem, agora focalizado em *close*, o pavor estampado em seu semblante, em seus olhos. Talvez ele tenha saído do estado de sono. Suas mãos, fechadas com força, também indicam a perturbação intensa. Ele vê ou sente a presença de um outro.

A última vinheta, que fecha a sequência narrativa, funciona como conclusão e explica o terror vivido e visto antes apenas pelo personagem: o leitor pode ver uma figura estranha debruçada sobre o personagem prostrado, sugando o seu espírito, como um vampiro.

Esse sequenciamento analítico de vinheta a vinheta é, como já se observou, apenas uma das dimensões da leitura na linguagem HQ. Além da análise separada das vinhetas que ajudam a compreender melhor o encadeamento das ações, o leitor ainda realiza uma observação global da página, incorporando as interferências que ela pode sugerir para restabelecer a progressão da narrativa.

Retomando a distribuição dos quadrinhos na página como um todo, observa-se como o quadrinista cria possibilidades de marcação do ritmo da narrativa para o leitor. Os espaços brancos, que Peeters (1998, p.40) denomina “calhas fantasmas” (“*une case fantôme, vignette virtuelle entièrement construite par le lecteur*”)¹⁶ revelam sua importância, ao compor com as vinhetas desenhadas, a construção da estrutura narrativa elaborada pelo leitor.

¹⁶ “uma calha fantasma, vinheta virtual totalmente construída pelo leitor” (PEETERS, 1998, p. 40, tradução nossa).

Um espaço branco (uma calha fantasma) que divide a primeira vinheta maior da tríade uniforme que vem a seguir, sugere um intervalo entre a introdução e a sequência e oferece ao leitor o momento de coprodução e de interferência. Ele supõe algo que não está explicitado em imagens e sugere que algo não revelado aconteceu nesse espaço temporal. Ele deixa livre o leitor para a criação das imagens virtuais.

Em seguida, o conjunto de três quadrinhos - apesar de esteticamente apresentarem tamanho uniforme - em sua regularidade, se contrapõe à ideia de desestabilização que sua narrativa introduz. Entre essas vinhetas, há novamente a presença das calhas fantasmas (espaços brancos) e a possibilidade de inferência por parte do leitor: algo está acontecendo e o personagem reage à essa ação nesses espaços de tempo representados pelas calhas brancas.

As 3 vinhetas avançam no formato sobre o último quadrinho e indicam que essa sequência da ação sofre alguma interferência da última imagem. O quadrinho final revela essa interferência ao apresentar a criatura sugando o personagem, a vampirização se apresenta de forma explícita pela imagem visual.

Na última vinheta, os lençóis da cama transbordam as linhas do quadrinho, indicando a intensidade da ação que não está mais restrita à vinheta mas que ocupa toda a narrativa e lhe confere ritmo. A dissolução do personagem está tomando toda a sequência; a última imagem se liquidifica e invade todo o cenário.

Assim, a associação dos desenhos através do encadeamento das vinhetas pontuada por espaços brancos vai estruturar esse momento da narrativa e solicitar do leitor sua interferência para a criação de sentidos no texto HQ. O leitor re-constrói a partir dessa sequência, a hesitação sugerida pelo narrador do texto literário.

A alternância das calhas fantasmas, associada à ausência de diálogos possibilita à imaginação do leitor se apropriar do espaço vazio antes de avançar sobre o novo desenho. Essa eclipse possibilita ao leitor investir sua própria subjetividade na narrativa que se desenvolve sob seus olhos. Mouchart (2004) assinala essa importância quando indica casos em que o leitor acredita ter visto uma imagem que não consegue encontrar em outros momentos em que relê a mesma HQ:

La notion d'ellipse, primordiale en bande dessinée, est une formidable possibilité pour le lecteur d'investir sa propre subjectivité dans le récit qui se déroule sous ses yeux. Il est d'ailleurs fréquent que l'on ne retrouve pas, en relisant une bande dessinée, une image dont on avait pourtant gardé un souvenir aussi vivace que précis. Ce qu'il convient d'appeler une « case fantôme », nous l'avions en fait tracée nous-même dans notre esprit, sans qu'elle ait jamais eu d'existence sur le papier... (MOUCHART, 2004, p.73).¹⁷

¹⁷ “A noção de eclipse, primordial em história em quadrinhos, é uma possibilidade formidável para o leitor investir sua própria subjetividade na narrativa que se desenvolve sob seus olhos. É frequente aliás que não se encontre entretanto, ao reler uma história em quadrinhos, uma imagem da qual se tinha guardado uma lembrança tão viva quanto precisa. O que convém chamar uma “calha fantasma”, nós a tínhamos traçado

Esse fenômeno ilustra a intensidade da co-criação pelo leitor na dinâmica da linguagem HQ e confirma sua participação ativa como coprodutor da narrativa.

Considerações finais

A transposição midiática de um texto literário, complexa em si, encontra dificuldades específicas no caso do gênero fantástico. Próprio ao século XIX, sua composição dialoga proximamente com as incertezas que faziam parte da sociedade da época. No mundo atual, globalizado e com uma miríade de informações disponíveis a partir de um simples clique, é desafiador recriar a possibilidade do *horla* e de fazer o leitor navegar por “mundos estranhos”.

O conto de Maupassant é testemunha de como uma narrativa bem construída consegue ultrapassar as barreiras do tempo e de seus modismos e convicções. Guillaume Sorel reafirma isso ao transpor o conto para a mídia HQ. O autor se lança em uma empreitada duplamente desafiadora: por um lado, sua composição deve convencer através de imagens visuais o que a narrativa textual de Maupassant consegue fazer por meio do texto escrito; por outro, ele precisa recriar as condições em que o estranho se torna crível, e em que a hesitação se instala.

Groensteen (2011) destaca que a mídia HQ tem uma gama enorme de recursos que lhe permitem ilustrar as mais diferentes narrativas, inclusive as que apresentam fatos que vão além do real:

La bande dessinée a cette capacité unique de pouvoir illustrer avec la même force de conviction le « réel » et l'imaginé, le pensé, le ressenti, elle peut passer sans heurt, d'une case à l'autre, du registre de l'objectivité à celui de la subjectivité. Il lui est donc très facile de proposer des équivalents du style indirect libre, de changer de point de vue et d'investir la conscience de ses êtres de papier. La pente naturelle du média étant le récit, toute forme de discours intérieur (qu'il soit pensée, rêverie, fantasme ou réminiscence) s'y trouve ipso facto narrativisé (GROENSTEEN, 2011, p.144).¹⁸

Guillaume Sorel não encontra apenas, de maneira singularmente apta, um meio de transpor em imagens a história de um *horla*; ele se vale dos recursos visuais que imprimem uma magia particular à HQ, como bem observa Peeters (1998, p.39):

nós mesmos em nosso espírito, sem que jamais ela tivesse existido no papel...” (MOUCHART, 2004, p.73, tradução nossa).

¹⁸ “A história em quadrinhos tem essa capacidade única de poder ilustrar com a mesma força de convicção o “real” e o imaginado, o pensado, o sentido, ela pode passar sem conflito, de uma vinheta a outra, do registro da objetividade ao da subjetividade. É então muito fácil para ela propor equivalentes do estilo indireto livre, mudar de ponto de vista e investir a consciência dos seus seres de papel. A tendência natural da mídia sendo a narrativa, toda forma de discurso interior (seja pensamento, devaneio, alucinação ou reminiscência) se encontra ali *ipso facto* narrativizado” (GROENSTEEN, 2011, p.144, tradução nossa).

*La véritable magie de la bande dessinée, c'est entre les images qu'elle opère, dans la tension qui les relie. Minimiser ce travail de distribution dans l'espace et le temps serait, pour la bande dessinée, d'abdiquer de sa plus radicale innovation pour s'aligner à un autre art.*¹⁹

Sorel consegue, assim, atualizar a narrativa fantástica de Maupassant, mostrando as possibilidades da HQ para novas empreitadas. Seu trabalho mostra, também, modos novos de se criar com o leitor uma cumplicidade que vai além da hesitação do fantástico e que o transforma em coprodutor único desse novo texto.

RAMAZZINA GHIRARDI, A. L. The uncanny recreated: Maupassant's *Le Horla* translated into comics. **Revista de Letras**, São Paulo, v.55, n.2, p.13-28, jul./dez. 2015.

- **ABSTRACT:** *Malrieu (1992) suggests that the gothic genre appears in the 19th century as intrinsically linked to a widespread feeling that life could not be explained by means of scientific reason alone.). If the gothic has its roots in such a peculiar moment, how could it be translated to the new context of the 21st century? This paper examines the translation of a literary text to the language of comics, analyzing the strategies for recreating monomodal literature within the new multimodal setting (BOUTIN, 2012). It is argued that the imagetic sequences in comics rebuild the first text and offer a glimpse into the workings of polysemy in literary texts. To illustrate the issues in multimodal translation, the comics version of Maupassant's *Le Horla* (*Le Horla d'après l'œuvre de Guy de Maupassant - SOREL, 2014*) is examined. The paper also discusses the use of imagetic resources to recreate the hesitation vis-à-vis the reality of perceived facts (CASTEX, 2004, p.274).*
- **KEYWORDS:** *Le Horla. Media translation. Literature. Comics. Multimodality.*

Referências

BOUTIN, J-F. De la paralittérature à la littératie médiatique multimodale. In: LEBRUN, M.; LACELLE, N.; BOUTIN, J-F. **La littératie médiatique multimodale**. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2012. p. 33-43.

CASTEX, P-G. **Le conte fantastique en France: de Nodier à Maupassant**. Paris: Lib. J. Corti, 1994.

¹⁹ "A verdadeira magia da HQ ocorre entre as imagens que ela opera, na tensão pela qual elas são ligadas. Minimizar esse trabalho de distribuição no espaço e no tempo seria, para a HQ, abdicar de sua mais radical inovação para se alinhar a uma outra arte." (PEETERS, 1998, p. 39, tradução nossa).

- _____. **Anthologie du conte fantastique français**. Paris: Lib. J. Corti, 2004.
- GROENSTEEN, T. **La bande dessinée, une littérature graphique**. Toulouse: Ed. Milan, 2005.
- _____. **Bande dessinée et narration**. Paris: Presses Universitaires de France, 2011.
- MALRIEU, J. **Le fantastique**. Paris: Hachette, 1992.
- MAUPASSANT, G. **Contos fantásticos: O Horla & outras histórias**. Seleção e tradução de José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- _____. **Contes fantastiques complets**. France: Bussière Camedan Imprimeries, 1998.
- MOUCHART, B. **La Bande dessinée**. Paris: Le Cavalier Bleu, 2004.
- PEETERS, B. **Lire la Bande dessinée**. Paris: Casterman, 1998.
- SOREL, G. **Le Horla d'après l'œuvre de Guy de Maupassant**. Paris: Rue de Sèvres, 2014.
- STEINMETZ, J.-L. **La littérature fantastique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.
- TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- TRITTER, V. **Le fantastique**. Paris: Ellipses, 2001.
- VANDENDORPE, C. De nouveaux horizons de lecture et leurs implications pour l'école. In: LEBRUN, M.; LACELLE, N.; BOUTIN, J-F. **La littératie médiatique multimodale**. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2012. p.17-32.

A FANTÁSTICA CONFIGURAÇÃO DA MORTE EM POE: UMA LEITURA DE “MORELLA”, “LIGÉIA” E “ELEONORA”

Ana Maria Zanoni da SILVA*

- **RESUMO:** A obra de Edgar Allan Poe é vasta e desperta diferentes efeitos no leitor, como: o mistério, o horror e a hesitação. Todorov (1992) considera a hesitação a característica essencial ao fantástico, uma vez que este se relaciona com a hesitação sentida pela personagem e transferida, também, para o leitor. Em *The Philosophy of Composition*, Poe elege a morte como um dos temas universais, o qual se torna também o mais poético quando associado a uma bela mulher. No ensaio, ele descreve as etapas de configuração do poema *The Raven*, demonstrando como se deu a escolha dos elementos inserido na composição a fim de despertar, no leitor, os sentimentos do amante mediante a perda da amada. A morte é um tema recorrente na criação poeana, porém o tratamento estético a ele conferido permite ao poeta promover, por meio de diferentes modos, a irrupção do fantástico. Nesse sentido, este trabalho explora a configuração fantástica da morte feminina nos contos “Morella”, “Ligéia” e “Eleonora”, a fim de demonstrar a atualização e a reformulação tanto do tema em apreço como de alguns motivos propícios à irrupção do sobrenatural tais como: a possessão, o vampiro, o retorno do além-túmulo.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Poe. Fantástico. Morte. Vampiro. Além-túmulo. Hesitação.

Introdução

No ensaio *Filosofia da Composição*, publicado no *Graham's Lady's and Gentleman's Magazine* em 1846, o escritor norte-americano Edgar Allan Poe (1809-1849) elege a morte como um dos temas mais universais, o qual se torna também o mais poético quando associado a uma bela mulher. E o poeta elege a voz de um amante, ou seja, um narrador autodiegético, como a mais propícia para retratar os sentimentos mediante a perda da amada. Trata-se de um tema recorrente na criação poeana, basta lembrar

* UEMG – Universidade do Estado de Minas Gerais. Departamento de Linguística, Letras, Comunicação e Artes. Unidade de Frutal, Minas Gerais, MG - Brasil - 38 200-000. anazanoni@hotmail.com

Artigo recebido em 20/10/2015 e aprovado em 14/04/2016.

alguns de seus trabalhos mais conhecidos, como: “Os crimes da Rua Morgue”, “O Retrato Oval” e o poema “O corvo”.

Ao tema morte, Poe associou diferentes motivos. Em “O Retrato Oval”, conto publicado em 1842, por exemplo, o enigma paira sobre um misterioso quadro que retrata uma bela jovem. Não se trata de um retrato qualquer, mas um retrato oval, do qual emana algo vital, uma re-presença da jovem retratada. O enigma é desfeito por meio da leitura que o cavalheiro, que entrara em um castelo em busca de abrigo, faz de um livro, no qual estão descritas as histórias referentes ao processo de criação das telas que adornam o misterioso castelo, existente tanto na realidade quanto na imaginação de da escritora inglesa Anne Radcliffe. A intertextualidade com o nome de Radcliffe, além de conduzir o leitor à narrativa fantástica, também antecipa a causa da morte da jovem retratada. Assim como em *The Mysteries of Udolpho*, romance publicado em 1794, em que a jovem Emily St. Aubert fora encerrada no sombrio castelo Udolfo, pelo criminoso Sr. Montoni, no conto a jovem é enclausurada pelo esposo, um jovem pintor obcecado pela própria arte. Durante a leitura, o cavalheiro desvenda o enigma do quadro, pois descobre que se trata de um retrato da jovem e bela esposa do pintor Extravagante e perdido em seus devaneios, o pintor a enclausurara durante semanas no escuro torreão do castelo, a fim de realizar o sonho de retratá-la. Sem perceber que a jovem estava definhando, ele prossegue dias a fio no ardor de seu trabalho e não se dá conta de que as cores estão sumindo do rosto da esposa. Após a última pincelada sobre os lábios, o pintor, extasiado, pálido e trêmulo, diz: “Isto é na verdade a própria Vida!” (POE, 1997d, p.282). Amor e ódio são entrelaçados à morte e caminham lado a lado em “O Retrato Oval” pois a jovem retratada odeia arte, porém, ama o pintor e, portanto resigna-se, até a morte, ao desejo insano que o alimenta de retratá-la com extrema perfeição. A obstinação pela perfeição ceifa a vida da jovem que sucumbe após a última pincelada do pintor sobre a tela, na qual ela fora retratada O castelo, caracterizado como da escritora Anne Radcliffe, não está povoado por fantasmas, mas recebe a visita de um cavalheiro, conhecedor da arte e dotado de uma percepção aguçada, capaz de captar a aparência de vida captada pelo pintor no ato de criação do quadro.

Já “Os crimes da Rua Morgue”, é uma narrativa de enigma, a primeira das cinco que ele escreveu e que lhe outorgou o título de pai da narrativa policial. O enredo articula a história do assassinato misterioso de duas mulheres, a Sra. L’Espanaye e sua filha a Srta. Camila L’Espanaye, cometido por um orangotango. O símio, ao longo da trama, se humaniza, estrangula as vítimas e, por temer as chicotadas de seu dono, as esconde. O marinheiro, dono do orangotango, revela-se animalizado, por tentar “domesticar” o animal apenas com força bruta. Ao tema da morte feminina Poe associou a presença do humano no animal e da animalidade no homem e, no universo da Rua Morgue, coloca em ação o orangotango, termo originário da Malásia – *orang-utan*, que designa o homem da floresta virgem,

contaminado pela animalidade e brutalidade que animam o caráter humano e desencadeiam crimes estúpidos e violentos. Ao delegar os poderes humanos ao orangotango, Poe mostra o que há de humano na fera e de fera no homem e, portanto o alheamento da ordem não reside no crime em si, mas na metamorfose do símio em humano.

Arquitetada por meio de diferentes matizes, a morte se faz presente nas tramas de Poe, bem como em sua poética. Descrita em *A Filosofia da composição* como o tema mais propício à criação literária, Poe explora a morte de uma bela jovem perspicazmente na criação ficcional, demonstrando a ambivalência que a imagem feminina encerra. A ambivalência da imagem feminina é decorrente da cultura ocidental, na qual a mulher participa de dois mundos: o real, onde encarna o papel de esposa e dona do lar; e o sobrenatural, no qual lhe são conferidos, também, os dotes de serpente, de feiticeira e convida ao profano e à violação das ordens que regem o mundo.

Ao abordar ficção poeana Lovecraft (1997, p.49), afirma que: “Os espectros de Poe adquirem uma malignidade convincente que não se encontra em nenhum dos seus predecessores e estabelecem um novo padrão de realismo nos anais da literatura de horror”. Lovecraft destaca o rigoroso estudo da mente humana efetuado por Poe, como um elemento essencial ao profundo conhecimento analítico das fontes terror e à emancipação dos absurdos oriundos da confecção convencional de calafrios, aspectos estes que lhe garantiram o redobrar da força de sua criação ficcional.

A imagem da morte na obra poeana não remete ao espectro, mas a jovem bela, dotada de poderes que a oportunizam não somente atravessar paredes, mas, sobretudo, adentrar as barreiras da alma e da mente humana. Nesse sentido, este trabalho explora a configuração fantástica da morte feminina nos contos “Morella”, “Ligéia” e “Eleonora”, a fim de demonstrar a atualização e a reformulação tanto do tema em apreço como de alguns motivos propícios à irrupção do sobrenatural tais como: a possessão, o vampiro, o retorno do além-túmulo.

“Morella”: a morte personificada

O conto “Morella”, publicado em abril de 1835, no *Southern Literary Messenger*, articula a história de amor entre o narrador autodiegético e uma amiga. Uma atmosfera de mistério paira sobre o enlace de ambos, pois a união não fora motivada pelo amor, mas pelo desabrochar de um sentimento, metaforicamente, denominado de chamas. As chamas, segundo o narrador, “não eram as de Eros” (POE, 1997c, p.198). A ausência de amor, o desabrochar de um estranho sentimento que atormenta o espírito, bem como a incapacidade do narrador de controlar a intensidade daquilo que sente intensificam a atmosfera de mistério que paira sobre o estranho enlace.

Solucionar o misterioso enlace requer do leitor capacidade analítica para decifrar o anagrama presente tanto no nome da personagem quanto no título do conto. Na mitologia romana a palavra *Mors* designa o deus da morte dos gregos, ou seja, *θάνατος*, termo este transliterado para o latim como *Thanatus*. Ao retirar a letra S do vocábulo *Mors*, acrescentando-lhe o pronome feminino de terceira pessoa *ella*, de origem italiana, Poe cria o anagrama *Morella*, cujo significado é deusa da morte. O enredo, portanto, na versa sobre a união não com uma jovem bela, mas com uma mulher com uma gigantesca força de espírito e dotada de talentos advindos de outra ordem.

Gradativamente, as explicações do narrador sobre o estranho sentimento intensificam a atmosfera de mistério, que se torna mais densa com negação tanto da paixão quanto do amor, explicita no seguinte trecho: “[...] nunca falei de paixão com uma gigantesca força de espírito o ou pensei em amor” (POE, 1997c, p.198). A negação intensifica o mistério em torno do sentimento que anima o narrador, uma vez que a ausência de paixão e amor deixa implícita a presença de sentimentos contraditórios à ordem natural que rege os enlaces. O leitor se depara com o homem comum, porém, “posto de súbito em presença do inexplicável” (VAX, 1974, p.8). Estaria o narrador possuído pelo estranho sentimento emanado por *Morella*, uma vez que, a ela são conferidos atributos que extrapolam a ordem comum, tornando-a única?

O título do conto e a epígrafe – “Ele mesmo, por si mesmo unicamente, eternamente Um e único” –, revelam a singularidade da personagem. Sua erudição provém da educação recebida em Presburgo, cidade húngara conhecida como centro de Arte Negra. Interessada em literatura mística, ela o marido se dedicam ao panteísmo de Fichte, a palingenésia de Pitágoras e a doutrina de identidade de Schelling. A voz de *Morella* é aterrorizante e sons da música, por ela cantada, conduzem o narrador à *Geena*, ou seja, ao inferno, tal como descrito na Bíblia. Não se trata de uma mulher comum, *Morella* participa de dois reinos: o dos vivos e do dos mortos. Sua imagem é ambivalente. No reino dos vivos, desempenha o papel de amiga e erudita, já no dos mortos mostra sua face vampiresca ao seduzir e apoderar-se do narrador, para dele extrair o princípio que a manteria viva.

A associação da caracterização da personagem ao interesse do narrador por questões ligadas à perda ou não de identidade após a morte suscita no leitor certo estranhamento, sentimento, cuja origem não advém do medo da morte, mas da perda da personalidade após a morte. Ao apresentar um relacionamento regido por sentimentos que fogem à ordem natural, Poe constrói um mundo paralelo, do qual é possível contemplar, com distanciamento, a realidade. A morte não desperta medo, uma vez que este decorre não do findar da vida, mas da perda de identidade, como se constata na seguinte afirmação do narrador: “Mas o *principium individuationis*, a noção daquela identidade que, *com a morte, está ou não perdida para sempre*, foi

para mim, em todos os tempos, uma questão de intenso interesse [...] (POE, 1997c, p.200, grifo do autor).

Como em um jogo, as afirmações do narrador ora intensificam ora enfraquecem a atmosfera de mistério que envolve a união, bem como remetem ao maravilhoso e ao onírico, pois: “Maravilhar-se é uma felicidade; e é uma felicidade sonhar” (POE, 1997c, p.198). Ao mesmo tempo em que introduz duas ordens na trama – o maravilhoso e o onírico – Poe revela ter ciência de que apenas a coexistência de ambas as ordens na trama narrativa não é suficiente para provocar a irrupção do fantástico. Não basta o narrador sentir-se maravilhado ou supor que esteja sonhando. Os sentimentos dele, em relação ao místico são contraditórios. Embora se dedique ao estudo dos textos místicos, ele nega estar contaminado pelo misticismo e, ao mesmo tempo, afirma sentir, dentro dele, o acender de um espírito nefasto. Essa contradição revela o homem comum mediante o inexplicável.

Embora a conduta misteriosa da esposa o oprimisse, a hesitação do narrador não está relacionada ao comportamento da jovem, mas vincula-se à ciência que ela tem da insanidade dele, porque, segundo ele, ela “[...] parecia consciente de minha fraqueza ou de minha loucura” (POE, 1997c, p.200). O leitor que, *a priori*, hesitava entre o maravilhoso e o onírico se depara com a possibilidade do narrador ser, também, insano. A ambiguidade se mantém até o final da narrativa.

Não há referência a respeito do envolvimento afetivo do casal e o leitor só toma conhecimento de uma suposta vida conjugal na passagem em que a personagem, acometida por uma doença misteriosa, afirma: “Repito que vou morrer. Mas dentro de mim há um penhor desta afeição – ah, quão pequena! – que deveste sentir por mim, Morella. E quando meu espírito partir, a criança viverá – teu filho e meu filho, o filho de Morella” (POE, 1997c, p. 200-201). A imagem de Morella moribunda e grávida deixa entrever, tal como postula Bakhtin (1999, p.23), que “[...] o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites”. À morte prenhe, que na cultura popular significava o renascimento, Poe confere um novo tratamento estético e, a imagem de Morella moribunda e grávida não sugere para o renascimento como forma de preservação da vida, mas o renascimento e a preservação da morte no mundo real.

Agonizante, Morella profetiza o destino funesto do narrador, sinalizando o final de um ciclo de suposta alegria:

Porque as horas da tua felicidade passaram e alegria não se colhe duas vezes numa vida, como as rosas de Paesturo duas vezes num ano. Não jogarás mais, portanto, com o tempo o jogo do homem de Teos, mas, não conhecendo o mirto e a vinha, levarás contigo, por toda parte. A tua mortalha como o mulçumano em sua Meca. (POE, 1997c, p.200-201).

Não se trata mais do renascimento, um ciclo de vida que finda enquanto outro se inicia, mas o cessar da identidade, que por si representa o fim vida. A trama revela a acurada visão crítica de Poe a respeito do desenvolvimento de aspectos teóricos propícios ao fantástico, uma vez que, é possível observar a constante retomada de temas da tradição oral, bem como do tratamento estético a eles conferido. Morella não representa apenas a morte personificada, mas também a feiticeira que encanta e se apossa das almas. A união dos motivos morte, loucura e renascimento, que por si só já não provocam o medo, deixaram ver a face inominável e propícia a irrupção do sobrenatural, quando associados aos conflitos existências inerentes à alma. O inominável não reside fora, mas adormecido nos recônditos da alma e somente a voz daquele que o cultivava, sob os traços do que se conjecturou chamar de loucura, terá autoridade suficiente para narrar o lado menos vistoso da perda de identidade após a morte.

Ao abordar as linhas tênues que separam o fantástico da tradição oral e o escrito, Jean Molino (1980, p.39) afirma que:

[...] o fantástico literário do século XIX acha-se tomado por um duplo movimento. De um lado, o escritor retoma grandes temas do fantástico oral tradicional, pelo qual sente uma dificuldade crescente em ter ou provocar medo. Mas de outro lado, procura progressivamente constituir novos temas fantásticos, que não terão sido desgastados pelo movimento de racionalização técnica e científica.

Poe apropria-se da morte prenhe, tema presente na cultura popular e, ao conferir-lhe um novo tratamento estético, leva o leitor a pensar no tema do duplo, ou seja, a filha constitui a imagem duplicada da mãe, retornando do mundo dos mortos. A alma não estaria presa ao mesmo corpo, mas a um corpo que fora gerado especialmente para ela, porque tal como afirma o narrador: “[...] seu filho a quem, ao morrer dera a vida, que só respirou quando a mãe deixou de respirar, seu filho, uma menina sobreviveu” (POE, 1997c, p.201). O nascimento da menina encerra o retorno da mãe, uma vez que a imagem de Morella moribunda e grávida não representa o fim do ciclo da presença da morte, mas o renascimento dela.

A atmosfera de estranhamento e suspense é mantida, uma vez que a criança permanece sem nome por dois lustros e a exagerada identidade entre mãe e filha torna-se o objeto de repulsa e ódio do pai. A extrema semelhança de um filho com os pais é um fato explicável no mundo regido pelas leis da ciência, porém o inexplicável vem à tona durante a cerimônia de batismo, momento em que o narrador atribui à filha o mesmo nome da mãe e afirma:

Quem, senão o demônio convulsionou as feições de minha filha e sobre elas espalhou tons de morte, quando, estremecendo ao ouvir aquele som quase

inaudível, voltou os olhos límpidos da terra para o céu e, caindo prostrada, sobre as negras lajes de nosso mausoléu de família, respondeu: “Estou aqui!” (POE, 1997c, p.202).

O batismo, ritual de passagem, cujo significado vem a ser a imersão nos ensinamentos cristãos para deles ressurgir um novo ser purificado, livre do pecado original, no conto em pareço, possibilita a ressurreição da morte. Morella, ao contrário do vampiro que prolonga a própria vida roubando uma parte da vida de outro, gera o corpo que prolongaria a vida e manteria sua personalidade.

A presença de um acontecimento sobrenatural no cotidiano traz à tona a ruptura da ordem de valores sociais reconhecidos e aceitos no mundo regido por leis criadas pelos homens e Poe, ao apresentar a morte de uma mulher prenhe e, ao mesmo tempo, mostrar os traços que permaneceram na filha, promove “[...] a irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana” (CAILLOIS apud TODOROV, 1992, p.32).

Morrer faz parte do cotidiano, assim como os filhos se parecerem com os pais, mas o que permeia a morte e desencadeia o fato contrário à ordem natural vem a ser a forma como foi dada a resposta ao questionamento sobre a perda de identidade após a morte. O ápice da irrupção do fantástico ocorre quando o narrador afirma: “Ela, porém morreu e com as minhas próprias mãos levei-a ao túmulo. E ri uma risada longa e amarga, quando não achei traços da primeira Morella no sepulcro em que depusitei a segunda” (POE, 1997c, p.201). O final do conto aberto corrobora com a atmosfera fantástica, pois não se explica o inexplicável, cabe ao leitor tirar as próprias conclusões.

“Ligéia”: uma beleza vampiresca

Três anos depois da publicação de “Morella” Poe publica em 1838, no *American Museum of Science, Literature and the arts*, “Ligéia”, narrativa cuja trama narra história de amor entre o narrador autodiegético e Lady Ligéia. No início da trama, o mistério não envolve o enlace sem amor, mas a união do narrador com uma jovem, cuja família ele desconhecia, como se constata neste trecho: “[...] jamais conheci o nome da família daquela que foi minha amiga e minha noiva, que se tornou a companheira de meus estudos e finalmente a esposa de meu coração” (POE, 1997b, p.231). A união com o desconhecido instaura o mistério em torno do relacionamento amoroso. O mistério suscita o horror, porque da união com a desconhecida passa-se a história de um casamento de mau agouro, presidido por *Ashtophet*. *Ashtophet*, na tradição judaico-cristã, está relacionada com a vida após a morte e a morte após a vida, no eterno ciclo de morrer para renascer. O sentimento

de posse explícito na afirmação “esposa do meu coração”, associados aos poderes conferidos à regente do estranho matrimônio constituem o acontecimento sobre o qual a trama está apoiada, uma vez que Ligéia encerra os atributos da deusa capaz de presidir as ações aquém e além-túmulo.

O nome da personagem Ligéia é singular, por se tratar da palavra utilizada na mitologia grega, *Λιγεία* ou *Λιγεία*, para denominar um tipo de sereia, um híbrido de pássaro e mulher, cuja origem vincula-se ao mundo dos mortos. Dos atributos de sereia, Poe recupera não só o nome, mas também a beleza e voz doce e coloca em ação uma personagem da tradição oral, cuja presença provoca horror não por ser um híbrido de mulher e peixe, mas por ser uma mescla do humano com o sobrenatural. A beleza de Ligéia é esplendorosa, corpo alto, magro e delgado, passos ligeiros e elásticos, atributos que lhe permitem entrar e sair dos cômodos da casa “como uma sombra” (POE, 1997b, p.231). Trata-se uma beleza que não se enquadra nos moldes clássicos, pois: “Não há beleza rara [...] sem algo de estranheza nas proporções” (POE, 1997b, p.231). O estranhamento nasce do exagero da beleza levada ao extremo. E a amplitude de suas proporções permite inseri-la no espaço entre o real e o sobrenatural, uma vez que a intensidade da beleza torna-se extrema, extrapola os limites da materialidade e lhe possibilita atingir o espírito do narrador, como se constata no seguinte trecho: “Quero dizer que, depois da época em que a beleza de Ligéia passou para meu espírito e nele se instalou [...]” (POE, 1997b, p.234).

Além dos atributos de sereia, Ligéia recebe também traços do vampiresco. Entre os motivos propícios ao fantástico está o vampiro, o qual, segundo Vax (1965, p.34), para desencadear o fantástico precisa de “uma consciência artística que o engendre”¹. A caracterização e a habilidade de entrar e sair dos ambientes, atribuídas à protagonista, mostra a atualização desse motivo. Não se trata mais do vampiro em busca de sangue, mas de almas, cujo traço vampiresco vem à tona no seguinte trecho: “É essa violenta aspiração, essa ávida veemência do desejo da vida, apenas da vida, que não tenho poder para retratar, nem palavras capazes de exprimir” (POE, 1997b, p.236).

O desejo da personagem de viver eternamente deixa entrever, também, o horror despertado por esse mesmo sentimento, no seguinte trecho: “As palavras são impotentes para transmitir qualquer justa idéia [sic] da ferocidade de resistência com que ela batalhou contra a Morte” (POE, 1997b, p.236). Essa afirmação e a epígrafe inicial do conto, retomada em outros trechos da trama, mostram a fixação do protagonista pela amada, e dela pela vida: “O homem não se submete aos anjos nem se rende inteiramente à morte, a não ser pela fraqueza de sua débil vontade” (POE, 1997b, p.230, p.234, p.237). Nas narrativas fantásticas, segundo Vax (1974, p.14), “[...] monstro e vítima encarnam estas duas partes: os nossos desejos inconfessáveis e o horror que eles nos inspiram”. A frase pronunciada pela heroína na hora de sua morte

¹ Tradução não publicada de F. L. Pierini com revisão de A. L. S. Camarani.

explícita a fixação dela pela vida e gera horror por trazer à tona o desejo inconfesso do homem: a vida eterna. Por outro lado, mostra também que o caráter débil do narrador o conduziu a submissão aos encantos angelicais e aos traços malignos da amada. Ligéia revela sua face possessiva, animada pelo desejo de viver eternamente.

Após a morte de Ligéia, o narrador muda-se para uma abadia, na Inglaterra. Um local melancólico e sombrio, de aspecto selvagem que servirá de cenário para o segundo casamento do narrador e também para o desfecho do conto. Entremendo a caracterização da abadia, o narrador apresenta a noiva: “Permiti-me que fale só daquele aposento, maldito para sempre, aonde conduzi, do altar, como minha esposa, num momento de alienação mental – como sucessora da inesquecível Ligéia – a loura Lady Rowena Trevanion, de Tremaine, de olhos azuis” (POE, 1997b, p.238). A insignificância da segunda esposa fica evidente tanto nas palavras, como na forma que a narrativa é configurada. Na primeira história de enlace, o narrador descreve a amada, mas na segunda apenas faz referência ao casamento e volta o foco para a descrição da câmara nupcial, decorada com um sarcófago e o leito envolto em um dossel semelhante a um pano mortuário. Não se trata de um quarto nupcial, mas de uma câmara mortuária.

A segunda união não é regida pelo amor, mas pelo ódio “mais de diabólico que de humano” (POE, 1997b, p.239). O ódio e a ornamentação do quarto nupcial formam uma metáfora, cuja significação vem a ser o casamento de Lady Rowena com a morte. Se no mundo real, o casamento marca o início de uma nova vida, nesse conto Poe conjugou o contrário e mostrou a face menos vistosa de alguns matrimônios, pois para Lady Rowena o enlace significa a morte.

Após dois meses, Lady Rowena adoece e ao oferecer-lhe uma taça de vinho, o narrador afirma ter visto uma sombra, de aspecto angélico, semelhante à sombra de uma sombra. Ao atribuir características angelicais ao sombrio, Poe mescla o bem com o mal, revelando o coabitar desses dois polos na personalidade humana. O mal prevalece e, em seguida, a irrupção do sobrenatural vem à tona, pois o narrador percebe passos ao redor do leito e afirma ter visto ou sonhado que caíam dentro da taça de vinho que Lady Rowena levava á boca “três ou quatro gotas de um líquido brilhante, cor de rubi” (POE, 1997b, p.241). A narrativa fantástica, na concepção de Bessière (1974, p.10) “[...] se identifica com o religioso e as incertezas sobre os acontecimentos, com os tormentos da alma”. Nessa sequência narrativa, Poe une o religioso, a incerteza e os delírios da alma, porque embora o protagonista afirme serem “as fantásticas visões” efeito do ópio, Lady Rowena após ingerir o vinho, piora e morre.

Ao contemplar o corpo da segunda esposa, lembrando-se da primeira, as intensas recordações do narrador rompem a ordem natural, possibilitando o retorno de Lady Ligéia e viabilizam a ação entre aquém e além tumulo. A morte da segunda esposa deixa de ser a linha divisória entre o mundo dos vivos e dos mortos, para

torna-se o elo entre ambos. Quanto mais o narrador mergulha nas recordações da primeira esposa, mais o corpo de Lady Rowena dá indícios de vida. Ao ouvir um soluço, vindo “do leito da morta”, o narrador afirma: “Não podia mais duvidar de que havíamos sido precipitados em nossos preparativos, de que Rowena ainda vivia” (POE, 1997b, p.242).

Segundo Todorov (1992), o fantástico relaciona-se a hesitação experimentada pelo personagem e transferida também para o leitor. Poe valendo-se da voz autodiegética, intensifica a hesitação, algo insólito aconteceu e o herói procura uma explicação lógica. Ao mesmo tempo em que cria o efeito de hesitação, resultante da intrusão do sobrenatural no real, ele nos revela a contradição e a recusa mútua entre duas ordens.

O desfecho da trama à noite, também propicia o fantástico, porque como afirma Molino (1980), a noite favorece a entrada em outro mundo distinto do habitual e povoado por seres que obedecem a outras leis. Ligéia retorna a meia noite e revela também a ambivalência feminina, afinal ela participa do culto ao matrimônio e, ao mesmo tempo, age como uma vampira de almas e apodera-se, também, do corpo de Lady Rowena.

Ao trazer Ligéia de volta, habitando outro corpo, Poe explora os temas da posse e do duplo simultaneamente e deixa entrever a possibilidade de comunicação entre o mundo dos mortos e dos vivos, temática que estava em voga naquela época que viria a ser explorado por Allan Kardec, oito anos após a morte de Poe em *O livro dos espíritos*, publicado em 1857.

“Eleonora”: a morte de um juramento

Na concepção de Paul Valéry (1989), Poe foi o primeiro autor a abordar e a elucidar as relações entre a obra e o leitor, além de dominar o processo de criação. O domínio do processo de criação, em “Eleonora”, conto publicado em 1841 está explícito logo nas primeiras frases quando o narrador se autocaracteriza:

PROVENHO de uma raça notável pelo rigor da imaginação e pelo ardor da paixão. Chamaram-me louco, mas a questão ainda não está resolvida: se a loucura é ou não a inteligência sublimada, se muito do que é glorioso, se todo o que é profundo não brota do pensamento enfermo, de *maneiras* do espírito exaltado, a expensas da inteligência geral. Os que sonham de dia conhecem muitas coisas que escapam aos que sonham somente de noite. (POE, 1997a, p.274, grifo do autor).

O narrador instaura, desde as primeiras linhas do conto, um jogo entre duas explicações para o que será narrado, ou seja, os fatos são produto da loucura, ou decorrentes de um sonho. Para justificar a possibilidade de loucura, ele afirma:

Digamos, pois, que estou louco. Admito, pelo menos, que há duas distintas condições de minha existência mental: a condição duma razão lúcida, indiscutível, pertencente à memória de acontecimentos que formam a primeira época de minha vida, e uma condição de sobre e dúvida, relativa ao presente e à recordação do que constituí a segunda grande era do meu ser. (POE, 1997a, p.274).

Sobre essa divisão da vida do narrador, uma mescla de loucura e sonho, a trama narrativa será apoiada. A primeira época compreende o período em que o narrador se apaixonou pela prima e ambos viviam no Vale das Relvas Multicores, lugar no qual: “Nenhuma vereda se abria na sua vizinhança, e para chegar ao nosso lar feliz havia necessidade de se afastar, com força, a folhagem de muitos milhares de árvores da floresta e de esmagar de morte o esplendor flagrante de milhões de flores” (POE, 1997a, p.275).

A gradação e o exagero corroboram para a criação de um local semelhante àqueles dos contos maravilhosos, como se observa no trecho a seguir:

Das sombrias regiões das montanhas, no mais alto ponto de nosso limitado domínio, serpeava estreito e profundo rio, mais brilhante do que tudo, exceto os olhos de Eleonora; e, enroscando-se furtivamente em intrincados meandros, passava, finalmente, através de uma garganta trevosa, entre colinas ainda mais sombrias do que aquelas donde havia saído. Nós o chamávamos o “rio do Silêncio”, porque parecia haver uma influência silenciante na sua torrente. (POE, 1997a, p.275).

A suspeita da influência fúnebre do rio sobre a vida se concretiza e, após quinze anos de vivência no Vale, Eleonora morre:

Afigia-a o pensar que, tendo-a sepultado no vale das Relvas Multicores, eu abandonasse para sempre aqueles felizes recantos, transferindo o amor que agora tão apaixonadamente lhe dedicava para alguma moça do mundo exterior e cotidiano. Ali, então, lancei-me precipitadamente aos pés de Eleonora e fiz um voto, a ela e ao Céu, de que jamais me casaria com qualquer filha da Terra, de que, de modo algum, seria perjuro à sua querida memória ou à memória do devotado afeto. (POE, 1997a, p.276).

O voto feito pelo protagonista o encarcera em si mesmo, porque não se trata de algo forçado, mas uma promessa que, embora precipitada, prendera não o seu corpo, mas sua alma. O protagonista hesita, afirmando não confiar na própria sanidade e prefere a loucura a aceitar o fim de um sentimento paralisado pelo silêncio da morte. O sobrenatural provoca a hesitação e, na concepção de Todorov (1992, p.31), o fantástico vem a ser uma “[...] hesitação experimentada por um ser, que apenas conhece as leis naturais, em face de um acontecimento aparentemente sobrenatural”.

Dada caracterização do vale, constata-se o desencadear de uma hesitação às avessas, pois o protagonista está habituado às leis de um mundo que se demonstra aparentemente sobrenatural e a morte introduz, nesse mundo alheado, as leis naturais.

A morte cria uma cisão entre os mundos e o protagonista passa a desejar “[...] ardentemente o amor que o tinha enchido até as bordas. Por fim, o vale passou a atormentar-me com as lembranças de Eleonora, e eu o deixei para sempre pelas vaidades e pelos turbulentos triunfos do mundo” (POE, 1997a, p.278). Para Bessière (1974) faz-se necessário considerar o fato de que o sobrenatural introduz, na narrativa fantástica, outra ordem e, portanto, o fantástico não irrompe da hesitação entre as duas ordens, mas da contradição, da recusa mútua e implícita entre ambas. O voto do protagonista cria uma ordem de total devoção à amada morta, porém, paralela a essa ordem surge outra, caracterizada pelo desejo de se abrir para o mundo. A vontade de vivenciar uma nova experiência amorosa gera o confronto entre as duas ordens, porque na concepção do narrador esse gesto inspira uma reprovação moral e um horror supersticioso. Se por um lado ele afirma ter se precipitado ao efetuar o voto de fidelidade à amada, por outro lado o voto torna-se fantástico não por instaurar o confronto entre o real e o sobrenatural, advindo do exterior, mas por mostrar o confronto interior que habita a alma atormentada de um ser preso a um juramento. O mundo particular, sinalizado no início da trama como o vale das Relvas multicores, revela um de seus matizes mais terríveis apontando para o interior – o rio do Silêncio.

No conto em apreço, as fronteiras do fantástico estão claramente delineadas, porque na primeira sequência narrativa, o leitor é conduzido a um mundo maravilhoso com rios e vales esplendorosos, no qual é possível vivenciar o amor de forma plena. Quando o narrador-protagonista deixa o vale em direção ao mundo real, se depara com o inexplicável, pois retorna a civilização e encontra uma nova companheira, com a qual pretende casar-se, mas a união fica condicionada ao alheamento da consciência do narrador. Sua alma está presa ao voto de fidelidade eterna à Eleonora. À jovem não são conferidos atributos que tornam singular, tal como Morella e Ligéia, uma vez que ao referir-se a ela o narrador apenas afirma: “A beleza de Eleonora era angélica; era uma moça natural e inocente [...]” (POE, 1997a, p.276).

Ao abordar os contos de Poe, em *Os Limites de Edgar Poe*, Todorov (1992, p.157) caracteriza o fantástico, neles presentes e afirma:

[...] mas o fantástico nada mais é do que uma hesitação prolongada entre uma explicação natural e uma outra, sobrenatural, que concerne aos mesmos eventos. Nada além de um jogo em torno desse limite, natural-sobrenatural. Poe o diz bastante explicitamente nas primeiras linhas de suas novelas fantásticas, colocando a alternativa: loucura (ou sonho) e, portanto explicação natural; ou então, intervenção sobrenatural.

Constata-se que Todorov limita a obra de Poe ao jogo entre a explicação natural e o sobrenatural, porém tanto a leitura dos contos “Morella”, “Ligéia” e “Eleonora”, revela a existência de um princípio organizador que vai além do simples jogo. O fantástico em “Eleonora” vem à tona quando o protagonista deixa o vale e retorna ao mundo real, porém mostra-se preso a um voto efetuado no passado. É um alheamento interior. Por mais que se busque explicar as razões da mente humana, ela ainda lança desafios à ciência.

Em “Morella” a busca pela manutenção da personalidade após a morte, conduz ao retorno às avessas do que significava a morte na cultura popular, pois se trata de um retorno não para a vida, mas da impossibilidade de retorno da personalidade da pessoa, cuja vida cessou. Em “Eleonora”, ao contrário de “Morella”, a alma não retorna ao mundo dos vivos para ceifar vidas, mas para libertar o homem das algemas mentais, produto de momentos marcantes que fogem a explicação, como se contata no trecho a seguir: “– Dorme em paz! Porque o espírito do Amor reina e governa, e afeiçoando-te, com teu coração, àquela que é Hemengarda, estás dispensado, em virtude de razões que irás conhecer no Céu, dos votos que fizeste a Eleonora” (POE, 1997a, p.278).

O estranhamento, suscitado no leitor, atinge dimensões fantásticas, porque da forma como a trama foi engendrada, o narrador sai de um mundo “fantástico” cheio de flores e árvores esplendorosas e adentra no silencioso rio interior – a consciência. Nela, ele encontra resquícios de algemas criadas por palavras e promessas que carecem de serem desfeitas para que a vida flua. O sobrenatural em “Eleonora” advém da prisão na qual o narrador havia se enclausurado e, o ato dele voltar-se para o mundo psicológico, revela o ser limitado à própria racionalidade e com ela se debatendo. Por isso o narrador, no início do conto, sugere ao leitor que lhe confira a credibilidade apenas no relato dos fatos do primeiro período: “Portanto acreditem no que irei contar do primeiro período, e, ao que eu relatar do tempo mais recente, deem-lhe apenas o crédito que lhes merecer, ou ponham tudo em dúvida; ou ainda, se não puderem duvidar façam-se de Édipo diante do enigma” (POE, 1997a, p.274).

Considerações finais

Na concepção de Todorov (1992), o fantástico é um gênero evanescente, cujo efeito se mantém apenas pelo tempo de uma hesitação. Em sua obra, Poe preconizou tanto na teoria como na prática como despertar e manter a hesitação. Em “Morella”, ao associar o tema da morte ao duplo e ao vampiro, a hesitação se mantém, tanto por meio do mistério gerado pela semelhança da filha com a mãe, quanto pelo inexplicável desaparecimento do corpo da protagonista. Não se sabe se há ou não a perda de identidade após a morte. Sendo o fantástico caracterizado pela intrusão do misterioso

no cotidiano, tal como afirma Castex, em “Morella” são as questões que assolam o cotidiano, movido pelas incertezas sobre a vida e a manutenção da personalidade após morte que desencadeiam o horror e instauram outra ordem reinando paralelamente à ordem natural. Ao leitor resta a pergunta: O que haveria acontecido com o corpo? Porém o mistério se mantém e, por conseguinte, a hesitação, porque o conto termina. Cabe ao leitor encontrar a resposta.

O fantástico em “Ligéia” ocorre tanto pela forma como protagonista percebe e contempla a amada em outro domínio – alheado, fora da ordem natural, como pela configuração dos motivos propícios ao fantástico, realizada por Poe, como, por exemplo, o retorno do mundo dos mortos. Ao contrário de Morella que gerara um corpo para que pudesse retonar, Ligéia apodera-se do corpo de Lady Rowena e o leitor, por sua vez, hesita e indaga se seria um delírio do protagonista ou a heroína retornara do mundo dos mortos.

Em “Eleonora” o retorno do mundo dos mortos não ocorre associado ao duplo ou ao vampirismo, mas a libertação, porque a protagonista retorna e liberta o narrador das algemas que o mantém preso a ela, ou seja, o voto de dedicação eterna. Embora o protagonista seja liberto, a hesitação permanece, porque cabe ao leitor encontrar a resposta para as “razões que irás conhecer no Céu, dos votos que fizeste a Eleonora” (POE, 1997a, p.278).

Nesses contos, a narração em primeira pessoa revela que o eu que narra está comprometido com a enunciação, e vai gradativamente relatando uma experiência que, *a priori*, pode ser considerada como cotidiana, por se tratar de relacionamentos amorosos. Porém, a introdução gradativa de elementos estéticos como, por exemplo, o gosto pelo sobrenatural, o vale maravilhoso, a influência de motivos oriundos do inconsciente, a exagerada semelhança da filha e o retorno das personagens do além-túmulo faz com que o leitor se depare com irrupção do não habitual no real e, ao mesmo tempo, o real se revela estranho, pelo fato de não ser uma realidade coletiva, mas vivenciada apenas nos recônditos da alma, ou seja, é a “*percepção* particular de acontecimentos estranhos” (TODOROV, 1992, p. 100, grifo do autor). Poe explora os limites da perfeição do ato de criar e mostra o quão ínfimo é o conhecimento humano a respeito do próprio mundo interior.

SILVA, A. M. Z. da. The Fantastic set of death in Poe: a reading of the Morella, Ligéia and Eleonora. **Revista de Letras**, São Paulo, v.55, n.2, p.29-44, jul./dez. 2015.

- **ABSTRACT:** *The work of Edgar Allan Poe is vast and awakens different effects on the reader such as mystery, horror and hesitation. Todorov (1992) considers hesitation the essential characteristic to the fantastic, as it relates to the hesitation felt by the character and thus transferred to the reader. In The Philosophy of Composition*

(1846), Poe chooses death as one of the universal themes, which also becomes the most poetic when associated with a beautiful woman. In the essay, he describes the stages of the configuration of the poem *The Raven*, showing how the choice of the elements was inserted in the composition in order to arouse in the reader, the feelings of the lover by the loss of his beloved. Death is a recurring theme in the creation of a poem but the aesthetic treatment given to it allows the poet to promote, through different modes, the irruption of the fantastic. In this sense, this work explores the fantastic setting of female death in “Morela” tales, “Ligeia” and “Eleonora” in order to demonstrate the updating and alterations as to both the topic at hand and some favorable reasons for the irruption of the supernatural such as: the possession, the vampire, the return from beyond the grave.

- **KEYWORDS:** Poe. Fantastic. Death. Vampire. Beyond the grave. Hesitation.

Referências

BAKHTIN, M. **A cultura popular na idade média e no renascimento:** o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1999.

BESSIÈRE, I. **Le récit fantastique:** lá poétique de l’incertain. Paris: Larousse, 1974.

LOVECRAFT, H. P. **O horror sobrenatural na literatura.** Rio de Janeiro: F. Alves, 1997.

MOLINO, J. Le Fantastique entre L’oral et L’écrit. **Les Fantastiques**, [S.l.], n.611, p.32-41, 1980.

POE, E. A. Eleonora. In: _____. **Ficção completa, poesias & ensaios.** Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997a. p.274-278.

_____. Ligéia. In: _____. **Ficção completa, poesias & ensaios.** Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997b. p.230-243.

_____. Morela. In: _____. **Ficção completa, poesias & ensaios.** Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997c. p.198-203.

_____. O retrato oval. In: _____. **Ficção completa, poesias & ensaios.** Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997d. p.278-282.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica.** São Paulo: Perspectiva, 1992.

VALÉRY, P. Sobre Poe, de situação de Baudelaire. In: _____. **Poe desconhecido**. Editado por Raymond Foe. São Paulo: L&PM, 1989. p.136-140.

VAX, L. Thèmes, motifs et schèmes. In: _____. **La seduction de l'étrange**. Paris: PUF, 1965. p.53-88.

_____. **L'art et la littérature fantastiques**. Paris: Presses Universitaires de France, 1974.

O DUPLO E O IMAGINÁRIO EM *UM ROSTO NOTURNO*, DE REYNALDO MOURA

Camilo Mattar RAABE*

- **RESUMO:** O estudo propõe uma leitura do duplo e do imaginário de *Um rosto noturno*, de 1946, romance de Reynaldo Moura (1900 – 1965), considerado um dos primeiros escritores intimistas do Brasil, já em 1935. *Um rosto noturno* é a saga psicológica de Ulisses, num diário altamente simbólico e hermético, dotado de sonambulismos e alucinações, em que pela fixação por escrito de fatos extraordinários ele busca manter a sanidade – ameaçada pelo mundo fantástico no qual sua esposa submerge após um terrível acidente que a ela desfigura completamente a face. De qualidades próprias de um romance simbolista, *Um rosto noturno* é a obra de caráter mais intimista de Moura, em que o imaginário impera na retórica, sendo o tema do duplo o artifício que mimetiza a própria construção ambígua do símbolo e possibilita a arquitetura fantástica da narrativa.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Imaginário. Duplo. *Um rosto noturno*. Reynaldo Moura.

O estudo propõe uma leitura do duplo e do imaginário de *Um rosto noturno*, de 1946, romance de Reynaldo Moura (1900 – 1965), considerado um dos primeiros escritores intimistas do Brasil, já em 1935. *Um rosto noturno* é a saga psicológica de Ulisses, num diário altamente simbólico e hermético, dotado de sonambulismos e alucinações, em que pela fixação por escrito de fatos extraordinários ele busca manter a sanidade – ameaçada pelo mundo fantástico no qual sua esposa submerge após um terrível acidente que a ela desfigura completamente a face. De qualidades próprias de um romance simbolista, *Um rosto noturno* é a obra de caráter mais intimista de Moura, em que o imaginário impera na retórica, sendo o tema do duplo o artifício que mimetiza a própria construção ambígua do símbolo e possibilita a arquitetura fantástica da narrativa.

Reynaldo Moura – jornalista, poeta e romancista - estreou na literatura em 1935, com *A ronda dos anjos sensuais*, obra que, para Zilberman (1992, p.138),

* Doutorando em Teoria da Literatura pela PUCRS – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras – Teoria da Literatura. Porto Alegre, RS. Brasil - 90619-900. camiloraabe@hotmail.com

Artigo recebido em 20/10/2015 e aprovado em 14/04/2016.

“[...] explora a técnica introspectiva ao máximo”, motivo pelo qual é considerado o introdutor do romance psicológico no Rio Grande do Sul. Suas obras “[...] revelam um policiamento acentuado da razão, da lógica” (MAROBIN, 1985, p.224), não deixando de associar a esfera interior das personagens com enredos criativos que problematizam as relações humanas e revelam um universo íntimo em degradação. Tal descida às fontes pré-conscientes da conduta cotidiana, fenômeno largamente difundido na prosa contemporânea, encontra, segundo Bosi (2006, p. 421), uma de suas primeiras manifestações – porém num modelo ainda mais tradicional - em *Um rosto noturno*, obra de um escritor que permanece, para o escritor e professor Charles Kiefer (2009) “um rosto à sombra na literatura gaúcha” o qual “urge trazer à luz”.

Kiefer (2009), em breve estudo sobre *Um rosto noturno* motivado pela terceira edição do romance, aponta que a literatura no Rio Grande do Sul era caracterizada basicamente por um projeto estético de matriz real-naturalista de marcado cunho social, o chamado *romance de 30*, polarizado entre os romances de cunho regionalista e urbano. Nesse contexto, a obra de Moura surge como um corpo estranho, com outras propriedades e intensões:

No entanto, quase que anacronicamente, um autor se desviou desse projeto e foi beber em fontes simbolistas. Reynaldo Moura, esse autor, produziu poesia simbolista de alto valor estético e arriscou fazer também romances simbolistas, fato por si só difícil, dado que o gênero tem por tendência natural a descrição dos movimentos sociais e de suas contradições históricas. Ao romance de extração real-naturalista se pede que conte uma história o mais linear e compreensiva possível, mas Reynaldo Moura ousou fazer do símbolo o elemento central de sua obra em prosa, dificultando-lhe a apreensão. Pagou um alto preço por isso – foi quase esquecido e taxado de autor hermético. (KIEFER, 2009).

Um rosto noturno consiste num diário memorialístico de Ulisses, numa tentativa de especular racionalmente sobre acontecimentos extraordinários, com o objetivo de manter a razão em meio ao estado de loucura em que paulatinamente imerge, num relato que desafia a interpretação e vai sugerindo seu hermético enredo. O diário introduzido insere o leitor a uma atmosfera extraordinária, obscura, em meio a experiências de sonambulismo, alucinações, divagações no tempo, construindo uma atmosfera com ares herdados do movimento simbolista, tanto pela obscuridade em termos de ambientação e de temática, assim como pela abertura semântica e pela sugestividade próprias das manifestações simbólicas das construções do imaginário.

Ulisses encontra-se em sua casa ao escrever o diário, mas seu caráter memorialístico faz com que relate acontecimentos passados em outros ambientes, sempre com um tom intimista que despreza maiores detalhes sobre o espaço e os demais personagens. Ele mora na casa com sua esposa Simone, seu cunhado Alex – que

sofria de distúrbios psicológicos -, sua irmã Arlete e mais duas empregadas. Outra personagem importante é Nora, cantora de rádio e amante de Ulisses, pessoa a quem recorre como uma fuga do relacionamento com sua esposa após o acidente. A história é estruturada a partir da narração de alguns acontecimentos do tempo presente, alucinações, sonambulismos, vagando por lembranças motivadas ao relatar tais estranhos acontecimentos. Apesar da obscuridade da prosa, diversas informações são, aos poucos, esclarecidas, mesmo que ainda mescladas com o fantástico, possibilitando um quadro mais lúcido para a interpretação do duplo na obra, independente da falta de linearidade de sua apresentação.

Sobre Ulisses, sabe-se que tem por volta de quarenta anos e chegou a estudar filosofia, mais precisamente Bergson, na França, onde conheceu Simone, que já havia morado no Brasil quando jovem. O grande marco da história é o acidente de carro envolvendo o casal: Ulisses dirigia em alta velocidade, ele sofreu apenas uma cicatriz no braço, enquanto sua esposa teve o rosto mutilado, ficou cega, não podendo nem mesmo ser reconfigurada por intermédio de cirurgias plásticas. Essa mutilação no rosto de Simone, que lhe conferiu um caráter inumano, motivou o distanciamento do casal: a relação começou a ficar mais difícil, a mulher distanciou-se cada vez mais do mundo ‘real’, o ordinariamente acessado por intermédio dos cinco sentidos, vivendo num misterioso e onírico paralelo, sendo o marido seu último elo com a antiga realidade. Ulisses, deveras importado com a aparência, temeroso à velhice, fica muito incomodado com a situação da esposa acidentada, de face inumana, e acaba se refugiando com a amante Nora. Após o acidente, começa a ter sonhos estranhos, associados às visitas noturnas de Simone em procura do marido - que dormiam então em quartos separados -, momentos em que o diário apresenta-se mais obscuro e fantástico.

Cabe salientar que as sequelas do acidente de carro são de forte conotação simbólica: sendo o rosto o “substituto do indivíduo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p.791), a mutilação e conseqüente transfiguração de Simone representa a perda de sua própria identidade, ela tornou-se outra; também sem seu olhos, ela perde o meio de acesso entre sua realidade interior e o mundo sensível e paulatinamente intensifica-se sua submersão em seu universo imaginário; no caso da cicatriz de Ulisses, sugere o registro indelével do acidente, por menor que seja no corpo, é profundamente sentido em seu interior e pelas conseqüências que legou a sua família.

Não suportando as transformações da esposa, sentia por ela crescente repugnância, chegando a sonhar que iria matá-la, idealizando preencher com ar uma de suas injeções matinais - momento em que foi abordado pelo aparecimento de Alex, irmão de Simone. Esse sonho, posteriormente, seria concretizado em outra circunstância, caso não fosse uma espécie de poder onisciente da esposa sobre as ações de Ulisses, que previu o que faria, acabando com o plano e travando um diálogo sobre sua realidade interior e sobre a relação de ambos. Depois dessa ocasião houve um distanciamento

entre os dois, Simone parou de frequentar o quarto de Ulisses pela noite, visitas que eram relatadas num misto de realidade e ilusão.

Simone era outra, relatava ao marido a aparência inefável de seu outro mundo, com objetos transcendentais, cores sem possibilidade de serem nomeadas, com até mesmo uma linguagem diferente; o acidente fez com que submergisse em sua intimidade, para além do mundo das aparências, fechada em seu quarto, sem receber pessoas estranhas. Aos poucos, Ulisses começa a se aproximar mais desse mundo misterioso, o qual primeiramente só acessa em vertigens, mas que começa a possuí-lo paulatinamente. É uma outra realidade, mas um outro em si mesmo, que no final do romance acaba por tomar controle e matar Nora – estrangulada -, assim como Simone. Ulisses é possuído e termina em estado de loucura vegetativa.

Assim como todos os elementos do romance, o aspecto do duplo é difícil de ser estudado, uma vez que a abertura simbólica da obra e sua obscuridade dificultam a clareza sobre qualquer aspecto. Ulisses narra diversos sonhos, delírios, mesclados de lembranças, perpassando por uma série de espaços e tempos distintos e desconexos. Essa falta de linearidade e conexão entre os fatos é própria da linguagem do inconsciente, sobretudo nos relatos de uma pessoa com os nervos afetados. O início da narrativa já apresenta o clima que dominará o romance e o aparecimento das primeiras manifestações obscuras e simbólicas que indiciam o duplo e a atenção conferida ao imaginário:

Seria o medo que começava?

Eu ouvira realmente a risada ou fora apenas um sonho?

O silêncio da casa adormecida. Os longos corredores imersos na sombra, as salas desertas em penumbra. Estendido na cama, no fundo da noite, cerro os olhos e **vejo** em cada quarto as figuras agora tão estranhas que povoam meu mundo particular. Na escuridão, abandonadas sobre os leitos, envoltas nos lençóis, ressonando ou numa imobilidade misteriosa, que são todas as pessoas senão perdidos fantasmas? É por isso que certas horas noturnas me fazem pensar em necrotérios na solidão.

Lá fora, na alameda, o gemido das casuarinas.

Fico escutando a noite. Os rumores que andam pela sombra, à espera de qualquer coisa que pelos corredores, como às vezes acontece... (MOURA, 1956, p. 9).

O começo do romance relata um momento recorrente na obra: Ulisses, sem saber se é sonho ou realidade, é acometido por uma risada e fica à espreita da presença misteriosa que o persegue ao longo da narrativa. A risada sinistra do insano Alex, recorrente ao longo do romance, tem forte potencial simbólico, assemelha-se às risadas dos exus dos terreiros afro-umbandistas, do misterioso outro lado que se manifesta com intimidantes ares de superioridade, pois é inerente o temor ao desconhecido.

Interessante apontar que o narrador cerra os olhos a fim de ver o interior da casa, numa imagem paradoxal, quando os olhos ganham uma dimensão intuitiva, sugerindo que esta casa tem uma correspondência simbólica com o próprio interior de Ulisses, a ela conferindo o estatuto de “duplo objeto,” segundo a tipologia de Guiomar (1967). A casa tem uma associação direta com o mundo particular de Ulisses, sendo as pessoas consideradas seus fantasmas próprios, perdidos na noite. Desse modo, o leitor é introduzido ao mistério da obra, desde o começo sendo elevado a uma esfera na qual não é possível dizer se as próprias personagens são reais ou manifestações da mente conturbada do narrador.

Existem dois elementos simbólicos que possibilitam uma aproximação interpretativa do imaginário e que se relacionam com a questão da casa: a sombra e o domínio da noite. Os dois elementos encerram em si a dualidade inerente à natureza, o dia e a noite, a luz e a sombra, polaridades que estruturam os regimes simbólicos do imaginário segundo Durand (2012), o “Regime Noturno” e o “Regime Diurno”. A noite está diretamente relacionada à sombra, a presença do outro, o domínio obscuro do inconsciente: “A noite é que deforma as manifestações da vida” (MOURA, 1956, p.12).

Para Chevalier e Gheerbrant (2009, p.198), a “noite evoca a escuridão restauradora e o repouso, o obscurecimento da consciência”; no entanto, “[...] a vinda da escuridão também é um despertar”, do som dos insetos e dos animais noturnos, assim como do inconsciente, que “engole a consciência do ego durante os intervalos do sono”. É na noite, com as manifestações do mundo onírico, que o narrador projeta uma espécie de duplo etéreo pela casa, possibilitando visitar os aposentos. É como se toda a casa fosse um duplo de sua própria pessoa, no entanto, existe uma tensão inerente a tal duplicidade: o quarto representa o espaço da lucidez de Ulisses, que luta contra as manifestações do domínio da sombra e da noite.

Meu quarto é um refúgio. Pequeno e retirado, é o mais afastado do corpo da casa. E no meio da treva, quando sinto esse vago pavor quase pueril que fica em nós depois das visitas aleijadas de um pesadelo, conforta-me saber que me encontro instalado sob os cobertores do leito, num quarto pequeno, o espaço existente entre nós e o mundo noturno protegido pelas paredes próximas. A porta fechada. Sim. Fechada apenas com o trinco. E bastaria que eu me fechasse por dentro, que eu me trancasse no meu quarto, para modificar completamente minha vida. Mas há um compromisso a que não posso fugir. (MOURA, 1956, p.10).

O refúgio de sua lucidez, onde escreve seu diário a fim de fixar momentos, lembranças, é o seu pequeno quarto em meio a uma casa grande, com diversos aposentos inabitados, legados ao domínio da sombra. Bachelard ([19--], p.40), em *A poética do espaço*, apresenta a cabana do eremita como sendo de um único

cômodo, como o refúgio absoluto: “O eremita está só diante de Deus” A casa de Ulisses, ao contrário da cabana do eremita, é grande, com diversos aposentos vagos, representantes das esferas psicológicas não assimiladas pelo personagem, que urgem por manifestarem-se quando nos domínios da noite. A casa representa simbolicamente a própria mente humana, com seus sótãos, subsolos, gavetas bem fechadas a fim de não revelarem os segredos íntimos. Ao contrário de estar só diante de Deus, o personagem está numa casa habitada pelos fantasmas e sabe que não tem a capacidade de trancar o seu quarto.

Mas que presença estranha é essa que habita a casa e espreita Ulisses em noites de pesadelo? É bastante sugestiva a menção às “visitas aleijadas do pesadelo”, uma vez que Simone teve a face transfigurada num acidente de carro, restou-lhe o domínio da sombra. No segundo capítulo da obra, antes de ser narrada com pormenores a tentativa de reconstituição do rosto da esposa, o narrador rememora um acidente de avião ocorrido com uma jovem mulher, sendo que a mesma perdeu a face, teve o noivado rompido, passou dois anos internada num hospital e acabou por suicidar-se. A ideia da perda da identidade superficial, a fisionomia humana, é a questão central da história, encerrando em si uma forte carga de simbolismos psíquicos, próprios da escrita intimista de Reynaldo Moura.

A operação.

Eu só pensava na operação.

Depositava uma grande esperança na cirurgia plástica, mas me esforçava por afastar da consciência a imagem em carne viva daquele rosto. E quando me detinha, sem querer, imaginando um detalhe que me surgia mais nítido, sentia um frio na medula e apressava os passos, como se quisesse reagir por um movimento no espaço contra uma causa que persistia na imobilidade do tempo. (MOURA, 1956, p.71).

A memorialística de *Um rosto noturno* tem certo teor psicanalítico, inclusive diversas passagens de Ulisses foram escritas estando o mesmo num divã presente em seu gabinete. Desse modo, as anotações fixadas no diário consistem de lembranças, associações espontâneas, próprias de um processo de autoanálise. O narrador está, no momento do excerto expresso, rememorando a tentativa de reconstituição da face de Simone, sendo que sente, enquanto aguarda no hospital, “um sentimento de culpa se dilatando em meu íntimo” (MOURA, 1956, p.71): ele era o motorista e estava dirigindo deveras rápido na ocasião. Essa ideia de culpa é um elo que une ainda mais o casal, mesmo com o distanciamento que ocorre depois do acidente, que leva Ulisses, aos poucos, ao mesmo estado de insanidade da esposa.

O acidente - e a conseqüente deformação do rosto de Simone - é o cerne motivador do duplo na obra. Sua identidade humana é perdida, sendo que ocorre, a partir de então, um distanciamento da personagem do mundo percebido pelos

ordinários cinco sentidos: “Lá dentro, na sala de operações, Simone anestesiada... não seria melhor dizer: o corpo de Simone?” (MOURA, 1956, p.72). Depois da transfiguração, ela tornou-se outra pessoa. A perda de seu rosto conferiu-lhe uma fisionomia horripilante, inumana, associada ao mundo enigmático no qual posteriormente iria mergulhar.

Como no princípio, logo depois da operação, eu contemplava aquilo fascinado pelo horror que o volume dramático sugeria! A cabeça sem rosto. [...]

Depois eu já estava habituado. Todos os dias contemplava aquele volume impessoal como a figura de um fantasma, de uma entidade ignorada que ali estivesse retida ao leito pela magia cirúrgica e representasse Simone pela vontade dos outros. De maneira obscura eu duvidava que aquela entidade fosse ela. Só pela voz podia encontrá-la de novo. (MOURA, 1956, p.74).

A reação do marido em frente à transfiguração facial foi de choque: ele não reconhecia a esposa, era uma “cabeça sem rosto”, uma “entidade” se nenhuma relação com Simone se não pela voz, uma “coisa” fantasmagórica. A relação dos dois começou a ficar cada vez mais difícil, Ulisses pensava na amante Nora durante as relações sexuais, possíveis só no escuro, nas visitas noturnas de Simone. Simone perdeu seu rosto e se transformou em Outra, a modificação material lhe conferiu outra identidade tanto no nível físico como psíquico. A perda total da face levou Simone a desligar-se do mundo real, distanciou-se das pessoas – menos de Ulisses –, e submergiu num mundo fantástico, com qualidades inefáveis, cores indescritíveis, onde até mesmo os nomes das coisas eram diferentes, inclusive o do próprio marido.

“Que é um rosto afinal? Se aprofundarmos nosso pensamento nesse ponto, acabaremos vagamente inquietos. Que significa a máscara humana?” (MOURA, 1956, p.75). A identidade pessoal está associada ao rosto mais do que a qualquer outra parte do corpo, no entanto, quando o rosto é considerado uma máscara humana, há um desdobramento que associa o humano a uma máscara, enquanto a real existência do ser transcenderia sua persona humana, sendo essa apenas uma possível manifestação. Evidentemente a questão do duplo manifesta-se no tema da máscara, sugerindo uma representação do outro; no entanto, no caso de Simone, ao libertar-se de sua máscara humana, impera a realidade de seu íntimo, praticamente inconcebível pela razão, causando, assim como as manifestações inconscientes reprimidas no processo de simbolização, temor e desconforto.

As transformações físicas de Simone causaram consequências não apenas em sua personalidade psíquica, mas também motivaram a manifestação do duplo na personalidade do marido. “Em cada vida há sempre um acontecimento extraordinário que a divide em duas fases. Antes víamos o mundo com outros olhos. Depois sofremos uma transformação interior, e tudo em torno é diferente” (MOURA, 1956, p.84). A extraordinariedade do acontecimento fez com que houvesse uma drástica mudança

no interior de Ulisses que, desde o acidente, começou a ser atormentado por sonhos, alucinações, indiciando as primeiras manifestações de seu duplo.

Uma das alucinações mais sugestivas do romance surge sob o domínio da noite, que também representa o lado obscuro da mente, o inconsciente. “Aos poucos vou adormecendo, ficando submerso no sono ainda leve, consciência desmaiando entre duas águas, vou naufragando na vaporosa claridade da noite de lua, baixando na lenta submersão” (MOURA, 1956, p.92). A lua tem o simbolismo de clarear as trevas, iluminar o desconhecido, sendo na noite que a personagem entra nesse estado de torpor, quando ocorrem essas manifestações. Nesse entre-sono há uma confusa descrição que sugere um desdobramento de Ulisses, onde o mesmo se enxerga como um cego tateando na escuridão, de figura deformada. Quando volta a si mesmo tem uma visão que se confunde com a própria realidade, as visitas noturnas de Simone.

Aí já era eu mesmo. Então meus olhos dilatados pela sôfrega curiosidade esbarraram naquele rosto de pano branco, na cabeça de pano que tinha um rosto pintado e olhava para mim com a serenidade mortuária do inanimado. O grito escapou de minha boca e a mim mesmo me sufocou de horror, acrescentou um elemento de encolhido medo ao meu sentimento apavorado. O rosto de pano continuava me fitando como se eu, surpreendendo-o no seu mistério, o fixasse ali com a minha presença. Braços de gesso, corpo de colete ortopédico, pernas de muletas, junto à minha janela, evidentemente para me espiar, e tendo por fundo o jardim adormecido, aquela aparição agora me impedia de gritar. Em minha garganta as mãos geladas do pavor apertavam, apertavam, e então, roncando e me revolvendo na cama, acordei ofegante. (MOURA, 1956, p.94).

Na narração da alucinação da personagem associa-se a figura fantasmagórica a Simone; mesmo que a cena descrita encerre grande carga de elementos fantásticos, o leitor - sabendo das visitas noturnas da esposa ao quarto de Ulisses e levando em consideração as impressões psíquicas do mesmo, que oscilava entre o seu eu e o seu duplo - não sabe até que ponto a aparição foi real ou não. Essa cena é o marco do desdobramento da segunda personalidade de Ulisses: primeiramente o duplo se manifesta em sonhos, nas espécies de desdobramentos, quando consegue andar em espírito pela casa, para ir vencendo, gradativamente, a luta entre “[...] a razão que me tranquiliza, e o sentimento de pavor que me mantém preso às sugestões do sonho” (MOURA, 1956, p.94).

A questão da visão tem certa conotação paradoxal em seu uso ao longo da obra. No relato da alucinação de Ulisses o mesmo ressalta estar com os “olhos dilatados pela sôfrega curiosidade” quando percebe a aparição sem rosto, sendo que depois menciona acordar, ao final da descrição. A visão sugere uma apreensão apenas da superficialidade das coisas; uma vez que se fecha os olhos, “símbolo

da percepção intelectual” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p.653), para enxergar, há a notável sugestão de uma visão transcendental, interior, o terceiro olho do clarividente Shiva, símbolo da iluminação espiritual e da consciência desperta. Entretanto, Durand (2012, p.94) lembra a constante presença da mutilação ocular e da cegueira nas lendas e fantasias da imaginação, quando “o inconsciente é sempre representado sob um aspecto tenebroso, vesgo ou cego”, podendo-se considerar a cegueira como “uma enfermidade da inteligência”, fato que confere com a mutilação de Simone.

Uma semana depois do relato da aparição, Ulisses chega em casa e põe-se diante do espelho. O espelho é um dos objetos com maior relação com o duplo, pois permite apreendermos nosso próprio reflexo, sendo essa uma manifestação do duplo segundo Otto Rank (1939). A pessoa que encara o espelho não é a mesma que o reflexo reproduzido; a identidade abstrata, a própria imagem de cada pessoa muitas vezes não condiz com a realidade física da mesma.

Encontrei-me de frente comigo mesmo, na outra dimensão do mundo que o espelho permite entrever. Os dois Ulisses ficam se fitando, imóveis, numa atenção inesperada e viva de quem descobre alguma coisa oculta e se espanta. [...] Era aquele o Ulisses que envelhecia.

Nunca me vira assim, identificado a um outro Ulisses que avançou insensivelmente no tempo e se deslocou da ideia que eu faço de minha figura física. (MOURA, 1956, p.96-97).

A perda da face de Simone causa impacto em Ulisses sobre sua percepção do mundo das aparências. O sujeito percebe que a ideia de sua própria face não condiz com a realidade, ele está envelhecendo e a sua superficial identidade começa a desintegrar-se em meio às profundezas de si mesmo. Ele começa a enxergar de olhos fechados, assim como a esposa. O acidente de Simone revelou a ele um mundo para além das superficialidades, onde a realidade escapa da materialidade do mundo ordinário e não suporta a coexistência com o mesmo.

Ulisses começa a submergir cada vez mais nesse mundo extraordinário, onde pode sentir, mas não raciocinar e expressar o mesmo através da linguagem ordinária: “Nossa vida existe no inconcebível...” (MOURA, 1956, p.152). Esse inconcebível é o mundo que Simone enxerga mesmo estando cega, no qual seu marido começou a submergir. A ideia de submersão é corrente na prosa, sendo um simbolismo bastante usual da psicanálise: a consciência como a superfície de um lago, sendo o inconsciente o restante do mesmo, inconcebível por meio da razão. Quando Ulisses começa a compreender um pouco mais o mundo da esposa, racionalmente inapreensível, até mesmo com uma língua diferente, acredita que a mesma já não faz parte desse mundo, e pensa em efetuar o crime já sonhado.

Quando vai preparar a injeção para matar Simone é surpreendido pela mesma; com uma espécie de poder onisciente ela interroga sobre o que ele está fazendo, e Ulisses acaba se arrependendo e pedindo perdão: “Agora sabia que estava lutando com um ente capaz de conhecer meus pensamentos” (MOURA, 1956, p.169). Em seguida sai pela rua numa espécie de delírio, oscilando entre vários espaços diferentes, e quando volta para casa põe-se em reflexão existenciais em frente ao espelho:

Entrei tateando.

Na escuridão, quando não se está deitado, a embriaguez é desagradável. Fui ao banheiro. Quis examinar no espelho aquele outro Ulisses envelhecido pelo tormento íntimo. A sombra parecia fugir, envolta num sudário de bruma. Aproximei-me mais, o mais que pude do espelho, e não vi outra coisa que aquele contorno de névoa, indeciso e como que ondulante. Meu rosto era opaco. Sem dúvida meus olhos é que continham o insondável nevoeiro do uísque. (MOURA, 1956, p.168).

O espelho é capaz de levar “[...] nossa imaginação para as suas aparentes profundezas, para a sensação de que por trás da imagem do espelho da nossa realidade imediata se poderá ver algo inteiramente diferente” (KATHLEEN; RONNBERG, 2012, p.590). O relato de Simone sobre o modo como via as pessoas é bem próximo do que foi expresso por Ulisses na presente citação, o que dialoga com a ideia de uma “vertente íntima, tenebrosa e por vezes satânica, da pessoa, a esta ‘translucidez cega’ que o *espelho* simboliza, instrumento de Psique” (DURAND, 2012, p.95, grifo do autor). A ideia da perda do reflexo, ou da sombra, é corrente na literatura do duplo, sendo o mesmo – para Otto Rank (1939) – a manifestação do próprio duplo. No caso em pauta, o Ulisses envelhecido pelo tormento íntimo, a sua superficial identidade, esvaindo-se, restando as brumas de sua espécie de aura, assim como a esposa o via: imergia, cada vez mais, nesse outro mundo, onde só é possível ver de olhos cerrados.

Nessa mesma noite, quase adormecendo, Simone vai ao quarto de Ulisses a fim de conversar com o mesmo. A descrição da aparição da esposa no quarto é bastante expressiva, já não tem mais o clima de horror acerca do rosto da mesma, o que reflete uma mudança na percepção do narrador: “Um rosto cego para a luz deste mundo, mas normal quem sabe para que plano, fora das possibilidades de nossa presença. Tive a impressão que me fitava com a face da vida oculta, aquela que às vezes me envolvia na enfermidade de suas deformações” (MOURA, 1956, p.170). Ele ressalta que, apesar da característica inumana do rosto, há certa “simetria impressionante”, de onde deduzimos que os vislumbres desse mundo oculto lhe conferiram uma percepção para além das superficialidades. Simone vai ao quarto para contar para o marido que já sabia da tentativa e achava natural que estivesse sentindo repulsa por ela: “[...] eu vivia tão absorva pelo outro, que esquecia que também és o Ulisses de sempre... [...] Eu sei que também sou outra e... não compreendo, não posso compreender nada.

Vivo como num sonho” (MOURA, 1956, p.172). Ela se distanciou da realidade de Ulisses e estava apaixonada pelo outro, afinal, ela também era outra.

No dia seguinte à noite da tentativa de assassinato, na usual sessão vespertina de música com o marido, Simone começa a revelar para ele o seu outro mundo - que chegou a chamar Marte, sem bem saber se o era -, as cores transcendentais, a sua linguagem. Ulisses vai se familiarizando com a realidade de Simone, que chega a lhe levar umas flores de seu outro mundo, as quais tinham uma cor antes não vista por ele: “Existe um breve momento diante de mim, pálidas orquídeas da loucura. Depois desaparecem. Não pertencem a esta dimensão.” (MOURA, 1956, p.192) Essas flores de “inframundo” não podem sobreviver muito tempo nessa dimensão, assim como não poderia deixar de acontecer com o casal, na medida em que estavam se transformando em outros; até mesmo Ulisses já tinha outro nome na dimensão de Simone: Luziluz.

No final do romance, depois da aproximação de Ulisses ao mundo de Simone, que chega a concebê-la como um símbolo de sua vida, o protagonista é possuído pelo duplo, perdendo o controle de suas ações. O outro mata Nora, a amante, numa cena relatada entre a lucidez e a loucura.

Bruscamente resvanei por dentro em qualquer coisa viscosa, estava me recuperando por uma fresta de consciência. Via-me como se estivesse diante de um espelho imenso que reproduzisse tudo o que eu estava fazendo. Havia começado sem querer e agora não podia parar mais, o sentido do meu esforço era irreversível como a vida. Foi Arlete que te contou tudo? perguntei, mas não era a minha voz que se erguia nesse momento. Minhas mãos apertando e meus dois estados íntimos se reproduzindo em alternativas fulminantes. Vinham relâmpagos de lucidez – mas qual era agora minha consciência verdadeira? A minha ou a do outro? – e depois, de novo, o vento gelado como um acesso de febre, estava noutro mundo e apertava com minhas mãos automáticas. (MOURA, 1956, p.197).

A descrição da cena descreve bem a manifestação do duplo, que atua e deixa a personagem como que assistindo a cena por um espelho, ao estrangular Nora com suas mãos manipuladas pelo outro. Acerca da interrogação presente na citação, sobre Arlete, não há resposta, mas é possível que ela tenha contado sobre a tentativa de assassinato, ou sobre a loucura crescente de seu irmão, que a mesma atentava uma vez que o pai deles sofrera sérios distúrbios mentais. Depois da morte da amante, Ulisses tenta matar Arlete, que consegue escapar, e mata Simone, também por estrangulamento num ato de possessão do duplo.

A manifestação do duplo de Ulisses chega ao ápice com as mortes de Simone e de Nora, que representavam, por sua vez, faces de uma mesma moeda: na medida em que sentia ojeriza pela transformação de sua esposa, o protagonista se refugiava em sua

amante, que era mais nova que ele, dando certa sensação de poder sobre o declínio natural da matéria, que tende à desconfiguração pela velhice, e à putrefação após a morte. Nesse apego à matéria, busca sublimar tal sentimento de envelhecimento, de perda da beleza superficial, com a relação com Nora. A perda da bela face de Simone abriu os olhos do narrador do diário para o mundo além das aparências, ao qual ela devia resignar-se. Ao submergir no universo da esposa e compreender a sua realidade, não é mais possível sustentar o elo com a amante.

Se Ulisses era o último elo de Simone com o mundo ordinário, e ele foi desligando-se dessa realidade e submergindo na outra esfera, o assassinato da esposa simbolizou a libertação da mesma da realidade material para o seu outro mundo, assim como a posse definitiva do marido pelo outro. Depois dos crimes cometidos pelo duplo, Ulisses termina seu diário repousando em seu divã, e é achado pelos médicos em estado de transe, repetindo hipnoticamente as mesmas palavras: “Os passos se aproximam, os passos se aproximam... estão abrindo... abrindo a porta... os passos no escuro... no escuro...” (MOURA, 1956, p.206).

Concluindo, as manifestações do duplo são próprias do imaginário de *Um rosto noturno*, de Reynaldo Moura, que desenvolve sua prosa de caráter bastante intimista explorando tal universo simbólico. A questão do duplo se manifesta em diferentes níveis, propiciando uma análise profunda, a qual se estende a todos as personagens do relato de Ulisses, tanto em sua individualidade como na relação entre si, ainda sendo simbolizada em diversos objetos presentes na narrativa. Nesse sentido, o presente estudo, por sua extensão, não consegue englobar as variadas dimensões do duplo, no entanto abre uma nova perspectiva para futuros estudos acerca do romance.

A construção da narrativa confere a *Um rosto noturno* qualidades próprias de um romance simbolista, no entanto consideradamente tardio. O romance simbolista é um projeto que, segundo Bosi (2006), alcançou pouco nível de desenvolvimento no Brasil, não apenas em relação à quantidade de produção, mas também à qualidade das produções. A linguagem própria do projeto simbolista é difícil de para ser desenvolvida em prosa, dada a abertura semântica do símbolo: acredito que o amadurecimento de tal projeto ganhou uma construção mais consolidada no romance intimista em pauta, quando a literatura brasileira já tinha passado pelo processo modernista das décadas de 1920 a de 1930.

O resgate de um romance simbolista em 1946 é sugestivo: vai contra o projeto neo-realista em voga, construindo uma crítica social no final da II Guerra Mundial refletida no âmbito psicológico, e prioriza o imaginário num mundo em que a realidade social e psicológica fazia cada vez menos sentido. O projeto simbolista francês herdou do romantismo alemão a atenção voltada ao imaginário, quando o fantástico e o extraordinário atuaram no prosa da literatura como oposição à mentalidade racionalista e positivista da época, que influenciaram movimentos como o surrealismo. Moura resgata em *Um rosto noturno* o projeto do romance

simbolista em prosa, num mundo abalado pelo contexto de guerra, quando o tema da mutilação do corpo e da psicologia era pertinente. O romance simbolista de Moura é amadurecido e incrementado pelas influências do fluxo de consciência e do monólogo interior - de James Joyce e de Virgínia Woolf -, assim como pela base psicanalista que fundamenta e legitima a inserção do fantástico, numa espécie de ficção científica.

Um rosto noturno, apesar de ter sua terceira edição em 2006, pela editora Movimento, sessenta anos depois de seu lançamento, é obra pouca estudada de um escritor pouco reconhecido no panorama literário brasileiro, entre acadêmicos e leitores. Reynaldo Moura, possivelmente ofuscado pelo vulto de Érico Veríssimo, merece ter sua obra reavaliada, é um rosto que – faço minhas as palavras de Kiefer – urge trazer à luz.

RAABE, C. M. The double and the imaginary of *Um rosto noturno*, by Reynaldo Moura. **Revista de Letras**, São Paulo, v.55, n.2, p.45-58, jul./dez. 2015.

- **ABSTRACT:** *The present work intends to study the imaginary and the theme of the double in Um rosto noturno (1946), Reynaldo Moura's novel (1900 – 1965), considered one of the first intimate writers from Brazil, in activity since 1930's. Um rosto noturno is the Ulisses' psychological journey through his symbolic and hermetic diary, composed by somnambulism and hallucination, on a tentative to keep his sanity while his wife was submerging in a fantastic dimension after a car accident that disfigured her face. With symbolist novel characteristics, Um rosto noturno is the most intimate Moura's work, in which the imaginary construction is the rhetoric's first objective, structured by the theme of the double, reflecting the symbolical ambiguity and the narrative's fantastic architecture.*
- **KEYWORDS:** *Imaginary. Double. Um rosto noturno. Reynaldo Moura.*

Referências

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Rio de Janeiro: Liv. Eldorado Tijuca, [19--].

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro, J. Olympio, 2009.

DURAND, G. **Estruturas antropológicas do imaginário**. 4.ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

GUIOMAR, M. **Principes d'une esthétique de la mort**. Paris: J. Corti, 1967.

KATHLEEN, M.; RONNBERG, A. **O livro dos símbolos**: reflexões sobre imagens arquetípicas. [S.l.]: Taschen, 2012.

KIEFER, C. **Reynaldo Moura**: um rosto à sombra. 13 maio 2009. Disponível em: <http://charleskiefer.blogspot.com.br/2009/05/reynaldo-moura-um-rosto-sombra.html>. Acessado em: 15 jun. 2016. Não paginado.

MAROBIN, L. **A literatura no Rio Grande do Sul**: aspectos temáticos e estéticos. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1985.

MOURA, R. **Um rosto noturno**. Porto Alegre: Globo, 1956.

RANK, O. **O duplo**. Rio de Janeiro: Cooperativa, 1939.

ZILBERMAN, R. **A literatura no Rio grande do Sul**. 3.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992. (Série revisão, 2).

O TEMPO PSICOLÓGICO COMO FERRAMENTA DE TORTURA NO CONTO “O POÇO E O PÊNDULO” DE EDGAR ALLAN POE

Jonas Eduardo ROCHA*

- **RESUMO:** O presente artigo tem como objetivo analisar a maneira como Edgar Allan Poe, através da construção do tempo psicológico, cria o efeito de suspense e terror característicos da tortura. Para isso, foi realizada uma pesquisa sobre a Inquisição Espanhola, baseado em autores como Kamen (1966), de modo a entender o período em que se passa a história do conto “O Poço e o Pêndulo”. Em seguida, foi feita uma pesquisa sobre a literatura gótica, a partir de contribuições de Rossi (2008) e com base nas características estilísticas de Poe, seguida de um estudo sobre os elementos estruturais do gênero conto e da construção do tempo em narrativas, fundamentado em autores como Todorov (1980), Gotlib (1995) e Moisés (1994). Por fim, tendo como base os estudos citados, foi realizada uma análise acerca de como Poe utilizou esses elementos - seguindo a tendência gótica - de modo criar no leitor o efeito de tortura psicológica proporcionada pela obra selecionada.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Edgar Allan Poe. Tempo psicológico. Tortura. Literatura gótica.

Introdução

Edgar Allan Poe é um ícone da literatura de suspense e terror do século XIX, que traz uma narrativa dinâmica, instigante, mostrando a angústia, o medo e o desespero através de um texto construído de forma única. Entre suas obras mais famosas, destacam-se o poema “O Corvo”, de 1845, e os contos “Os Crimes da Rua Morgue”, publicado em 1841, “O Gato Preto”, de 1843, e “A Carta Roubada”, escrita em 1845. Em “A Filosofia da Composição”, obra de cunho teórico criada em 1846, Poe defende a totalidade de efeito de um texto, que, tratando-se do conto, deve ser lido de uma só vez, para não se perder o efeito pretendido.

Poe é considerado por muitos o maior contista norte-americano, sendo a maior referência em se tratando de contos de suspense e terror. O autor criou um estilo

* PUCPR - Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Escola de Educação e Humanidades, Câmpus Curitiba, PR. Brasil - 80215-901. jonas_edu1@hotmail.com

Artigo recebido em 20/10/2015 e aprovado em 14/04/2016.

meticuloso de narrativa, que requer um leitor atento às minúcias do texto. Muitos são os autores que o têm como referência, e inúmeros são os estudos realizados que visam analisar suas obras e estilo, com o intuito de investigar o que o torna tão relevante e inovador. Baseando-se na construção do tempo no conto “O poço e o Pêndulo”, este artigo visa analisar a forma pela qual a construção do tempo psicológico é utilizada como método de tortura inquisitorial neste conto de Poe.

Para desenvolver o presente estudo, foi realizada uma pesquisa bibliográfica direta, segundo Lakatos e Marconi (2001), sobre o período inquisitorial espanhol – momento histórico em que se passa o enredo do conto. Em seguida, será apresentada uma análise sobre as características do estilo literário denominado “gótico”, do qual Poe é um dos representantes mais relevantes, de modo a compreender por que o medo, o suspense e o sombrio são elementos tão recorrentes nas obras do autor. Também foi feita uma revisão bibliográfica acerca das características estruturais do conto, baseada em trabalhos propostos por Massaud Moisés e o próprio Edgar Allan Poe (mais especificamente em “A Filosofia da Composição”), bem como em estudos sobre a construção temporal em narrativas.

Por fim, será averiguado como Poe estrutura seu conto, a maneira pela qual ele faz a construção do tempo psicológico na narrativa, juntamente com a estrutura e sucessão de fatos, de modo a criar o efeito de suspense e terror a partir da tortura psicológica, sob o prisma dos elementos da literatura gótica.

A inquisição espanhola

A história de “O Poço e o Pêndulo” se passa durante o período em que ocorreu a Moderna Inquisição na Espanha, mais especificamente em Toledo.

A Inquisição Espanhola aconteceu durante os anos de 1478 a 1834, com o intuito de retomar os territórios das mãos dos muçumanos e convertê-los, juntamente com os judeus, ao catolicismo. A Espanha era muito importante para o cristianismo, por defender fortemente a fé cristã, e era um perigo para Roma perder o apoio de um país com tamanha relevância. Não podendo correr riscos, a Igreja não vê outra saída a não ser prestigiar a luta espanhola em manter viva a fé católica, já abalada em outros países europeus, como Suíça, Inglaterra, Escócia, entre outros. Sobre o cristianismo na Espanha, Gonzaga (1993, p.175) relata:

[...] o cristianismo se tornou assim a alma viva da Reconquista, de sorte que, na medida em que as tropas avançavam pelos territórios antes ocupados, de imediato florescia neles a Igreja, se restabeleciam bispados, fundavam-se mosteiros, a fé era reavivada. Para os governantes e para o povo, patriotismo e religião representavam duas ideias que se fundiam, formando um todo indissolúvel. Ser espanhol era ser católico.

As prisões na Espanha foram instaladas em castelos, e suas celas apresentavam boas condições, pois as construções eram fortificadas com celas amplas e seguras. Segundo Kamen (1966, p.213): “[...] isso talvez explique a razão pela qual as prisões secretas da Inquisição eram, quase sempre, consideradas menos cruéis e mais humanas que as prisões reais ou as prisões eclesiásticas”.

Na história criada por Poe não se sabe o motivo pelo qual a personagem está presa no calabouço, e não se tem conhecimento de quem são seus torturadores. Kamen (1966, p.215) relata que, em alguns casos, os prisioneiros ficavam isolados do mundo exterior, separados um dos outros e, quando libertados, eram proibidos de revelar o que viram e vivenciaram na prisão; tal sigilo gerava inúmeras especulações e lendas sobre o que acontecia no interior dessas prisões. Levando em conta essa informação, pode-se entender que, em “O Poço e o Pêndulo”, Poe tentou sugerir o que possivelmente acontecia nesses lugares macabros. Na história não existe um contato direto entre o torturador e a vítima, e só se sabe que o prisioneiro estava sendo punido por algum motivo desconhecido do leitor. Esse mistério faz com que a sensação de suspense seja potencializada, pois não se tem conhecimento de qual será o fim da personagem, o motivo de sua prisão e qual a gravidade das acusações, tornando praticamente impossível inferir o que está por vir.

No conto de Poe, percebe-se que há uma especial atenção ao lado psicológico da tortura. O fator psicológico é tido, em casos de tortura, como elemento chave para se obter o resultado almejado. Em muitos casos, bastava que o acusado fosse apresentado aos equipamentos que seriam utilizados pelos inquisidores para que revelasse tudo o que sabia ou assumisse determinada falta. Conforme expõe Gonzaga (1993, p.33):

[...] exigiam-lhe, então, primeiro, o juramento de que diria a verdade. Em seguida, lhe apresentavam os instrumentos que seriam utilizados, com explicações sobre o seu funcionamento. Se, para evitar o tormento, ou no seu desenrolar, o paciente confessasse o que lhe era exigido, levavam-no para outro lugar, seguro e confortável, onde ele deveria ratificar a confissão. Se esta não fosse ratificada, voltava-se à tortura, em dias subsequentes.

Partindo dessas informações, pode-se notar que no conto de Poe o prisioneiro sofre terríveis castigos, como alimentação escassa, paredes em chamas que o encurralam até um poço e o mais terrível de todos: o pêndulo em forma de lâmina que desce em direção a seu corpo atado por cordas. Todas essas práticas são relatadas por Poe de uma forma angustiante, partindo da percepção do protagonista, mais especificamente de seus pensamentos; o autor faz com que o leitor vivencie com a personagem todo aquele momento de terror. Esse lado psicológico, introspectivo, é uma característica bastante marcante em suas obras. Segundo Spiller (1967, p.111), “Poe descobriu um caminho que conduzia aos recônditos sombrios da alma humana

e criara uma forma poética capaz de expressar de maneira simbólica e direta seus tormentos íntimos”.

Portanto, ao abordar a tortura no período da Inquisição Espanhola, Poe criou uma atmosfera de medo, obscura, adequada à situação assustadora vivenciada pelo condenado. O cenário sombrio, a tortura, o medo e o suspense vão de encontro às características da literatura denominada gótica, que será abordada a seguir.

Gótico: o lado sombrio da literatura

Para se entender em que consiste a literatura denominada gótica, faz-se necessário entender como surgiu o “gótico”. Para isso, é interessante voltar-se para a chegada e expansão dos povos bárbaros no continente europeu.

Por volta do século VI d.C., os povos que habitavam a antiga Escandinávia (vândalos, jutos, suevos, godos, visigodos e ostrogodos, mais conhecidos como *vikings*), saem em busca de expansão territorial. Devido à extrema habilidade de navegação, invadem pelo mar inúmeras regiões até então dominadas pelo já decadente Império Romano. Esses povos foram denominados “bárbaros”, pois eram considerados incivilizados pelos romanos, que proclamavam sua superioridade intelectual e cultural.

Os *vikings* eram povos guerreiros, nômades, habilidosos navegadores e acostumados com o inverno rigoroso da Escandinávia. Devido à condição climática da região, eram acostumados a conviver na maior parte do ano com a falta de luminosidade solar. Dessa forma, suas construções tinham por objetivo único serem práticas e protegerem contra frio e chuva; eram quadradas, com teto pontiagudo, de modo a evitar o acúmulo de neve nos telhados. Após vários séculos de instalação dos bárbaros na Europa, a cultura desses povos foi totalmente incorporada, ocasionando o surgimento de línguas como o sueco, o dinamarquês, o alemão, o norueguês, o islandês e o inglês. Sua cultura também foi incorporada ao cristianismo, dando origem ao estilo arquitetônico denominado gótico (ROSSI, 2008). O estilo arquitetônico gótico, caracterizado pelas cores sóbrias, era o oposto das construções românicas, com suas colunas e arcos brancos; essa oposição revelava também um contraste religioso e cultural.

No século XVIII surgiu um movimento que gerou crise nos ideais religiosos: O Iluminismo. Esse movimento era baseado na razão e nos conceitos aristotélicos, em detrimento da subjetividade. A literatura, com o Neoclassicismo, voltou sua atenção à Grécia e Roma antigas. Porém, na segunda metade do mesmo século, nasce na Inglaterra um movimento contrário ao Iluminismo, denominado literatura gótica.

O gótico traz à literatura o sombrio, o terrível, cenários macabros, personagens insanos; o horror em contraponto ao belo proposto pelo Iluminismo. Os iluministas

preocupavam-se com a ciência, com a coletividade e com a razão, deixando à margem o indivíduo, o humano. Com o gótico, a literatura passou a enfatizar a individualidade do ser humano, de uma forma impactante. Surge como uma mistura entre a tendência Realista, baseada na verossimilhança, e o Romantismo, porém sem excessos nem de um nem de outro movimento.

O movimento literário gótico ganhou muita força na Inglaterra, mais do que em países como a França - a origem da arquitetura gótica - por vários motivos. Por estar geograficamente isolada do continente, a ilha sofreu menos influência greco-romana que seus vizinhos europeus. Como o acesso era difícil e os romanos não possuíam grandes habilidades na navegação, a região não sofreu tanta influência das ideias iluministas quanto o continente. Sendo assim, a base da cultura inglesa veio majoritariamente dos *vikings*, e seu imaginário foi povoado, desde o início, por monstros, castelos, sombras. Portanto, muito antes do século XVIII, quando surge o termo “literatura gótica”, alguns dos elementos desse estilo literário já estavam presentes na cultura inglesa.

Três são os elementos básicos para a construção da psicologia do medo, conforme Rossi (2008): o estranho, o terror e o horror. Primeiramente, se tem um fato incomum, que causa desconforto, estranhamento; há uma situação inusitada, que gera o medo. O terror surge da manifestação de algo estranho no mundo real, que abala o senso de realidade; é o suspense. O horror, por sua vez, consiste em um ato de violência, que pode se manifestar tanto física como psicologicamente, normalmente no clímax da história. Esses elementos se unem na construção da narrativa, ocasionando, portanto, o efeito pretendido por esse tipo de literatura.

A literatura gótica continuou com força total na Inglaterra durante muitos anos. Algumas obras de grande relevância são: *Os Mistérios de Udolfo*, escrita por Ann Radcliffe, publicada em 1794, que envolve conflitos, castelos mal-assombrados, mortes, mistérios, no melhor estilo gótico, com grande qualidade estética; *Frankenstein*, de Mary Shelley, publicada em 1818, a qual cria uma nova vertente do gótico – a ficção científica; *O Retrato de Dorian Gray*, lançada em 1890, por Oscar Wilde; *Drácula*, publicada em 1897 por Bram Stoker, que narra história do vampiro mais célebre da literatura mundial – e também do cinema -, entre tantas outras.

Durante a Era Vitoriana, no final do século XIX, a literatura gótica em língua inglesa sofreu forte decadência, por consequência da revalorização dos ideais iluministas presentes nessa época. Em contrapartida, na América do Norte a literatura ganha importância graças a dois grandes mestres do gótico: Nathaniel Hawthorne e Edgar Allan Poe, já citado anteriormente. Ambos dão continuidade à estética gótica, já em crise no velho continente.

Com Poe, na segunda metade do século XIX, nasce outra variante da literatura gótica, nos Estados Unidos, tendo a psicologia do crime e a lógica da mente humana como elementos principais – o romance policial. Com o detetive Auguste Dupin,

Edgar Allan Poe inaugura nos Estados Unidos, em 1841, o subgênero que mais tarde influenciaria as histórias de Sherlock Holmes. Além disso, apresenta uma preocupação a mais em suas obras, além do suspense e do terror: o efeito no leitor. Em “A Filosofia da Composição” publicada em 1846, defende a totalidade de efeito de uma obra, que, no caso do conto, deve ter uma extensão suficiente, aliada à construção do enredo, de modo a ser lida de uma vez só, para que não perca o efeito pretendido. Seu ensaio, ao relatar todo o processo de criação do poema “O Corvo”, evidencia o ato criador como fruto de reflexão e planejamento, de modo a conseguir fazer com que o leitor sinta o efeito que se pretende com a obra. Tal afirmação fica evidente pelo seguinte excerto:

[...] nada é mais claro do que deverem todas as intrigas, dignas desse nome, ser elaboradas em relação ao epílogo, antes que se tente qualquer coisa com a pena. Só tendo o epílogo constantemente em vista, poderemos dar a um enredo seu aspecto indispensável de consequência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e especialmente, o tom da obra tendam para o desenvolvimento de sua intenção. (POE, 2000, p.37).

Fica clara, portanto, a preocupação de Poe em construir uma obra completa, criteriosa, detalhada e coerente, visando, como já foi dito, o efeito no leitor. Tamanha ênfase dada à estrutura faz com que as obras de Poe transmitam ao leitor toda a angústia vivida pelas personagens, como a terrível situação de tortura vivenciada pelo prisioneiro em “O Poço e o Pêndulo”.

Edgar Allan Poe: o gênio do excesso

Edgar Allan Poe teve uma vida cercada de tragédias, decepções e contratempos; perdeu seus pais – dois atores sem sucesso - muito cedo, vítimas da tuberculose, tinha uma irmã epiléptica e um irmão também tuberculoso. Foi adotado por um rico comerciante e passou grande parte de sua infância em um colégio interno. Teve uma decepção amorosa, quando descobriu que sua namorada, Elmira Royster, estava noiva de outro. Em 1831, passou a se dedicar à literatura e se mudou para Nova York, que desde o início do século XIX tornara-se o maior centro literário dos Estados Unidos. Todas essas vivências podem tê-lo inspirado a criar histórias em que o lado sombrio, neurótico, histérico do homem é abordado de forma impactante. O terror e o suspense, auxiliados pela descrição de ambientes sombrios, são trabalhados fundamentalmente por um prisma psicológico, interior das personagens; nessa perspectiva, o tempo psicológico é peça chave para o efeito de medo e suspense pretendidos. Ao lerem-se as divagações, dúvidas, medos e devaneios das personagens, juntamente com seus sentimentos e percepções, embarca-se em uma viagem que não

pode ser delimitada cronologicamente, como a sufocante situação descrita em “O Poço e o Pêndulo”.

Apesar de Poe ser conhecido por suas histórias de terror, a variedade de suas narrativas mostra que o escritor abordava diferentes temas, com cada gênero ou subgênero demonstrando certas singularidades. “O Gato Preto” é o exemplo de conto fantástico mais aclamado do autor, enfocando o lado obscuro e perverso da mente humana. Em outros contos, como “A Carta Roubada” e “Os Crimes da Rua Morgue”, os elementos principais são o raciocínio e o poder de dedução analítica, presentes nas histórias geniais do detetive Dupin e seus casos intrigantes.

Tão importante quanto a variedade criativa, o processo de criação adotado por Poe é o que certamente torna suas obras interessantes objetos de análise. Ele se preocupava em criar – e seguir – um conjunto de regras que nortearia todo o processo de criação de uma história; nessa perspectiva, a noção de mera inspiração é descartada pelo autor. A escolha das palavras, do tema, da métrica e da rima (no caso dos poemas) é, para Poe, uma atividade engenhosa, minuciosa, buscando a totalidade de efeito. Sobre o intenso trabalho de criação literária, Poe (2000, p.38, grifo do autor) afirma:

[...] muitos escritores - especialmente os poetas – preferem ter por entendido que compõem por meio de uma espécie de sutil frenesi, de intuição estática; e positivamente estremeceiam ante a ideia de deixar o público dar uma olhadela, por trás dos bastidores, para as rudezas vacilantes e trabalhosas do pensamento, para os verdadeiros propósitos só alcançados no último instante, para os inúmeros relances de ideias que não chegam à maturidade da visão completa, para as imaginações plenamente amadurecidas e repelidas em desespero como inaproveitáveis, para as cautelosas seleções e rejeições, as dolorosas emendas e interpolações; numa palavra para as rodas e rodinhas, os apetrechos de mudança no cenário, as escadinhas e os alçapões do palco, as penas de galo, a tinta vermelha e os disfarces postiços que, em noventa e nove por cento dos casos, constituem a característica do *histrião* literário.

Muitos foram os autores e críticos que descobriram e reconheceram, na época, a genialidade de Poe; entre eles estão Dostoievski e Baudelaire (este último quem deu título de *Histórias Extraordinárias* à coletânea de contos de Poe), que defendiam e exaltavam a capacidade do autor de tratar os excessos e exceções da vida e da natureza humana. Todorov (1980, p.156) completa: “Poe é o autor do extremo, do excessivo, do superlativo; leva cada coisa aos seus limites – além, se for possível”.

O tema que mais atrai Poe, que leva seu limite ao extremo em suas obras, é a morte. O assassinato aparece em diversas obras, como em “O Coração Revelador”, no qual a vítima é sufocada por um homem perturbado, em “O Demônio da Perversidade”, no qual a morte acontece por envenenamento, em “Os Crimes da

Rua Morgue” as vítimas são dilaceradas por uma estranha criatura; enquanto em “O Barril de Amontilado” a vítima é enterrada viva. Já em “A Queda da Casa de Usher”, Poe trata da catalepsia, mostrando o caso de pessoas enterradas vivas por acreditar-se estarem mortas. Em “O Poço e o Pêndulo” há a ameaça de morte constante, até o último momento da obra, apesar de não se concretizar. Essa fascinação pela morte, e a forma extremada como é tratada, vão ao encontro da tendência, já mencionada, de explorar de forma intensa e sistemática os limites, fazendo com que os superlativos e o exagero descritivo sejam abundantes. Essa característica descritiva é explicada por Todorov (1980, p.158, grifo do autor):

O que importa compreender, no entanto, é que essa fascinação pela morte não resulta diretamente de não se sabe que pulsão mórbida: é o produto de uma tendência global que é a exploração sistemática dos limites a qual Poe se entrega (o que se poderia chamar seu “superlativismo”).

Seguindo a tendência literária gótica, as histórias criadas por Poe se passam em castelos ou casas antigas, em lugares distantes, macabros, muitas vezes insólitos; não se encontra em suas obras relatos da vida cotidiana americana do século XIX. Com relação ao espaço, Poe não faz descrições aprofundadas, informando o necessário para o transcorrer da narrativa. Por outro lado, o detalhamento será dado às personagens, seus pensamentos e personalidade, bem como à construção da narrativa, ao “como” contar a história. “Poe é um aventureiro, mas não no sentido banal da palavra: explora as possibilidades do espírito, os mistérios da criação artística, os segredos da página branca.” (TODOROV, 1980, p.160).

A estrutura do conto e a unidade de efeito

Conforme mencionado na seção anterior, Poe levou ao extremo sua preocupação com a estrutura de suas narrativas; segundo o autor, só se atinge a totalidade de efeito se a obra seguir certas “regras” estruturais. Em se tratando do gênero conto, Poe defende que sua extensão é essencial para se obter o efeito pretendido.

A palavra “conto” originou-se de contar, ou seja, relatar um fato ocorrido ou uma história. Com o tempo, essa narrativa oral evoluiu para a escrita, partindo daí o que hoje conhecemos como gênero narrativo “conto”. Conforme sintetiza Nádya Battella Gotlib (1995, p.130, grifo do autor):

[...] a história do conto, nas suas linhas mais gerais, pode se esboçar a partir desse critério de invenção, que foi se desenvolvendo. Antes, a criação do conto e sua transmissão oral. Depois, seu registro escrito. E posteriormente, a criação por escrito dos contos, quando o narrador assumiu essa função: de contador-criador-escritor de contos, afirmando, então, seu caráter *literário*.

Massaud Moisés (1994, p.20) define as características básicas do gênero conto, enfatizando que:

[...] todos os ingredientes do conto levam a um mesmo objetivo, convergem para um mesmo ponto. Assim, a existência dum único conflito, dum única “história”, está intimamente relacionada com essa concentração de efeitos e de pormenores: o conto aborrece as digressões, as divagações, os excessos. Ao contrário, exige que todos os seus componentes estejam galvanizados numa única direção e ao redor dum só drama.

Dentro do que hoje é classificado e entendido como conto, existem algumas subdivisões. O conto maravilhoso, segundo Gotlib (1995), traz personagens, lugares e tempos indeterminados historicamente; sua estrutura está mais próxima às histórias contadas de forma oral, normalmente para crianças. A partir do conto maravilhoso, com o passar dos tempos, novas maneiras de se criar um conto foram surgindo, e novos elementos incorporados. Os contos de terror, de mistério e os contos policiais surgem seguindo uma origem estrutural comum, porém apresentando distinções quanto à maneira de contar. Elementos estruturais, como a extensão, são comuns aos diferentes tipos de contos. Segundo Edgar Allan Poe (2000), deve-se ter cuidado em dosar a obra, de modo a manter, do início ao fim da história, a excitação por parte do leitor. Sendo assim, conforme explica em “A Filosofia da Composição”, um conto deve ser lido de uma só assentada; se houver interrupções, isso irá afetar a totalidade de efeito pretendido. Partindo desse pressuposto, todo elemento que não mantiver relação direta com o efeito deve ser eliminado, pois se deve conseguir, com o mínimo de meios, o maior número de efeitos possível. Além do cálculo proposto por Poe, outro elemento importante precisa ser levado em conta no momento de se escrever um conto: qual o efeito que o autor quer causar no leitor?

Tendo em mente o efeito pretendido (medo, estranhamento, encantamento, etc.), o autor precisa fazer uma escolha minuciosa dos fatos narrados ou do tom a ser usado. Para a escolha do tema e do efeito pretendido, bem como a maneira com que a história será construída, exige-se do autor do conto imenso domínio das ferramentas narrativas. Nesse aspecto, Poe mostrou-se extremamente competente e inovador, pois sabia como ninguém instigar o leitor por meio de histórias construídas minuciosamente. Em se tratando de contos de terror, nos quais Poe é referência, o efeito causado no leitor tem grande importância, pois a expectativa e o suspense são elementos essenciais. A maneira engenhosa com que Poe criava suas histórias fez com que suas narrativas de terror obtivessem enorme sucesso, desde seu lançamento até os dias atuais.

O tempo na narrativa

A construção temporal em narrativas é de elementar importância; com o enredo e o espaço, constitui os elementos básicos de qualquer história. Para Poe, o tempo é utilizado como ingrediente essencial na obtenção do efeito pretendido. Nos contos de suspense e terror, a construção do tempo deve ser feita de forma minuciosa, de modo a transmitir ao leitor um efeito, fazendo-o sentir a angústia e o medo das personagens.

Ao se tratar da construção temporal em narrativas, Moisés (1994, p.23) defende que “[...] o conto repugna a duração bergsoniana ou a complicada inserção de planos temporais, feita com o auxílio da memória associadora de fatos passados, ou de outro expediente análogo”. No entanto, na obra de Poe, o tempo é justamente uma ferramenta importantíssima da construção do suspense e do medo, sendo, portanto, um elemento complexo e elaborado de forma engenhosa em suas criações.

Massaud Moisés (1996) propõe dois tipos de tempo: o cronológico ou histórico e o psicológico ou metafísico. De acordo com o autor:

[...] o primeiro corresponde à marcação das horas, minutos e segundos, no relógio, de acordo com o tempo físico ou natural, disposto em dias, semanas, meses, anos, estações, ciclos lunares, etc. Por sua vez, o tempo psicológico caracteriza-se por desobedecer o calendário e fluir dentro das personagens, como um eterno presente, um tempo-duração (no conhecido dizer de Bergson), sem começo, meio nem fim. (MOISÉS, 1996, p.102).

O tempo cronológico é mais perceptível na construção de uma narrativa, pois nota-se com mais facilidade o período de tempo em que uma história se passa; no entanto, o tempo psicológico torna-se um elemento mais complexo. Compreender de que forma o tempo se desenrola em uma obra literária não é uma tarefa simples, afinal tanto o tempo cronológico quanto o psicológico apresentam-se simultaneamente como ferramentas essenciais na construção do texto. Jean Pouillon (1974) defende que, entre o desencadear do tempo cronológico, há uma série de intervenções. Ao fazer essa afirmação, Pouillon defende que o tempo psicológico, ou metafísico, caminha paralelamente ao tempo cronológico, dando sentido aos acontecimentos descritos na narrativa. São os pensamentos, as divagações e as reflexões das personagens que irão dar sentido ao que está sendo contado na história, e não apenas a simples sucessão de fatos. Como sintetiza Bachelard (1994, p.87) “[...] o tempo tem várias dimensões; o tempo tem uma espessura. Só aparece como contínuo graças à superposição de muitos tempos independentes.”

Em “O Poço e o Pêndulo”, o paralelismo entre o tempo cronológico e o psicológico é um ponto importante da construção narrativa. O narrador relata os acontecimentos durante sua prisão, que durou alguns dias, mas estão presentes inúmeras reflexões, pensamentos, divagações e angústias, dando a sensação de que

se passou muito mais tempo. O fato de o narrador ser também o protagonista da história faz com que o aspecto psicológico dessa personagem apareça com mais minúcia e relevância na narrativa, pois relata detalhadamente o que se passou durante a prisão.

O narrador protagonista, segundo Arnaldo Franco Junior (2005), é aquele que narra a história em 1ª pessoa, a partir de sua própria experiência, fazendo o registro de seus pensamentos, sentimentos e percepções. Em “O Poço e o Pêndulo”, devido à presença de um narrador protagonista, os sentimentos, pensamentos, divagações e angústias da personagem estão fortemente presentes, seguindo um tempo psicológico. Nas obras de Poe, a escolha da narrativa em 1ª pessoa é bastante comum e cria uma impressão de realismo em histórias irreais. No caso do conto analisado, aliado à extensão da obra, possibilita ao leitor vivenciar os acontecimentos de forma mais intensa, atingindo, portanto, o efeito pretendido.

Em “O Poço e o Pêndulo” o leitor acompanha a história de um prisioneiro durante o período inquisitorial ocorrido na Espanha. Após ser julgado e condenado, o homem se vê preso em um obscuro calabouço, e as lembranças do dia da sentença, juntamente com o medo do que poderá acontecer, deixam-no transtornado. Na tentativa de vasculhar sua escura cela, o prisioneiro tropeça e, na queda, descobre a existência de um poço. Ao evitar a queda no terrível poço, ele acredita ter frustrado os planos dos inquisidores em matá-lo. No entanto, o pior dos martírios estava por vir: após um dos vários momentos de inconsciência, o homem acorda e descobre que está atado por cordas, e que um enorme pêndulo, em formato de lâmina, está descendo lentamente em direção a seu corpo. Essa situação faz com que o sofrimento do prisioneiro seja intenso, e ele tenta de forma angustiante se livrar do terrível destino que o aguarda. Todos esses momentos de medo, angústia e sofrimento são relatados de forma avassaladora por Poe, fazendo com que o leitor vivencie cada momento de suplício do protagonista.

Neste conto, o espaço é essencial na obtenção do efeito de suspense e terror; o poço simboliza a luta contra o espaço e sua atmosfera sufocante, e as paredes que o cercam representam a impossibilidade de fugir daquela situação de encarceramento. O fato de a prisão ser muito escura potencializa a sensação de incerteza e medo, e as figuras horrendas representadas nas paredes ajudam a tornar insuportável a atmosfera do lugar. Essa situação de imobilidade, estar preso entre quatro paredes, remete à definição de Bachelard (1988, p.146) sobre o significado dos cantos de um ambiente: “[...] o canto é um refúgio que nos assegura um primeiro valor do ser: a imobilidade.”

Pode-se notar que o tempo psicológico é fortemente presente em “O Poço e o Pêndulo”. Poe faz uso desse elemento para nos transportar à realidade da personagem, nos aproximando de suas angústias, medos e desespero. A figura do Tempo, que na obra segura, ao invés de uma foice, um pêndulo, simboliza a importância da construção temporal na obra.

A descida do pêndulo, de forma lenta, faz com que a personagem vivencie de forma aterrorizante a passagem do tempo, esperando sua morte, e seu sofrimento nos transporta ao interior de seus pensamentos. Evidencia-se aí, pois, a clara distinção entre o tempo cronológico e o psicológico. Essa distinção pode ser percebida no trecho abaixo:

[...] de repente, voltam à minha alma o movimento e o som – o movimento tumultuoso do coração e, em meus ouvidos, o som de suas batidas. A seguir, uma pausa, em que tudo é vazio. Depois, vivamente, o som, o movimento e o tato, como uma sensação vibrante que penetra em meu ser. Logo depois, a simples consciência da minha existência, sem pensamento – estado em que permaneci por muito tempo. Depois, de forma extremamente abrupta, o pensamento e um trêmulo horror – o esforço descomunal para compreender o meu verdadeiro estado. Em seguida, um verdadeiro desejo de mergulhar na insensibilidade. (POE, 2010, p.89).

No trecho acima, percebe-se que o protagonista começa a retomar a consciência e descobrir sua real situação. Nota-se que ele estava em um estado de delírio e, quando volta à realidade, tem o desejo de retornar ao estado de insensibilidade, ou seja, quer fugir, pelo menos psicologicamente, daquela situação. Cronologicamente, provavelmente se passaram algumas horas, mas esse estado de inconsciência em que a personagem estava inserida faz com que perca essa noção de tempo e existência. As sensações físicas do prisioneiro, como o “movimento tumultuoso do coração”, “a sensação vibrante” que penetra em seu ser, “o pensamento e um trêmulo horror” demonstram todo o martírio sofrido pelo homem e como tudo isso o afetou psicologicamente; em um curto espaço de tempo, inúmeras sensações e sentimentos permeiam seu corpo e sua mente.

Analisando a história da Inquisição Espanhola e suas características, torna-se possível entender a escolha dos elementos presentes na obra, de modo a criar o efeito de angústia, suspense e terror. O movimento inquisitorial foi um dos períodos mais terríveis e marcantes da história da humanidade e, em se tratando de histórias em que o medo, o suspense e o sofrimento são elementos principais, esse momento histórico se torna o plano de fundo ideal para o desenvolvimento da narrativa. A tortura é uma atividade estritamente humana, que evidencia o sistema de poder que rege todas as sociedades. No período da Inquisição, essa relação de poder e dominação existente na sociedade tornaram-se mais evidentes; no entanto, situações de tortura estão presentes em diversas comunidades, nas mais diferentes épocas. Em seu estudo sobre a tortura, Alfredo Naffah Neto (1985, p.11) afirma que:

[...] como um acontecimento caracteristicamente humano, a tortura representa uma situação onde se revela, da forma a mais crua e gritante, o sistema de

poder que rege as sociedades dos homens, poder frente ao qual toda a existência estremece e onde vida e morte, opondo-se num ciclo contínuo e desesperante, revelam seu significado mais propriamente humano.

Conclui-se que em todos os casos de tortura o efeito mais devastador se dá no âmbito psicológico. Em obras literárias como o conto, o autor precisa fazer a escolha certa de quais elementos irá utilizar para que consiga passar ao leitor esse sofrimento psicológico, porém sem estender-se demasiadamente.

Como foi citado anteriormente, o gênero conto, em sua essência, preza pela brevidade e objetividade, pois o leitor deve ler sem pausas, de modo a se obter o efeito pretendido com esse tipo de narrativa. Poe deu a esse quesito extrema importância; para o autor norte-americano, o processo de criação deve ser levado a sério, planejado, pois escrever não é fruto de mera inspiração. Partindo desse conceito, nota-se que Poe faz uma escolha criteriosa das palavras a serem usadas, de modo a criar no leitor exatamente aquilo que se deseja em termos de efeito com a obra.

Em “O Poço e o Pêndulo”, a forma como o narrador-protagonista descreve os acontecimentos vividos faz com que o leitor vivencie junto com ele cada minuto de sofrimento. Para isso, Poe (2010, p.87) escolheu o detalhamento descritivo como forma de evidenciar as experiências angustiantes da personagem, como pode ser constatado já no início do conto:

Eu estava exausto, mortalmente exausto com aquela longa agonia; e, quando finalmente me desamarraram e pude sentar-me, senti que perdia os sentidos. A sentença – a terrível sentença de morte – foi a última frase que chegou, claramente, aos meus ouvidos. Depois, o som da voz dos inquisidores pareceu apagar-se naquele zumbido indefinido de sonho.

Evidencia-se, pois, que o autor fez uma escolha criteriosa das palavras a serem usadas, sempre visando o efeito pretendido. Preferiu usar “mortalmente exausto”, “longa agonia”, “terrível sentença”, em vez de apenas exausto, agonia e sentença; tais escolhas exemplificam a preocupação de Poe em enfatizar, através das palavras, o sofrimento, os sentimentos e percepções das personagens.

Aliada à estrutura narrativa, a construção do tempo é um elemento de fundamental importância na história narrada. Tendo como base as definições de Massaud Moisés (1996), que diferencia o tempo cronológico do tempo psicológico, encontra-se no conto estudado interessante objeto de análise. No conto de Poe, não se tem informações acerca do tempo cronológico transcorrido (a personagem pode ter ficado presa por dias, semanas ou até meses), o que torna a história ainda mais intrigante e angustiante. Por outro lado, o tempo psicológico é construído de maneira complexa. Em vários momentos da narrativa, a personagem sente-se confusa e desorientada quanto à passagem do tempo; em certos momentos sugere que,

possivelmente, foi introduzido algum tipo de droga em sua comida e água, fazendo com que dormisse por um tempo impossível de ser determinado. Em situações como essa, o delírio e a incerteza tomam conta do prisioneiro, e ele tenta entender sua real situação, como pode ser comprovado no trecho a seguir:

[...] eu tinha desmaiado; no entanto, não posso dizer que tivesse perdido totalmente a consciência. Não tentarei definir, nem sequer descrever, o que dela me restava. Nem tudo, entretanto, estava perdido. Em meio do mais profundo sono...não! Em meio do delírio...não! Em meio do desfalecimento... não! Em meio da morte...não! Nem mesmo na morte tudo está perdido. (POE, 2010, p.88).

A memória é um elemento bastante relevante no conto analisado. As lembranças do momento do julgamento, da voz dos inquisidores proferindo a terrível sentença, fazem com que o sofrimento do protagonista aumente cada vez mais. O fato de ele estar preso em um lugar escuro, desconhecido, sem contato com ninguém, faz com que tente entender sua condição e criar suposições acerca de seu destino. Esse desconhecido acaba gerando um grande sofrimento psicológico no condenado; em um curto espaço de tempo, as lembranças do dia da condenação, de sua prisão, da terrível voz dos inquisidores passam por sua cabeça de forma irregular e descontrolada, tornando sua situação ainda mais angustiante. Segundo Bergson (1990, p.22) “[...] não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada.”

Os pensamentos do protagonista permeiam a maior parte da história, propositalmente, possibilitando ao leitor experimentar vicariamente, da forma mais próxima possível, a horrível experiência vivida pelo prisioneiro; seguindo esse raciocínio, os momentos de delírio da personagem são importantíssimos para que se atinja o efeito no leitor. A importância de se destacar os delírios da personagem pode ser exemplificada com a passagem a seguir, do início da história:

[...] o som da voz dos inquisidores pareceu apagar-se naquele zumbido indefinido de sonho. O ruído despertava em minha alma a ideia de rotação, talvez em razão de associá-la, em minha mente, com o ruído característico de uma roda de moinho. Porém, isso durou pouco, pois logo depois não ouvi mais nada. No entanto, por alguns instantes, pude ver – mas com que terrível exagero! Via os lábios dos juízes trajados de preto. (POE, 2010, p.87).

Provavelmente, a intenção dos juízes da inquisição era, justamente, deixá-lo naquela situação, de modo a fazer com que perdesse a sanidade mental. A incapacidade de inferir o que está por vir desencadeia, na mente do protagonista, uma série de suposições a respeito de seu destino. Conforme propõe Pouillon (1974,

p.71), “[...] o destino [...] não passa de uma manifestação da psicologia particular de um indivíduo determinado, da maneira com que este vive numa duração que, seja como for, permanece contingente”.

Os momentos de incerteza são tão angustiantes que, em certo momento da história, a personagem tenta explorar o interior de sua cela, na busca por respostas. Ao mesmo tempo, na tentativa de obter respostas, as várias histórias e rumores sobre os horrores e mistérios das prisões de Toledo vinham à sua memória, causando medo e angústia; falavam coisas estranhas e horrendas a respeito dos calabouços, que resultavam inevitavelmente na morte do condenado. Ao levar em conta o rigor e crueldade dos juízes, o condenado tinha como certa a sua execução: “Como seria ela e a hora de sua execução eram os únicos pensamentos que me ocupavam o espírito, causando-me angústia” (POE, 2010, p.91).

Durante sua inspeção pela prisão, a personagem sofre uma queda e descobre que, no meio da obscura cela, havia um poço; por sorte, caiu com o rosto na base do poço, fazendo com que percebesse o perigo. Ao evitar uma possível queda, o protagonista acredita ter frustrado os planos dos inquisidores em causar sua morte. Porém, passa por sua cabeça a ideia de que a descoberta do poço tenha sido intencional, como forma de causar-lhe grande sofrimento, principalmente psicológico. No trecho abaixo, evidencia-se a ênfase psicológica da tortura aplicada ao condenado:

[...] para as vítimas de sua tirania, havia a escolha entre a morte com suas angústias físicas imediatas e a morte com os seus espantosos horrores morais. Eu estava destinado a essa última. Em razão dos longos sofrimentos, meus nervos estavam à flor da pele, a ponto de tremer ao som de minha própria voz, de modo que, de todos os pontos de vista, eu era uma vítima adequada para a espécie de tortura que me esperava. (POE, 2010, p.93).

Após ter conhecimento da existência do poço, o prisioneiro começa a imaginar qual será a próxima armadilha que o aguarda; só o fato de imaginar o que poderia acontecer, o desespero poderia ser tamanho a ponto do homem se jogar no poço e acabar com o sofrimento. No entanto, continua, entre momentos de incerteza e pavor, com esperanças de descobrir e evitar os martírios que estariam por vir.

O momento de maior tensão, todavia, aconteceria após a assustadora experiência com o poço. Depois de um dos vários momentos de inconsciência, o condenado acorda e percebe que está atado por cordas. Ao olhar para cima, nota que existem imagens assustadoras no teto de sua prisão; porém, uma delas lhe chama mais a atenção: a figura do Tempo que segura, no lugar da foice, um enorme pêndulo, em formato de lâmina, que se movimenta lentamente. Ele observa o pêndulo por alguns instantes, mas logo se dispersa na observação dos outros objetos da cela, que estava, nesse momento, um tanto mais clara. Poe, mais uma vez, mostra-se genial na construção dos detalhes. Não bastasse utilizar o pêndulo e seu movimento constante,

o autor optou por incluir a figura do Tempo segurando o assustador objeto em forma de lâmina, de maneira a enfatizar o papel fundamental da construção do tempo no enredo do conto.

Quando o prisioneiro percebe que o movimento do pêndulo havia aumentado significativamente, e que estava descendo, sua angústia e medo tomam proporções gigantescas. O som sibilante do terrível objeto em movimento, vindo lentamente em sua direção, potencializa sua desagradável sensação. O ápice da tortura psicológica acontece no seguinte momento:

[...] por que razão falar das intermináveis horas de horror mais do que mortal, durante as quais contei rápidas oscilações do aço? Polegada a polegada, linha a linha, descia aos poucos, de um modo apenas perceptível a intervalos que para mim pareciam séculos. E cada vez descia mais, descia mais!... Transcorreram dias, talvez muitos dias, antes que chegasse a oscilar tão junto a mim a ponto de me ser possível sentir o ar acre que deslocava. O cheiro do aço afiado entrava-me pelas narinas. Rezei, cansando o céu com minhas preces, para que a sua descida fosse mais rápida. Tomado de um desvario frenético, esforcei-me para erguer o corpo e ir ao encontro daquele espantoso e oscilante alfanje. Depois subitamente invadiu-me uma grande calma e permaneci sorrindo diante daquela morte cintilante, como uma criança diante de um brinquedo singular. (POE, 2010, p.96).

Nesse momento, o desespero é tão grande que o homem tenta ir de encontro ao pêndulo de modo a acabar rapidamente com seu sofrimento. Contar as oscilações do objeto e a velocidade de sua descida faz com que a espera pela morte seja algo insuportável psicologicamente. Percebe-se, também, que se intercalam momentos de desespero com momentos de conformidade, o que evidencia a confusão mental em que se encontra o protagonista. O prisioneiro tinha consciência de que o terrível objeto de tortura era controlado por seus inquisidores, que acompanhavam todo o seu sofrimento. Em certos momentos, passa por sua cabeça alguma esperança; mesmo naquela situação de morte iminente, seus algozes lhe enviaram alimento, o que poderia ser indício de que não era intenção dos inquisidores matá-lo através do pêndulo. No entanto, esses pensamentos logo se dissiparam, e o condenado já não tinha mais domínio de suas faculdades mentais.

As lembranças do que havia acontecido, a tentativa de descobrir o que há por vir, os fatos terríveis e confusos do presente, enfim, toda essa mescla de sensações e pensamentos inconstantes, vão ao encontro da proposta de construção do tempo psicológico, feita por Nunes (1988, p.19) “Enquanto o tempo físico se traduz com mensurações precisas [...] o psicológico se compõe de momentos imprecisos, que se aproximam ou tendem a fundir-se”.

O autor, na escolha dos elementos que constroem a narrativa, mostra-se bastante cuidadoso e criativo. Os ratos, que aparecem no momento de maior tensão da história, tornam-se muito pertinentes. “Na Europa [...] o rato personifica doenças, bruxas, demônios e duendes, nas crenças populares. Quando os ratos abandonam as casas ou o navio supõe-se, no entanto, tratar-se de alguma desgraça iminente” (LEXIKON, 1990, p.171).

De início, os animais causam repulsa no prisioneiro, pois esses, saindo aos montes de dentro do poço, devoram os restos de comida que estão na cela. No entanto, o homem vê nos roedores uma esperança de salvação: pegando os restos de comida que estavam no prato, besunta com a gordura as cordas que o atavam, fazendo com que os animais devorassem a corda e, dessa forma, o libertassem. Devido à grande quantidade de ratos descrita na obra, o fato de os roedores terem roído as cordas e libertado o prisioneiro soa um tanto estranho; instintivamente, provavelmente esses animais estariam esperando a morte do homem para, em seguida, devorar seu cadáver. Porém, o que se percebe é que os animais agem contra seus instintos, roendo a corda, tão perto do homem, acabando com a chance de uma alimentação farta.

Na história, o rato, por sua agilidade e astúcia, acaba sendo a salvação do homem que, por estar preso e atado por cordas, acaba por ter uma relação de dependência com os animais para sobreviver. Evidencia-se, pois, que o homem está afetado psicologicamente por aquela pavorosa situação; os ratos, por outro lado, representam o instinto de sobrevivência. Prestes a morrer, o homem consegue controlar seus medos e agir de forma racional, arquitetando todo aquele plano que viria a ser sua salvação, igualando-se, assim, ao pequeno roedor. Esta observação evidencia o motivo de a tortura ser uma prática estritamente humana, com um efeito psicológico devastador.

Ao se tratar de assuntos relacionados à tortura, torna-se interessante analisar ainda o limite entre vida e morte e como esses conceitos podem ser entendidos. Em situações nas quais um indivíduo é torturado, vida e morte caminham juntas, paralelamente. Submetido ao poder de um torturador, a vítima trava uma batalha para sobreviver, e a pergunta que mais aterroriza os torturados é se sairão vivos dessa experiência (NAFFAH NETO, 1985).

Por ser racional, o homem é o único ser capaz de refletir sobre vida e morte, ultrapassando o instinto de sobrevivência. Partindo desse pressuposto, é possível afirmar que a morte vai muito além de um fato puramente biológico; estar de frente com a morte pode ser considerado o mais terrível momento que um homem pode experimentar, o que gera um tormento psicológico extremamente devastador. Nessa perspectiva, em se tratando de obras literárias, a construção do tempo psicológico é primordial para que essa sensação de extrema angústia e sofrimento seja sentida também pelos leitores. Ao se deparar com a morte, inúmeros pensamentos passam pela mente do indivíduo: lembranças do passado, suposições quanto ao futuro, medo,

angústia, tristeza, terror, enfim, inúmeros pensamentos e sensações se interligam, tornando-se impossível delimitá-los.

Sendo assim, é possível afirmar que Poe construiu o tempo psicológico, interior da personagem, de forma engenhosa e genial, fazendo com que o leitor experimente junto com o torturado todos os angustiantes momentos vividos durante a prisão.

Considerações finais

Ao finalizar o presente estudo, pode notar-se que o processo de criação de uma obra literária exige do autor extrema habilidade e competência. Ao se escrever uma história, em especial um conto, seguindo os critérios estabelecidos por Poe, deve-se ter em mente o efeito que se pretende atingir no leitor. Nessa perspectiva, pode-se afirmar que Edgar Allan Poe foi um mestre, pois conseguiu como ninguém dominar o processo criativo, compondo histórias instigantes, complexas e inovadoras, sempre visando alcançar um determinado efeito.

Em “O Poço e o Pêndulo” fica evidente a maneira engenhosa pela qual Poe constrói suas narrativas. Tendo em mente o efeito de suspense e terror, sob o prisma psicológico, o autor cria a história que é narrada a partir da visão do próprio torturado, o que faz com que o leitor vivencie da forma mais próxima possível toda a angústia e terror vividos pelo prisioneiro durante a Inquisição em Toledo. Por meio de uma escolha minuciosa de palavras, pelo uso dos superlativos, por uma descrição detalhada dos acontecimentos e pela construção precisa do ambiente angustiante da prisão, o conto transforma-se em um excelente objeto de análise dos métodos de tortura e seus efeitos devastadores na mente humana.

A construção do tempo psicológico é ferramenta primordial na composição da atmosfera de tortura e sofrimento. Poe conseguiu, de maneira extremamente elaborada, descrever todos os pensamentos, lembranças, devaneios, incertezas e temores vivenciados pelo condenado, atingindo, portanto, o efeito de suspense e terror pretendidos sobre o leitor.

É notória a importância de Edgar Allan Poe para a literatura mundial. Suas obras trouxeram inúmeras inovações e contribuições, fazendo com que o autor se tornasse referência incontestável de qualidade e competência literária.

Esta pesquisa é de grande importância para os estudos literários, pois foi possível identificar os motivos pelos quais Edgar Allan Poe se tornou um dos escritores mais consagrados da literatura universal, influenciando inúmeros autores desde então. A partir da análise do conto “O Poço e o Pêndulo”, pode-se perceber a maneira inovadora pela qual Poe criava suas histórias, sempre visando atingir um efeito sobre o leitor. O processo engenhoso pelo qual Poe elaborava suas narrativas torna evidente a importância do cuidado durante o processo criativo, afinal escrever não é fruto

de pura inspiração. Dessa forma, a presente análise explora uma pequena parte das obras de Poe, porém sua genialidade e sua vasta obra possibilitam inúmeros estudos, abordando diferentes aspectos da construção de uma narrativa.

ROCHA, J. E. The psychological time as a tool of torture in the tale “The pit and the pendulum” by Edgar Allan Poe. **Revista de Letras**, São Paulo, v.55, n.2, p.59-78, jul./dez. 2015.

- **ABSTRACT:** *The present article aims to analyse the way Edgar Allan Poe, through the construction of psychological time, creates the effect of suspense and terror characteristic of torture. For this, a survey on the Spanish Inquisition was conducted, based on authors such as Kamen (1966), in order to understand the period in which the story takes place in the tale “The Pit and the Pendulum.” Then a search on the gothic literature based on contributions from Rossi (2008) and stylistic features of Poe was made, followed by a study on the structural elements of the genre tale and the construction of narrative time, based on authors such as Todorov (1980), Gotlib (1995) and Moisés (1994). Finally, based on the studies cited, an analysis was made on how Poe used these elements - following the trend Gothic - to create in the reader the effect of psychological torture provided by the selected job.*
- **KEYWORDS:** *Edgar Allan Poe. Psychological time. Torture. Gothic Literature.*

Referências

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. **A dialética da duração**. São Paulo: Ática, 1994.

BERGSON, H. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FRANCO JUNIOR, A. Operadores de leitura na narrativa. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Org.). **Teoria literária**. Maringá: Eduem, 2005. p.35-50.

GONZAGA, J. B. **A inquisição em seu mundo**. São Paulo: Saraiva, 1993.

GOTLIB, N. B. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 1995.

KAMEN, H. A. F. **A inquisição na Espanha**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

- LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. de A. **Fundamentos de metodologia científica**. São Paulo: Atlas, 2001.
- LEXIKON, H. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.
- MOISÉS, M. **A criação literária**. São Paulo: Cultrix, 1994.
- _____. **A análise literária**. São Paulo: Cultrix, 1996.
- NAFFAH NETO, A. **Poder, vida e morte na situação de tortura**. São Paulo: Hucitec, 1985.
- NUNES, B. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.
- POE, E. A. **O Corvo e suas traduções**. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000.
- _____. **Histórias extraordinárias**. São Paulo: Martin Claret, 2010.
- POUILLON, J. **O tempo no romance**. São Paulo: Cultrix, 1974.
- ROSSI, A. Manifestações e configurações do gótico nas literaturas inglesa e norte-americana: um panorama. **ÍCONE - Revista de Letras**, São Luís de Montes Belos, v.2, p.55-76, jul. 2008. Disponível em: <http://www.slmb.ueg.br/iconeletras/artigos/volume2/primeiras_letras/aparecido_rossi.pdf>. Acesso em: 16 nov. 2011.
- SPILLER, R. E. **O ciclo da literatura norte-americana**. Rio de Janeiro: Fundo da Cultura, 1967.
- TODOROV, T. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

O SOBRENATURAL REINVENTADO: O NEOFANTÁSTICO EM *O ANJO E O RESTO DE NÓS*, DE LETICIA WIERZCHOWSKI

Kelio Junior Santana BORGES*

Suzana Yolanda Lenhardt Machado CÁNOVAS**

- **RESUMO:** Matéria de importantes discussões teóricas, o sobrenatural é uma estratégia narrativa de grande valor para a carpintaria literária tanto do passado quanto do presente. Uma de suas vertentes mais famosas, chamada de fantástico, foi amplamente estudada por mais de um pesquisador, mas recebeu um tratamento teórico sistemático com Tzvetan Todorov. Entretanto o sobrenatural das narrativas fantásticas tradicionais já não é o mesmo, o século XX alterou profundamente traços do gênero fantástico. Este trabalho tem como objetivo analisar o livro *O anjo e o resto de nós*, de Leticia Wierzchowski, explorando nele traços que demonstram uma evolução no interior da manifestação sobrenatural. Nessa obra, as principais marcas do antigo gênero encontram-se subvertidas, distanciando-se muito dos postulados todorovianos e se aproximando daquilo que é chamado de “neofantástico”, termo cunhado por Jayme Alazraki. Tencionamos expor as principais marcas de diferenciação entre fantástico e neofantástico, além buscar explicitar com que originalidade tais transformações são exploradas no romance em questão.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura. Neofantástico. Leticia Wierzchowski. Sobrenatural. Jayme Alazraki.

Palavras iniciais: sobre a autora e o livro

Conhecida principalmente pelo livro *A casa das sete mulheres* – narrativa lançada em 2002 e adaptada para a televisão em 2003, em formato de minissérie –, Leticia Wierzchowski é uma escritora do Rio Grande do Sul e autora de uma representativa obra ficcional. Ela lançou seu primeiro livro aos vinte e cinco anos, em 1998 e hoje, aos quarenta e três, possui mais de vinte títulos publicados, entre romances, crônicas e literatura infantojuvenil. Sua criatividade na forma de narrar já recebeu elogios

* UFG-Universidade Federal de Goiás. Faculdade de Letras – Goiânia, GO. Brasil - 74.690-900. juniorlit@hotmail.com

** UFG-Universidade Federal de Goiás. Faculdade de Letras – Goiânia, GO. Brasil - 74.690-900. sylvcanovas@gmail.com

Artigo recebido e, 20/10/2015 e aprovado em 14/04/2016

importantes, inclusive oriundos de escritores como Moacyr Scliar e Luís Fernando Veríssimo, renomados representantes da literatura sulina. Consideramos digna de reconhecimento também a originalidade com que a romancista explora o sobrenatural em seu primeiro romance *O anjo e o resto de nós*, publicado em 1998.

O enredo do romance gira em função do amor, temática que se tornaria recorrente nos livros seguintes da escritora. Em *O anjo e o resto de nós*, toda a trama se desenrola a partir de um núcleo familiar, trata-se de uma estrutura romanesca não formada por núcleos plurais e distintos, o que aproximaria o livro mais de uma novela do que de um romance. Entretanto, ainda que esteja centrado nas vivências e paixões de um único núcleo, o texto apresenta uma perspectiva bastante abrangente e representativa da polifonia bakhtiniana. Unidos pelo sangue, os membros dessa família tenderiam a possuir certa homogeneidade de ideologias e comportamentos, no entanto o contrário acontece. Eles não só se diferenciam comportamental e psicologicamente, como também se mostram oriundos de universos plurais; entre anjos e demônios, entre humanos e seres sobrenaturais, a sina dos Flores flui sem grandes choques ou hesitações, como era de esperar em um enredo de cunho sobrenatural.

Mesmo imerso apenas nas experiências dos membros da família Flores, o caráter polifônico do livro se instaura na relação com que as individualidades dessas personagens lidam com o sentimento amoroso. Enquanto uns experienciam a solidão intensa, vivendo a infelicidade oriunda da privação amorosa, outros se entregam totalmente, sendo ou frustrados pelas ironias e complicações da vida, ou felizes, vivendo uma realidade quase como aquela de contos de fada. A complexa relação entre a família Flores e o amor começa com intenso, mas triste relacionamento entre o boticário e perfumista Apolinário Flores e sua amada Rosa.

Tanto em suas origens como em suas consequências, os laços amorosos aparecem norteados por manifestação de caráter sobrenatural. Entre Apolinário e Rosa, por exemplo, o elo afetivo se estabelece pelo fato de o perfumista se encantar com o cheiro que Rosa exalava. O encontro entre os dois aconteceu quando o moço, em viagem para a casa da irmã, parou em uma pequena cidade com o propósito de comprar um vidrinho de noz-moscada e ali, na vendinha de seu Geremias, pai da moça, acabou encontrando mais do que queria, pois se deparou com o amor de sua vida e esse sentimento mais tarde o levaria à total loucura. A primeira intromissão anormal se instaura pelo cheiro diferenciado e intenso exalado pela menina Rosa.

E foi então que sentiu o cheiro, porque as narinas eram-lhe treinadas para tudo. Desde muito menino, em uma fungada certa adivinhava qualquer odor. Mas não aquele. Era um cheiro tão desconhecido quanto bom, e Apolinário esqueceu-se do mundo enquanto fungava daqui e dali e não descobria a causa do odor. (WIERZCHOWSKI, 2001, p.9).

Daí em diante, os eventos insólitos mostram-se tanto mais numerosos quanto complexos. Já casados, Apolinário e Rosa tornam-se pais de quatro lindas meninas com diferentes personalidades e de traços físicos e psicológicos marcantes, muitos deles inexplicáveis.

As filhas do casal Flores – Violeta, Margarida, Gardênia e Rosa Arcádia – não recebem nomes de flores gratuitamente. Todas herdaram da mãe o dom de exalar um perfume intenso, cada uma delas é nomeada de acordo com o aroma que lhe é peculiar, algo que não era muito bem compreendido pelo pai das meninas: “Apolinário confundiu-se. Os nomes tinham vindo por causa do cheiro, ou os cheiros das filhas tinham imitado os nomes? Em verdade, nunca soube” (WIERZCHOWSKI, 2001, p.31). Além dessa, outras manifestações sobrenaturais marcam o físico, a psicologia ou o destino das quatro personagens.

A casa dessa família torna-se cada vez mais heterogênea com a “chegada” de novos entes um tanto quanto exóticos e extravagantes. Um deles é o ex-escravo chamado Macumba que, mesmo não sendo membro sanguíneo do círculo, se insere nele de forma afetiva. Com seu porte robusto e sua postura sensível, esse negro assume uma função pouco comum para sua condição, torna-se “babá” das filhas do casal. Tanto sua etnia quanto sua religião, contribuem para formar essa colcha de retalhos tão diversificada que é o ambiente familiar dos Flores. Diversidade que se intensifica ainda mais com o nascimento dos dois anjos e do cantor negro de voz angelical, que era filho de pais brancos.

Em *O anjo e o reste de nós*, Leticia Wierzchowski elabora uma narrativa fantástica permeada de passagens poéticas e de muitos momentos alegóricos, dois recursos que Tzvetan Todorov não considera pertinentes ao discurso fantástico. Como se verá no decorrer deste estudo, tanto na constituição linguística quanto nos elementos estruturais narrativos, a escritora engendra uma reorganização e uma ressignificação dos elementos primordiais pertencentes ao gênero.

A seguir, promoveremos uma análise dessa obra, nos debruçando especificamente sobre os distanciamentos existentes entre ela e as narrativas fantásticas clássicas, típicas do século XVIII e XIX. Nosso objetivo será evidenciar como esse romance pode representar metonimicamente a evolução ocorrida no interior da estrutura narrativa fundamentada no sobrenatural. O livro de Leticia Wierzchowski testemunha uma transformação dos desdobramentos sobrenaturais, mudança que se faz perceptível na forma e na ideologia desse tipo de narrativa.

De fantástico a neofantástico

É inquestionável a importância da figura de Todorov para os estudos das narrativas em que se manifesta o sobrenatural. Seu livro *Introdução à literatura*

fantástica, de 1970, é uma referência obrigatória dentro dos estudos do gênero e consiste na primeira abordagem de cunho teórico, realmente sistematizada, a respeito do assunto. Antes dele, o que se tinha eram mais perquirições críticas e do que teóricas; coube ao estudioso búlgaro esse papel pioneiro dirigido às narrativas sobrenaturais.

Justamente por esse caráter teórico, que exige critério e rigor para a elaboração de uma sistematização coerente, Todorov explica que sua análise tem como objeto não todas as manifestações do sobrenatural, mas somente aquela vertente representada pelas elaborações narrativas próprias do século XIX, oriundas de uma tendência já iniciada nos fins do século XVIII. Ele analisa as construções em que a presença do insólito possui um significado específico, sendo facilmente identificado enquanto elemento estrutural e semântico dentro dessa forma textual. Segundo o estudioso, o fantástico é um gênero histórico e não teórico¹, constatação de grande importância para a compreensão de sua estrutura.

De acordo com Todorov, o termo “fantástico” não busca definir todas as formas narrativas em que o sobrenatural se manifesta, mas apenas aquelas em que o sobrenatural surge trazendo em seu bojo traços indicados e muito bem analisados pelo teórico – aspectos estes muitas vezes questionados por outros pesquisadores que, a nosso ver, promoveram uma leitura equivocada da teoria todoroviana. Além de apresentar características bem definidas, o fantástico teria sido um gênero histórico, isto é, uma forma que teve sua origem, seu apogeu e sua “derrocada” dentro de um contexto histórico mais ou menos definido. É o próprio Todorov quem afirma, a certa altura de seu livro, “o fantástico teve uma vida relativamente breve. Ele apareceu de uma maneira sistemática por volta do fim do século XVIII, com Cazotte; um século mais tarde, encontram-se nas novelas de Maupassant os últimos exemplos esteticamente satisfatórios do gênero” (TODOROV, 2004, p.174-175).

As produções literárias do século XX, nas quais se percebe a presença do sobrenatural, ainda que sejam muito influenciadas por aquilo que outrora fora produzido, não deveriam mais ser classificadas e entendidas como “fantásticas”, isso porque já representam uma maneira de percepção de mundo distinta daquela realizada pelos textos dos dois séculos anteriores. Antes do século XX, havia uma compreensão diferenciada do mundo e do elemento sobrenatural, por isso “[o] verdadeiro tema do conto fantástico oitocentista é a realidade daquilo que se vê: acreditar ou não acreditar nas aparições fantasmagóricas, perceber por trás da aparência cotidiana um outro mundo, encantado ou infernal” (CALVINO, 2015, p.186). Esse ponto de vista materializou-se em forma de estrutura narrativa fantástica, fazendo dela uma expressão artística, uma concepção de apreender

¹ Em seu livro *Os gêneros do discurso*, Todorov (1980) explica que gêneros teóricos são categorias abstratas, enquanto os históricos seriam as realizações possíveis daquelas abstrações.

o insólito, “[...] o fantástico se define como uma percepção particular de acontecimentos estranhos” (TODOROV, 2004, p.100).

O século XX promoveu uma percepção outra que foi explorada e projetada em uma estrutura distante da antiga e que melhor conseguiu captar um estar no mundo possibilitado pelo novo contexto histórico. A hesitação todoroviana não era mais uma recorrência constante, deixando de ser a pedra fundamental do gênero; nem mesmo a atmosfera de suspense se manteve incólume às transformações sofridas na transição de um século para o outro. A sensação de medo e de terror – imprescindível na visão de críticos como Lovecraft, Castex e Vax – foi substituída por outras possibilidades de efeitos. Algo semelhante aconteceu com as descrições de ambientes noturnos e misteriosos, responsáveis pela origem do suspense e da sensação terrificante; elas receberam novos ares e outros valores, bem diferentes de suas nuances góticas ou grotescas.

Autor de uma obra marcada por realidades com vários matizes insólitos, Italo Calvino é um grande escritor e pensador dessa literatura que, até aquele momento, era chamada de fantástica. Lançado recentemente, o livro *Mundo escrito e mundo não escrito* reúne alguns textos críticos do renomado autor italiano. Ali há uma seção dedicada apenas a essas narrativas insólitas, mas, ao abordar o novo momento e a nova fase delas dentro das letras italianas, Calvino (2015) aponta para a necessidade de uma terminologia com que se possa nomear essa inovadora forma.

No fantástico contemporâneo, a aposta na imaginação, na invenção formal e conceitual é explícita; o problema do “crer ou não crer” já nem se coloca. Ou, melhor dizendo, há um tipo de narrativa que poderíamos chamar de “fantástico cotidiano”, difuso em área anglo-saxã, mas quase ausente entre nós, em que tudo o que ocorre faz parte da realidade habitual, e o sobrenatural consiste apenas numa conexão ou desconexão misteriosa que se delinea entre os fatos de todos os dias: ali, “o crer ou não crer” é uma fresta vertiginosa que se abre por um instante. (CALVINO, 2015, p.213, grifo do autor).

Com a expressão “fantástico cotidiano”, a voz do crítico – que fala pela boca do escritor – almeja definir uma tendência narrativa ainda em processo de experimentação e construção, mas que já possui grandes adeptos, como ele próprio e os mestres latinoamericanos Jorge Luis Borges e Julio Cortázar². Como escritor, não coube a Calvino a função de nomear ou explorar analiticamente esse gênero ainda em estágio amorfo, sua fala serve apenas como testemunho e como uma consciência da metamorfose literária sofrida pelo fantástico.

² Jayme Alazraki (1990), ao falar sobre a obra de Borges e Cortázar, expõe como os dois escritores negaram textualmente o vínculo de suas obras com o que, na época, era ainda definido como literatura fantástica.

Em 1980, é que o argentino Jayme Alazraki, depois de mais de dez anos pesquisando as obras de Borges e Cortázar, publica uma teoria sobre o assunto. Além de analisar minuciosamente os traços distintivos entre as estruturas, do passado e do presente, ele se preocupa com o aspecto taxonômico, ou seja, uma terminologia para o novo momento dessa forma literária. Dentro de outro contexto histórico, marcado por outro psicologismo e lançando mão de novos recursos estilísticos, o gênero recebe de Alazraki a alcunha de “neofantástico”. Ao usar essa terminologia, o objetivo do crítico não é o de promover um rompimento com o gênero fantástico do passado, mas apenas estabelecer outra contextualização, uma forma de atualização desse modo literário influenciado e vinculado a outro momento histórico. Sobre o termo, o pesquisador explica que: “*Neofantásticos porque a pesar de pivotar alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos de siglo XIX por su visión, intención y su modus operandi*” (ALAZRAKI, 1990, p.28)³.

Alazraki (1990, p.29) explica que, na narrativa neofantástica, a relação dos acontecimentos com o mundo real é alterada já que “[...] *lo neofantástico assume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica*”⁴. No fantástico tradicional, a visão parte da solidez de um mundo real e, em oposição a ele, se insurgem os elementos sobrenaturais; dessa colisão é gerado um choque entre universos bem distintos e pouco conciliáveis. Já no neofantástico, o “real” seria uma mera “máscara” que almeja eclipsar uma realidade outra mais complexa, e esta sim seria a tônica da narração neofantástica. Aqui não há oposição ou choque, os dois universos encontram-se simultâneos, um sofrendo a intervenção do outro sem se promover nenhum tipo de hecatombe.

Outra ruptura é aquela relacionada à intenção do texto; em vez do medo ou do terror, outros estados são gerados por essa diferente atmosfera neofantástica. Os eventos sobrenaturais geram uma forma de inquietação e perplexidade, no entanto eles tendem a ser concebidos como metáforas de uma ineficiência da concepção científica que, com sua sobrecarga de racionalidade e de ordem, decepciona quando tenta comunicar e expressar as lacunas da realidade circundante. O sobrenatural irrompe, muitas vezes, como uma maneira alternativa e não complementar do discurso científico, “*una óptica que ve donde nuestra visión al uso falla*”⁵ (ALAZRAKI, 1990, p.30). A metáfora torna-se a única forma de aludir a uma outra realidade que

³ “Neofantásticos porque apesar de se articular em função de um elemento fantástico, estes relatos se diferenciam de seus avós do século XIX por sua visão, intensão e pelo seu *modus operandi*” (ALAZRAKI, 1990, p.28, tradução nossa).

⁴ “[...] o neofantástico assume o mundo real como uma máscara, uma dissimulação que oculta uma segunda realidade que é o verdadeiro destinatário da narração neofantástica” (ALAZRAKI, 1990, p.29, tradução nossa).

⁵ “uma ótica que vê onde nossa visão usual falha” (ALAZRAKI, 1990, p.30, tradução nossa).

escapa à linguagem cotidiana, só nela temos acesso àquilo que resiste ser denominado pela linguagem centrada na comunicação.

Com a expressão *modus operandi*, Alazraki explica como funciona a mecânica da narrativa, isto é, sua estrutura. É nesse aspecto, a nosso ver, que ocorre a principal diferenciação entre o fantástico teorizado por Todorov e o abordado pelo argentino. O pesquisador explica que, desde o início, na narrativa neofantástica, instaura-se uma atmosfera de caráter insólito, sem que haja nenhuma forma de contestação ou de resistência a ela. A narração já se inicia partindo de uma situação sobrenatural e esta se mantém até o final, sendo aceita ou pouco contestada, não acontecendo choques ou colisões entre diferentes ordens ou leis.

El relato neofantástico prescinde también de los bastidores y utilería que contribuyen a la atmósfera o pathos necesaria para esa rajadura final. Desde las primeras frases del relato, el cuento neofantástico nos intrduce, a boca de jarro, al elemento fantástico: sin progresión gradual, sin utilería, sin pathos [...].⁶
(ALAZRAKI, 1990, p.31).

O caráter gradativo da estrutura do fantástico era importante para que se chegasse ao ponto culminante da narrativa, aquele momento em que era promovido o choque entre duas esferas distintas do saber ou do conhecer. Louis Vax soube sintetizar, de forma simples, esse traço: “O fantástico em sentido restrito exige a irrupção dum elemento sobrenatural num mundo submetido à razão” (VAX, 1974, p.14). Como fica explícito nas palavras de Alazraki (1990), “o *modus operandi* do neofantástico” promoveu uma reorganização dos elementos, se o fantástico era um gênero em que duas realidades distintas entravam em choque, a ponto de gerar uma cisão, a ruptura de uma ordem na outra, o neofantástico promove a coexistência dessas duas ordens tão diferenciadas. Nessa atualização do gênero, o que antes se excluía agora se encontra conjugado.

As duas realidades, que antes eram opostas e representavam o cerne da forma fantástica, podem ser metaforizadas, no romance de Wierzchowski (2001), pelo casal Flores. Assim como o perfumista e boticário Apolinário seria uma metáfora da visão científica, Rosa, oriunda de uma pequena cidade interiorana, metaforiza uma concepção de vida mais primitiva, religiosa e mágica. As duas opostas posturas e concepções que eles representam estão presentes inclusive no próprio discurso de uma das personagens, vem de Apolinário o reconhecimento de quão diferente ele é em relação à esposa, considerando como se relacionam com a religiosidade:

⁶ “O relato neofantástico também dispensa os utilitários e suportes que contribuem para a atmosfera ou *pathos* necessária para a ruptura final. Desde as primeiras palavras da história, o conto neofantástico nos intrduz, de modo direto, ao elemento fantástico: livre de progressão gradual, sem utilitários, sem *pathos* [...]”(ALAZRAKI, 1990, p.31, tradução nossa).

– Bênçãos para o nosso casamento, as que vierem eu as aceito. Além do mais, Rosa, você é católica praticante e eu respeito o seu gosto. Mas na igreja não acredito e nem nunca acreditei – suspirou. – E lhe digo mais, qualquer dia desses Deus ainda há de aprontar-me uma falseira. Eu sinto isso. (WIERZCHOWSKI, 2001, p.20).

Ao se casarem, eles passam a dividir o mesmo espaço sem se estabelecer nenhum antagonismo; e as suas filhas, os frutos desse enlace matrimonial e diferencial ideológico, representam o inesperado resultado dessa união entre mundos tão distintos. As quatro filhas do casal, assim como os netos, são verdadeiras aberrações para os olhos científicos do pai ou verdadeiros milagres para os olhos religiosos da mãe. Apolinário e Rosa só têm em comum o fato de nenhum dos dois conseguir explicar ou entender os tão anormais eventos provenientes de sua louca história de amor.

Ela deixou a quentura da felicidade espalhar-se pelo seu corpo, enquanto saboreava os amores da noite num riso manso e calado porque não queria acordar o esposo. Rosa ainda não sabia que da sua carne haveriam de nascer loucos e anjos, amantes e medrosos de amor, mas sabia que casara bem e que Apolinário Flores, com seus olhos de vidro azul e sua mania de cheirar o mundo, era o homem de sua vida. (WIERZCHOWSKI, 2001, p.7).

Não só a união dos dois e suas características pessoais se fazem significativas, remetendo-nos metaforicamente à trajetória evolutiva do gênero literário fantástico, como a própria data do casamento entre os dois se torna mais um elemento a ser considerado: “Às dez horas e oito minutos do dia primeiro do ano de 1900, Apolinário Flores despertou com a alegria de ter Rosa ao seu lado” (WIERZCHOWSKI, 2001, p.13). Rosa e Apolinário estiveram separados no século XIX, assim como estavam separadas os pontos de vista que cada um deles representa. Entretanto, acordaram unidos no século XX, período de transformações históricas importantes para o homem, alterando por completo sua relação com o mundo, a ponto de, nessa nova realidade, ciência e religião não se mostrarem tão distantes e inconciliáveis como antes. O que outrora era oposto – gerando tensões e rupturas caso se aproximassem –, num outro momento, se mostra simultâneo e em convívio pacífico, isto é, casados. Com essa descrição poderíamos tanto nos referir à relação ciência/religião, quanto ao relacionamento amoroso do casal Apolinário /Rosa.

Se no fantástico tradicional havia uma visão cética em relação ao culto científico muito em voga nos séculos XVIII e XIX, essa postura se mantém na nova roupagem do gênero. Entretanto ela também assume novos contornos e sentidos. Em *A arte e a literatura fantásticas*, Louis Vax (1974, p.25) diz que o “papel da arte é, [...], exprimir o mistério das coisas”. O pesquisador afirma isso pouco depois de assegurar que “a

ciência destrói o mistério”. Uma relação conflituosa entre conhecimento artístico e conhecimento científico realmente existiu, mas foi antes do século XX. A ciência poderia destruir o mistério num período em que ela determinava verdades únicas e inabaláveis, mas coube ao século XX, iniciado em 1900, contestar tais verdades e, mais que isso, questionar a própria concepção de verdade. Nesse novo contexto, não só as concepções mudam como também a própria relação delas umas com as outras. Por isso, em vez do ceticismo com que o fantástico lidava com a ciência, o que se tem é uma relação determinada pela ironia e registrada em forma de paródia no neofantástico.

Tal situação pode ser também identificada em Rosa e Apolinário. Apolinário retoma, em todos seus traços, a figura do cientista, personagem de muito significado para as narrativas oitocentistas. Entretanto, ao contrário daquelas figuras sérias cujas mentes eram sobrecarregadas por conflitos decorrentes de suas grandes e incríveis criações, o que temos é um perfumista apaixonado que tem problema de memória a ponto de não se lembrar dos nomes das próprias filhas e dos netos e, acima de tudo, frustrado, pois seu maior empenho sempre fora descobrir por que motivo a mulher e as filhas exalavam tão intensamente o perfume de flores, mas ele morre sem conseguir sua realização científica.

Mas não é apenas com a figura de Apolinário que se faz uma crítica ao cientificismo do século XIX. No decorrer da narração, há momentos em que situações ou fatos são usados de forma irônica para questionar os valores e as certezas das concepções científicas. É como entendemos a passagem em que é narrada a morte de Anastácia, uma ajudante de Rosa que também lhe serviu de parteira: “O fato foi que apesar das rezas, da autópsia e de tudo, Anastácia dos Alhos morreu sem motivo conhecido, e fosse qual fosse a causa do seu desquite da vida, o segredo terminou por ir com ela para o túmulo.” (WIERZCHOWSKI, 2001, p.41).

Apolinário era um pobre coitado, ainda que tenha tido êxito inicial tanto no amor quanto na profissão, ele teve um fim decadente e humilhante, pois nada mais degradante do que um servo da razão terminar sua vida como louco, sendo tratado com total descrédito por seus próprios familiares. Enquanto a imagem do cientista é retomada de maneira caricata e crítica, significando mesmo um posicionamento irônico e parodístico em relação ao racionalismo rasteiro, Rosa encarna a figura do artista, aquele que vive “no mundo da lua” – o que depois de sua morte realmente acontece. No trecho a seguir, podemos observar como ambas as representações encontram-se projetadas nos diferentes ofícios das personagens, como também aparecem expressas no léxico.

A gravidez de Rosa trouxe-lhe junto o antigo desejo de reformar as já tão reformadas peças da casa da Praça das Amoreiras. Desta feita, colocou as três filhas na tarefa louca de *reinventar* espaços de *fantasia* onde já tanto ela havia

inventado. As meninas exultaram com o projeto. Apolinário Flores, por sua vez, meteu-se novamente nas *pesquisas* em seu *laboratório* do fundo de quintal, nem se importando com o reinício da confusão de tintas e pedreiros que se instalaria outra vez pelos corredores da casa. (WIERZCHOWSKI, 2001, p.46-47, grifo nosso).

O fato de Rosa ter desejos de reformar a casa durante a gravidez é bastante simbólico, ele nos remete a duas diferentes gestações, a das filhas e a da casa. Sendo assim, ela não seria responsável por um, mas por dois nascimentos, duas diferentes formas que a tornam criadora, ambas de constituição exótica que apontam para o diferente, para o estranho e inovador.

Pode-se dizer que a escritora Leticia Wierchowski, naquilo que até aqui foi analisado, consegue, de forma muito original, atualizar e ressignificar o elemento sobrenatural em *O anjo e o resto de nós*, seu primeiro romance. Nessa narrativa, ela engendra uma desconstrução dos principais aportes estruturais e temáticos do que outrora fora o gênero fantástico, porém trata-se de um movimento de mão dupla. Enquanto desconstrói o gênero do passado, ela edifica uma nova estrutura, seu tecido textual se torna um representante daquilo que hoje conhecemos por “neofantástico”. O que analisamos aqui se mostra relacionado apenas à nova consciência ou concepção de mundo exposta pelo “neofantástico”, outros aspectos constituintes precisam ainda de análise, trata-se de constituições estruturantes da forma narrativa que serão exploradas a seguir.

Entre a desconstrução e a reconstrução do gênero

O romance de Leticia Wierchowski, em muitos pontos, se distancia das narrativas tradicionais fantásticas. Buscaremos evidenciar como o projeto linguístico e estrutural dessa obra mostra-se original no trato com o elemento insólito. Além disso, evidenciaremos como o próprio tecido textual da narração metaforicamente reflete as transformações ocorridas nos princípios e na configuração estrutural do gênero.

Em *O anjo e o resto de nós*, o caráter sobrenatural já se impõe desde o título, apontando para a presença de um anjo – entidade que é uma das mais importantes imagens do universo metafísico. Mesmo que o aparecimento da figura angelical só ocorra no final da terceira parte da obra, desde as suas primeiras páginas, a narrativa é marcada por uma sucessão de eventos inesperados, fatos ilógicos que continuam a acontecer mesmo depois do nascimento da aludida figura do anjo. Essa trama textual elaborada pela escritora promove um rompimento com uma das mais importantes características da estrutura fantástica, isso porque o enredo deixa de apresentar uma estruturação gradativa que parta de uma ordem comum ao cotidiano até a ocorrência de um choque promovido por um evento de outra ordem.

O simples fato da palavra “anjo” fazer parte do título do livro depõe contra a tradicional gradação fantástica, já que nos antecipa o fenômeno que poderia ser considerado o fator inusitado da narrativa. O leitor espera pela aparição do anjo, só não sabe ainda que ela se dará de forma dupla com o nascimento dos gêmeos Ariel e Emanuel, ambos recebem nomes de anjos, mas só o primeiro possui asas. Enquanto o título nos apresenta previamente o acontecimento, algumas personagens já trazem aspectos físicos e comportamentais típicos da figura divina em questão. Certas figuras são descritas ou qualificadas a partir de uma adjetivação que as aproxima ou as compara aos anjos:

Margarida, com cinco anos e meio, limitou-se a beijar a mãe com seus ares de anjo de coro (WIERZCHOWSKI, 2001, p.45)

[...]

Por vezes, olhava-se [Violeta] no espelho de toucador e não acreditava que pudesse mesmo ter aqueles ares de anjo travesso, de fada, de figura de cera que tinha (WIERZCHOWSKI, 2001, p.63)

[...]

Sabia [Arcádia] que Macumba era um negro alforriado que viera habitar com eles aquela casa de desvarios, mas confundia-o – mais por prazer do que por qualquer outra coisa – com um anjo de piche que Deus mandara para fazê-la feliz (WIERZCHOWSKI, 2001, p.66)

[...]

mas sentiu então um cheiro de flor e deu de cara com a mãe, etérea e fluida, sorrindo-lhe com brandura de um anjo de afresco. (WIERZCHOWSKI, 2001, p.68)

[...]

– Não se desespere – sussurrou Bento Vendaval, com ares de anjo caído. (WIERZCHOWSKI, 2001, p.114).

O uso reiterado do termo anjo acaba por desencadear, no interior do texto, duas consequências semânticas. A primeira é o fato de amenizar o sentido impactante relativo à aparição do ente sobrenatural. Em meio a tantas personagens com traços angelicais, um anjo verdadeiro não representa o inusitado, mas apenas repete o que já é comum. A outra alteração semântica seria a ambiguidade ou a indefinição que o termo passa a apresentar; em meio a tantos seres com traços de anjo, torna-se difícil definir a qual deles o título estaria se referindo. Vale dizer que essa ambiguidade já se faz concreta a partir do nascimento dos gêmeos, pois apesar de apenas um ter asas, os dois são anjos e não há indícios que possam deixar claro a qual deles o título faz alusão.

Assim como o nascimento dos anjos não é percebido de forma estranha, os demais eventos também não serão. Entretanto, se do ponto de vista do evento em si não acontece nenhuma estranheza registrada pela percepção das personagens,

no discurso do narrador, encontra-se definido o caráter inusitado e ilógico dos fenômenos. Em inúmeros momentos, durante a narração, são usados adjetivos ou substantivos que denunciam o fundamento sobrenatural dos fatos, como pode ser visto nos exemplos a seguir.

Sim, porque o cheiro era dela, e tão dela que a venda se encheu daquele aroma *sobrenatural* (WIERZCHOWSKI, 2001, p.10, grifo nosso)

[...]

Uma profusão de flores de todos os tipos, aromas e cores, como se tudo aquilo fosse um grande buquê pulsante e *fantástico* (WIERZCHOWSKI, 2001, p.16, grifo nosso)

[...]

De acordo com Macumba e a orientação de Rosa, o quarto foi transformado numa sala de *absurdos*, porque o que contava o negro, Rosa distorcia conforme queria sua *louca* imaginação (WIERZCHOWSKI, 2001, p.47, grifo nosso)

[...]

Pela primeira vez, sentiu-se habitando um cenário de *loucuras*, mas ainda assim nada disse à esposa (WIERZCHOWSKI, 2001, p.49, grifo nosso)

[...]

Estranhamente, veio-lhe o rosto *absurdo* e belo de Violeta, ados cabelos de sereia e, com a imagem dela inteira, Bento dormiu o resto da noite e sem pesadelos. (WIERZCHOWSKI, 2001, p.85, grifo nosso).

Interessante é perceber que esses adjetivos e substantivos – sobrenatural, fantástico, absurdos etc. – não aparecem no decorrer da narrativa apenas como índices relacionados ao tipo de fatos que buscam descrever, eles assumem um valor metafictional, pois fazem referência aos gêneros e constituintes narrativos que são retomados, no interior do romance, e que nele recebem um novo tratamento, não se fazendo tão distintos e delimitados como proposto por teorias e críticas especializadas. Todo o enredo é um misto dos gêneros, fantástico, absurdo, maravilhoso, gêneros ligados à fantasia ou à loucura.

O romance subverte também a composição dos espaços, ou seja, a construção dos ambientes e das atmosferas em que se dão os momentos mais marcantes do enredo. Em vez da tão tradicional ambientação promotora de medo e de terror, em que a noite e os elementos góticos eram uma marca registrada, deparamo-nos com outra realidade cuja aura muitas vezes chega a ser cômica. Os antigos castelos e casas em ruínas, com seus ambientes sombrios e escuros, são substituídos por um sobrado claro e de decoração exótica. É possível perceber textualmente como ocorre o processo de transição em que a antiga estrutura é substituída pela outra. Assim que se casa, Rosa não se incomoda em morar numa antiga residência, onde morava Apolinário e onde também se encontrava seu laboratório: “ – Pouco me importa que a casa esteja em ruínas, vou ser feliz nesse lugar – concluiu Rosa” (WIERZCHOWSKI, 2001,

p.16). Durante sua primeira gravidez, a esposa de Apolinário, em vez dos típicos desejos de grávida, sente vontade de reformar sua casa, não demora muito para que as ruínas se tornem um lugar bem agradável até o ponto de assumirem ares risíveis.

Em dois tempos, as mulheres colocaram a casa da Praça das Amoreiras em perfeita ordem. Depois, Rosa comprou móveis novos, trocou as cortinas por outras mais leves e fez um canteiro de margaridas no jardim fronteiro. Passada a faina inicial de trocar-se tudo por tudo, a casa recobrou a normalidade, e Apolinário andava pelos corredores sem reconhecer o cheiro de mofo de tempos atrás. Passava os dedos pelos móveis e, em vez de tirá-los cobertos pelo pó do esquecimento, encontrava-os perfumados de jasmim. A residência transformou-se noutra, arejada e fresca. (WIERZCHOWSKI, 2001, p.17).

Assim como uma casa, um gênero textual pode ser considerado uma estrutura que, de tempos em tempos, necessita ser reformado e, a partir de então, assume outra forma. A alteração ocorrida na casa da família Flores pode, metaforicamente, refletir a própria “reestrutaração” ocorrida no âmbito do gênero fantástico, transformando-o em neofantástico. Este, por sua vez, é um gênero ainda impreciso, pois continua em expansão e, ao contrário do fantástico, que se definia a partir de diferenciações em relação aos demais gêneros, o neofantástico se distingue por promover uma aproximação e uma integração de traços pertencentes às outras formas que lhe são vizinhas, o resultado disso pode ser expresso também na imagem da casa pertencente à família Flores.

Bento viu a casa da Praça das Amoreiras, grande e estranha feito um bicho de outro mundo. Com seus jardins coloridos e suas janelas recobertas pelas cortinas rendadas [...] a casa toda era uma profusão de vida e alegria, disposta sem ordem ou jeito, como vinha a vida pedindo passagem, mas que, no final de tudo, parecia agradável e perfeita. (WIERZCHOWSKI, 2001, p.87-88).

O *neofantástico* – assim como essa casa depois de suas quatro reformas, decorridas das quatro gravidezes de Rosa – apresenta um formato plural e renovado. A atual arquitetura multifacetada das narrativas insólitas da contemporaneidade reúne antigos traços do maravilhoso, do estranho e do fantástico de outrora, todos convivendo amalgamados. Entretanto, ares novos também passam a compor esse gênero. A alegoria, o humor e o discurso poetizado eram modos expressivos que, na visão de mais de um crítico⁷, não constituíam elementos ou recursos pertinentes à realidade sobrenatural oitocentista. Foram as revoluções e as inovações estéticas trazidas pelo século XX que possibilitaram a aproximação e a ressignificação de

⁷ Em suas respectivas abordagens, Tzvetan Todorov (2004) e Luis Vax (1974) são categóricos ao afirmarem que os três recursos textuais não condizem com o universo fantástico.

princípios que antes se faziam opostos, hoje se fazendo contíguos. No decorrer da narrativa, em mais de um momento, podemos perceber como essa nova ordem reorganiza os comportamentos, as crenças e as concepções dos indivíduos que viveram as inovações do atual contexto histórico. Além da casa, a conjuntura religiosa dos Flores testemunha isso.

Assim, no primeiro dia do ano de 1908, Rosa Arcádia Flores foi batizada na Igreja Maior de Nossa Senhora da Anunciação, numa cerimônia de poucos convidados. Mais tarde, entregue aos cuidados de Macumba, tornou a ser abençoada, só que desta feita por Oxalá, Ogum, Iemanjá e Iansã, porque Macumba queria-a cercada de toda a proteção, já que de desgraças bastava-lhe a dor de crescer órfã de mãe. (WIERZCHOWSKI, 2001, p.57).

O ateísmo cético e o cientificismo de Apolinário convivem em paz com a religiosidade cristã de Rosa e com as crenças religiosas africanas de Macumba, sem conflitos e sem choques. Cada uma das duas posturas pode ser relacionada ao aporte ideológico de um gênero específico. Assim como o posicionamento de Apolinário se relaciona mais ao fantástico, a visão de mundo seguida por Rosa e Macumba retoma traços culturais inerentes ao gênero maravilhoso. Fantástico e maravilhoso representaram consciências distintas, expressando concepções de épocas diferentes, mas, na casa da família Flores, elas convivem simultaneamente, possuindo cada uma seu valor e importância.

Nessa atualização de valores, não só a disposição espacial passa por um processo de ressignificação, mas também outros elementos assumem novos ares. A figura fantasmagórica, um dos mais recorrentes e importantes componentes do universo metafísico, é desligada de sua costumeira condição de entidade ameaçadora e geradora de espanto. Depois de mortas, algumas personagens do livro continuam a conviver com os vivos, ou, pelo menos, a visitá-los frequentemente. É o que acontece com Rosa, Macumba e Afrodite⁸.

Rosa Flores tornou a aparecer umas poucas vezes mais, com os mesmos ares fragrantos que tinha em vida e com os mesmos olhos de noite escura, mas nunca interferiu em nada da casa, e nem nunca disse uma palavra para ninguém, satisfeita em ser um fantasma raro e silencioso. (WIERZCHOWSKI, 2001, p.62).

Bem diferentes das habituais almas penadas, os fantasmas da casa dos Flores não atuam na vida dos vivos, no máximo, agem como videntes, antecipando eventos e os segredando àqueles que podem ouvi-los. Eles não causam terror, talvez um pequeno

⁸ Afrodite é uma das netas do casal Flores, a jovem era apaixonada por um dos anjos e, por causa desse amor, acaba se matando, tornando-se um dos fantasmas a rondar a casa.

susto e, aos poucos, tornam-se parte da normalidade cotidiana⁹. É o que podemos perceber em relação a Macumba, só em sua primeira aparição, ele promoveu um pequeno susto, daí em diante, tornou-se o confidente de uma das meninas da casa.

Era Macumba. No susto, Violeta perdeu todos os bichanos que já reunira e teve de recolhê-los às pressas, mas o gato desaparecido estava no lugar que o negro indicara. Depois desse episódio, Violeta passou a aceitar sua presença tanto e tão bem que era com ele que ela mais conversava. (WIERZCHOWSKI, 2001, p.119).

Como se percebe, em muitos pontos, o texto de Letícia Wierchowski (2001) subverte valores e elementos estruturais que há muito vinham sendo explorados de forma tradicional pela aura fantástica. Subversão que acontece frequentemente por meio de um humor ou comicidade que quebram por completo a habitual atmosfera de tensão e suspense. Louis Vax (1974, p.20) afirma que o “[...] riso é tão fatal aos monstros e aos farsantes como a manhã é fatal à noite e aos fantasmas”. Antes de morrer e se tornar um fantasma, a cena relativa à chegada de Macumba serve para exemplificar esse processo de redefinição da atmosfera terrificante ou misteriosa. Na alusão à noite, ao ranger do portão e à imagem amedrontadora do negro, encontramos lugares-comuns da narrativa gótica ou de suspense.

Certa noite, enquanto Rosa bordava um pano de mesa em ponto-cruz, ela e Apolinário ouviram o ranger enferrujado do portão. Ele largou seu livro de botânica, que lia e relia numa luta acirrada com a pouca memória, e foi ver quem chegava. Deparou-se então com um negro alto e forte como um touro. (WIERZCHOWSKI, 2001, p.41).

No entanto, a continuação do trecho demonstra quão equivocada é a tentativa de estabelecer uma aproximação entre esse momento do romance e as tradicionais descrições promotoras de medo. Apesar de a situação ser estruturada retomando elementos de suspense, Macumba promove justamente o oposto, principalmente nas três exóticas filhas do casal, que na época eram crianças.

Rosa assustou-se com a potência de ébano que se instalara em seus canteiros e foi recolher as três filhas para junto de si. Mas não foi o caso. As meninas, encabeçadas por Gardênia, driblaram os abraços da mãe e correram para os braços de touro africano do negro, rindo e brincando com ele como se vissem alguém que gostavam havia muito. (WIERZCHOWSKI, 2001, p.41- 42).

⁹ Encontramos também esse tratamento cômico ou irônico com que é trabalhada a figura do fantasma em outro escritor, Oscar Wilde (2011), em seu conto “O fantasma de Canterville”, pertencente à coletânea homônima escrita entre 1887 e 1891, engendra algo semelhante, porém marcado mais por traços de caráter alegórico.

Depois desse primeiro contato é que se intensificam os laços entre Macumba e os entes da família. Tão fortes se fizeram que o homem de aparência forte e marcante, assumiu a função de babá das três pequenas e da outra filha que ainda nasceria. Não só a função de babá desempenhada por Macumba, como a relação de afeto mantida entre ele e as meninas, tornam-se cômicas, considerando o sentido e as funções que antes, em outras esferas do sobrenatural, eram relacionados ao seu biotipo, grande homem negro, forte e amedrontador.

Entre subversões e ironias, engendrando desconstruções e reconstruções, *O anjo e o resto de nós*, de Letícia Wierchowski é uma narrativa romanesca que representa uma vertente literária contemporânea em que o sobrenatural encontra-se redefinido e reordenado desde seus princípios últimos. Cabe à crítica atual reconhecer e melhor explorar os traços desse filão literário ainda em expansão, mas que já atende pelo nome de neofantástico.

O sobrenatural e os mundos possíveis

O século XX estabeleceu um contexto sociocultural responsável por um número sem igual de transformações ideológicas em todas as áreas do conhecimento. Na arte, não foi diferente, em especial na Literatura. Nesse momento histórico em que o homem e o mundo ao seu redor tornaram-se outros, as formas e as concepções literárias precisaram se modificar para melhor testemunharem as condições de um mundo diferente. A reelaboração de uma estrutura narrativa é consequência direta de outra compreensão do mundo, a forma literária apenas reflete os valores com que os indivíduos reorganizam sua relação com o mundo. Assim como a narrativa mítica num certo momento não conseguiu mais expressar e representar o universo do homem antigo, as narrativas fantásticas também sofreram o impacto de novas concepções, sendo exigidos valores e elementos outros para expressá-las.

Se no conto fantástico tradicional havia uma hesitação assim como um constante sentimento de terror, isso ocorria porque esses dois expedientes eram usados como símbolos de uma concepção de mundo específica da cultura daquele período histórico, representavam a condição frustrante do homem que confiou por completo nas certezas da ciência e que, diante das limitações dela, se viu ainda ameaçado por um mundo misterioso, repleto de lacunas. No neofantástico, por outro lado, o terror não se faz tão significativo. Diante das atrocidades do século XX, com suas duas grandes guerras mundiais, pouca coisa poderia provocar maior medo do que a própria vida cotidiana com seus fatos hediondos e que, aos poucos, se tornaram triviais.

O neofantástico é uma atualização do fantástico, mas sobre as duas formas narrativas ainda resta ser feita uma explicação, algo relativo ao plano estritamente estético. No gênero fantástico, em que há um comprometimento com o que se pode

ver, encontramos um vínculo forte entre o texto e a realidade, ou seja, o fictício tem como base um plano real ao qual se vincula, buscando ser um reflexo dele. No neofantástico, os elos entre a realidade e a ficção se dissociam por completo, estamos diante de uma criação, uma elaboração artística cuja coerência é interna e não externa, assim a fruição do texto neofantástico acontece de modo bem diferente. Calvino (2015), ao falar sobre a nova relação do leitor com o texto de caráter sobrenatural, explica de que modo acontece essa apreciação.

Sentimos que o fantástico diz coisas que se referem diretamente a nós, embora estejamos menos dispostos do que os leitores do século passado a nos deixarmos surpreender por aparições e fantasmagorias, ou melhor, estamos prontos a apreciá-las de outro modo, como elementos da cor da época. (CALVINO, 2015, p. 181).

Com o propósito de melhor tematizar as inquietações do indivíduo pertencente a um contexto tão secular, o neofantástico se humanizou intensamente, ele se nutriu de uma carga psicológica complexa, algo que Todorov não considerava comum ao fantástico tradicional, por isso o teórico não inseriu Kafka na lista de escritores fantásticos, vendo nele tais traços de psicologismo. Ao contrário de Todorov, Calvino (2015) reconhece e exalta o traço psicológico contido nas recentes manifestações do sobrenatural:

Assim como o conto filosófico tinha sido a expressão paradoxal da Razão iluminista, o conto fantástico nasceu como um sonho de olhos abertos do idealismo filosófico, com a declarada intensão de representar a realidade do mundo interior, subjetivo, conferindo a ele uma dignidade igual ou maior à do mundo da objetividade e dos sentidos. Também ele é conto filosófico, pois, e continua sendo até hoje, mesmo atravessando todas as mudanças da paisagem intelectual. (CALVINO, 2015, p.202).

Se o conto fantástico do passado constituía uma maneira de repensar a realidade, no decorrer do século XX, o sobrenatural foi se refinando, tornando ainda mais complexa e filosófica essa reflexão sobre o real circundante. Presente nos mais variados gêneros, a manifestação sobrenatural perdeu sua aura de fenômeno, de acontecimento, para assumir ares de forma de conhecimento, modo de sabedoria, ligando-nos ao nosso íntimo existencial: “À nossa sensibilidade de hoje, o elemento sobrenatural que ocupa o centro desses enredos aparece sempre carregado de sentido, como uma irrupção do inconsciente, do reprimido, do que se distanciou de nossa atenção racional” (CALVINO, 2015, p.181).

Se a apreciação do sobrenatural mudou, isso se deu porque os valores estéticos usados na sua composição, assim como seus objetivos, também se tornaram outros. Todorov já chamava a atenção para a complexidade da literatura do século

passado, se ela era mais literatura que as de outras épocas isso de se deu por esse caráter tautológico assumido pela arte contemporânea, promovendo uma imersão profunda em seu próprio universo, debruçando-se sobre si mesma, num processo de autorreferênciação. O fantástico foi um exemplo claro desse processo, já que “[...] tem uma função à primeira vista tautológica: permite descrever um universo fantástico, e este universo nem por isso tem qualquer realidade fora da linguagem; a descrição e o descrito não são de natureza diferente” (TODOROV, 2004, p.101), traço mais intensificado no neofantástico.

Recorrer ao sobrenatural é optar por uma vertente estética em que a relação entre a linguagem e o real se torna mínima, o que se narra não é imitação, cópia ou espelhamento. Aqui o discurso literário alcança seu valor máximo de literariedade, já que sua única referência é seu próprio sistema, com suas próprias regras e sentidos. Se há um compromisso bem definido, ele está centrado na busca por narrar mundos possíveis, não o mundo real.

O romance de Letícia Wierzchowski é um bom exemplo das inovações estruturais e ideológicas sofridas no interior da narrativa sobrenatural. A narrativa *O anjo e o resto de nós* representa um momento específico no trajeto evolutivo do gênero, evolução ainda em curso. Com o termo evolutivo, não almejamos promover um julgamento valorativo em que a forma atual se encontre mais valorizada do que a do passado, ou vice-versa, pois o entendemos apenas como uma maneira de perceber um processo dinâmico no interior da forma que, no decorrer do tempo e de mudanças culturais, sofreu variações que lhe alteraram elementos e sentidos que antes se faziam fundamentais na estrutura tradicional e definindo outros que os substituíssem, vendo nesse processo talvez o mais importante de todos os traços da arte literária, a capacidade de sempre se fazer nova e inovadora.

BORGES, K. J. S.; CANOVAS, S. Y. L. M. Supernatural reinvented: the neofantastic genre in *O anjo e o resto de nós*, by Letícia Wierzchowski. **Revista de Letras**, São Paulo, v.55, n.2, p.79-97, jul./dez. 2015.

- **ABSTRACT:** *Supernatural phenomenon are a part of narrative strategies with highly and proficuous value in past and present literary writing. Matter of important theoretical discussions, one of these supernatural most famous façades, known as the fantastic or fantástico genre, was amply studied by more than a single researcher, but it was Tzevetan Todorov who gave it a systematic treatment. However, supernatural in traditional fantastic narratives is not the same present in the XX century stories or tales, which profoundly altered the genre. This essay has as its main purpose to analyze the volume *O anjo e o resto de nós*, by Letícia Wierzchowski, exploring its contents to indicate how the fantastic genre evolved and developed, maintaining its*

supernatural basis. In Wierzchowski's mentioned work, fantastic main traditional traces are subverted, withdrawing themselves from the Todorovian postulates and drawing nearer to the "neofantastic", term created by Jayme Alazraki. This essay indicates the most relevant differences between the fantastic and the neofantastic genres, while also explaining how these differences and originalities are explored in Leticia Wierzchowski's novel.

- **KEYWORDS:** Literature. Neofantastic. Leticia Wierzchowski. Supernatural. Jayme Alazraki.

Referências

ALAZRAKI, J. ¿Qué es lo fantástico? **Mester**, Los Angeles, v.19, n.2, p.21-33, 1990.

CALVINO, I. **Mundo escrito e mundo não escrito**: artigos, conferências e entrevistas. Organização de Mario Barenghi. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

TODOROV, T. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

_____. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VAX, L. **A arte e a literatura fantásticas**. Tradução de João Costa. Lisboa: Arcádia, 1974.

WILD, O. **O fantasma de Canterville**: e outras histórias. Tradução de Beatriz Viégas-Faria et al. Porto Alegre: L&PM, 2011.

WIERZCHOWSKI, L. **O anjo e o resto de nós**. Rio Janeiro: Record, 2001.

“O GATO PRETO” DE POE: UMA NOVA VISÃO PARA UM CLÁSSICO

Laís Marin de CAMPOS*

- **RESUMO:** Partindo da teoria da literatura fantástica formalizada por Tzvetan Todorov e Remo Ceserani, o seguinte artigo pretende analisar o conto “O gato preto” (The Black Cat) de Edgar Allan Poe, a partir dessa perspectiva teórica, propondo duas diferentes leituras para o conto supracitado.
- **PALAVRAS CHAVE:** O Gato preto. Literatura Fantástica. Edgar Allan Poe.

Introdução

No cenário da literatura norte-americana, Edgar Allan Poe (1809-1849) tem seu nome como referência. Um dos precursores de histórias policiais e histórias que provocam medo, com um vasto trabalho que abriga contos, poemas e ensaios, o autor se tornou ícone na literatura de língua inglesa. E, ainda hoje, século XXI, fazem-se relevantes estudos direcionados às suas obras.

A partir da teoria da literatura fantástica de Tzvetan Todorov e Remo Ceserani, pretende-se com este trabalho fazer um estudo analítico do conto “O gato preto” do autor supracitado, com o objetivo de defender a hipótese de que tal conto pertence ao gênero literário do fantástico.

A teoria literária do fantástico, estudada por muitos escritores ao longo dos séculos, tem, neste trabalho, como principal referência o estudo de Todorov em seu livro intitulado *Introdução à literatura fantástica*. A partir da formalização dada por ele ao gênero, houve a possibilidade de compreender melhor este movimento literário – apesar de seu estudo ter sido criticado e mostrado limitado em alguns pontos por escritores como David Roas – sendo ainda uma teoria de extrema importância para os estudos de histórias que apresentam eventos sobrenaturais, que se mostra adequado aos estudos das histórias de Poe, que teve grande influência na Europa, inclusive na França – através das traduções de Charles Baudelaire – onde todo o cerne da literatura fantástica se encontra.

* Graduada em Letras. Unesp – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras. Câmpus de Araraquara. Araraquara, SP – Brasil. 14800901. laisinha.cm@hotmail.com

Artigo recebido em 20/10/2015 e aprovado em 14/04/2016

O estudo a seguir pretende alcançar o objetivo proposto definindo e explicitando o que é e como se estrutura o fantástico, bem como analisar – com base na teoria – “O gato preto”, e apresentar duas interpretações possíveis para a narrativa a fim de sustentar a hipótese defendida.

Definições do fantástico

O fantástico é um gênero (TODOROV, 2014) ou modo literário (CESERANI, 2006) caracterizado por uma história inicialmente semelhante ao quadro da vida real como é conhecida, porém com uma ruptura dos fatos cotidianos por um evento aparentemente sobrenatural. Tal evento, segundo Todorov (2014), provoca a hesitação por parte do leitor (e da própria personagem) que se vê diante da incerteza entre encontrar uma explicação racional – e, muitas vezes, não satisfatória – ou aceitar o sobrenatural enquanto tal. Para tanto, a ambiguidade é mantida até o final.

A manutenção da ambiguidade se faz necessária para o fantástico, uma vez que a hesitação é essencial para ele. “Hesitar entre essas duas possibilidades criou o efeito fantástico” (TODOROV, 2014, p. 31). Se, por um lado, escolhe-se uma explicação racional ou se aceita o sobrenatural, entra-se em outros dois gêneros, próximos do fantástico: o estranho e o maravilhoso, respectivamente. Para Todorov existe um espectro que iria do “estranho puro” – que muitas vezes é constituído de coincidências que explicam o que uma vez foi visto como sobrenatural – ao “maravilhoso puro” – em que não há limites claros e os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito perpassando o fantástico-estranho, o fantástico e o fantástico-maravilhoso (ver quadro 1).

Quadro 1 – Fantástico puro

ESTRANHO PURO	FANTÁSTICO- ESTRANHO	FANTÁSTICO- MARAVILHOSO	MARAVILHOSO PURO
--------------------------	---------------------------------	------------------------------------	-----------------------------

FANTÁSTICO PURO

Fonte: Elaboração própria.

Obviamente, há muitas narrativas que estão dentro do “fantástico-estranho” e do “fantástico-maravilhoso”. No entanto, o estranho e o maravilhoso não serão aprofundados neste trabalho.

Para que seja mantida a ambiguidade e, por conseguinte, a hesitação, alguns procedimentos foram verificáveis como pertencentes, em sua maioria, às grandes obras de literatura fantástica (no sentido estrito que Todorov estabelece como fantástico).

Tais procedimentos podem pertencer à estrutura formal ou ao sistema temático, que serão explicitados a seguir.

Sistema temático

O sistema temático do fantástico apresentado a seguir é baseado nos estudos de Tzvetan Todorov, que foi quem se dedicou de maneira mais profunda a esse procedimento de construção de uma história fantástica. Para Todorov (2014, p.100), o fantástico se define como uma “percepção” de acontecimentos estranhos que são necessários a ele. Estes acontecimentos estranhos, por sua vez, constituem um fator de ordem temática (ou semântica, como ele diz). Por isso, a importância, para ele, dos estudos dos temas.

Todorov foi muito crítico àqueles que negavam uma abstração que, para ele, é pertinente quando se estuda temas literários. Segundo Todorov (2014), os temas não podem ser (como na crítica temática) apenas uma imagem. Desta forma, o que outros estudiosos classificaram pertencentes ao mesmo núcleo temático, o fizeram pensando nas imagens mais frequentes que surgiram nas histórias fantásticas: “Classificar todos os vampiros juntos, por exemplo, implica que o vampiro signifique sempre a mesma coisa” (TODOROV, 2014, p.110). Ele, por outro lado, agrupou os temas de acordo com suas “compatibilidades” e “incompatibilidades”, o que leva a dois grupos de temas: os “temas do eu” e os “temas do tu”; que, por sua vez, formam uma rede que abriga alguns temas que podem aparecer juntos.

Os “temas do eu”, ou temas do olhar, como o próprio Todorov (2014) os designa, concernem essencialmente à estruturação da relação entre o homem e o mundo, sua percepção da realidade. O que ele destaca em termos freudianos: a percepção-consciência. Esta relação com o mundo, evidenciada nesta rede temática, aparece na literatura fantástica através da ruptura entre “matéria e espírito”. Essa ruptura irá abalar a percepção entre o que é real e o que é imaginário, tendo em vista, ainda, o indivíduo e a realidade externa, o mundo. Diante disto, é possível verificar neste núcleo temático a metamorfose, o pandeterminismo, o mundo do psicótico, a experiência com a droga, o mundo da criança, a multiplicação da personalidade e, além destes, confusão entre sujeito e objeto e o tempo e espaço que se modificam. Todos agrupados na mesma rede de temas por tratarem do limite entre o físico e o mental.

Já os “temas do tu”, tratam da relação do indivíduo com o seu desejo e, por isso mesmo, com seu inconsciente (TODOROV, 2014, p. 148). Encontra-se neste grupo de temas, o desejo sexual excessivo. Sua relação com o sobrenatural se dá justamente pelo sobrenatural aparecer nas “experiências dos limites”, nos “estados superlativos”. O desejo sexual encontra sua expressão na figura particular do diabo, “Simplificando,

que o diabo, não é senão uma palavra para designar a *libido*” (TODOROV, 2014, p. 137, grifo do autor). A literatura fantástica, dentro da rede de “temas do tu”, traz frequentemente as várias faces do desejo. O incesto, a homossexualidade e o amor a mais de dois são alguns exemplos.

À parte, há também neste grupo a crueldade e a violência que podem provocar prazer e que podem ter relação com o desejo sexual. Essas crueldades, que estão ligadas muitas vezes com a tortura, são tão intensas que são atribuídas a forças sobrenaturais.

Passando pelos temas do desejo sexual e da crueldade excessiva, encontra-se um tema vizinho que também faz parte dessa rede de “temas do tu”: a morte. A relação que o desejo sexual pode ter com a morte leva à necrofilia, que aparece frequentemente no fantástico:

Na literatura fantástica, a necrofilia assume habitualmente a forma de um amor com vampiros ou com mortos que voltam ao meio dos vivos. Esta relação pode de novo ser apresentada como a punição a um desejo sexual excessivo; mas ela pode também não receber uma valorização negativa. (TODOROV, 2014, p.146).

O tema da morte e do desejo sexual excessivo, neste caso, aparecem estritamente ligados ao relacionamento amoroso, que serão frequentemente interditados pela religião cristã ou pela figura da mãe e que se realizarão com a intervenção do sobrenatural.

Para concluir, faz-se necessária uma citação do próprio Todorov (2014) acerca dos “temas do eu” e dos “temas do tu”:

Aqui, [...] deveremos dizer que se trata preferentemente da relação do homem com o seu desejo e, por isto mesmo, com seu inconsciente. [...] Se os temas do *eu* implicavam essencialmente uma posição passiva, aqui se observa, ao contrário, uma forte *ação* sobre o mundo circundante [...]. Enfim, se se podiam consignar na primeira rede de temas os “temas do olhar” [...] falar aqui de preferência dos “temas do discurso”, uma vez que a linguagem é, com efeito, a forma por excelência – e o agente estruturante – da relação do homem com outrem (TODOROV, 2014, p.148, grifo do autor).

Estrutura do fantástico

Alguns dos procedimentos mais relevantes para este trabalho acerca das estruturas do fantástico serão apresentadas a seguir e são baseadas, principalmente, nos estudos de Remo Ceserani de seu livro intitulado *O Fantástico*, e em partes nos estudos de Tzvetan Todorov apresentado anteriormente.

- 1) **Narração em primeira pessoa.** Esse aspecto estrutural do fantástico pode ser o seu maior aliado, pois o uso de um narrador-personagem trará, com maior certeza, a dúvida necessária para que haja a hesitação do leitor. Sendo sua palavra pouco duvidosa enquanto narrador, porém podendo ser falso enquanto personagem da história. Afirma Todorov: “Enquanto narrador seu discurso não tem que se submeter à prova da verdade; mas enquanto personagem, ele pode mentir.”. O narrador “representado convém, pois, perfeitamente ao fantástico” (TODOROV, 2014, p.91).

Além disso, a identificação se torna mais fácil entre o leitor e a personagem se a história é contada em primeira pessoa, não somente pela identificação entre o leitor e “quem conta”, mas pela constante presença de um destinatário que também estimula e facilita a identificação do leitor implícito com o leitor externo do texto (CESERANI, 2006, p. 69).

Isso não significa, porém, que toda narrativa autodiegética é fantástica, mas sim que o fantástico faz bom uso deste tipo de narração.

- 2) **Envolvimento do leitor: surpresa, terror, humor.** O texto fantástico por tratar, frequentemente, de histórias com suspense e terror, provoca medo no leitor. Ele se envolve em uma história que o leva para um ambiente inicialmente familiar e depois o surpreende com um evento sobrenatural. É o que Freud (1969, p. 238) define como “estranho” em sua obra com título de mesmo nome: “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar”. Além disso, Ceserani (2006, p.71) ressalta o elemento humorístico que pode acompanhar o terror usado por E.T.A. Hoffmann em que, segundo ele, o resultado é grotesco.

- 3) **O emprego de figuras de linguagem.** O discurso do fantástico pode, muitas vezes, apresentar figuras de linguagem. Explica Remo Ceserani (2006, p.70-71): “O modo fantástico utiliza profundamente as potencialidades fantasiosas da linguagem, a sua capacidade de carregar de valores plásticos as palavras e formar a partir delas uma realidade”. Além disso, “A metáfora, como se sabe, é a figura que permite [...] colocar em relação mundos semânticos que normalmente estão muito distantes [...]”. A metáfora pode permitir aquelas repentinas e inquietantes passagem de fronteiras”.

Porém, Todorov (2014, p.38) alerta que é preciso ser cuidadoso quanto a leitura do fantástico, que “não deve ser nem ‘poética’ nem ‘alegórica’”. A alegoria clara é uma ameaça ao fantástico caso se perca o sentido literal (oposição ao sentido figurado).

A alegoria implica a existência de dois sentidos para a mesma palavra que deve ser indicado na obra de maneira explícita, “não dependendo da interpretação (arbitrária ou não) de um leitor qualquer” (TODOROV, 2014, p.71). Caso contrário, as palavras de uma obra fantástica que exigem que tomemos acontecimentos sobrenaturais descritos de forma não literal anulariam o fantástico.

A alegoria pura pode guardar apenas o segundo sentido (figurado). A fábula é o gênero que mais se aproxima da alegoria pura onde o sentido primeiro da palavra tende a desaparecer.

O que pode anular o fantástico, neste caso, é a alegoria clara e não a falta de hesitação entre o estranho e maravilhoso. Existe ainda a narrativa em que o leitor chega até a hesitar entre a interpretação alegórica e a leitura literal como é o caso do conto “William Wilson” de Edgar Allan Poe.

Há, em conformidade com Ceserani, outras maneiras de as figuras de linguagem poderem ser aliadas na construção do efeito fantástico. Disse Todorov a respeito: “O sobrenatural nasce frequentemente do fato de se tomar o sentido figurado ao pé da letra [...]. O exagero conduz ao sobrenatural” (TODOROV, 2014, p.85-86). E acrescenta: “a expressão figurada será introduzida por uma forma modal: “dir-se-ia”, “me chamariam”, “ter-se-ia sido”, “como se”, etc.” (TODOROV, 2014, p.88). A relação do fantástico com as figuras retóricas, será esta em que é realizado o sentido primeiro de uma expressão figurada. Ao discutir como isso se dá no fantástico, Todorov dá um bom exemplo ao falar do conto *Vénus d’Ille*, em que o protagonista não quer buscar o anel de seu casamento que deixou no dedo da estátua pois temia que o chamassem de “marido da estátua”. Ele diz: “De novo, simples expressão figurada, mas no fim da história, a estátua se comportará com efeito como se fosse esposa de Alphonse” (TODOROV, 2014, p.88).

- 4) **Passagem do limite de fronteira.** Na maior parte das histórias fantásticas, encontra-se a passagem do limite de fronteira que Ceserani (2006) define como sendo a ida do protagonista (narrador-personagem) do cotidiano para a dimensão do inexplicável (sobrenatural). Seria, por exemplo, a passagem da lucidez para a loucura, ou da realidade para o sonho, pesadelo, entre outros.
- 5) **Objeto mediador.** O objeto mediador está estreitamente ligado à passagem do limite de fronteira. Segundo Ceserani (2006), o objeto mediador atesta que a personagem atravessou o limite entre uma dimensão e outra.

- 6) **As elipses.** Estas, como explica Ceserani (2006, p.74), são caracterizadas nas obras fantásticas pela falta de informação, ou ainda “uma escritura povoada pelo não dito”, o inferido, por assim dizer. Essas elipses causam no leitor mais questionamentos acerca dos acontecimentos narrados, como se o evento “estranho” que povoa as narrativas fantástica fossem apenas subentendidas, sem serem de fato explicitadas e, menos ainda, explicadas.

“O gato preto” e a literatura fantástica

Após a previamente realizada apresentação do fantástico e de suas características estruturais e temáticas, a intenção deste trabalho é apontar, dentro do conto “O gato preto” de Edgar Allan Poe, tais características, a fim de sustentar a hipótese de que esse conto pertença à literatura fantástica. As bases que fundamentam a análise que será feita do conto, encontram-se na teoria do fantástico de Todorov e Ceserani, estando em conformidade com o conteúdo apresentado no capítulo anterior.

Análise do conto

O conto “O gato preto” do escritor estadunidense Edgar Allan Poe (1809-1849), foi publicado pela primeira vez em 1843 em uma edição do *Saturday Evening Post* (PERNA, 2009). Poe foi citado tanto por Todorov (2014) quanto por Ceserani (2006) como um dos autores de contos da literatura fantástica. Todorov afirma, inclusive, que os contos “O gato preto” e “Lembranças de Mr. Bedloe” são os únicos contos fantásticos, no sentido estrito, de Poe (TODOROV, 2014, p. 55).

Antes de se dar início à análise, faz-se necessária uma breve apresentação do conto. “O gato preto” é a história de um homem, narrada em primeira pessoa, que confessa o assassinato de sua esposa, por meio de uma provável carta. Durante a narrativa, o protagonista conta “uma série de simples acontecimentos domésticos” (POE, 2013, p. 53) até o momento final em que ele foi descoberto o culpado pela morte de sua esposa; incluindo detalhes como seu amor desde a infância e o de sua mulher por animais e como isso se transformou devido ao seu alcoolismo, chegando à crueldade de arrancar um dos olhos de seu animal favorito, Pluto – o gato preto do título –, e, não satisfeito, em seguida o matou enforcado até chegar ao maior de seus atos violentos, matando sua própria esposa. No decorrer da história, o narrador-personagem faz alusão à superstição de sua mulher a respeito da “antiga crença popular de que todos os gatos pretos são feiticeiras disfarçadas” (POE, 2013, p. 54), além de mencionar, constantemente, que fora “tomado” por um estado de espírito demoníaco: “[...] não só meu caráter como meu temperamento –

enrubesço ao confessá-lo – sofreram, devido ao demônio da minha intemperança, uma modificação radical para pior” (POE, 2013, p. 54); “Uma fúria demoníaca apoderou-se instantaneamente de mim” (POE, 2013, p. 55); “Tomado então de fúria demoníaca, livre o braço do obstáculo que o detinha e cravei-lhe a machadinha no cérebro” (POE, 2013, p. 61).

A primeira particularidade do fantástico – mas não apenas de tal gênero, vale lembrar – que se faz notável neste conto é a presença de um narrador-personagem. Como já mencionado no capítulo anterior a respeito da estrutura da literatura fantástica, o narrador em primeira pessoa serve muito bem ao propósito de manter a ambiguidade e, assim, despertar a dúvida, ou seja, a hesitação no leitor. Suas palavras enquanto personagem além de poderem ser falsas são, ainda, carregadas de subjetividade, visto que sua focalização enquanto narrador adentrado à ficção é interna.

Conforme destacam Reis e Lopes (1988, p. 251, grifo do autor) a respeito da focalização, esta, “[...] além de condicionar a *quantidade* de informações veiculadas (eventos, personagens, espaços, etc.), atinge a sua *qualidade*, por traduzir uma certa posição afetiva, ideológica, moral e ética em relação a essa informação”. E, ainda, de forma mais específica sobre a focalização interna: “[...] a *focalização interna* corresponde à instituição do ponto de vista de uma personagem inserida na ficção, o que normalmente resulta na restrição dos elementos informativos a relatar, em função da capacidade de conhecimento dessa personagem” (REIS; LOPES, 1988, p.246-247, grifo do autor). Em outras palavras, seu discurso não deve ser tomado como absoluto em relação à diegese narrada e a tudo que ela possa conter.

Isto sustenta parcialmente a hipótese de que “O gato preto” pertença ao gênero fantástico, porque é mantida a ambiguidade através do discurso do narrador-personagem, que, além de pode ser falso, pode ainda se basear em seu ponto de vista equivocado em relação aos acontecimentos narrados. Desta forma, não se pode ter certeza se o que ele conta aconteceu daquela forma; no caso do fantástico, também, se houve ou não o sobrenatural. Logo, a hesitação tão necessária ao fantástico, acontece. Todorov (2014, p.91), ao se referir ao narrador não representado, afirma: “Se o acontecimento sobrenatural nos fosse contado por um narrador desse tipo estaríamos imediatamente no maravilhoso; não haveria possibilidade, com efeito, de duvidar de suas palavras; mas o fantástico, nós sabemos, exige a dúvida”.

São verificáveis ainda no conto, em correspondência com a estrutura do fantástico, aquilo que Ceserani (2006) chama de envolvimento do leitor. Este envolvimento, já é sabido, é causado pelo medo que o leitor possa sentir. Além de ser uma característica do fantástico é também uma peculiaridade das histórias de Poe que são repletas de suspense. “O gato preto” foi construído de tal forma que esse medo seja experimentado pelo leitor através das palavras do narrador. Este conta uma sequência de acontecimentos cruéis de forma muito meticulosa e um tanto quanto descritiva,

o que, além de despertar o envolvimento do leitor, faz com que pertença à rede de “temas do tu” – em que se encontra a crueldade.

Todorov (2014), como foi dito anteriormente na discussão desta rede de temas, esclarece que, dentro de tal rede, há a crueldade que é tão intensa que chega a ser atribuída ao sobrenatural; e essa crueldade, ele afirma, reside na articulação de certas frases. A linguagem se mostra imprescindível para criar o sentimento de horror e de medo no leitor, pois, se a mesma sucessão de acontecimentos cruéis não fosse apresentada com certos detalhes, talvez sentíssemos apenas repulsa ao ler, e não horror, e assim o sobrenatural estaria fora de cogitação.

Todorov (2014, p. 143) afirma, ao tratar da história *Manuscrit Trouvé à Saragosse*, que o tom calmo e metódico do inquisidor tem certa influência, do mesmo modo que a precisão dos termos que designam as partes do corpo. O próprio narrador de “O gato preto” admite sua inclinação à maldade e à crueldade intensa quando diz que surgiu em si o espírito da perversidade, que pretendia provocar ainda mais sofrimento à vítima (seu gato Pluto) até a morte, pois arrancar um de seus olhos não foi o suficiente: “O vivo e insondável desejo da alma de atormentar a “si mesma”, de violentar sua própria natureza, de fazer o mal pelo próprio mal, foi o que me levou a continuar e, afinal, a levar a cabo o suplício que infligira ao inofensivo animal ” (POE, 2013, p. 56).

Também é possível encontrar nesse conto de Poe, o exagero que conduz ao sobrenatural através da figura de linguagem – introduzido por uma forma modal – que Todorov descreveu como sendo frequentemente presente nas narrativas fantásticas. Nessa narrativa em particular, há o espírito demoníaco que o protagonista menciona em diversas passagens¹ que, em uma primeira interpretação, pode ser entendido como uma metáfora para seu estado de embriaguez, mas que pode vir a ser, de fato, um espírito demoníaco que o influenciou a cometer atos violentos e cruéis; afinal, o sobrenatural não pode ser descartado:

Uma fúria demoníaca apoderou-se instantaneamente de mim. Já não sabia mais o que estava fazendo. *Parecia que*, subitamente, minha alma abandonara o corpo, e uma perversidade mais do que diabólica, causada pelo gim, fez vibrar todas as fibras de meu ser. Tirei do bolso um canivete, abri-o, agarrei o pobre animal pela garganta e, friamente, arranquei de sua órbita um dos olhos! (POE, 2013, p.55, grifo nosso).

Ainda será discutida essa possibilidade com maior profundidade nas interpretações possíveis para “O gato preto” que virão a seguir.

Outro interessante fator a ser apontado aqui é a maneira como Poe escrevia – não somente em “O gato preto” –, sempre tendo em vista um “efeito”, o que ele descreve

¹ Já citados no segundo parágrafo dessa análise.

em seu ensaio *Filosofia da Composição*. Para alcançar tal “efeito”, a estruturação da narrativa deve favorecer este propósito, o que resulta na construção, muitas vezes gradativa, de eventos que conduzem o leitor ao ápice da narrativa: “Tendo escolhido primeiro um assunto novelesco e depois um efeito vivo, considero se seria melhor trabalhar com os incidentes ou com o tom [...] depois de procurar em torno de mim (ou melhor, dentro) aquelas combinações de tom e acontecimento que melhor me auxiliem na construção do efeito” (POE, 1999, p. 131-132).

Esta característica de Poe, no entanto, também foi averiguada como pertencente às histórias fantásticas, em que a construção gradativa de acontecimentos prepara o leitor para o ápice da narrativa, ou seja, o sobrenatural. Todorov (2014) discute esse traço estrutural ligado ao aspecto sintático – a “composição” como ele chama – das narrativas fantásticas, em que os detalhes acerca dos acontecimentos formam uma perfeita gradação até o ponto máximo que é, em sua grande maioria, a aparição em si.

A respeito deste aspecto, encontram-se em harmonia a maneira singular de escrita de Edgar Allan Poe e a “composição” encontrada nas obras fantásticas para a narrativa. Todorov (2014, p.95) diz: “Esta teoria da intriga na narrativa fantástica é na verdade derivada da que Poe tinha proposto para a novela em geral. Para Edgar Poe, a novela se caracteriza pela existência de um efeito único, situado no fim da história; e pela obrigação de todos os elementos da novela contribuem para este efeito”.

Interpretações possíveis para “O gato preto”

Com o propósito de sustentar a hipótese – já apresentada – de que “O gato preto” é um conto de literatura fantástica, serão apresentadas duas possíveis interpretações para tal. Uma delas irá conduzir a narrativa ao gênero do “estranho” e a outra ao gênero do “maravilhoso”.

Se a hesitação experimentada pelo leitor é justamente a essência que criou o efeito fantástico, ou seja, duvidar entre uma explicação racional para acontecimentos aparentemente sobrenaturais – e, assim, defini-lo como pertencente ao “estranho” – ou aceitar que se deve admitir o sobrenatural enquanto fato – e, desta forma, defini-lo como pertencente ao “maravilhoso” –, significa que um conto fantástico poderia apresentar essas duas possibilidades, porém sem que o leitor pudesse escolher uma ao final. A incerteza prevalece.

Tendo isto em vista, a primeira interpretação a ser apresentada será a de que o narrador-personagem deste conto é um psicopata. O que conduziria o conto ao “estranho”, pois explicaria os eventos “esquisitos”. E uma segunda interpretação admitirá que o sobrenatural aconteceu, através de um espírito diabólico que possui o gato, conduzindo o conto ao “maravilhoso”.

É importante ressaltar que as interpretações dadas ao conto neste trabalho não são as únicas possíveis. São apenas duas interpretações dentre outras. E que tudo que será exposto nas interpretações a seguir, somente será permitido por elementos presentes dentro da própria narrativa.

Psicopatia em “O gato preto”

Antes da apresentação da análise, faz-se necessária uma breve definição do que é a psicopatia. A psicopatia ou a sociopatia, como é comumente chamada, é um transtorno da personalidade. A CID (Classificação Internacional de Doenças) descreve, em sua décima revisão, oito tipos de transtornos específicos de personalidade; dentre estes, encontra-se o transtorno antissocial (psicopatia): “[...] prevalece a indiferença pelos sentimentos alheios, podendo adotar comportamento cruel; desprezo por normas e obrigações; baixa tolerância a frustração e baixo limiar para descarga de atos violentos” (MORANA; STONE; ABDALLA-FILHO, 2006, p. s75).

Segundo Morana, Stone e Abdalla-Filho (2006), do ponto de vista da psiquiatria, existe um instrumento de pesquisa que pode diferenciar a condição de um psicopata daquela de outros criminosos:

[...] é um checklist de 20 itens, recentemente validada no Brasil por Morana, com pontuação de zero a dois para cada item, perfazendo um total de 40 pontos. O ponto de corte não é estabelecido de forma rígida, mas um resultado acima de 30 pontos traduziria um psicopata típico. Os 20 elementos que compõem a escala são os seguintes: 1) loquacidade/charme superficial; 2) auto-estima inflada; 3) necessidade de estimulação/tendência ao tédio; 4) mentira patológica; 5) controle/manipulação; 6) falta de remorso ou culpa; 7) afeto superficial; 8) insensibilidade/falta de empatia; 9) estilo de vida parasitário; 10) frágil controle comportamental; 11) comportamento sexual promíscuo; 12) problemas comportamentais precoces; 13) falta de metas realísticas em longo prazo; 14) impulsividade; 15) irresponsabilidade; 16) falha em assumir responsabilidade; 17) muitos relacionamentos conjugais de curta duração; 18) delinquência juvenil; 19) revogação de liberdade condicional; e 20) versatilidade criminal.

Do ponto de vista da psicanálise, por sua vez, existem três tipos de seres humanos após a passagem pelo complexo de Édipo: os psicopatas, os perversos e o neuróticos. De acordo com Ferreira e Medeiros (2011, p.3), o psicopata e o perverso estão estritamente ligados:

[...] a psicanálise tenta afirmar que o perverso, que posteriormente pode tornar-se um psicopata, é aquele que na reedição do Édipo, na pré-adolescência/ ado-

lescência, recusa-se em receber a transmissão da lei do pai para si. Entretanto, reconhece essa mesma transmissão nos outros. Tal renúncia provoca também uma recusa em aceitar as condutas sociais mais elementares.

E, ainda, destacam que o psicopata possui um grau acentuado de perversão. Diz-se acentuado, pois Freud (apud FERREIRA; MEDEIROS, 2011), em seu texto *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, afirma que a perversão faz parte da sexualidade normal dos seres.

No entanto, a definição que a psicanálise dá ao indivíduo psicopata não está muito distante da definição dada pela psiquiatria. Segundo Ferreira e Medeiros (2011, p.4), o psicopata:

[...] é um indivíduo “manipulador”, sem afeto sentimental e remorso, muito ligado aos castigos e punições. Possuem também grande habilidade para a mentira. Segundo psiquiatras e psicólogos, é muito difícil identificar um psicopata, pois ele tem o dom de camuflar suas características perversas com seu alto nível de persuasão. O psicopata é caracterizado por ser calculista, frio, insensível a qualquer tipo de emoção real; a falta de sentimento de culpa é uma das suas principais peculiaridades. Os psicopatas são considerados perigosos, mas ressalta-se que nem todo psicopata é homicida, eles agem de formas diferentes, dependendo do seu grau de psicopatia. São delitos que vão de estelionato, por exemplo, a homicídios, que podem ser praticados de forma intervalada de horas a anos.

Tendo esclarecido a definição de psicopata, a intenção desta análise interpretativa é – como dito anteriormente – simplesmente esclarecer os possíveis eventos sobrenaturais defendendo a hipótese de que o narrador-personagem é um psicopata e que todos os acontecimentos por ele narrados, que pudessem parecer advindos do um “espírito maligno”, podem ser estratégias de persuasão do protagonista da história para se livrar da culpa.

O primeiro parágrafo do conto já se mostra bastante intrigante se for destacada a forma como o narrador trata dos eventos que irá narrar. Ele diz ser uma história “bastante doméstica”, além de se referir como “uma série de simples acontecimentos domésticos”. Bem se sabe que ele mata seu gato Pluto e sua esposa. No entanto, se refere a tais eventos como banais. E, ainda neste mesmo parágrafo, ele diz:

Talvez, mais tarde, haja alguma inteligência mais serena, mais lógica e muito menos excitável do que a minha, que perceba, nas circunstâncias que me refiro com terror, nada mais do que uma sucessão comum de causa e efeitos muito naturais. (POE, 2013, p.53).

O que parece neste trecho é que o protagonista – que está preso e, como ele mesmo conta, irá morrer – quer mostrar ao narratário que uma inteligência “mais

lógica” talvez não o condenasse, pois perceberia que tudo que aconteceu não passou de “uma sucessão comum de causas e efeitos muito naturais”. Ou seja, talvez ele ache legítimas suas ações, por mais que se refira a elas com “terror” (talvez fosse o que ele queria que o narratário pensasse). Característica número 1 encontrada, de acordo com o *checklist* apresentado anteriormente: falha em assumir responsabilidade.

Ao longo de sua narração, ele constrói uma imagem boa de si, dizendo que “[...] desde a infância, tornaram-se patentes a docilidade e o sentido humano de meu caráter” (POE, 2013, p.53); e menciona seu amor pelos animais. Além disso, cita – não por acaso – ao se referir à Pluto que sua mulher “[...] que, no íntimo de seu coração, era um tanto supersticiosa, fazia frequentes alusões à antiga crença popular de que todos os gatos pretos são feiticeiras disfarçadas” (POE, 2013, p.54). E, ainda, que mencionou o fato “apenas porque aconteceu lembrar-me disso neste momento”, o que na verdade pode ter sido mencionado justamente para persuadir o narratário a fim de fazê-lo construir uma imagem diabólica do gato, para ao final dizer que tudo fora culpa do “demônio” que o possuía.

Em seguida, o narrador conta como seu temperamento mudou (ou ele apenas foi desmascarado) e que passou a tratar sua esposa e seus animais com violência, o que pode nos dar uma segunda característica de psicopata: afeto superficial. Ele ainda conta que arrancou um dos olhos de Pluto, sempre destacando como seu ato foi vergonhoso e abominável (POE, 2013, p.55), talvez na tentativa de se mostrar arrependido. Característica número 3: controle/manipulação. Porém ele próprio cita o fato de que seu ato violento provocara nele “um sentimento que era misto de horror e remorso; mas que não passou de um *sentimento superficial e equívoco*, pois minha alma permaneceu *impassível*” (POE, 2013, p.55; grifo nosso). Característica de psicopata número 4: falta de empatia.

Durante a história, vários outros indícios de tentativa de controle e manipulação aparecem, como quando conta do incêndio de sua casa (que ocorreu na mesma noite em que matara Pluto), dizendo que não tinha a pretensão de estabelecer relação de causa e efeito entre seu ato violento e o desastre do incêndio, mas que por outro lado não queria omitir nenhum acontecimento (POE, 2013, p.57). Ora, este comentário aparentemente inocente pode estar de acordo com sua intensão – já citada – de fazer o narratário acreditar que tudo fora culpa do espírito demoníaco do gato, e, também, pode ser derivada de sua loquacidade.

Em adição, outras demonstrações de falta de empatia são verificáveis como quando ele diz que após matar seu gato sentiu algo “que parecia remorso, embora não o fosse” (POE, 2013, p.58) ou como quando dormiu após assassinar sua esposa, não mostrando sentimento de culpa algum, além de ter demonstrado incrível satisfação ao esconder seu corpo. Ele diz: “Pelo menos aqui, o meu trabalho não foi em vão” (POE, 2013, p.62).

Além destas passagens, são verificáveis também outras que levam a psicopatia, como sua clara tendência à perversão – que já foi mostrada como sendo estritamente ligada à psicopatia – quando ele próprio confessa ter surgido em si “o espírito da PERVERSIDADE” e ainda, “o desejo [...] de fazer o mal pelo próprio mal” (POE, 2013, p.56).

Diversos elementos presentes dentro do próprio texto podem dar, ao leitor implícito, indícios de um comportamento psicopata, como foi apresentado até o momento. Poder-se-ia dizer que todos os eventos aparentemente sobrenaturais foram uma forma do narrador convencer seu narratário – e, conseqüentemente, o leitor implícito – de que foi atormentado por um demônio presente em seu gato. Como a aparição de uma imagem de gato enforcado na parede da casa após o incêndio e a mancha branca no formato de forca no novo gato. Tudo parte de seu controle e manipulação. Ele também se mostra com uma baixa tolerância à frustração e um baixo limiar para descarga de atos violentos, como a CID descreve, e isso fica evidente no momento em que tenta matar seu segundo gato por passar por debaixo de suas pernas e acaba matando sua própria esposa por impedi-lo.

Se essa interpretação fosse a única provável, saber-se-ia que o narrador é um mentiroso patológico com tendências psicopatas. E o porquê de contar essa história, o motivo de narrar tais acontecimentos, poderia ser dado ao fato de que talvez assim pudesse ser livrado de culpa. Porém isso não está no alcance do texto e, portanto, não passa de uma interpretação arbitrária.

Desde o início do texto, foram verificáveis atitudes ditas de um psicopata, que inclusive já haviam sido discutidas por Vicki Hester e Emily Segir em seu artigo intitulado *Edgar Allan Poe: The black Cat and Current Forensic Psychology* em que um outro questionamento interessante é apontado:

He also may leave readers wondering about his purpose for writing. The story cannot save him from the noose. He has no progeny and mentions no living relatives who might care about his guilt or innocence, so the story serves little purpose for the writer, leaving readers to wonder who might be the intended audience and what might be the story's point. (HESTER; SEGIR, 2014, p.176).²

Este questionamento fala, novamente, a favor da psicopatia, uma vez que se o narrador não está escrevendo para um ente da família, pode estar escrevendo para outras pessoas que possam se convencer de sua história e talvez considerá-lo

² “Ele também pode deixar os leitores perguntando sobre o seu propósito para a escrita. A história não pode salvá-lo da prisão. Ele não tem descendentes e não menciona parentes vivos que poderiam se importar sobre sua culpa ou inocência, assim que a história tem pouca serventia para o escritor, deixando os leitores para saber quem pode ser o público-alvo e o qual pode ser o ponto da história” (HESTER; SEGIR, 2014, p.176, tradução nossa).

apenas um homem perturbado e não um assassino violento, o que poderia livrá-lo da sentença de morte.

No entanto, ao final, um acontecimento fica sem explicação: como o gato foi emparedado sem ser percebido? Pois, se o narrador foi tão cuidado e meticuloso para garantir que o corpo fosse escondido perfeitamente, como poderia não ter se dado conta de um gato em cima da cabeça do cadáver?

Para Montague Rhondes James (1924 apud TODOROV, 2014, p.16): “Às vezes é necessário ter uma porta de saída para uma explicação natural, mas deveria acrescentar: que esta porta seja bastante estreita para que não se possa usá-la”. E então, o leitor é levado a duvidar novamente. Se, por um lado, há indícios de uma história do gênero estranho, por outro, há um mistério que não se resolve. E com a dúvida do leitor, surge uma segunda possível interpretação que será explicitada a seguir.

A influência de um espírito demoníaco em “O gato preto”

Assim como na interpretação anterior, as afirmações feitas aqui somente serão possíveis por meio do conteúdo do próprio texto. Esta próxima interpretação será – como já foi explicitado – tendenciada ao gênero do maravilhoso.

Diante de um outro ponto de vista para interpretar este conto, encontrar-se-á um espírito diabólico que possa ter atormentado o narrador-personagem através de seu gato. Como se sabe, o gato é preto. E como o próprio narrador conta, há uma superstição na cultura ocidental acerca dos gatos pretos serem feiticeiras disfarçadas e, por isso, darem azar. Além disso, seu nome, Pluto – ou Plutão, dependendo da tradução –, faz referência ao deus romano do submundo, equivalente a Hades para os gregos³.

Todas essas informações inicialmente não significariam nada: nem o nome nem a cor dos pelos de um animal devem ser tomados como definidor de algo maligno. Porém, trata-se aqui de uma história de ficção e não da vida real. E, dentro deste contexto, isso pode ter significado relevante. Afinal, como já foi exposto em discussões anteriores deste trabalho, o sobrenatural realiza-se por tomarem-se as figuras de linguagem no sentido literal. O nome Pluto, por exemplo, que poderia ter sido escolhido aleatoriamente, neste caso ganha um outro significado, como de uma metáfora. No entanto, é importante apontar que a própria simbologia do gato é ambígua, assim como a própria história, pois em outras culturas este pode ser sinal de sorte e até mesmo um símbolo místico e sagrado.

Ao decorrer da história, o protagonista narra que sua mudança de temperamento se deu por seu alcoolismo. Porém, sabe-se que esta condição pode estar camuflando

³ Cf. MENARD, 1985.

uma influência maligna em seu ser⁴. Ademais, após a morte do gato Pluto, acontece o incêndio na casa do narrador e, como ele mesmo diz, “Não pretendo estabelecer relação alguma de cause e efeito – entre o desastre e a atrocidade por mim cometida” (POE, 2013, p.57). Não obstante, não se pode descartar o fato de que possa existir uma relação entre a morte do gato e o incêndio, se for escolhido acreditar que há um espírito do mal no gato. (Nota-se que essa mesma passagem foi usada para defender que o narrador-personagem seria um psicopata. Isso mostra a ambiguidade em que o texto foi construído).

Após o incêndio, ainda há outro fator interessante: a aparição da imagem de um gato com uma corda em volta do pescoço, como se gravada em baixo relevo, na única parede que da casa que ficou em pé, a parede do quarto do protagonista. O próprio narrador tenta explicar racionalmente o singular acontecimento:

O gato, lembrei-me, fora enforcado num jardim existente junto à casa. Aos gritos de alarme, o jardim fora invadido pela multidão. Alguém deve ter retirado o animal da árvore, lançando-o, através de uma janela aberta, para dentro do meu quarto. Isso foi feito, provavelmente com a intenção de despertar-me. A queda das outras paredes havia comprimido a vítima de minha crueldade na parede que permanecera em pé. A cal do muro, com as chamas e o *amoníaco* desprendido da carcaça, produzira a imagem tal qual eu agora via (POE, 2013, p.57, grifo do autor).

No entanto, esta explicação não parece satisfatória. Nem mesmo para o próprio narrador que diz: “Embora isso satisfizesse prontamente minha razão, não conseguia fazer o mesmo, de maneira completa, com minha consciência” (POE, 2013, p.57). Além desta terrível “coincidência” há ainda, o fato de outro gato preto ter sido encontrado pelo protagonista que também havia sido privado de um de seus olhos (POE, 2013, p.59), que tinha uma mancha branca no peito no formato de uma forca e que ao chegar a casa sentiu-se imediatamente à vontade (POE, 2013, p.60). Todas essas coincidências dão ao leitor a possível leitura de que o segundo gato seria uma “reencarnação” de Pluto que voltara para atormentar seu antigo dono que o matara. E qual seria melhor vingança que não o entregar para ser condenado? Que é justamente o que acontece ao final da história quando o gato mia de dentro da parede onde estava o cadáver da esposa de seu dono: “Um uivo, um grito agudo, metade de horror, *metade triunfo, como somente poderia ter surgido do inferno, da garganta dos condenados, em sua agonia, e dos demônios exultantes com a sua condenação*” (POE, 2013, p.64, grifo nosso).

Apesar de tudo isso, sabe-se que esta não é a única interpretação possível – outra foi apresentada anteriormente com um rumo totalmente diferente. Sendo assim, não

⁴ Ver último parágrafo da página 3.

se pode tomar como a única possibilidade para “resolver” o evento sobrenatural: a aparição do gato (ainda vivo) de dentro da parede. Desta forma, fica claro que não há resolução para este mistério. A história termina de maneira ambígua.

Conclusão

O objetivo deste trabalho foi defender a hipótese que o conto “O gato preto” de Edgar Allan Poe pertence ao gênero do fantástico. Através da sedimentação dos conteúdos de teoria da literatura fantástica de Tzvetan Todorov e Remo Ceserani, foi possível cumprir com o propósito por meio da análise de “O gato preto” e da apresentação de duas possíveis interpretações para o conto.

A literatura fantástica teve certa brevidade (séculos XVIII e XIX), como aponta Todorov (2014), e apesar de Poe ter participado deste movimento literário apenas no século XIX, ele é, sem dúvidas, um dos escritores de conto de literatura fantástica, que influenciou muitos outros escritores na Europa, onde se encontram as maiores obras deste gênero.

Conclui-se que “O gato preto” cabe à literatura fantástica por se enquadrar nas estruturas estabelecidas pelos teóricos supracitados. Todorov (2014) – como já mencionado – considerou tal conto como um dos poucos contos de Edgar Allan Poe pertencente ao fantástico, no entanto, nenhum estudo mais aprofundado foi feito pelo teórico para suportar tal afirmação. Desta forma, este trabalho teve uma importante relevância para os estudos das obras de Edgar Allan Poe, que após décadas de estudos dirigidos às suas obras ainda não se esgotaram as possibilidades de estudo de seu trabalho, e da própria teoria literária do fantástico, além de ter proporcionado grande crescimento pessoal na área acadêmica.

É importante ressaltar que as interpretações do conto apresentadas neste trabalho não eram primordiais, porém serviram para sustentar a própria análise mostrando quão ambíguo e incerto é o final da história, em que não se pode acatar nem uma, nem outra interpretação, pois a dúvida permanece tal como um conto de literatura fantástica requer.

CAMPOS, L. M. de. Poe’s The Black Cat: a new vision for a classic. **Revista de Letras**, São Paulo, v.55, n.2, p.99-116, jul./dez. 2015.

- **ABSTRACT:** *Starting from Tzvetan Todorov’s and Remo Ceserani’s theory of the Fantastic Literature, this article intends to analyse Poe’s The Black Cat, from this theoretical perspective, proposing two new readings for the short story above.*
- **KEYWORDS:** *The Black Cat. Fantastic Literature. Edgar Allan Poe.*

Referências

- CESERANI, R. **O fantástico**. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- FERREIRA, A. G.; MEDEIROS, T. B. **A psicopatia em face da vitimologia: moeda de um só lado**. Montes Claros: UNIMONTES Científica, 2011.
- FREUD, S. O estranho. In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1969. v.17, p. 233-270 (Edição Standard Brasileira).
- HESTER, V.; SEGIR, E. Edgar Allan Poe: The black cat and Current Forensic Psychology. **The Edgar Allan Poe Review**, State College, v.15, n.2, p.175-193, 2014.
- MENARD, R. **Mitologia greco-romana**. São Paulo: Opus, 1985. v.1.
- MORANA, H.; STONE, M. H.; ABDALLA-FILHO, E. Transtornos da personalidade, psicopatia e serial killers. **Revista Brasileira de Psiquiatria**, São Paulo, v.28, supl.2, p. s74-s79, 2006.
- PERNA, C. L.; LAITANO, P. E. O clássico Edgar Allan Poe. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v.44, n.2, p.7-10, abr./jun. 2009.
- POE, E. A. **Poemas e ensaios**. 3.ed.rev. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999.
- _____. **Antologia de contos extraordinários**. 3.ed. Tradução de Brenno Silveira. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013.
- REIS, C. A. A. dos; LOPES, A. C. M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.
- TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2014.

A LITERATURA FANTÁSTICA DO SÉCULO XX E A REPRESENTAÇÃO DO REAL

Marcelo Pacheco SOARES*

- **RESUMO:** Este artigo discute como a Literatura Fantástica do século XX, da qual a poética de Franz Kafka seria o marco inicial, promove, a despeito da construção que empreende de um mundo insólito, a representação mimética do real, aqui metonimicamente figurado no espaço urbano moderno, lar do homem hodierno. Desse modo, defende-se esse gênero, em sua efetivação novecentista, como importante via de discussão de questões pertinentes à existência contemporânea. Para esse fim, recupera-se, como alegoria do ensaio aqui desenvolvido, a imagem do *flâneur*, em vias de extinção já desde de meados do XIX, personagem que tem por função a leitura da urbe e que vem em nosso ensaio representar o olhar analítico que essa Literatura Fantástica pós-Kafka sói lançar sobre a realidade.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura Fantástica novecentista. Franz Kafka. *Flanerie*. Espaço urbano contemporâneo. *Mimesis*.

A leitura de uma relativamente vasta bibliografia teórica que versa sobre a Literatura Fantástica, multiplicada desde meados do último século, mostra o quanto as ideias a seu respeito se diferenciam, se revisitam, se reconstroem e mesmo, por vezes, se contestam. Um predicado comum, no entanto, sempre imperou: é indubitável prerrogativa do gênero a instalação do irreal, de um elemento insólito, em um cenário que se identifica com um espaço mimético, estabelecendo, desta forma, uma invasão desse cenário, uma fratura nesse espaço, por fim, um rompimento com essa realidade mimética.

Poderíamos, a título de exemplificação, levantar, por amostragem, definições diversas de estudiosos distintos que demonstrassem exatamente esse ponto de interseção — o que, no entanto, parece-nos desnecessário, já que Tzvetan Todorov, autor de obra crítica basilar acerca do assunto (*Introdução à Literatura Fantástica*, de 1968), já o fizera, esclarecendo que

* IFRJ – Instituto Federal de Ciência, Educação e Tecnologia do Rio de Janeiro. São Gonçalo. Rio de Janeiro, RJ. Brasil - 24425-004. marcelo.soares@ifrj.edu.br

Artigo recebido em 27/10/2015 e aprovado em 21/05/2016.

[...] as definições do fantástico aparecidas em recentes trabalhos de autores franceses não são idênticas à nossa, tampouco a contradizem. [...] Em *Le conte fantastique en France*, Castex afirma que “o fantástico [...] se caracteriza [...] por uma intrusão brutal do mistério no marco da vida real”. Louis Vax, em *Arte e a literatura fantástica*, diz que “o relato fantástico [...] nos apresenta em geral a homens que, como nós, habitam o mundo real mas que de repente encontram-se ante o inexplicável”. Roger Caillois, em *Au couer du fantastique*, afirma que “todo o fantástico é uma ruptura da ordem reconhecida, uma irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana”. Como vemos, estas três definições são, intencionalmente ou não, paráfrases recíprocas: em todas aparece o “mistério”, o “inexplicável” o “inadmissível”, que se introduz na “vida real”, ou no “mundo real”, ou na “inalterável legalidade cotidiana”. (TODOROV, 2004, p.32).

Essa agressão efetuada pelo irreal em um mundo que estabelece uma relação mimética com o verdadeiro espaço físico em que vivemos configura-se assim um lugar-comum ou um ponto pacífico dentre as definições propostas pela crítica como traço distintivo do gênero.

O Fantástico no século XX

Notemos, porém, que Castex, Vax e Caillois, citados por Todorov, assim como muitos outros representantes do ensaísmo sobre o tema, concentram suas análises em obras do século XIX, e o próprio pesquisador franco-búlgaro consideraria que o Fantástico genuíno “[...] teve uma vida relativamente breve. Ele apareceu de maneira sistemática com o Cazotte, para fins do século XVIII; um século depois, os contos de Maupassant representam os últimos exemplos esteticamente satisfatórios do gênero” (TODOROV, 2004, p.174-175). Mas o que mais seriam os textos irrealistas produzidos nos últimos cem anos senão o desenvolvimento dessa estética de obras fantásticas que amplamente circularam nos oitocentos? Uma resposta possível para essa questão não contaria com o auxílio da mesma multiplicidade de vozes a partir das quais se discute a produção fantástica do século XIX, tanto que se mostrará bem mais modesto o volume de escritos que compõem a bibliografia teórica a respeito do Fantástico novecentista (cujas características, ao menos dentre as que interessam a esse ensaio, perduram também nos anos primeiros do presente milênio).

Dentre tais autores, destaquemos inicialmente as reflexões do francês Jean-Paul Sartre. Na década de 1940, em artigo sobre o romance *Aminadab* de Maurice Blanchot, o filósofo existencialista percebe no que chama de “fantástico contemporâneo” uma narrativa onde, diante do insólito ou do irreal ou do ilógico, personagem algum “*jamaís se espanta*: [...] como se a sucessão dos acontecimentos aos quais assiste

lhe parecesse perfeitamente natural” (SARTRE, 2005, p.144, grifo do autor). O mecanismo descrito, aliás, contraria previamente a condição que, anos mais tarde, Todorov (2004, p.31) estabelecerá para a existência do fantástico oitocentista: justamente o assombro, a incredulidade, por fim, a “hesitação”: “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural”. Para Sartre (2005, p.136) porém, no século XX, o fantástico ou “não existe ou se estende a todo o universo”, sem espaço para moderação entre tais condições. Ao contrário, no entanto, do que ocorre nas narrativas maravilhosas, tal universo fantástico é ao mesmo tempo o próprio real.

Ora, tratar-se-ia então da manifestação de algo que irrompe num mundo já em si transfigurado por uma ocorrência fantástica, cujo teor, por isso mesmo, estará normalmente presente desde as primeiras linhas do relato, em oposição ao modelo clássico da poética fantástica, que isola o episódio insólito como um evento concentrado (espacial e/ou temporalmente) de modo a evidenciar o seu contraste em relação a uma ambientação empírica, de traços e funcionamento mimético-realistas. cremos que tais diferenças conceituais entre as descrições de Sartre e Todorov residem, sobretudo, no fato de o *corpus* de análise de cada um dos teóricos centrar-se no século XX ou no XIX, respectivamente: não será casual que ambos tenham eleito a obra de Franz Kafka como espécie de fronteira na linha do tempo em que se marcam os eventos da história do Fantástico.

Albert Camus ([19--?], p.120) muito a propósito, percebera em leitura de Kafka que “nunca se espantará bastante com essa ausência de espanto”, como de certa maneira também já dissera Günter Anders (1993, p.19): “[...] nada é mais espantoso do que a fleuma e a inocência com que Kafka entra nas estórias mais incríveis”. É nesse sentido que Sartre vê em Kafka uma “figura de precursor”, enquanto Todorov (2004, p.181) percebe no mesmo autor o limite de suas análises: “A narrativa kafkiana abandona aquilo que tínhamos designado como a segunda condição do fantástico: a hesitação representada no interior do texto, e que caracteriza especialmente os exemplos do século XIX.” O autor tcheco das duas primeiras décadas do século XX exerce assim a nítida função de divisor de águas na história deste gênero literário. Sartre (2005, p.149) mesmo reconhecerá: “Kafka era inimitável: permanecia no horizonte como uma eterna tentação”. Faz-nos crer então que a Literatura Fantástica pós-Kafka exibirá um sem número de títulos que, de alguma maneira, serão devedores de uma estética kafkiana ou mesmo de seus temas, seja por tomar a sua obra como modelo (“eterna tentação” a que não se escapa, apesar da sua apregoada “inimitabilidade”), seja pela tentativa de superá-la.

Por haver essa “tentação kafkiana” que a muitos seduz, não deve ser acidental que igualmente discorde de algumas concepções de Todorov outra autora que reivindica o seu lugar na crítica teórica sobre as narrativas fantásticas novecentistas. A argentina Ana María Barrenechea, que em 1972 rediscute as propostas todorovianas em razão

mesmo da exclusão do Fantástico contemporâneo do *corpus* de análise de *Introdução à Literatura Fantástica*, recusa a “dúvida” como traço fundamental à construção de textos desta natureza precisamente por descobrir em muitas narrativas do século XX (a exemplo de Sartre) a falta de surpresa diante do sobrenatural, ausência que, a fim de não descaracterizar tais narrativas como fantásticas, conforme quereria Todorov (2004), se vê substituída por um conceito de *problematização*. Barrenechea vislumbra nessa opção um modelo capaz de ampliar o registro de obras passíveis de classificação no gênero Fantástico:

Así la literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y outro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita. (BARRENECHEA, 1972, p.393).¹

A ensaísta defende o conceito de que o Fantástico possuiria a função de “problematizar o real”, acrescentando ainda que, em certas obras, notadamente as da literatura latino-americana do século XX, é possível reconhecer a constituição da “realidade daquilo que se crê irreal” e a denúncia da “irrealidade daquilo que acreditamos real” — o que, de certa maneira, dialoga com a concepção de Sartre, evidenciando, nesse Fantástico dos novecentos, não uma simples ruptura, mas uma contaminação do real pelo irreal, um amálgama (mesmo em *confrontación*) entre esses mundos.

O também argentino Jaime Alazraki desenvolve, a partir da década de 1980, conceitos ainda mais similares aos da visão sartriana ao cunhar, por sua vez, a nomenclatura “neofantástico” para analisar as obras literárias de Jorge Luís Borges e Julio Cortázar, dando igualmente conta de um mundo que, já tomado pelo fantástico, naturaliza o irreal:

En contraste con la narración fantástica del siglo XIX en que el texto se mueve de lo familiar y natural hacia lo no familiar y sobrenatural, como un viaje a través de un territorio conocido que gradualmente conduce a un territorio desconocido y espantoso, el escritor de lo neofantástico otorga igual validez y verosimilitud a los dos órdenes, y sin ninguna dificultad se mueve con igual libertad y sosiego en ambos. (ALAZRAKI, 1994, p.69).²

¹ “Assim a Literatura fantástica estaria definida como a que apresenta na forma de problema fatos anormais, não-naturais ou irrealis. Pertencem a ela obras que põem o centro de interesse na violação da ordem terrena, natural ou lógica, e portanto na confrontação de uma e outra ordem dentro do texto, de forma explícita ou implícita.” (BARRENECHEA, 1972, p. 393, tradução nossa).

² “Em contraste com a narração fantástica do século XIX em que o texto se move do familiar e natural ao não familiar e sobrenatural, como uma viagem através de um território conhecido que gradualmente conduz a um território desconhecido e espantoso, o escritor do neofantástico outorga igual validade e verossimilhança

Para Alazraki (2000), as narrativas neofantásticas possuem diferenças em relação às suas predecessoras, originadas no século anterior, notadamente no que diz respeito a três características:

(1) visão: “*si lo fantástico asume la solidez del mundo real — aunque para ‘poder mejor devastarlo’, como decía Callois —, lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración fantástica*”³ (ALAZRAKI, 2000, p. 276);

(2) intenção: “*el empeño del relato fantástico dirigido a provocar un miedo en el lector, un terror durante el cual trastabillan sus supuestos lógicos, no se da en el cuento neofantástico*”⁴ (ALAZRAKI, 2000, p. 277); e

(3) *modus operandi*: “*Desde las primeras frases del relato, el cuento neofantástico nos introduce, a boca de jarro, al elemento fantástico: sin progresión gradual, sin utilería, sin pathos*”⁵ (ALAZRAKI, 2000, p. 279).

Atendo-nos à “visão” atribuída ao fantástico novecentista pelo crítico argentino, segundo a qual o “mundo real” seria “como uma máscara que oculta uma segunda realidade”, é-nos nítido que tal conceito corrobora a ideia de Barrenechea de que, no século XX, o Fantástico apresenta a função de “problematizar o real”, para então, como reconhece Alazraki (2000), mais bem revelá-lo, “desmascarando-o”. Pode-se acrescentar que, nessa mesma esteira argumentativa, Italo Calvino, em 1970, teceu as seguintes considerações ao jornal francês *Le Monde*, em resposta à pesquisa quanto à recepção crítica da mencionada obra teórica de Todorov sobre o assunto:

Le fantastique du XIX^e siècle, produit raffiné de l’esprit romantique, est entre tout de suite dans la littérature populaire (Poe écrivait pour les journaux). Au XX^e siècle, c’est un emploi intellectuel (et non plus émotionnel) du fantastique qui s’impose. Le fantastique y apparaît comme jeu, ironie, clin d’œil, mais aussi comme méditation sur les cauchemars ou les désirs cachés de l’homme contemporain. (CALVINO, 1993, p. 56).⁶

às duas ordens, e sem nenhuma dificuldade se move com igual liberdade e sossego em ambas.” (ALAZRAKI, 1994, p.69, tradução nossa).

³ “Se o fantástico assume a solidez do mundo real, ainda que para “poder mais bem devastá-lo”, como dizia Callois —, o neofantástico assume o mundo real como uma máscara, como uma dissimulação que oculta uma segunda realidade que é o verdadeiro destinatário da narração fantástica.” (ALAZRAKI, 2000, p.276, tradução nossa).

⁴ “O empenho do relato fantástico dirigido a provocar um medo no leitor, um terror durante o qual se desestabilizam seus pressupostos lógicos, não se dá no conto neofantástico.” (ALAZRAKI, 2000, p.277, tradução nossa).

⁵ “Desde as primeiras frases do relato, o conto neofantástico nos introduz, categoricamente, ao elemento fantástico: sem progressão gradual, sem adereços, sem pathos.” (ALAZRAKI, 2000, p.279, tradução nossa).

⁶ “O fantástico do século XIX, produto refinado do espírito romântico, entrou imediatamente na literatura popular (Poe escrevia para os jornais). No século XX, trata-se antes de uma utilização intelectual (e não mais emocional) do fantástico que se impõe. O fantástico aparece então como jogo, ironia, piscadela de olho, mas

Pois Sartre (2005, p.139), percebendo na contemporaneidade precisamente a existência de um “fantástico humano”, já afirmara: “Para o homem contemporâneo, o fantástico tornou-se apenas uma maneira entre cem de fazer refletir sua própria imagem.” Mais enfaticamente, diríamos que esse fantástico reflete “a respeito da” própria imagem do homem, como, é preciso admitir, fazia desde a sua gênese; questões relativas a aspectos psicanalíticos, todavia, uma vez que teriam encontrado, segundo Todorov, caminhos de resolução em um mundo pós-Freud, abrem lugar para tópicos que configuram uma nova camada de desconhecimento sobre o ser humano, o que leva Sartre a entender que já não há senão um único objeto fantástico: o homem: “Não o homem das religiões e do espiritualismo, engajado no mundo apenas pela metade, mas o homem-dado, o homem-natureza, o homem-sociedade.” (SARTRE, 2005, p.138) — ele assevera. Sobre tudo isso, parece valer a pena destacar as palavras reproduzidas por Modesto Carone (2009), famoso tradutor de Kafka no Brasil, acerca das apreciações do escritor tcheco da arte de Pablo Picasso, diante da afirmação de que “o pintor espanhol distorcia deliberadamente os seres e as coisas”:

Kafka respondeu que Picasso não pensava desse modo: “Ele apenas registra as deformidades que ainda não penetraram em nossa consciência.” Com uma pontaria de mestre, acrescentou que “a arte é um espelho que adianta, como um relógio”, sugerindo que Picasso refletia algo que um dia se tornaria lugar-comum da percepção — “não as formas, mas as nossas deformidades” (CARONE, 2009, p.37).

Ora, a verdade é que poética kafkiana era semelhante a esse conceito com o qual o autor de *O processo* demonstra se identificar ao defender a arte de Picasso. Anders observa que “Kafka *deslousa* a aparência aparentemente normal do nosso mundo louco, para tornar visível sua loucura” (ANDERS, 1993, p.16, grifo do autor) — e visibilizar a loucura do mundo não é desmascarar a sua segunda realidade? Completa ainda esse ensaísta alemão:

Confundir [...] graus de realidade é um dos efeitos didáticos intencionais de Kafka. Uma vez que, como crítico de seu tempo, considera puramente ideológicos numerosos fenômenos reputados como evidentemente reais, mas julga extremamente reais outros cuja realidade é encoberta ou borrada, procura abalar a firme armação do que vale como real ou irreal. Tal “revisão” exige uma espécie de *revisio*, isto é, um método novo de ver, o qual aperfeiçoa em sua técnica de representação potenciada. (ANDERS, 1993, p. 23).

também como meditação sobre os pesadelos e sobre os desejos secretos do homem contemporâneo.” (CALVINO, 1993, p.56, tradução nossa).

Pois outro crítico kafkiano, Erich Heller (1976, p.65), ainda completa que a mente do autor, ciente de que “literatura e realidade parecem coisas incompatíveis”, “[...] permanece irremediavelmente insegura sobre se a verdade está na literatura [...] ou se está no ‘real’”. E, por fim, Luiz Costa Lima (1993, p.163), ao ler o romance *O processo* como uma narrativa que põe em xeque a existência e o funcionamento do Estado de direito, afirma: “Eis pois uma obra ficcional que, sem se tomar por verdade, pois não afirma nenhuma, questiona as ‘verdades’ como ficções”.

Tais considerações acerca da poética kafkiana ratificam o Fantástico novecentista (seja o que Kafka inaugura, seja o que se manifesta na arte pictórica de Picasso ou mesmo na dos surrealistas, que aliás reivindicavam o escritor tcheco com um dos seus, seja o que mais tarde Alazkari identificará nas obras de Borges e Cortázar como neofantástico) representa uma larga porta de entrada à discussão da condição de existência do homem moderno, burocratizado e maquinizado em uma realidade filha de revoluções (a Francesa, as Industriais, as econômicas) que legam bônus e ônus, sucessos e fracassos. A sedução pelo enigma que o texto insólito empreende será uma forma de atrair o leitor a voltar o seu olhar para questões que o seu cotidiano absorveu, bloqueando a atenção sobre elas, as quais talvez nem sempre encontrem no texto realístico um instrumento capaz de provocar com intensidade a meditação sobre si. A Literatura Fantástica do último século será, portanto, um “pré-texto”; e o fundamental a seu respeito estará, via de regra, em sua segunda leitura — aquela que “problematiza o real”, aquela que “desmascara uma segunda realidade”, em suma, aquela que denuncia a realidade do que se crê irreal e a irrealidade do que acreditamos real.

Por isso mesmo, o Fantástico configura, no século XX, uma pertinente opção para discutir ainda o ambiente construído para abrigar esse reificado homem moderno: precisamente a cidade grande, a metrópole, o espaço urbano que não apenas abriga os enigmas da existência do homem contemporâneo como metonimicamente os representa.

O *flâneur* e a urbe não lida

Para observar esse ambiente citadino no qual vive e circula o homem do século XX, levantamos um personagem que, ainda existente nos oitocentos, entrou em extinção na contemporaneidade: o *flâneur*, figura nascida na primeira metade do século XIX a partir do advento das grandes cidades a qual, ao contrário do burguês recém-elevado na hierarquia social que se ocupa dos negócios que sustentam a nova máquina que rege a lógica urbana pós-Revoluções, “descompromissa-se” dos vetores do progresso capitalista. O *flâneur*, afirma Willi Bolle (2000, p.71, p.78), é o “coleccionador de sensações da grande cidade”, “*medium*, através do qual o

historiógrafo lê o ‘texto da cidade’”. Será ele eleito para estudo por Walter Benjamin (2000), que se debruçou sobre o tema com lucidez ímpar (aquando da sua leitura da poética de Charles Baudelaire, que o cantara, e do conto de Edgar Allan Poe “O homem das multidões”). Benjamin (2000, p.39) faz menção “à amável indolência do *flâneur*”, que se dedica, em um ritmo distinto ao imposto pela nova sociedade, à observação analítica da cidade e de seus transeuntes. Trata-se de um “[...] ocioso, geralmente um rapaz, que vagueia pelas ruas sem pressa, olhando, vendo, refletindo”, como refere o crítico inglês James Wood (2011, p.55). Baudelaire (1988, p.170) mesmo afirmara que, “[...] para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo [...] estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo”. Ou seja, o *flâneur* existe apenas em função da multidão (e longe dela, é preciso ressaltar, entedia-se), mas na verdade não se confunde jamais com ela: “O *flâneur* é uma testemunha, não um participante; ele está “dentro”, mas não é “do” espaço onde flana”, segundo afirma o sociólogo Zygmunt Bauman (1999, p.197). E Lucrécia D’Aléssio Ferrara (1993, p. 216), que possui estudos tanto na área de literatura quanto na de urbanismo, também assevera: “Como um homem na multidão, o *flâneur* desenvolve, metodologicamente, em torno de si um escudo que, por paradoxo, o situa na massa urbana sem permitir que nela se envolva, seu contato urbano é aquele do olhar, é a imagem da cidade sob a égide do olhar”.

O homem das metrópoles contemporâneas, via de regra, não exerce a função de *flâneur*, absorvido que se encontra por uma exacerbada multidão, a qual ocupa o ambiente que seria imperativo à sua existência, espaço em que, em tempos anteriores, em anos mais próximos ao início daquele século testemunha dos resultados primeiros das revoluções, esse personagem tipicamente urbano ainda encontrava a privacidade desejada por ele. Do mesmo modo, a própria multidão que toma tal espaço é composta, a essa altura, mesmo por antigos adeptos da *flânerie*, aos quais a dialética da subsistência capitalista negou o direito ao ócio — a prerrogativa para o seu exercício⁷ — em nome do “negócio”, aquilo que justamente nega o ócio⁸. Isso coíbe, por consequência, a existência dessa figura que encontrou meios de sobreviver

⁷ Sobre essas informações, Benjamin (2000, p.50-51) esclarece que o *flâneur*, “[...] ocioso, caminha como uma personalidade, protestando assim contra a divisão do trabalho que transforma as pessoas em especialistas. Protesta igualmente contra a sua industriiosidade. Por algum tempo, em torno de 1840, foi de bom-tom levar tartarugas a passear pelas galerias. De bom grado, o *flâneur* deixava que elas lhes prescrevessem o ritmo de caminhar. Se o tivessem seguido, o progresso deveria ter aprendido esse passo. Não foi ele, contudo, a dar a última palavra, mas sim Taylor, ao transformar em lema o ‘Abaixo a *flânerie*!’. A tempo, alguns procuraram imaginar o que estava por vir. ‘O *flâneur* — escreve Rattier em 1857, em sua utopia *Paris não existe* — que encontrávamos nas calçadas e em frente das vitrines, esse tipo fútil, insignificante, extremamente curioso, sempre em busca de emoções baratas e que de nada entendia a não ser de pedras, fiacres e lampiões a gás, tornou-se agora o agricultor, vinhateiro, fabricante de linho, refinador de açúcar, industrial do aço”.

⁸ Willi Bolle (2000, p.375) ratifica: “Pela sua própria essência, o mundo burguês do *nec-otium* é diametralmente oposto ao ócio do *flâneur*. Figura contrária ao espírito do seu tempo, o *flâneur* se torna, na sociedade burguesa, uma espécie ameaçada de extinção”.

na sociedade pós-revoluções apesar de sua opcional indolência. E sua predisposição para refletir sobre a sociedade com a liberdade de visão de quem não foi absorvido por uma lógica que aprisiona o homem em um ciclo de trabalho e consumo é o traço, muitas vezes raro nas gerações futuras, que a Literatura Fantástica novecentista almeja resgatar na sociedade do último século.

O termo “regate” é pertinente em função do que aponta Bolle (2000, p.376): “Efetivamente, o *flâneur* desapareceu; e os poucos espécimes que sobraram sentiram a hostilidade do seu ambiente”. Consequentemente, os sentidos que a cidade efetiva e indubitavelmente possui se tronam herméticos, porque não despertam o interesse da leitura de uma sociedade formada especialmente por homens que deixaram de estar “na multidão” para apenas ser “da multidão”, que abrem mão da *flânerie* e da produção de olhares críticos, absorvidos que estão por uma intensa que aí se instaura com a finalidade de que as engrenagens do mundo contemporâneo continuem girando, ainda que a despeito das mui particulares idiossincrasias que marcam a identidade de cada um dos homens que o habitam.

Ora, é preciso ler a cidade, já que ela é precisamente como um texto, que se constrói sob ações simultâneas de leitura e escrita dos que agenciam o seu processo de produção, conforme preleção comum às várias áreas em que se demonstra interesse pelo tema. Lucrécia Ferrara (1988, p.40), por exemplo, afirma: “A cidade é mensagem à procura de significado que se atualiza em uso”. Angela Prysthon (2006, p.7), que desenvolveu pesquisas sobre cultura cosmopolita, acrescenta: “A cidade é um grande cenário de imagens e de linguagens, uma esfera intercambiante de fronteiras de sentidos. A cidade é um sistema de interação comunicativa entre os atores sociais, responsáveis pela produção de uma cultura e simbologias urbanas”. E, na linha da literatura e dos estudos culturais, Renato Cordeiro Gomes (2008, p.61) defende, de modo mais explícito: “Ler a cidade é escrevê-la, não reproduzi-la, mas construí-la, fazendo circular o jogo das significações”.

Alcancemos, todavia, outra faceta desse processo de leitura da urbe: na medida em que se desenvolvera e se tornara mais complexa e, por conseguinte, ampliara incomensuravelmente as suas necessidades (e as de seus habitantes), a compreensão da cidade, a interpretação do meio urbano aparentemente se tornou cada vez menos frequente, porque, não raras vezes, os atores do seu ato de escritura atuam de modo visivelmente irrefletido, gradativamente menos afeitos a tal leitura, já que estão a produzi-la ao mesmo tempo em que desempenham essa escrita de que frequentemente não parecem ter consciência. Em outras palavras, agem abdicando de alguma prática mais assídua de *flânerie*.

É assim que, para o historiador francês Michel de Certeau (1994, p.21), os habitantes das metrópoles, que deveriam ser leitores-escritores desse lugar, “[...] acompanham resolutamente um ‘texto’ urbano, que escrevem sem serem capazes de lê-lo”. Trata-se da “[...] cidade moderna em seus excessos inesgotáveis, o que a faz

muitas vezes ser destituída de sentido”, segundo reiterou Luiz Roberto do Nascimento e Silva (1994, p.7). Do mesmo modo, a fim de alcançar o ambiente português em que floresceu o movimento orphista, La Salette Loureiro (1996, p.27), ao traçar o percurso das transformações citadinas — oriundas das Revoluções, do vasto e rápido crescimento, da explosão demográfica, do tráfego pedestre e motorizado, da definitiva instalação da burocracia e da segregação social — assim conclui: “A cidade estilhaçou-se. O caos voltou”. E mais: “Nossas cidades apresentam ambiguidades, confusões e descontinuidades. A linguagem da cidade é tão difícil de compreender como uma notícia de jornal” (LOUREIRO, 1996, p.41) — completa a autora, resumindo um pensamento de Kevin Lynch (1996).

Em suma: a cidade contemporânea reverte-se em um enigma, um significante tão repleto de significados que a delimitação dos seus sentidos principais torna-se uma impossibilidade. Muitos desses significados excessivos são, contudo, irrelevantes e sua existência atende a uma consolidação da alienação do homem moderno, que se perde nesses excessos, reconhecendo por vezes seus elementos sem todavia se valer de competência para estabelecer suas sintaxes — por isso: “No ápice da modernidade, [...] o homem conhece mais, está seguro da sua real capacidade de conhecer, mas está cada vez mais incerto” (FERRARA, 2000, p.173) — o que gera essa “[...] realidade múltipla da cidade moderna que se fragmenta, dificultando a leitura, e faz dela um discurso intrincado, de significados fluidos” (GOMES, 2008, p.30). Se se afirma “[...] que é indiscutível que a cidade se faz representar e se dá a conhecer concretamente pelas suas imagens”, segundo enfatiza Lucrécia Ferrara (2000, p.115), a crise da *flânerie*, o desaparecimento desse personagem que observava o espaço urbano e a multidão em detalhes, surge como metáfora da crise da compreensão da urbe moderna. O fato é que essa mesma cidade, já desde os oitocentos mas sobretudo a partir do século seguinte, parece ilegível, mas a metáfora de Cordeiro Gomes (2008, p.79) — “a cidade como um livro que não se deixa ler” — poderia ser vista sob outro prisma porque diríamos que ela omite uma vertente mais perversa. O livro que o espaço urbano é mantém-se fechado, garantindo a sua ilegibilidade, principalmente por não se descobrir com facilidade quem se disponibilize a abri-lo, enquanto esse mesmo livro não se evidencia, escondendo-se em meio a um conjunto esquizofrênico de signos mais ou menos irrelevantes, cortina de fumaça que o cidadão moderno não consegue ultrapassar. Em suma: o homem contemporâneo não sofre de espécie de analfabetismo; a cidade é que não é lida porque ele não entra em contato com o texto que a descreve.

Os primeiros sintomas desse fenômeno de incompreensão do meio urbano moderno se manifestam ainda no século XIX, quando a cidade passa a ser representada por metáforas que enaltecem sua vertente inexplicável, como elucidada Cordeiro Gomes (2008, p.74-75):

A imagem do labirinto é uma recorrência na representação da metrópole, a partir do século XIX, não só em poetas e romancistas, mas também em outros pensadores que se debruçaram sobre as questões do fenômeno urbano na modernidade.

[...]

Nos anos de 1840, o jovem Engels em *A situação da classe trabalhadora* empreendeu a difícil tarefa de “ler o ilegível” da cidade do século XIX, revelando-a em sua forma aparentemente assistemática e possivelmente incoerente, produto da revolução industrial, responsável pela atomização da sociedade.

Dentre as revelações desse processo, o ensaísta inventaria ainda

[...] a incerteza sobre a significação de muitos fragmentos simultâneos; a perda por parte de seus habitantes da habilidade em interpretar a si próprios e o entorno; a coexistência de linguagens e das variadas mídias. E ainda: a comunicação de grupos heterogêneos através do espaço; o desenvolvimento de uma cultura da individualidade e das formas de violência. Estes são alguns dos sintomas que indicam a *ilegibilidade* das megalópoles contemporâneas, que intensificam o caos e sancionam uma espécie de *distopia* [...]. (GOMES, 2008, p.85, grifo do autor).

Associando igualmente o fenômeno da ilegibilidade da cidade às revoluções industriais, Paul-Henry Chombart de Lauwe demonstra que mesmo aquelas ciências que estudam de forma específica as sociedades urbanas, tendo tal pesquisa como objeto principal e não como instrumento para outras investigações, poderão constatar a dificuldade de compreender a urbe moderna:

Os grandes estudos de Sociologia Urbana do século XIX e do início do Século XX ressaltam certos aspectos permanentes da evolução no quadro das sociedades industriais [...].

Quando se trata do estudo de países em vias de industrialização, os fenômenos evoluem com tal rapidez que novos métodos de observação devem ser empregados. As transformações, que antes podiam ser acompanhadas durante um período de cinquenta anos, manifestam-se aos nossos olhos em alguns anos, quiçá em alguns meses.

[...]

Uma pesquisa aprofundada, alcançando todos os grupos sociais de uma grande aglomeração, ou mesmo de uma pequena cidade, seria praticamente impossível no atual estado das coisas. Seu número e sua variante são por demais grandes, seu entrecruzamento por demais complexo, para que uma análise exaustiva cientificamente válida possa ser feita. (LAUWE, 1967, p.123-124).

Essa angústia perceptível nas palavras do sociólogo francês não é exclusividade sua. Estará, na verdade, associada a um fenômeno mais abrangente, ligado a crise do Iluminismo, de modo a atingir vastamente a sociedade moderna. Ainda que não seja essa a temática de nossa investigação, que se pretende essencialmente literária, é impossível que nos furtemos de buscar aí o que seja estritamente relevante para o nosso raciocínio, ou seja, aquilo que no processo de colapso do racionalismo moderno será, de certa forma, responsável pela incompreensão da sociedade contemporânea, causa de suas representações por meio de imagens pautadas no irreal e, por fim, ensejo possível para o surgimento da Literatura Fantástica, notadamente a do século XX.

Ora, o movimento iluminista surgira em contexto histórico-filosófico em que se observava emergir um esforço racionalista que visava ao combate do ceticismo, aquela disposição de duvidar considerada lesiva à manutenção da ordem social. Zygmunt Bauman, ao explorar a gênese de um fenômeno inerente a períodos mais recentes que ele optou por classificar como “ambivalência”, descreve o pensamento dos séculos XVI e XVII, demonstrando que os filósofos do começo do mundo moderno

[...] viram (ou tiveram que ver) seus papéis e seus deveres de forma diferente. Precisaram participar do grande projeto moderno de construção da ordem num mundo que sofria entre as ruínas do Antigo Regime. Essa nova ordem deveria ser o trabalho da razão, a única arma digna de confiança de seus construtores humanos, e a tradução do “isto é” da razão para o “você deve” da ação humana foi a vocação dos filósofos. Os filósofos modernos foram assombrados desde o início pela ânsia de construir as pontes para a vida mundana, não de queimá-las. Os pressentimentos céticos foram, portanto, perniciosos, os argumentos céticos, um incômodo, a falta de clareza do mundo, uma irritação, a hesitação, um sinal de ignorância clamando para ser substituído pela certeza baseada no conhecimento. (BAUMAN, 2008, p.81-82).

Assim, “[...] governada pela lei da não-contradição, a razão tornou-se a inimiga jurada, e esperançosamente invencível, da ambivalência e da indecisão” (BAUMAN, 2008, p.82), como completa o sociólogo polonês. Mas a razão estava fadada a fracassar nessa guerra ideológica e a sua derrota aconteceria em espaço de tempo relativamente curto. Quando, em meados do século XIX, Nietzsche (2003, p.41) defende que “a crença em ‘certezas imediatas’ é uma ingenuidade” ou que “toda evidência de verdade vem apenas dos sentidos” ou, de forma ainda mais radical, que “acerca do que é a ‘veracidade’ ninguém parece ter sido veraz o bastante” (NIETZSCHE, 2003, p.77, p.83), o filósofo demonstra conceitos anti-iluministas cujo desenvolvimento desaguará no século seguinte, instituindo o pensamento filosófico deste tempo futuro — e é preciso reconhecer que o pensador alemão é feliz ao escolher para a obra de onde extraímos esses excertos (*Além do bem e do mal*) o subtítulo de *Prelúdio a uma filosofia do futuro*, já que realmente coadunarão com o seu pensamento sobre a subjetividade

da realidade, enraizando o movimento contrailuminista pós-moderno, pensadores do século XX como Heidegger, Derrida e Foucault, todos, a partir das particularidades de suas práticas filosóficas, efetuam de maneiras distintas uma crítica à razão.

Esse conceito de uma razão em crise abrirá espaço no campo das artes precisamente para novas representações do mundo sensível que não serão necessariamente miméticas. Ao tratar do romance moderno (discursando em paralelo sobre movimentos pictóricos como o Expressionismo, o Cubismo e o Surrealismo), Anatol Rosenfeld (1996, p.79) conclui que a arte “[...] é expressão de um sentimento de vida ou de uma atitude espiritual que renegam ou pelo menos põem em dúvida a ‘visão’ do mundo que se desenvolveu a partir do Renascimento”. Fazendo eco a esse discurso enquanto referenda os estudos de Irène Bessièrre sobre o tema, Ronaldo Lima Lins (1982, p.44) tratará, por fim, a Literatura Fantástica como, muito a propósito, uma “resposta literária ao mito da Razão”:

Constitui um dado interessante da história literária que o fantástico, enquanto gênero, represente, sobretudo, uma consequência pós-iluminista. Ao longo do tempo, através de manifestações diversas, que passam pelo Absurdo, pelo Surrealismo e pelo Realismo Mágico, entre elas, a literatura insistiu em trabalhar com um tipo de investigação que deve buscar nas profundezas do oculto — na alma, na mente, na morte, etc. — o seu contato com a verdade. Praticamente, tornou-se dominante o conceito segundo o qual a verdade nunca se acha de fato à mostra. (LINS, 1982, p.43).

Rosenfeld (1996, p.81), nesse sentido, salienta: “Trata-se, antes de tudo, de um processo de desmascaramento do mundo epidérmico do senso comum — o que representa o desvelar “de uma realidade mais profunda, mais real, do que a do senso comum”. É preciso, porém, reiterar os fatores que teriam causado esse colapso da razão, os quais, se não têm a sua gênese no século XIX, encontram nesse tempo o seu desenvolvimento.

O surgimento das sociedades pós-revolucionárias e dessas cidades construídas a fim de abrigá-las — em sua constante, incansável, interminável e, mais tarde, frenética e convulsiva readaptação: a rapidez como evoluem os fenômenos” destacada por Lauwe (1967) — seria uma das presumíveis causas responsáveis por essa mudança de paradigma na leitura que se faz do mundo. Parece ser difícil escapar da produção de um olhar marcado pela inconsistência na medida em que não se pode lançar sobre esse mundo outra visão, de cunho mais racional, pelo fato de não haver disposição para tal, já que seus leitores estão aprisionados em um convulsivo, incessante e mesmo ignoto processo de escrita ditado pela busca interminável de prazer e consumo que alimenta a máquina capitalista.

Pois essa falência do racionalismo cartesiano, uma vez fomentada pela impossibilidade de o homem encontrar excitação em si mesmo para empreender a

leitura do mundo que o cerca, é o que estará intimamente ligado à crise da *flânerie* que aqui descrevemos, prática cujo exercício se torna impossível. Vejamos, por isso mesmo, como Bauman (2008) complementa as suas ideias a respeito do que ele chamara de “ambivalência”:

A estratégia moderna de combater a ambivalência fracassou principalmente por causa do seu impacto conservador e restritivo, que colidiu com outros aspectos inerentemente dinâmicos da modernidade — os contínuos “novos começos” e “destruições criativas” como modo de vida. O “Estado firma”, o “Estado ponderado”, o “Estado de equilíbrio”, o Estado da completa satisfação da (em teoria invariável) soma total das necessidades humanas, este Estado, estabelecido pelos primeiros economistas modernos como a condição final da humanidade, para o qual a “mão invisível” do mercado estava nos guiando, mostrou-se um horizonte que recua constantemente, empurrado pelo poder incansável das necessidades que surgem com maior rapidez do que a capacidade de satisfazê-las. A estratégia moderna de combater a ambivalência só poderia ser aplicada com alguma chance de sucesso se as necessidades / carências / desejos tivessem papel secundário na “possibilidade objetiva” de satisfazê-las. (BAUMAN, 2008, p.91).

Bauman (2008) reafirma conceitualmente nossa discussão a respeito das causas da derrocada da *flânerie*, aqui tomada como símbolo da disponibilidade que os homens outrora ofereceram para ler a sociedade que eles mesmos constituem e o espaço urbano que a abriga. É o ímpeto inalcançável por “satisfazer as necessidades / carências / desejos” que induz o homem a abdicar de uma postura crítica a respeito dessa sua própria ação, aprisionando-se em uma busca eterna por algo muitas vezes abstrato ou indefinido, disfarçado de algo concreto, o que, por sua vez, alimenta a lógica capitalista de eterna abertura de novos mercados que rege o mundo contemporâneo com seus “rituais de adoração do fetiche Mercadoria [...] ditados pela Moda, secundada pela Publicidade, enquanto arte de expor as mercadorias”, como reconhece Willi Bolle (2000, p.66).

Lucrécia Ferrara (1990, p.7) afirma que, no extremo oposto, o *flâneur* “[...] não está condicionado pelo hábito que automatiza a percepção e impede a apropriação da cidade pelo cidadão, essa doença que, perplexos, assistimos corroer a imagem da metrópole moderna”. Sendo assim, se o *flâneur* se torna “detentor de todas as significações urbanas, do saber integral da cidade”, como quer deixar claro em seus estudos de antropologia Sergio Paulo Rouanet (1993, p.50); se ele é “Geômetra da Metrópole”, já que a “figura que ‘mede’ com seus passos o espaço da Cidade é o *flâneur*, num ritual de registrá-la com o seu corpo” (BOLLE, 2000, p.363), figura esta, aliás, “através da qual é possível obter um conhecimento mais aprofundado do fenômeno da metrópole moderna”, como completa Bolle (2000, p.366); a gradativa e inevitável ilegibilidade em que parecem mergulhar os meios urbanos pelos quais

ele cada vez menos circula será consequência desse fenecimento: a cidade moderna carece de leitores. Esse espaço funcional vago é que a Literatura Fantástica do último século tem buscado, vai de regra com sucesso, ocupar.

Considerações finais

Na medida em que se reconhece na Literatura Fantástica do século XX a função de “problematizar o real”, segundo deduzimos da argumentação de Ana María Barrenechea, processo que se concretiza a partir da revelação do que há na realidade mimética de insólito — ou, antes, do “desmascaramento de uma segunda realidade” conforme definiu Jaime Alazraki (2000), “do deslucamento da aparência aparentemente normal do nosso mundo louco para tornar visível sua loucura”, como Anders (1993, p.16) observou em Kafka, loucura identificável com aquela “realidade mais profunda, mais real, do que a do senso comum”, descrita por Anatol Rosenfeld (1996, p.81), onde reside “a verdade, que nunca se acha de fato à mostra”, como nos lembra Ronaldo Lima Lins (1982, p.43) — podemos dizer que este gênero, em sua manifestação novecentista, motiva o olhar do leitor a voltar-se para elementos do cotidiano que, exatamente por serem habituais, são, com muita frequência, ignorados. Provocar uma mudança de paradigma na vivência do homem-leitor moderno significa então, em termos práticos, convidá-lo a abandonar a condição, o modo de ser que a modernidade lhe legou e a que a sociedade capitalista o condenou em função de sua absorção indiscriminada por um cotidiano que não permite a produção de questionamentos que o ponham em causa.

E, se a Literatura Fantástica do século XX não traz o *flâneur* como um personagem frequente (porque essa figura entrara em franco processo de extinção, tornando-se de fato muito rara — e ressaltemos que, para Willi Bolle (2000), “efetivamente”, o *flâneur* “desapareceu”), sua diegese constrói, por outro lado, como uma nova proposta ética e estética, uma determinada espécie particular de *flâneur*. Nesses termos, para o Fantástico do século XX, o *flâneur* será, no fim das contas, o próprio leitor, que, ao exercer esse papel, ao desempenhar essa função, permite a um membro da massa adotar, graças portanto à Literatura, um flânar que antes não lhe caberia. Isto é: essa Literatura Fantástica, que nos suspende da tangibilidade do real, faz do leitor um *flâneur* convidado — ou, antes, convocado — a ler o contexto de estranhamento apresentado, seduzido que se torna pelo insólito que transforma o seu mundo mimético tal qual ele o conhece, com um intuito muito evidente de obrigá-lo a olhar, no percurso da leitura empreendida, para si próprio e para os seus arredores, resgatado que é dessa forma de uma passiva cegueira que o impede de se compreender na cidade contemporânea enquanto nela vive aprisionado pelo seu ritmo que é, ao mesmo tempo, frenético e burocrata, cíclico e entediante — por fim, alienante.

Nesse mundo moderno e aparentemente ininteligível da urbe contemporânea, torna-se eficiente uma narrativa que produz estranhamento, como reconheceram os formalistas russos baseados na teoria do automatismo da percepção: “[...] a taxa de informação de uma mensagem tende a zero quanto maior o nível de familiaridade do público com a mensagem enunciada” (FERRARA, 1978, p.74), ou seja, o rotineiro e o habitual (e, por extensão, o imediatismo mimético) apresentam potencial para diminuir a duração da percepção da obra de arte, e seria talvez essa intuição o que impulsionara certas criações literárias a lançarem mão, como uma estratégia dentre outras, de tais procedimentos irrealistas.

Precisamente em defesa dessa ideia, Barrenechea (1972, p.402-403) encerra o seu artigo:

Por otra parte, los preocupados por problemas sociales, tan acuciantes en nuestra epoca, acusan de escapista a esta literatura y anuncian su desaparición por obsoleta, por no reflejar los problemas humanos más urgentes, por ser un arte burgués. A ellos habria que recordarles que los teóricos del marxismo no rechazaron por ese motivo a lo fantastico. [...] Esta posición o la de un Julio Cortazar que cifra la función revolucionaria del artista en revolucionar el ambito de las formas o la de un Umberto Eco que asigna ese poder revolucionario a la destrucción y creación de nuevos lenguajes, abren tambien al genero otras posibilidades bajo el signo de lo social, siempre que lo fantastico sea una puesta en cuestión de un orden viejo que debe cambiar urgentemente.⁹

O desafio de descodificar a narrativa fantástica, e fundamentalmente a Literatura Fantástica do século XX, intriga o leitor e o alicia a descodificar também o mundo mimético — “a velha ordem” — que essa narrativa estrategicamente transforma para, de certa maneira muito particular, imbuir-se de “poder revolucionário” para uma discussão capaz de “questioná-lo” e representá-lo tal qual ele é ou pode ser, no seu “câmbio tão urgentemente” desejado.

SOARES, M. P. The fantastic literature of the 20th century and the representation of the real. **Revista de Letras**, São Paulo, v.55, n.2, p.117-135, jul./dez. 2015.

⁹ “Por outro lado, os preocupados com problemas sociais, tão prementes em nossa época, acusam de escapista esta literatura e anunciam seu desaparecimento por obsoleta, por não refletir os problemas humanos mais urgentes, por ser uma arte burguesa. A eles gostaria de recordar que os teóricos do marxismo não rechaçaram por esse motivo o fantástico. Esta posição ou a de um Julio Cortázar, que cifra a função revolucionária do artista em revolucionar o âmbito das formas, ou a de um Umberto Eco que atribui esse poder revolucionário à destruição e à criação de novas linguagens, abrem também ao gênero outras possibilidades sob o signo do social, sempre que o fantástico venha interrogar uma ordem velha que deve mudar urgentemente.” (BARRENECHEA, 1972, p.402-403, tradução nossa).

- **ABSTRACT:** *This article discusses how the Fantastic Literature of the twentieth century, which the poetics of Franz Kafka would be the starting point, promotes, in spite of the construction of an unusual world, mimetic representation of the real, here metonymically figured in the modern urban space, home of today's man. Thus, this genre is argued in its execution nineteenth century as an important means of discussion of issues relevant to contemporary life. To this end, recovers, as an allegory of the test developed here, the flâneur's image, character whose function is to read the metropolis and that in our essay is to represent the analytical look that Fantastic Literature post-Kafka aims release about reality.*
- **KEYWORDS:** *Fantastic Literature of the twentieth century. Franz Kafka. Flanerie. Contemporary urban space. Mimesis.*

Referências

ALAZRAKI, J. **Hacia Cortázar:** aproximaciones a su obra. Barcelona: Antrophos, 1994.

_____. ¿Qué es lo neofantástico? In: ROAS, D. **Teorías de lo fantástico.** Madrid: Arco/Libros, 2000. p.265-282.

ANDERS, G. **Kafka:** pró e contra: os autos do processo. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BARRENECHEA, A. M. Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. **Revista Iberoamericana,** Pittsburgh, v.38, n.80, p.391-403, jul.-set. 1972.

BAUDELAIRE, C. O pintor da vida moderna. Tradução de Suely Cassal. In: COELHO, T. (Org.). **A modernidade de Baudelaire.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p.159-212.

BAUMAN, Z. **Modernidade e ambivalência.** Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

_____. **A sociedade individualizada:** vidas contadas e histórias vividas. Tradução de José Gradel. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas:** Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000. v.3.

BOLLE, W. **Fisiognomia da metrópole moderna.** São Paulo: EdUSP, 2000.

CALVINO, I. Définitions de territoires: le fantastique. In: _____. **Le machine littérature**. Paris: Seuil, 1993. p.55-56.

CAMUS, A. A esperança e o absurdo na obra de Franz Kafa. In: _____. **O mito de sísifo**. Tradução de Urbano Tavares Rodrigues. Lisboa: Livros do Brasil, [19--?]. p.118-130.

CARONE, M. **Lições de Kafka**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CERTEAU, M. de. Andando na cidade. Tradução de Anna Olga de Barros Barreto. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n.23, p.20-29, 1994.

FERRARA, L. D. **O texto estranho**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. **Ver a cidade**. São Paulo: Nobel, 1988.

_____. As máscaras da cidade. **Revista USP**, São Paulo, n.5, p.3-10, mar.-maio 1990.

_____. **Olhar periférico**. São Paulo: EdUSP, 1993.

_____. **Os significados urbanos**. São Paulo: EdUSP, 2000.

GOMES, R. C. **Todas as cidades, a cidade**: literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

HELLER, E. **Kafka**. Tradução de James Amado. São Paulo: Cultrix, 1976.

LAUWE, P.-H. C. de. A organização social no meio urbano. Tradução de Moacir Palmeira. In: VELHO, O. G. (Org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. p.123-143.

LIMA, L. C. **Limites da voz**: Kafka. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

LINS, R. L. O fantástico: a modernidade exorcizada. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n.69, p.40-51, abr.-jun., 1982.

LOUREIRO, La Salette. **A cidade em autores do Primeiro Modernismo**: Pessoa, Almada e Sá-Carneiro. Lisboa: Ed. Estampa, 1996.

LYNCH, K. **A imagem da cidade**. Tradução de Maria Cristina Tavares Afonso. Lisboa: Ed. 70, 1996.

NIETZSCHE, F. **Além do bem e do mal**: prelúdio a uma filosofia do futuro. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

PRYSTHON, A. (Org.). **Imagens da cidade**: espaços urbanos na comunicação e cultura contemporâneas. Porto Alegre: Sulina, 2006.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Reflexões/ contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996. p.75-97.

ROUANET, S. P. É a cidade que habitam os homens ou são eles que moram nela? **Revista USP**, São Paulo, n.15, p.48-72, set.- nov. 1993.

SARTRE, J. -P. Aminadab ou o fantástico considerado como uma linguagem. In: _____. **Situações I**: críticas literárias. Tradução de Cristina Prado. São Paulo: Casac Naify, 2005. p.133-149.

SILVA, L. R. do N. e. A escrita das cidades. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n.23, p.7-10, 1994.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2004.

WOOD, J. Flaubert e o surgimento do flâneur. In: _____. **Como funciona a ficção**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p.53-63.

A MAQUINARIA GÓTICA EM *O SENHOR DOS ANÉIS*: A SUPERAÇÃO DE OBSTÁCULOS IMPREGNADOS PELO TERROR

Nathalia Sorgon SCOTUZZI*

- **RESUMO:** Pretende-se, nesse artigo, analisar elementos da maquinaria gótica dentro da obra de fantasia *O Senhor dos Anéis*. Será feita uma análise cronológica dos elementos concretos (como monstros e locações) e subjetivos (a atmosfera e sensações vividas pelos personagens) relacionados ao gótico e ao terror, e que função cumprem na referida obra. O objetivo é evidenciar o quanto fundamentais são esses elementos para a construção da narrativa, de forme que caracterizam os desafios a serem superados pelos personagens.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Maquinaria gótica. O Senhor dos Anéis. Atmosfera gótica.

Introdução

O que é o gótico na literatura? Para alguns, um movimento delimitado, surgido em meados do século XVIII e que durou até o fim do XIX. Para outros, uma tendência nunca finita, mas sempre fluida e adaptável. Independente dessas questões, há algo nessa literatura que a ultrapassa, seja em direção ao passado ou ao futuro, que é a chamada “maquinaria gótica”. Esse artigo não visa uma discussão de gênero, mas sim uma análise dessa maquinaria gótica em determinada obra.

Primeiramente chamado de “parafernália gótica” por H. P. Lovecraft (2008, p.31-32), o grupo de motivos góticos passou, posteriormente a ser denominado de “maquinaria gótica” (VASCONCELLOS, 2002, p.127). Esse grupo consiste de basicamente os diversos motivos relacionados ao horror e terror: podem ser motivos concretos como o castelo assombrado, o fantasma, o vampiro, o lobisomem, a bruxaria; podem apresentar-se como situações apavorantes e petrificantes e no mistério sobrenatural ou ainda em qualquer outro elemento que possa causar assombro em um mero ser humano. Jerrold E. Hogle traça uma sistematização dos temas, espaços e possibilidades textuais apresentadas pelo Gótico:

* Mestranda em Estudos Literários pela Unesp– Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras. Câmpus de Araraquara. Araraquara, SP – Brasil. 14800901. nscotuzzi@gmail.com

Artigo recebido em 27/10/2015 e aprovado em 21/05/2016.

Embora nem sempre de forma tão óbvia quanto em *O Castelo de Otranto* ou *Drácula*, um conto Gótico geralmente se situa (pelo menos durante alguma parte do tempo) em um espaço antiquado ou que o aparente ser - seja um castelo, um palácio estrangeiro, uma abadia, uma prisão vasta, uma cripta subterrânea, um cemitério, uma fronteira ou ilha primitiva, uma grande casa ou teatro, uma cidade envelhecida ou um submundo urbano, um armazém em decadência, uma indústria, um laboratório, um prédio público ou uma nova recreação de antigo local, como um escritório com gabinetes velhos, uma nave espacial desgastada ou uma memória de computador. Dentro desse espaço ou combinação de espaços, escondem-se segredos do passado (às vezes de um passado recente) que perseguem os personagens, psicologicamente, fisicamente ou outras vezes durante o tempo principal da história. Essas perseguições podem tomar muitas formas, mas geralmente adotam os traços de fantasmas, espectros ou monstros (características mescladas de diferentes esferas, geralmente vida e morte) que se levantam de dentro do espaço antiquado, ou às vezes o invadem vindo de domínios alienígenas, para manifestar crimes não resolvidos ou conflitos que não podem mais ser ignorados.¹ (HOGLE, 2002, p.2, tradução nossa).

Essas possibilidades temáticas extrapolam as barreiras levantadas pelo gênero em sua forma mais tradicional. Estão presentes na literatura desde seus primórdios e não é difícil encontrá-los em Homero ou ainda na Bíblia. Essa presença segue em diversas direções, penetra outras escolas literárias e outras mídias, e não pode ser restrita apenas à escola em que surgiu. Sendo assim, aqui se propõe analisar esses elementos góticos dentro da trilogia *O Senhor dos Anéis*, de J. R. R. Tolkien, escrita entre os anos de 1937 e 1949 e publicada entre 1954 e 1955, sendo a obra máxima do autor. A trama acompanha o *hobbit* Frodo, o herói, em sua missão para destruir o Um Anel, símbolo de todo o poder do grande vilão da trilogia, Sauron. É um caso que, ao menos superficialmente, se apresenta como o bem versus o mal (ainda que de uma forma muito mais profunda), onde o último é desenvolvido a partir de grandes desafios e situações apresentadas ao personagem que são constituídas por elementos góticos e de horror. Elementos permeados pelo gótico também aparecerão em situação isoladas e desconectadas dos planos de Sauron, mas ainda

¹ “*Though not always as obviously as in The Castle of Otranto or Dracula, a Gothic tale usually takes place (at least some of the time) in an antiquated or seemingly antiquated space – be it a castle, a foreign palace, an abbey, a vast prison, a subterranean crypt, a graveyard, a primeval frontier or island, a large old house or theatre, an aging city or urban underworld, a decaying storehouse, factory, laboratory, public building, or some new recreation of an older venue, such as an office with old filing cabinets, an overworked spaceship, or a computer memory. Within this space, or a combination of such spaces, are hidden some secrets from the past (sometimes the recent past) that haunt the characters, psychologically, physically, or otherwise at the main time of the story. These hauntings can take many forms, but they frequently assume the features of ghosts, specters, or monsters (mixing features from different realms of being, often life and death) that rise from within the antiquated space, or sometimes invade it from alien realms, to manifest unresolved crimes or conflicts that can no longer be successfully buried from view.*” (HOGLE, 2002, p.2).

assim capazes de inspirar grande medo nos personagens. Fazem parte da saga do herói realizada por Frodo e constituem seus desafios e superações. Não se pretende, entretanto, narrar e acompanhar toda a narrativa, mas sim os momentos em que o gótico está presente.

A Sociedade do Anel

No primeiro volume da trilogia, “A Sociedade do Anel”, acompanhamos os primeiros passos de Frodo e seus companheiros na etapa inicial de sua missão. Devem caminhar até a cidade de Valfenda, onde entregarão o Anel para os elfos que ali habitam. Partem do Condado, sua terra-natal, local alegre e pacífico e livre de perigos. Porém logo no terceiro capítulo que temos o primeiro encontro de Frodo com uma figura das trevas. Ainda no Condado, temos a primeira aparição de um Cavaleiro Negro, servo de Sauron. É uma figura imponente: monta um grande cavalo negro e também sua figura é totalmente negra; veste um capuz e capa que escondem seu corpo por completo, inclusive seu rosto permanece invisível. A figura causa medo em Frodo e parece o farejar. Esses seres, que outrora foram homens, representam a corrupção da alma humana devido à busca pelo poder. É o primeiro contato do protagonista com uma figura maligna. Ainda mais adiante no mesmo capítulo, Frodo e seus companheiros se encontram com elfos, de quem procuram obter informações a respeito do que são realmente Cavaleiros Negros. A resposta deles é a seguinte: “[...] não cabe a mim dizer mais – para evitar que o *terror* o impeça de continuar a viagem” (TOLKIEN, 2001a, p.86, grifo nosso). É a partir desse momento, portanto, que a dificuldade e perigos dessa viagem ficam claros a Frodo. O medo está instaurado; agora esse sentimento acompanhará os personagens e os deixará em estado de alerta. Por toda a obra, os *hobbits* serão perseguidos por Cavaleiros Negros, o que retomaremos mais adiante.

Seguindo o rumo da história, pouco depois desse encontro com a criatura, Frodo tomará a decisão de não seguir mais pela estrada, onde tivera esse empasse. A outra opção, entretanto, não é menos tenebrosa. Ao anunciar sua decisão, a resposta de um de seus companheiros vem imediatamente: “Mas isso só pode significar que o caminho é o da Floresta Velha! Não pode estar pensando em fazer isso. *A Floresta é quase tão perigosa quanto os Cavaleiros Negros*” (TOLKIEN, 2001a, p.113, grifo nosso). Temos aqui a primeira floresta em que Frodo e seus companheiros adentrarão. As florestas perigosas e ameaçadoras estarão também presentes em diversos momentos da obra. É um local desconhecido, com poderes e forças estranhas que podem causar efeitos diversos e perversos a quem o adentrar. Culturalmente conhecidas como um lugar temível e que guarda perigos, as florestas foram apropriadas pela literatura gótica para se tornarem um dos locais mais legítimos para o acontecimento de

fenômenos estranhos: “[...] as montanhas aparecem na categoria de natureza teimosa e incontornável, fora do domínio humano e até, de certo modo, além da competência de Deus. Igualmente os animais selvagens e as florestas sombrias” (TUAN, 2005, p.129). Constituem um tema recorrente na maquinaria gótica, onde ao se penetrar uma área erma e desabitada tudo pode acontecer. Sua função de espaço amedrontador e labiríntico está presente em *O Castelo de Otranto* (*The Castle of Otranto*, publicada em 1764), obra fundadora do gótico tradicional; também é peça importante em *Drácula* de 1897 e diversas outras histórias.

Alguns capítulos adiante, já em companhia de Aragorn, o Guardião, e já distantes de sua terra, o grupo de hobbits é novamente perseguido por Cavaleiros Negros. Um momento culminante desses encontros se dá no momento em que o grupo chega ao Topo do Vento, uma construção abandonada. Antigamente nesse local havia uma torre de observação, há muito destruída. O que resta são apenas destroços e uma atmosfera ameaçadora. Ao se aproximarem do local, um dos hobbits se questiona: “Fico pensando quem teria feito essa trilha, e por que motivo. Não tenho certeza de gosto dela: ela tem... bem, uma aparência tumulesca. Existe algum túmulo em Topo do Vento?” (TOLKIEN, 2001a, p.196). Desde a trilha que dirige os personagens ao local podemos observar uma atmosfera insólita; tais trilhas dão aos personagens a impressão de estarem se dirigindo a um local de morte, tumular. Seguem a trilha e escalam a colina íngreme em direção ao local onde se localizava a torre, encontrando, como esperado, apenas seus destroços. Assim como a floresta, esse local traz o sentimento de estranheza. É a entrada em um mundo desconhecido e, nesse caso, um mundo que já abrigara almas e vira guerras. Agora, porém, não encontram sinal algum de vida. Essa construção em destroços pode ser comparada ao castelo gótico, ainda que totalmente destruída. Sua localização se assemelha em dois sentidos: ocupa o topo de um cume, afastado e solitário; é permeado por mistério e um vazio tumular. O local causa impressões angustiantes nos personagens; ao questionar quando sairiam dali, Frodo pergunta a Aragorn: “Não é melhor desocupar a área logo, Sr. Passolargo? Está ficando tarde e eu não gosto desse buraco: por algum motivo, aqui meu coração fica pesado” (TOLKIEN, 2001a, p.201). Temos, assim, não apenas o motivo gótico adaptado à fantasia da obra, mas também a “sensação” que esse motivo causa. É um desconcerto inexplicável e intuitivo. Esses sentimentos de Frodo não são ao acaso: no momento seguinte ocorrerá o primeiro grande confronto entre os hobbits e Cavaleiros Negros. Esse encontro é precedido novamente por uma sensação. Sam, um dos hobbits acompanhantes de Frodo, afirma: “[...] não sei o que é, mas de repente senti medo. Não saio desse vale por nenhum dinheiro do mundo; *senti* que alguma coisa estava subindo a encosta” (TOLKIEN, 2001a, p.207, grifo nosso). É a construção ideal do terror: o local ermo e desabitado junto às sensações de medo em relação à própria atmosfera do local e ansiedade em relação ao que se aproxima. Esses elementos deixam os personagens alarmados e cheios de terror,

preparando-se assim para esse encontro inescapável. O grupo é, finalmente, atacado por alguns Cavaleiros Negros. Frodo é ferido e a última imagem que vê é Aragorn atacando as criaturas com fogo, conseguindo afastá-las. Termina assim essa cena que, de terror transformou-se em completo horror. Os medos mais primitivos de Frodo são concretizados ao ser atacado e ferido, e a fuga dessa situação se dá em seu desmaio.

Os horrores vividos por Frodo, entretanto, não terminam nesse momento. Até que chegue a Valfenda, seu objetivo, será perseguido novamente pelos Cavaleiros e desmaiará em motivo de sua ferida. Ao chegar ao local, o primeiro ciclo de sua jornada estará concluído e o protagonista estará curado. É um momento de alívio e alegria em meio a todas as cenas de terror já vividas até o momento. Mas, diferente do que acreditava, sua missão não está cumprida. Agora, junto da Sociedade do Anel, deve levar o objeto que protege até o único local que pode ser destruído: Mordor, a terra mais perversa e demoníaca de toda a Terra-Média. Assim, o grupo, agora contando também com elfos, anões e outros humanos, segue um novo caminho.

O próximo grande local gótico a ser penetrado pela comitiva é uma indicação de Gimli, o anão: as Minas de Moria, vivenda de seus parentes desde tempos remotos e orgulho de sua raça. Sua passagem deveria ser fácil, devido ao conhecimento de Gimli acerca do local e com a ajuda de seus familiares. Porém, outros membros da comitiva não concordam com essa ideia. Boromir, um dos membros humanos, comenta, ao ouvir a indicação do anão: “Este não é um nome de bom agouro” (TOLKIEN, 2001a, p.314). Aragorn, mais adiante, complementa Boromir: “Eu também atravessei o Portão do Riacho Escuro certa vez. Mas, embora também tenha saído vivo, as lembranças são muito maléficas. Não gostaria de entrar em Moria pela segunda vez” (TOLKIEN, 2001a, p.215). Essas negações em relação a esse caminho a ser seguido recebem apoio de quase todo o grupo. Apesar disso, é o caminho escolhido. Desde essa tomada de decisão, o caminho já se mostra cheio de terrores. Em primeiro lugar, são atacados por lobos. Muito presente no folclore europeu, esse animal esteve sempre ligado ao sobrenatural – afinal, lobisomens e vampiros se transformam nele de acordo com essas lendas. Ao seu redor giram diversas superstições. Sua presença é ameaçadora e, dentro da obra, são possíveis espíões do grande vilão Sauron. Em seguida, são atacados por *wargs*, outra criatura folclórica e similar a um lobo, porém mais violento e bestial. Novamente, entretanto, as criaturas são derrotadas. Finalmente a comitiva chega à encosta de Moria. Em meio ao local onde deveria haver uma entrada, há um lago negro e imóvel. De acordo com um dos personagens, “[...] ninguém da comitiva, eu acho, estaria disposto a nadar nessa água sombria no fim do dia. Tem uma *aparência maligna*” (TOLKIEN, 2001a, p.320, grifo nosso). O grupo decide, dessa forma, contornar o lago. Chegam finalmente à porta de entrada das minas. Porém, para poderem entrar, devem saber a resposta de um enigma. Como não conseguem adivinhá-la, perdem um tempo considerável naquele lugar inóspito. Após um tempo, começam novamente a ouvir uivos de lobos. Nesse

momento, o medo e aflição nos personagens já alcançaram níveis altíssimos. Seguiram caminhos perigosos e foram atacados por criaturas malignas. Com seu emocional já muito abalado, começam a ficar cada vez mais ansiosos. Boromir, em reflexo a essa ansiedade, atira uma pedra em meio ao lago. Frodo o questiona: “Por que fez isso, Boromir? Também odeio esse lugar, e estou com medo. Não sei do que: não é dos lobos, ou do escuro que nos espera atrás das portas, mas de alguma outra coisa. Tenho medo do lago. Não o incomode!” (TOLKIEN, 2001a, p.326). Novamente, os sentidos de Frodo estão aguçados à recepção do insólito. As águas do lago começam a agitar-se e a comitiva é atacada por tentáculos luminosos e úmidos. Frodo é pego por um desses tentáculos, mas é salvo por Sam, que fere a criatura. Diversos outros tentáculos saem das águas em direção aos personagens, espalhando consigo um odor repulsivo. Estão todos aterrorizados e petrificados. Gandalf, o mago, já conseguira adivinhar o enigma da porta, e desperta o resto de seu grupo para que saiam de seu torpor e adentrem, afinal, a mina. A criatura os segue, agarrando-se à entrada do local, e conseqüentemente, destruindo-a. Assim, a comitiva está salva deste monstro, porém presa em Moria. Temos aqui outra criatura popular no bestiário gótico: o polvo. Animal vinda do mar, local já insólito por si, tem inteligência e comportamento que causam espanto natural ao ser humano. Criaturas tentaculosas, misteriosas e perigosas não são inéditas na literatura, e na obra em questão conseguem causar esse sentimento com maestria. Estão presentes, por exemplo, em obras de Victor Hugo, Júlio Verne e H. P. Lovecraft. Além disso, fazem parte do imaginário medieval europeu, fonte de grandes histórias envolvendo perigos e aventuras ao mar. Nos mitos romanos, o polvo é um dos principais causadores de aflição. Essas histórias estão presentes em obras de escritores daquela época, como Plínio, o Velho, que relata casos em que essa criatura saíria de seu habitat para transgredir as barreiras entre a civilização e a natureza. Em *O Senhor dos Anéis*, porém, quem transgride essa barreira são nossos personagens, que incomodam a besta em seu habitat. A criatura é comumente descrita de forma muito mais aterrorizante do que o normal: “[...] seu tamanho era inédito, assim como sua cor; era manchado por salmoura e tinha um cheiro hediondo”² (PLÍNIO apud FIRMAN, 2010, p.33, tradução nossa). Quando no imaginário, o polvo é sempre descrito com tamanho muito maior do que o que realmente pode chegar a ter, e seu odor putrefato também costuma ser salientado como parte de seu horror.

Passando por todas essas cenas de terror, a comitiva chega, finalmente, ao local pretendido. Porém isso não significa o fim de suas dificuldades. Moria será, ainda mais que a torre destruída em Topo do Vento, uma junção do castelo gótico tradicional com uma grande e opressiva tumba. Diferentemente do que Gimli acreditava, todos os anões que lá já viveram estão há muito tempo mortos. O local é um imenso

² “*Its size was unheard of, and likewise its colour; it was smeared with brine and had a dreadful smell*” (PLÍNIO apud FIRMAN, 2010, p.33).

sarcófago com ossadas por todos os lados, construções se desfazendo e labirintos. Sem a ajuda desses anões, a comitiva se encontra desolada. A descrição feita por Fred Botting (2014, p. 4, tradução nossa) a respeito das locações góticas pode ser muito bem aplicada a essa mina:

Locações físicas e cenários manifestam distúrbio e ambivalência em termos espaciais como movimentos entre o dentro e fora: os castelos, abadias e ruínas [estão] no centro de muitas das ficções góticas iniciais. [...] Não apenas lugares de defesa, mas também de encarceramento e poder, são localizados em locais isolados, além da razão, lei e autoridade civilizada, onde não há proteção do terror e da perseguição, e onde, dentro de portas que rangem, corredores escuros e masmorras úmidas, medos e fantasias irracionais são estimulados³.

Essa definição é apropriada tanto para Moria, onde agora adentram, quanto para o cenário de Topo do Vento. Ambos os locais não apresentam proteção aos personagens e, pior, estimulam seus maiores medos. Deslocamos, portanto, a presença gótica de seres perigosos (lobos e polvos) para algo muito mais subjetivo. Ninguém sabe o que irá encontrar e é essa expectativa que causa a sensação de terror e apreensão a cada corredor que tomam e a cada cômodo em que entram, o que torna toda a jornada dentro das minas uma experiência terrível. O caminho seguido pelo grupo será diversas vezes definido como escuro. Essa escuridão é elemento fundamental para causar o sentimento de opressão; também fundamental é o silêncio profundo e perturbador. Porém mais perturbador ainda é quando esse silêncio é quebrado – e não por nenhum dos nossos personagens. Um dos hobbits, em certa ocasião, derruba uma pedra em um poço; momentos depois se inicia um som de batidas, contínuo e repetitivo. Gandalf diz: “Pode não ter nada a ver com a pedra tola de Peregrin, mas provavelmente alguma coisa foi incomodada, e seria melhor tê-la deixado quieta” (TOLKIEN, 2001a, p.333). É o início do confronto que está por vir. Logo adiante, a comitiva tem mais uma pista do que os aguarda. Encontram um livro com registros dos anões que ali viveram, e seu último parágrafo serve como presságio e aviso: “Não podemos sair, tambores, tambores nas profundezas. Eles estão chegando” (TOLKIEN, 2001a, p.343). É nesse momento que esse aviso se concretiza: são finalmente atacados pelos monstros que ali vivem e reesponsáveis pelos barulhos de tambor: orcs. Novamente temos uma figura mitológica inserida nessa fantasia. Orcs são seres degenerados e totalmente malignos, e na obra de Tolkien

³ “Physical locations and settings manifest disturbance and ambivalence in spatial terms as movements between inside and out: the castles, abbeys and ruins at the center of many early gothic fictions [...] Not only places of defense, but also of incarceration and power, they are located in isolated spots, area beyond reason, law and civilized authority, where there is no protection from terror or persecution and where, inside, creaking doors, dark corridors and dank dungeons stimulate irrational fancies and fears.” (BOTTING, 2014, p.4).

recebem sua concepção definitiva. Não são, porém, muito diferentes dos monstros clássicos presentes na literatura gótica. Tem aparência grotesca, como o monstro de Frankenstein, pois são criados a partir de cruzas de raças e experimentos. Têm uma ânsia por sangue, assim como vampiros. Obedecem, por fim, a um ser maior, assim como demônios. A partir desse momento, a comitiva terá inumeráveis encontros com essas criaturas, exército principal do Senhor do mal. Temos mais uma vez medos concretos e visíveis. A comitiva poderia ser morta devido à quantidade imensa dessas criaturas, caso não houvesse aparecido um problema maior: um Balrog, criatura demoníaca das profundezas das minas. Envolto em fogo e imenso, essa criatura não pode ser destruída por nenhum membro da Sociedade do Anel. Assemelha-se muito a um demônio do cristianismo, em forma e intenções. A fuga dos personagens, por fim, se dá devido a um sacrifício de Gandalf, que se joga nas profundezas junto à criatura. Estão, assim, livres desse mal e fora daquela tumba aterrorizante, porém a um preço alto. É a primeira grande perda da sociedade.

Ao término do primeiro volume, a sociedade se separa. Agora cada subdivisão passará por situações terríveis e condizentes com os caminhos que escolheram. No volume seguinte, portanto, teremos novas situações tenebrosas que podem ser identificadas com a maquinaria gótica.

As Duas Torres

A primeira parte do segundo volume apresenta novos motivos góticos. Merry e Pippin, dois dos hobbits, são capturados por orcs. Aragorn, Gimli e Legolas, o elfo, partem em sua busca. Frodo e Sam, assim, são os únicos que continuam na rota original. Nesse momento Boromir fora morto por orcs e Gandalf retornou das trevas em nova forma. Segue, assim, junto a Aragorn, Gimli e Legolas, em direção a Isengard, região nefasta onde vive o mago Saruman. Este mago, diferente de Gandalf, cedeu às tentações das trevas e vive como servo de Sauron. É um característico feiticeiro maligno e sádico, cuja morada não é nada menos maligna. O local é descrito como

[...] uma terra triste, silenciosa a não ser pelo ruído pedregoso de águas rápidas. Fumaça e vapores flutuavam em nuvens escuras e espreitavam nas concavidades. Nenhuma árvore crescia ali, mas em meio ao mato alto ainda se podiam ver os troncos de antigos bosques, derrubados por machados e queimados. (TOLKIEN, 2002, p.156).

Em meio a essa terra encontra-se a cidadela construída por Saruman, negra e destituída de qualquer presença da natureza:

Milhares podiam morar lá, trabalhadores, servidores, escravos e guerreiros com grande estoque de armas; lobos recebiam alimento e abrigo em profundas tocas mais abaixo. [...] Poços fundos tinham sido cravados no chão, [...] desciam por muitas rampas e escadas espirais até cavernas muito abaixo. (TOLKIEN, 2002, p.157).

Se em Moria tínhamos, mais que tudo, a presença do insólito sentida por meio de detalhes, Isengard é a metrópole do Mal. Nada ali pretende ser sutil: é abrigo de lobos, orcs e todos os outros servos de Sauron, é a fábrica da máquina de guerra desse senhor, e tem como cabeça um mago corrompido e isento de qualquer traço de bondade. Não poderia ficar de fora, inclusive, a construção opressiva similar a um castelo. Essa construção é Orthanc, a torre negra que Saruman habita. Entretanto, por mais repleto de mal que aquele lugar pudesse estar, é destruído pelas forças que haviam sido expulsas de lá: a natureza. Junto a Merry e Pippin, os ents, espécies de criaturas arbóreas animadas e poderosas tomam de volta seu antigo território. Essa destruição é, inclusive, bastante simbólica. Os ents destroem a barragem que impede as águas da região de ocuparem seu lugar em Isengard. Com as águas livres, o local é inundado e purificado; todo o fogo e impurezas ali produzidos é expurgado. A chegada de Gandalf e sua trupe é surpreendida por essa derrota de Saruman. É a primeira grande vitória de nossos heróis sobre uma presença tão grande do mal, e um grande desfalque nas forças de Sauron.

É importantes comentarmos, a esse ponto, a questão ideológica de toda essa guerra entre bem e mal. O gótico tradicional surgiu como uma manifestação em oposição ao pensamento iluminista da época, que levava em conta apenas o racional e o humano. Ele vem para reinstaurar a tradição medieval, cheia de superstições, medos e instabilidades. Da mesma forma, Sauron pretende romper com a ordem existente na Terra-Média: com sua tomada total do poder, pretende reinstaurar o caos, a bestialidade e a instabilidade por toda essa terra, que nesse momento é estável, onde cada diferente povo se respeita dentro de seus limites. O que era de certa forma sutil na literatura do século XVIII, quando adaptada à fantasia de Tolkien, toma novas proporções. Podemos aplicar à obra, inclusive, os comentários de Sandra Gardini Vasconcelos (2002, p.127, grifo do autor) a respeito do gótico:

O romance gótico leva o tema richardsoniano da “virtude em perigo” ou em dificuldades às suas últimas consequências e encontra na perseguição – seja ela de natureza social, religiosa ou psicológica – um de seus motivos centrais. Daí seu investimento numa espécie de psicologia de medo, em que o aparato gótico é colocado a serviço de experiências emocionais que perturbam o senso de realidade e distorcem a percepção e a perspectiva. Em situações de isolamento social, a personagem experimenta distorções de sua sensibilidade, questiona o “real” e busca na natureza, representada no que ela tem de sublime e magnificante, abrigo e refúgio.

Uma das funções do gótico é, portanto, a superação de desafios que ameaçam a estabilidade conhecida, através de medos e terrores que, ao fim da jornada, levarão essa estabilidade a ser restituída ou recriada. Essa questão, junto à jornada do herói elaborada por Joseph Campbell (1949), define muito bem a saga vivida por Frodo. Toda essa guerra putrefata iniciada por Sauron serve de desafio ao equilíbrio da Terra-Média, que ao final será reestabelecido. Inclusive, a partir de “As Duas Torres” Frodo encontra-se isolado de toda a sociedade, tendo apenas como companhia seu fiel servo Sam e em alguns momentos a criatura deturpada Gollum. Essa redução da quantidade de companheiros é muito importante e parte fundamental para a superação de desafios pelo herói. Vemos, portanto, que a ideologia do gótico pode ser aplicada a essa obra.

Direcionando-nos agora à trilha de Frodo e Sam, visitaremos outros motivos góticos bastante sólidos e conhecidos. Durante seu percurso, a dupla domará e terá como guia a criatura Gollum, que um dia já fora similar a eles mesmos. O objetivo de Gollum se resume em obter o Anel para si a qualquer custo, e por isso aceita servir de guia a Frodo até que o momento de tomar seu “precioso” se mostre. Em devido momento, para poderem seguir adiante, o trio deve passar por um pântano. Esta área, fora da literatura, já é misteriosa por si só. Águas paradas e turvas a preenchem, cheias de plantas em decomposição, sendo o local perfeito para o mistério. No gótico o encontramos nos arredores da Casa de Usher, de 1839, de Poe, tendo um papel fundamental na história. Irá também ser muito recorrente na literatura de terror norte-americana, por ser um elemento comum em sua natureza, geralmente ligado ao vodú ou práticas mágicas. O pântano apresentado em “As Duas Torres” não difere desses casos. Os personagens irão atravessá-lo confiando no conhecimento de Gollum acerca do local, através na névoa e caminhos estreitos. Desde seu nome causa temor: os Pântanos Mortos. O local é assim descrito:

O lugar era monótono e cansativo. O inverno frio e úmido ainda dominava aquela *região abandonada*. A única coisa verde que se via era a escória de ervas esbranquiçadas sobre as superfícies escuras e oleosas das *águas sombrias*. Capim morto e juncos apodrecidos assomavam por entre a névoa como sombras esfarrapadas de *verões há muito esquecidos*. [...] Bem acima da podridão e dos vapores daquele mundo, o sol agora passava alto e dourado, [...]mas lá embaixo eles só conseguiam ver dele um fantasma fugidio, ofuscado, opaco, incapaz de dar cor ou calor (TOLKIEN, 2002, p.236, grifo nosso).

Temos novamente um cenário completamente gótico. Afastado da civilização e da razão, nem o sol ousa penetrar ali. É um cemitério da natureza, onde nada vivo cresce e o que está morto permanece. Caminhar em seu meio demanda grande coragem e ousadia, ambos fundamentais para Frodo desde que saíra do Condado. É mais um desafio a ser superado, e dessa vez não podem confiar em seu guia. Andam

às cegas em meio a um local onde a probabilidade de saírem vivos é muito pequena. O local pode remeter ainda a um labirinto, outro elemento comum do gótico desde *Otranto*. Se não fosse por Gollum, nunca sairiam dali. Os desafios do pântano não terminam nesse momento - os personagens, em certo ponto, começam a observar fogos-fátuos ao seu redor. O fogo-fátuo, reação da natureza, assim como o pântano é misterioso por si. Reação química natural, fora por muito tempo parte das superstições humanas e tomado como elemento sobrenatural. Hoje, ainda que já explicado, não perde seu mistério. Está presente em *Drácula*, onde causa reação de espanto nos personagens que o encontram. Em “As Duas Torres”, será o prenúncio de algo maior. Gollum anuncia serem “luzes enganosas. Velas de cadáveres.” (TOLKIEN, 2002, p.237). Insiste em que Frodo e Sam não olhem para elas e que não as sigam. Porém o que as luzes trazem é inevitável: naquelas águas putrefatas há rostos de mortos. “Rostos repugnantes e maus, e rostos belos e tristes. Muitos rostos altivos e belos, e ervas em seus cabelos prateados. Mas todos nojentos, podres, todos mortos.” (TOLKIEN, 2002, p.238). Gollum dá a explicação: naquele local houvera uma grande guerra, entre homens, elfos e orcs. Os locais onde jaziam seus túmulos foram tomados pelos pântanos. Agora, o que resta são suas imagens, para sempre dentro daquelas águas e observando quem por ali passa com seus olhos mortos. É, então, além de um túmulo da natureza, um túmulo para as criaturas que ali batalharam, sempre observando, mas sempre inalcançáveis. São apenas reflexos, fantasmas do que outrora aconteceu. Ao fim da travessia, o trio é acometido por uma sensação tenebrosa. Observam no céu uma figura negra: “[...] enorme, alada e agourenta. Passou através da lua, e com um grito mortal foi embora em direção ao oeste, superando o vento em sua velocidade alucinante” (TOLKIEN, 2002, p.239). A criatura mais uma vez ronda o local em que estão, até que parte finalmente. São os Espectros do Anel, que agora mais do que Cavaleiros Negros, têm uma montaria alada e continuam na trilha de Frodo.

Após saírem finalmente dos pântanos, Frodo, Sam e Gollum chegam aos portões de Mordor, seu destino final. Porém não há como penetrá-lo, o que faz com que a criatura indique outro caminho, através de uma antiga fortaleza para dentro da terra maldita. Entretanto, antes que cheguem ao local, são capturados por Faramir, irmão de Boromir, que por um tempo os toma como prisioneiros. Livres dessa situação se dirigem finalmente ao caminho escolhido. A partir desse momento, a atmosfera da obra é toda pesada. Não há mais intervalos em cidades belas e seguras, não há mais a proteção de Aragorn ou Gandalf. As trevas agora dominam e a atenção deve ser redobrada. O nome do local a ser adentrado é CirithUngol, fortaleza repleta de orcs e criaturas nefastas. O único argumento para passarem por ali é que seria o último lugar que o Inimigo esperaria os encontrar. Será nesse local que Frodo passará por uma de suas grandes dificuldades: andando por corredores escuros, apertados e perigosos, Frodo e Sam são abandonados por seu guia no local mais fétido desses túneis, onde encontram teias de aranha e uma sensação desesপরadora. Ao acreditarem

terem conseguido fugir desse novo labirinto o encontro com o mal finalmente acontece: estão na toca de Laracna, criatura demoníaca semelhante a uma aranha, porém gigantesca. A aranha é mais um ser corriqueiramente associado ao gótico. De Jeremias Gotthelf (que a retratou de forma maligna) a H.G. Wells, está presente nessa literatura constantemente. Esse animal vive nas mansões e castelos assombrados, suas teias decoram os corredores escuros e sua presença causa arrepios. A possibilidade de sermos picados e envenenados causa terror imediato. Sua aparência negra e repulsiva ilustra nossas inseguranças. Laracna é descrita da seguinte forma:

Ali morara por muitas eras um ser mau em forma de uma aranha. [...] Ela chegara antes de Sauron [...], nunca servira a ninguém a não ser si própria, bebendo o sangue de elfos e homens, intumescida e gorda, remoendo sem cessar seus banquetes, tecendo teias de sombra; pois todos os seres vivos eram sua comida, e seu vomito a escuridão. Por toda a volta suas crias menores, bastardos de companheiros miseráveis, seus próprios filhos que ela matava, espalharam-se de vale em vale [...]. Mas nenhuma se comparava a ela, Laracna, a Grande, última filha de Ungoliant a importunar o mundo infeliz. (TOLKIEN, 2002, p.344).

O plano de Gollum era, portanto, entregar Frodo e Sam às garras da criatura. A aranha pica e imobiliza Frodo, a levando para seu ninho. Sam acredita ter falhado e que seu mestre está morto. A cena toda é cheia de tensão. Sam crava um embate com a criatura, que foge derrotada. O sofrimento desse herói é profundo ao descobrir Frodo aparentemente morto. Após decidir abandonar seu corpo e seguir com a missão, Sam descobre, por meio de uma conversa de orcs, que Frodo ainda está vivo. Este é o fim de “As Duas Torres”. Entre orcs e corredores escuros, Sam tem a missão de resgatar seu grande amigo.

O Retorno do Rei

No último volume da obra, teremos a reta final da jornada de cada um dos nossos personagens. Aragorn e seus companheiros continuam em frente, e um dos locais pelo qual devem passar, desde seu nome, já causa aflição: a Senda dos Mortos. Ao revelar sua decisão, recebe respostas nada animadoras. Éomer, personagem que havia o acompanhado em um último momento diz: “Que pena, Aragorn, meu amigo. Esperava que pudéssemos cavalgar juntos para a guerra; mas, se você procura as Sendas dos Mortos, então chegou a hora de nossa separação, e é pouco provável que nos encontremos de novo sob esse sol” (TOLKIEN, 2001b, p.39). A ameaça está lançada. O caminho será perigoso e mortal. Este local é, indubitavelmente, povoado por mortos, por suas almas. Porém há uma história por trás disso, selada por um

juramento não cumprido, outro tema muito forte no gótico. O juramento, quando não cumprido, resulta na maldição. Neste caso, fora feito entre o rei Isildur, e o Rei das Montanhas, o qual jurou fidelidade e assistência no momento em que Sauron retornasse com seu mal. Quando essa previsão foi cumprida, os montanhese se ausentaram, quebrando, então, tal juramento. A maldição é a que se conta:

Tu serás o último rei. E se o oeste se mostrar mais forte que teu Mestre Negro, esta maldição eu lanço sobre ti e teu povo: jamais descansará enquanto o juramento não for cumprido. Pois esta guerra perdurará por anos sem conta, e vós sereis chamados mais uma vez antes do fim. (TOLKIEN, 2001b, p.42).

Maldição cumprida, esse povo encontra-se preso dentro de suas montanhas. Aragorn, descendente de Isildur, os chamará para que cumpram a promessa. Entram, assim, no local maldito. Ao seu redor ouvem sussurros em línguas desconhecidas. Tudo é escuro, exceto pela luz das tochas que carregam. O terror puro e cortante está instaurado:

Nada atacou o grupo, nem impediu sua passagem. Mesmo assim, o medo não parava de crescer dentro do anão à medida que ele avançava: principalmente porque sabia agora que não haveria como voltar; todas as trilhas atrás estavam apinhadas por um exército que os seguia na escuridão (TOLKIEN, 2001b, p.47).

Pior que encontrar algo terrível, é a expectativa desse encontro. Ele pode surgir a cada novo caminho, a cada curva que virarem. Novamente, temos uma estrutura labiríntica e opressora a ser ultrapassada. Esse terror seguirá, ironicamente, Gimli, o anão. Apesar de acostumado a viver sob montanhas, esta em especial o apavora. Um vento repentino apaga suas chamas, que não voltam a se acender. Sobre o anão: “[...] os outros continuaram avançando, mas ele sempre ficava para trás, perseguido por um terror que o procurava e parecia estar o tempo todo prestes a agarrá-lo; atrás dele vinha um rumor como a sombra do ruído de muitos pés” (TOLKIEN, 2001b, p.48). Ele sente que está sendo seguido, apesar de nada ver. É a sensação que o envolve que fará o papel de mau agouro. Ele sabe que algo está por vir. Já Legolas não apenas os pressente, mas por fim os vê: “[...] os mortos estão nos seguindo. Vejo vultos de homens e cavalos, e pálidas bandeiras como retalhos de nuvens, e lanças como arbustos hibernais numa noite de névoa. Os Mortos estão nos seguindo” (TOLKIEN, 2001b, p.49).

Chegam ao ponto de seu destino. No topo de uma colina há uma pedra negra, da altura de um homem, que fora ali fixada por Isildur no momento do juramento. Sua atmosfera é também sobrenatural e é considerada pelo povo daquela região um local maldito. Aragorn faz o chamado: ao tocar sua corneta, observa os seres fantasmagóricos se aproximarem: “Perjuros, por que viestes?”, pergunta para o qual

recebe a resposta: “para cumprir nosso juramento e ter paz” (TOLKIEN, 2001b, p.50). Assim, Aragorn e seus companheiros ganham um exército: os Mortos tomarão seu lado na guerra. A ameaça que fora construída por todo seu caminho é quebrada. Aragorn tem o poder para controlar estes seres, que agora são, portanto, aliados.

Após batalhas e baixas, os exércitos da Terra Média chegam a Mordor. Se Isengard era uma terra nefasta, Mordor é sua versão maximizada. Região montanhosa e vasta, é o lar de Sauron e seus súditos. Ali são criados orcs e muitas outras criaturas funestas a seu poder. Gandalf, Aragorn, Legolas, Gimli e exércitos de elfos e homens encontram-se agora aos portões desse inferno. Por um caminho interno, seguem Frodo e Sam. De dentro observam essa terra horrenda:

Nas bordas externas, sob as montanhas a oeste, Mordor era uma terra agonizante, mas que ainda não morrera. E ali as coisas ainda cresciam, ásperas, retorcidas, amargas, lutando pela vida. [...] Árvores baixas e raquíticas se penduravam a espreita [...]; moscas pardas, cinzentas ou negras, marcadas como os orcs com uma mancha no formato de um olho vermelho, zumbiam e picavam. [...] Ali a fumaça subia do chão e espreitava nas concavidades; vapores escapavam das fissuras da terra. [...] Frodo e Sam observavam aquela terra odiosa num misto de repugnância e espanto. Entre eles e a montanha fumegante, e ao redor dela ao norte e ao sul, tudo parecia arruinado e morto, um deserto queimado e sufocado. (TOLKIEN, 2001b, p.195 -196).

Ali também estão reunidos exércitos de homens, orcs e criaturas híbridas. Em tudo, se assemelha realmente a um inferno. Sauron, seu rei, é de todo mal. Não é ambíguo por nem um momento e deseja o caos e a morte. Seus súditos são como demônios, criaturas sem vontades próprias e que entregam sua vida às vontades de seu mestre. Tudo o que há de ruim na Terra-Média se reúne ali. A maldade está presente tanto nas pessoas, quanto no próprio ambiente. Inclusive não há grande lealdade entre todas essas criaturas, que se desentendem e se matam com uma facilidade enorme. São bestiais e idióticas. O caminho de Frodo e Sam rumo à montanha onde destruirão o anel é penoso. É uma via sacra, um caminho repleto de sacrifícios para se alcançar um bem maior.

Em meio a esse caminho, Frodo tem um embate direto com Gollum, que se concretiza como seu duplo. Outrora uma criatura semelhante a um hobbit e de nome Sméagol, fora corrompido pelo anel até tornar-se um ser disforme e obcecado. Frodo segue esse caminho. Ele vê em Gollum aquilo que pode se tornar e, ao mesmo tempo em que teme esse acontecimento, não consegue evitar. Ambos têm intenções para com o anel, porém opostas. Frodo quer o destruir, Gollum o possuir. Um personagem vê no outro o que pode se tornar ou o que já foi um dia. Esse jogo de comparações e opostos faz que o arquétipo do duplo seja bem administrado. Gollum, por si só, já tem em Sméagol seu primeiro duplo, que vê refletido em Frodo. Temos um jogo de

reflexos entre essas figuras, onde um se vê no outro, seja em forma de reconhecimento, seja como seu oposto. O duplo, como sabemos, é uma figura muito forte no gótico. Desde Hoffmann, a Poe e Stevenson, essa duplicidade causa medo, desconfiança e ambiguidade. Ao chegarem, enfim, à Montanha da Perdição, onde o Anel será lançado às chamas sendo finalmente destruído, Frodo se deixa vencer pelo objeto. Suas intenções agora convergem com as de Gollum: seus desejos passam a serem os mesmos. O lado sombrio venceu, e ele decide ficar com o Anel. Seu embate final com Gollum se dá nesse momento, onde ambos lutam pelo objeto precioso com violência e fúria. Tornaram-se o mesmo: uma criatura ensandecida cuja vontade de apoderar o Anel o faz esquecer-se de tudo. Sméagol é sufocado nesse momento, assim como o lado bom de Frodo, que está inerte e permanece vivo apenas em Sam. Gollum vence a luta, porém ao apoderar-se do Anel, em meio a sua euforia, cai em direção às chamas. Mais um mal fora vencido. Frodo volta a si, agora que está livre do poder do objeto maléfico. Seu lado ruim morrera junto com Gollum, criatura que foi fundamental para esse resultado.

Mordor foi vencida. A destruição do Anel significa a destruição de Sauron, e sem esse líder, de nada vale seu reino de horror. Essa derrota é mágica:

E, no momento em que [Gandalf] falava, a terra tremeu sob seus pés. Então, subindo depressa, bem acima das Torres do Portão Negro, muito mais alta que as montanhas, uma vasta escuridão irrompeu nos céus, coruscando fogo. E a terra geme e estremeceu. As Torres dos Dentes balançaram, cambalearam e caíram; a poderosa fortificação desmoronou, o Portão Negro se desfez em ruínas; e de longe, às vezes fraco, às vezes crescendo, outras ainda subindo às nuvens, vinha um retumbar como o de tambores, um rugido, um ruído longo e turbulento de destruição. (TOLKIEN, 2001b, p.226).

As estruturas físicas que constituíam Mordor desabam sem o poder que as mantém em pé. Com a derrota de Sauron, seus súditos se veem perdidos e sem rumo, matando uns aos outros e fugindo. Sendo o Mal derrotado, a Terra Média retoma sua estabilidade. A ruína de Mordor é a última grande cena gótica da obra. Com o mal cortado pela raiz, seus espólios pelo caminho perdem força e definham, não se mostrando mais como adversidades.

Considerações Finais

Como dito anteriormente, a maquinaria gótica não se prende a seu gênero fundador. Seus temas medonhos podem aparecer em qualquer obra de arte e, mais que isso, são intrínsecos à vida humana. O medo, os monstros de nossa imaginação e os desafios sombrios que enfrentamos em nossa jornada estarão para sempre se

manifestando. *O Senhor dos Anéis*, obra de fantasia que apresenta temas como a luta do bem contra o mal e a jornada de um herói, foi concebida baseando-se, em parte, na presença intensa desses elementos que qualificam o lado “do mal” na narrativa. É a vitória a cada obstáculo que engrena a jornada. E esses obstáculos são, quase sempre, góticos e de horror. É a superação dos medos impostos por tais desafios que faz com que Frodo siga adiante.

SCOTUZZI, N. S. The gothic machinery in *The Lord of the Rings*. **Revista de Letras**, São Paulo, v.55, n.2, p.137-153, jul./dez. 2015.

- **ABSTRACT:** *This paper intends to analyze elements of the gothic machinery inside the fantasy work *The Lord of The Rings*. A chronological analyses will be made, regarding concrete (such as monsters and locations) and subjective (the atmosphere and sensations experienced by the characters) elements related to the gothic and terror, and which function they fulfill in this work. The goal is to evidence how fundamental these elements are to the construction of the narrative, shaped as challenges to be overcome.*
- **KEYOWRDS:** *Gothic machinery. The Lord of The Rings. Gothic Atmosphere.*

Referências

BOTTING, F. **Gothic**. 2.ed. London: Routledge, 2014.

CAMPBELL, J. **The hero with a thousand faces**. New York: Pantheon Books, 1949.

FIRMAN, C. L. **Fantasy making the invisible visible: liminality in Neil Gaiman's nowhere and american gods**. 2010. 64 f. Thesis (Master's Theses). Bucknell University, Lewisburg, 2010.

HOGLE, J. Introduction: the Gothic in western culture. In: **THE CAMBRIDGE Companion to Gothic Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p.1-20.

LOVECRAFT, H. P. **O horror sobrenatural em literatura**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

TOLKIEN, J. R. R. **O senhor dos anéis: a sociedade do anel**. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.

_____. **O senhor dos anéis: o retorno do rei.** São Paulo: Martins Fontes, 2001b.

_____. **O senhor dos anéis: as duas torres.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

TUAN, Y. **Paisagens do medo.** São Paulo: Ed. da Unesp, 2005.

VASCONCELOS, S. G. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII.** São Paulo: Boitempo, 2002.

O RELATO FANTÁSTICO E A PRESENÇA DA ALTERIDADE

Olívia Aparecida SILVA*

- **RESUMO:** A presente pesquisa tem como proposta discutir o conto “O Homem da areia”, de E.T.A. Hoffmann, observando o elemento que o caracteriza como sendo do gênero fantástico e a presença da alteridade. Tal narrativa revela, em seu princípio, um clima onde o estranho, o maligno presentifica-se na vida da personagem Natanael. As lembranças de fatos ocorridos na sua infância influenciam sua vida adulta; a simbólica figura do homem da areia sai dos contos e fada e transitam na esfera do real ficcional. Entre a lucidez e a loucura os atos de Natanael estão ligados à aproximação nefasta de Coppélio/Coppola, cujo riso enigmático transparece crueldade. O conto iniciado em gênero híbrido epistolografia/conto, incursiona-se pelos caminhos do jogo e da fantasia. A partir da primeira carta que o introduz, percebemos que há algo não compreensível amedrontando o jovem Natanael, indicando premonição de situações infernais pelas quais poderá passar. O leitor pressupõe que algo estranho será elemento presente no transcorrer da narrativa, depois que ele narrar, em retrospectão, toda a história traumática ocorrida em sua infância, no meio familiar. A irrupção de elementos exógenos na esfera do cotidiano acrescenta ainda mais o clima da incerteza proporcionando a hesitação sobre a interferência de elementos fantasiosos projetados pela mente doentia de Natanael ou o inacreditável, o sobrenatural presente no mundo natural.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura. Gênero fantástico. Alteridade.

Introdução

[...] o fantástico [...] é a evocação de fantasmas que mudam de forma como nos sonhos; ambiguidade e perversão.

Ítalo Calvino (2004, p.16).

Escrito no início do século XIX, “O Homen da areia”, de E.T.A. Hoffmann (1993), compõe sua obra *Contos Fantásticos*. Ele é uma referência clássica do gênero

* UFT - Universidade Federal do Tocantins. Câmpus de Porto Nacional. Porto Nacional, TO – Brasil - 77500-000. olivia@mail.uft.edu.br.

Artigo recebido em 27/10/2015 e aprovado em 21/05/2016.

fantástico e influenciará em sua época, período que surge o romantismo alemão, outros escritores. Segundo a crítica, apesar de sua obra ser significativamente extensa, esse conto é o que melhor a representa, pela densidade na busca da compreensão da interioridade do homem, seus conflitos internos, seus medos e fantasmas. Em “O Homem da areia”, perceberemos a presença do insólito como um dos mecanismos ficcionais que transforma elementos extraídos da realidade sem, no entanto, perder o vínculo de referencialidade. Há um jogo discursivo que dá origem a ambiguidade, não sendo possível definir os limites entre a dita realidade ou a imaginação. Verdade ou ilusão? Há momentos que o leitor, ao acompanhar o desenrolar da narrativa, acredita que tudo não passa do medo que se instala no inconsciente de Natanael e sobressai diante de situações inesperadas ligadas à presença do temível Coppélio, causador do trauma que carrega desde a sua infância e o acompanha na fase adulta. No entanto, existem momentos que algo inexplicável, além do que se concebe crível, transita na esfera do mundo empírico. Assim, afirma-se que a narrativa se insere no gênero fantástico, devido a elementos que rompem com a ordem estabelecida, criando alterações no cotidiano.

Observa-se que o autor inicia sua narrativa de forma diferente, entrecruzando gêneros, a epistolografia e o conto. A narrativa apresenta em sua abertura três cartas que têm como emissores, Natanael, Clara e Lotario, sendo duas de Natanael e uma de Clara/Lotario. Nelas então contidos os fios narrativos condutores da trama que reside, sobretudo, em dar conhecimento ao provável leitor que Natanael sofreu um trauma na sua infância e este desencadeará no futuro, na vida adulta, consequências graves. Assim, identificaremos que o princípio articulador da narrativa está voltado para Natanael, personagem central, e algumas temáticas se anunciam, o medo, a morte, o horror.

Em um segundo momento, surge a figura do narrador que se anuncia como narrador/autor que dialoga com o seu provável leitor sobre as possibilidades que teve em vista para começar a escrita do conto, ou melhor, narrar a estória. Inere sobre as emoções suscitadas, calcadas por um exagero encenado. Em poucas palavras compartilha, criando expectativa no leitor, que contará algo de “singular e extraordinário” que aconteceu ao “pobre amigo, o jovem estudante Natanael”. Ao mesmo tempo em que utiliza termos valorativos, empregará o depreciativo, em relação a acontecimentos que envolverão a personagem central do núcleo narrativo. Temos conhecimento, de antemão, que depararemos com prenúncios negativos em relação à personagem. Fornecendo indícios de um destino que se cumpre, dirá que ninguém pediu que contasse a trágica história de Natanael e que teve acesso às cartas, através de Lotario. Ainda divagando sobre a estrutura narrativa a ser definida para o ato criador, ele dá ciência que conhece os princípios norteadores da arte poética, em uma perspectiva metaficcional. Seu leitor tem a nítida sensação que a pretensão do narrador não é apenas mostrar que domina a arte do narrar, mas dar a impressão da

presença de um riso subjacente ao deslizar das palavras. Semeando entre os diálogos estabelecidos com o leitor fatos que fazem parte da narrativa, fornece uma síntese da estória e a desenraiza do tempo e do espaço e a traz para a cena narrativa, como o faz o narrador tradicional. Encerra esse segundo momento dizendo que “nada é mais fantástico e extraordinário que a vida real” (HOFFMANN, 1993, p.127); para o narrador a ficção representa a vida em reflexos pouco nítidos. Posicionando-se à distância dos fatos a serem narrados e conhecedor dos fatos, inicia a sua narração.

Ao comentar o desenvolvimento da narrativa, será privilegiada a discussão sobre o elemento fantástico e a presença da alteridade, como pretensão de análise. Serão observados os fatos que cada vez mais envolvem a personagem central, Natanael, em uma rede de coincidências funestas que ocorrem na banalidade cotidiana, favorecendo a instalação da dúvida e o mistério.

A fantasia e o jogo

A primeira carta, de conhecimento do leitor, é escrita por Natanael e endereçada a Lotario, mas por engano enviada à Clara, sua noiva e irmã de Lotario. Ele recorre a um tom sério, mas imprimida de subjetividade. Relata estranhos acontecimentos ocorridos na sua infância que refletem negativamente no seu presente. Retorna à fase adulta o fantasma do Homem da Areia, o mesmo que na história infantil arranca os olhos das crianças que não querem dormir, atira-lhes areia, arranca-os e os leva para os seus filhotes na Lua.

Natanael, quando criança, ao ter conhecimento da história alia-a a presença estranha e noturna que visita sua casa em certas noites e horário definido. Impelido pelo medo e pela curiosidade espia por trás da cortina do escritório do pai, a fim de descobrir quem é a enigmática figura que provoca transtornos domésticos no lar, pois sua mãe demonstra preocupação e interrompe o momento íntimo familiar quando todos estão juntos conversando, o pai fumando cachimbo e contando estórias infantis. Suas pisadas sinistras ressoam por todos os aposentos. Para seu espanto o homem misterioso é Coppelio, advogado que frequenta sua casa e desagrade a todas as crianças. Tal sentimento justifica-se pela forma hostil em relação ao trato que destina a elas. Em determinado momento, estando ele e o pai envolvidos nas experiências alquímicas, Coppelio grita: “Que venham os olhos, que venham os olhos” (HOFFMANN, 1993, p.121). Sem se conter Natanael solta um grito denunciando sua presença. Coppelio agarra-o e tenta jogá-lo sobre o fogão, em sem seguida, movimentando-se no sentido de pegar brasas incandescentes para lançar em seus olhos e roubá-los, o pai salva-o. Cai em delírios, quando acorda está ao lado da mãe. Será esse o primeiro momento que Natanael não consegue controlar a sensação do medo e a forma de resistência é sair de si. Coppelio passa a representar o horror,

principalmente depois da morte do pai, provocada pelas experiências alquímicas que ambos se dedicavam.

O presente e o passado entrecruzam-se de uma forma estranha, alterando o cotidiano de Natanael que reside em uma cidade G., diferente de onde se localiza a casa de sua mãe. Aluga um quarto e dedica-se aos estudos de Ciências e Artes. Ao meio-dia entra em seus aposentos um vendedor de barômetro cujo nome é Giuseppe Coppola, que, a princípio, parece a Natanael ser a mesma figura sinistra do advogado Coppelio, mudando parcialmente a grafia nominativa.

O Homem da Areia saiu de dentro das histórias de carochinhas contadas pela babá, não para povoar os sonhos de Natanael, mas para dar colorido de crueldade em sua realidade. Ou ainda, tudo não passou de um imaginação delirante de uma criança que na fase adulta não conseguiu libertar-se dos seus recalques e carrega-os para a vida.

Por um lapso, que expressa um desejo inconsciente, a carta é remetida à Clara. Esta, apesar da preocupação com o estado de apreensão e angústia enunciado na escrita de Natanael, buscar dar a ele uma explicação objetiva para os fatos relatados: tudo aconteceu apenas na sua imaginação e ainda diz que será seu anjo protetor e, caso Coppelio/Coppola parecesse, o enxotaria com seu riso.

Instala-se a partir de então, no universo da escrita e do leitor, uma duplicidade de versões para os acontecimentos, originando a dúvida, ou o enigma que percorrerá toda a narrativa. Natanael viveu acontecimentos ou foram criados nos momentos de delírios? O vendedor de barômetros é o mesmo satânico advogado Coppelio? É coincidência que o aparelho oferecido tem uma relação com os olhos? Pelos caminhos da incerteza desliza a cena narrativa do conto. O jogo está estabelecido.

O fantástico e a alteridade

Constitui-se, assim, a proposta estética do relato fantástico privilegiado por Hoffmann. Sua existência efetiva-se quando a escritura artificialmente proporciona um clima de incertezas, medos, situações que caminham em busca de encontrar respostas para interrogações. A partir de então a escrita estabelece um jogo de circunstâncias provocando ambiguidades.

Segundo Todorov (1975) há três condições necessárias para definir a narrativa fantástica:

Em primeiro lugar, é necessário que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Logo, esta vacilação pode ser também sentida por um personagem de tal modo, o papel do leitor está, por assim dizê-lo, crédulo a um personagem e, ao mesmo tempo a vacilação está representada, converte-se em um dos

temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com o personagem. Finalmente, é importante que o leitor adote uma determinada atitude frente ao texto: deverá rechaçar tanto a interpretação alegórica como a interpretação “poética”. Estas três exigências não têm o mesmo valor. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não cumprir-se. Entretanto, a maioria dos exemplos cumprem com as três. (TODOROV, 1975, p.20).

No conto “O Homem da areia” é nítida a primeira condição, os personagens transitam na esfera do cotidiano; o inexplicável está aliado à figura da personagem Coppelio/Copolla. Sendo esse um dos fios condutores da narrativa, portanto uma das temáticas que se sobressaem no decorrer da estória. A terceira condição também se estabelece, pois depende de que não seja realizada uma leitura alegórica ou poética pelo leitor. A opção centra-se em observar à narrativa e seus deslizamentos entre empírico e o metaempírico, descartando uma possível leitura alegórica.

Observa-se uma inquietante estranheza no relato que leva o leitor a procurar uma resposta, mas esta só pode ser concebida dentro dele mesmo enquanto espaço de criação e encenação própria do gênero fantástico. A tensão narrativa acontece sempre quando irrompe uma situação inusitada. Em relação ao conto, a presença do mal invade o espaço do bem estar e da tranquilidade; são duas forças atuando de forma maniqueísta. A criação imaginativa possibilita reações paradoxais: a inventividade da escrita; e o horror enquanto qualidade de sentir. Nesse jogo, a razão e a desrazão ocupam o mesmo espaço no relato que pode ser verossímil ou inverossímil e é nessa oscilação que se firma o fantástico, enquanto gênero ficcional. Sempre caminha por vias duplas e se estabelece quando consegue provocar hesitação entre o que concebemos como mundo real, empírico, explicável e o mundo sobrenatural, metaempírico, inexplicável, pois foge às leis naturais.

Em “O Homem da areia”, Hoffmann coloca em cena a alteridade como elemento constitutivo do texto. Sua escritura realiza-se no próprio ato. É uma escritura e outra escritura cujos traços são semelhantes e distintos. Na movimentação das cenas prevalece o sentir ao fazer de suas personagens. Natanael revela em seu discurso a estranha inquietação que o persegue, após o ressurgimento de Coppelio/Coppola. Há momentos de lucidez absoluta, mas às vezes apresenta-se tomado por desatinos próprios de alucinações alocadas no seu inconsciente, provenientes de sua infância. Não consegue desvencilhar-se da profecia de Coppélio: “o rapazinho conserve seus olhos para choramingar sua sina pelo mundo” (HOFFMANN, 1993, p.121). Nem de seu fantasma que lhe causa mudanças tempestuosas e repentinas nos seus atos. Ensimesmado, ou tendo reações violentas quando contrariado em seus pontos de vista cujo tema sempre a baila é o fantasmagórico, depois torna si. Mas há algo no seu comportamento que denota seu temor, sua imaginação está tomada por pensamentos obsessivos. Não consegue compreender os fatores estranhos presentes

nos últimos acontecimentos que envolvem sua vida, que antes caminhava tranquila e sem sobressaltos. É o passado submergindo do fundo do seu ser em hora marcada: ao “meio dia”.

Sobre esse comportamento diante do estranho (*unheimliche*) França (1997, p.77) comenta:

Quem atravessa esta experiência não demora a se restabelecer de suas certezas rotineiras. É como se a figura do duplo, após sua aparição, novamente se destacasse do sujeito assustado e, ao se afastar, permitisse que o ele se reencontrasse mais um vez em face de si mesmo. A atenuação do perigo faz com que o sentimento de identidade se reconstitua e o sujeito aceite não ir longe demais na compreensão de certas coincidências estranhas entre familiares.

Natanael resiste em tentar compreender e estabelecer relações entre a aparição e a proximidade entre o Coppola e o Coppelio. Procura recuperar a estabilidade emocional e a tranquilidade cotidiana, mesmo que tomado por arrepios diante da figura enigmática do vendedor de barômetros; compra um instrumento dele que será favorável para apreciar ao longe a figura de Olímpia. Segue os conselhos de Clara. No entanto, compreende/sente que há uma força estranha que o conduz a uma desorganização interna do pensamento e está ligada a questão dos olhos e, conseqüentemente, o medo de perdê-los.

Freud (1919) discute a estética do estranho (*unheimliche*) e ao analisar “O Homem da areia”, de Hoffmann, e afirma:

[...] o medo de ferir ou perder os olhos é um dos mais terríveis temores das crianças, muitos adultos conservam uma apreensão nesse aspecto, e nenhum outro dano físico é mais temido por esses adultos do que o ferimento nos olhos. Estamos acostumados também, a dizer que estimamos uma coisa como a menina dos olhos. O estudo dos sonhos, dos fantasmas e dos mitos ensinounos que a ansiedade em relação aos próprios olhos, o medo de ficar cego, é muitas vezes substituído do temos de ser castrado. (FREUD, 1919, p.249).

A leitura de Freud em relação ao medo de Natanael explica-se no complexo de castração. Na infância de Natanael, o pai e Coppelio representam a figura paterna. Enquanto o primeiro significava a salvação, o segundo a castração. Ambas as figuras reproduziam-se na fase adulta de Natanael: Coppélio/Coppola e o pai/Spalanzani. Olímpia, a boneca pela qual Natanel apaixonou-se, é, ainda, a materialização da atitude feminina de Natanael na sua infância em relação a sua fragilidade.

Freud vai apontando as relações entre a Psicanálise e a literatura fantástica e sustentando uma leitura possível sob a perspectiva do complexo de castração de Natanael. Há, no entanto, algumas considerações complementares que visam reforçar

determinadas posições que fogem do conteúdo intrínseco da obra ao estabelecer relação entre vida e obra do autor. A análise do texto literário perde o espaço para uma discussão, mas ainda assim poderá ser um viés possível, não para a presente análise.

Estudioso do gênero fantástico, Todorov (1975) tece considerações sobre as contribuições da Psicanálise à literatura fantástica, reconhece as afinidades dos temas existentes entre ambas, mas aponta limitações da crítica psicanalítica como método de investigação do texto literário, pois o “[...] psicanalista tende não mais revelar o sentido último de uma imagem, mas a ligar entre si duas imagens.” (TODOROV, 1975, p.159).

Suas colocações não impedem a compreensão da importância da Psicanálise para a inspiração fantástica ao jogo do outro como projeção do eu.

Natanel é a perfeita encarnação da duplicidade do ser. Um que o impulsiona para a vida, para o amor de Clara; e outro que o leva para a morte. Assim como o relato fantástico que se esvazia na sua condição de discurso que nega a si mesmo devido sua condição narcísica de estar sempre voltado para a autocontemplação.

Perceberemos as faces da personalidade de Natanael nas circunstâncias da narrativa, quando esta vai seguindo seu curso. Ao comprar os binóculos de Coppola, Natanael passa a admirar a linda filha de Spalanzani, Olímpia. Ela olha infinitamente para o vazio, pois ela é o próprio vazio. A princípio Natanael acha-a estranha, com seu olhar parado, apesar de sua beleza, comenta que parece estar a dormir de olhos abertos, provocando-lhe um ligeiro mal-estar. Embora essa primeira impressão o tenha perturbado, começa a frequentar a casa do professor e a conversar com Olímpia. Ela não expressa o menor sinal de cansaço que às vezes Clara demonstrava, nem emite opiniões, apenas balbucia palavras que se assemelham a afirmações. Natanael não tem receios de mostrar-lhe todos os seus escritos, apesar de conhecê-la tão recentemente e não se inibe em expor a ela seus sentimentos. A beleza das formas de Olímpia parece desviar de Natanael sua atenção para sua imobilidade e a frieza de suas mãos e lábios. Esquece completamente as impressões iniciais, aparenta estar em elevação no ato de contemplação que se assemelha a Narciso admirando a si mesmo, pensando em contemplar o outro.

Ao ler seus poemas, suas histórias para Olímpia, não recebe nenhuma resposta e nem ele sente necessidade de observações, pois ele já as conhece. “Ah, esplêndida mulher, exemplo do amor que nos prometeu na outra vida, espírito profundo no qual se reflete todo o meu ser” (HOFFMANN, 1993, p. 138). Enquanto o amor de Clara celebra a vida, o de Olímpia o conduz para a morte.

De acordo com França (1997, p.74): “O prenúncio da morte, próprio do fenômeno do duplo, é efeito da constituição do eu ideal, porque é na sua formação que percebemos a dialética vida e morte, pois a afirmação de si mesmo correlativa da negação do outro”.

A estranheza inquietante de Olímpia, seu silêncio, sua falta de gestos maiores em nada afeta a Natanael, pois o que ele vê é o seu eu - ideal. Ao ler seus poemas para ela, o que ele ouve é a sua própria voz, o seu próprio assentimento. Deparando-se com o estrangulamento das engrenagens de Olímpia por Coppola/Coppelio e Spalanzani, ele vê a si estrangulado. Refletem-se duas cenas que estão na sua memória: a de sua infância quando Coppélio tenta arrancar-lhe braços e pernas; e a outra se refere quando acometido por maus pressentimentos escreve um poema cujas imagens são aterrorizantes e perturbadoras da sua felicidade com Clara. Coppelio toca nos olhos de sua amada e eles saltavam chamuscando e ardendo em seu peito. Os olhos que agora lhe saltam no peito não são de Clara, nem de Olímpia, mas os seus.

Atrás dele, atrás dele! Que estás esperando? Coppelius... Coppelius... Ele roubou o meu melhor autômato... Vinte anos de trabalho... Eu me dediquei de corpo e alma... O maquinismo, a fala, o andar... é tudo meu. O s olhos... os olhos, eu os roubei de ti... maldito... desgraçado... Atrás dele! Vai buscar a minha Olímpia. Aqui estão os olhos.

Então Natanael avistou o sangrento par de olhos jogado no chão, olhando fixamente para ele; Spalanzani os pegou com a mão ílesa e jogou-os na sua direção, atingindo-o no peito. Foi nesse momento que a demência arrebatou o pobre Natanael com garras de fogo e, penetrando-lhe o espírito, destroçou-lhe o juízo e a razão.

Ui... ui... ui... círculo de fogo... círculo de fogo... gira, círculo de fogo... gira alegremente, alegremente! Ui! Bonequinha de pau... gira, linda bonequinha de pau... (HOFFMANN, 1993, p.142).

A profecia de Coppélio novamente reaparece nos lábios de Spalanzani. Natanael é um ser condenado. Mesmo devolvendo-lhe os olhos metafóricamente, ele será incapaz de seguir o curso normal de sua vida, o desaparecimento de Olímpia é também o de si. Estrangula-se em delírios.

É levado pelos amigos e internado em um manicômio. Sob os cuidados familiares e afastado do mal, ao lado das pessoas que ama, Natanael parece ter recuperado a lucidez. Tudo parece tão perfeito. A paz e o amor foram-lhe restituídos. Ele e Clara resolvem se casar, no entanto, novamente e de forma definitiva surge um fato estranho.

Por volta do meio-dia, estavam passeando na rua. Tinham feito algumas compras, a alta torre da prefeitura projetava uma sombra gigantesca na praça do mercado.

“Ei!”, exclamou Clara. “Vamos subir uma vez mais e contemplar as montanhas distantes.”

Dito e feito. Natanael e Clara subiram ao alto da torre; a mãe, porém, preferiu ir para casa com a criada, e Lotario, sem disposição para enfrentar a infinidade de degraus, ficou aguardando embaixo.

Lá estavam os dois amantes, de braços dados, na galeria mais alta da torre, apreciando os perfumados bosques, atrás dos quais se erguiam as colinas azuladas como uma cidade de gigantes.

“Oh! Veja aquele pequeno arbusto cinzento. Que esquisito, parece estar vindo para cá”, disse Clara.

Em um gesto instintivo, Natanael pôs a mão no bolso e, achando a luneta de Coppola, apontou-a na direção indicada — Clara estava na frente das lentes! Ele sentiu um tremor convulsivo agitar-lhe o pulso e as veias; empalidecendo, fixou os olhos em Clara, mas estes não tardaram a se revirar e lampear e faiscar numa torrente de fogo; qual um bicho acuado, Natanael soltou um berro de pavor; a seguir, pôs-se a saltar no ar e, em meio a horrendas gargalhadas, gritou com voz esganiçada:

“Gira, bonequinha de pau... Bonequinha de pau, gira!” (HOFFMANN, 1993, p.148).

O fatalismo ao qual estava predestinado cumpriu-se. Havia uma multidão aglomerada embaixo observando o desfecho trágico; Clara sendo salva por Lotario da fúria inexplicável de Natanael cuja última ação foi jogar-se da torre após visualizar a figura satânica de Coppelio revestida de crueldade e horror no meio da multidão e que a seguir desaparece. Sua presença é sinônimo de tragédia. A morte e a loucura o acompanham. O relato finaliza com ele e sua própria dissolução. Caminhando sempre por vias paralelas, ao final temos tragédia e paz. As últimas considerações são explicações sobre o destino de Clara e um final plácido e feliz, como não poderia ser diferente, lembrando que estamos no início do romantismo alemão.

O enigma, em relação aos estranhos acontecimentos e a presença funesta de Coppélio aparecendo, reaparecendo como perturbador da paz, não é revelado. Ele é um ser maligno que tem uma existência natural e/ou sobrenatural presente na banalidade do cotidiano, pois assim é que se constitui o relato fantástico. Sustenta-se a partir do dizível e do indizível. Constitui-se como artifício, um jogo em que um e outro se alternam.

Considerações finais

O conto “O Homem da areia”, de Hoffmann caracteriza-se enquanto uma escrita que representa o seu tempo. Tem como personagens pessoas cujos costumes são tipicamente burgueses e europeizados do século XIX. Natanael, seu personagem central, tem uma família composta de pai, mãe, irmãos, uma ama-seca e, aparentemente,

uma vida confortável. Sofre na infância um trauma do qual se recupera e segue a vida. Na juventude estuda Ciências e Artes. Tem uma noiva cujo nome é Clara. Ela e seu irmão, Lotario, foram acolhidos pela mãe de Natanael, após a morte do marido. Sabemos, através das cartas, o quão cândido é o seu espírito. Discute com o irmão acerca de poderes obscuros, em uma perspectiva filosófica e a possibilidade de sua neutralização. No entanto, essa organização familiar que poderia levar uma vida plácida tem reveses e a partir deles a narrativa delinea reflexões sobre a complexidade quando se trata do ser humano e as forças engendradas por ele.

Recorrendo ao gênero fantástico, a narrativa transita pelos caminhos da incerteza em relação aos acontecimentos e as personagens a eles ligadas. Elementos estranhos são introduzidos no cotidiano que estimulam uma mudança no comportamento de Natanael. É sobre ele que se volta toda a narrativa, revelando seus medos, suas fragilidades, seus delírios, seu olhar o outro como se estivesse olhando a si. Há momentos que tudo parece transcorrer para o alcance da paz, mas surge sempre um elemento desestruturador, cuja explicação não é possível dentro das leis do mundo natural. O mundo empírico e o metaempírico se aproximam e se distanciam e o resultado afeta a estabilidade emocional de Natanael.

Toda e qualquer ação nefasta, vincula-se ao advogado Coppelio ou ao vendedor de barômetros, o Giuseppe Coppola. A relação estabelecida entre ele(s) e Natanael parece ser explicável dentro do que se concebe como racional, ao mesmo tempo algo permanece subjacente, indecifrável. Ele confere às cenas que lhe são destinadas um clima satânico, descrito pelo riso, pelas palavras. Seus olhos falam mais que mil figuras diabólicas, mas apenas Natanael tem a sutileza de compreender. A narrativa gira em torno dos dois: o bem e o mal e como eles se manifestam de forma diferente no comportamento humano.

Com o espírito fragilizado pelo trauma da infância, Natanael associa Coppelio ao homem da areia presente em um conto infantil que rouba os olhos das crianças, mas há algumas ações de Coppelio que indicam essa aproximação e a referência aos olhos, também existe a premonição proferida por ele. Ao vê-lo Natanael parece ver uma obscuridade maligna que o conduz para um caminho sem volta, a morte dos olhos, a loucura. Algo sombrio apossa-se do seu espírito e é incontrollável. Segundo as palavras de Lotario, ditas através de Clara: “[...] se nos entregarmos voluntariamente a esse obscuro poder, ele decerto reproduzirá dentro de nós as estranhas formas que o mundo exterior atravessa em nosso caminho” (HOFFMANN, 1993, p. 133) As forças de Natanael para resistir aos fatores exógenos são frágeis e o seu destino que tanto poderia conduzi-lo para a vida, leva-o para a morte.

A cena narrativa constitui-se por um clima de suspense e ambíguo, algo que foge a uma explicação possível. Duas forças existem e têm espaços na vida de Natanael: a de Clara, que se nomeia como um anjo de luz que o guarda; e a força maligna de Coppelio/Coppola que o arrasta para o mundo vazio de Olímpia, para a insensatez da

loucura e para a morte. Coppelio/Coppola é uma personagem dúbia tem vida dentro dos padrões de normalidade: apresenta-se inicialmente como advogado e trabalha com o pai de Natanael em experiências químicas; posteriormente, é um vendedor de barômetros, lentes, binóculos e tem também experiências com Spallanzani, pai de Olímpia, o autômato; há, no entanto, algo inexplicável que o torna uma figura diabólica que aparece provocando a desordem no espírito de Natanael e, em seguida, desaparece sem deixar pistas. Próximo ao final da narrativa saberemos que Coppelio e Coppola são uma mesma pessoa, após Spallanzani chamá-lo de Coppelio quando fugia com a boneca, a Olímpia.

Como toda a narrativa do gênero fantástico é necessário que haja uma ruptura em uma harmonia estabelecida dentro do cotidiano de pessoas aparentemente normais e elementos não explicáveis. São esses elementos que possibilitam a hesitação no provável leitor. Assim, realiza-se o conto “O Homem da areia”, de Hoffmann (1993), mestre do gênero no seu tempo.

SILVA, O. A. The fantastic report and the presence of otherness. **Revista de Letras**, São Paulo, v.55, n.2, p.155-166, jul./dez. 2015.

- **ABSTRACT:** *The current research aims to discuss the short story “O Homem da areia”, by E. T. A. Hoffman, observing the trait that characterizes it as the fantastic genre and the presence of otherness. The narrative reveals, in its very beginning, an atmosphere where the strange, the evil are presented in life of the character Natanael. The memory of the past events in his boyhood influences his adult life; the symbolic figure of the man of the sand pops up in the fairy tales and transit in the domain of the real to the fictional. Between lucidity and madness Natanael’s acts are linked to the nefarious approach of Coppélio/Coppola whose enigmatic smile conveys cruelty. The short-story begins with hybrid genre epistolography/short-story and makes an incursion by the ways of play and fantasy. From the first letter that introduces the story, we can perceive that there is something uncomprehensive haunting young Natanael, indicating premonition of hellish situations which he may live. The reader presupposes that the strange element will be present throughout the narrative, after he tells, in retrospection, the whole traumatic story in his boyhood in his familial environment. The interruption of external elements in the daily domain adds even further the atmosphere of uncertainty, providing hesitation about the interference of fantastic elements projected by Natanael’s sick mind or the unbelievable, the supernatural present in the natural world.*
- **KEYWORDS:** *Literature. Fantastic genre. Otherness.*

Referências

CALVINO, I. (Org.). **Contos fantásticos do século XIX**: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FRANÇA, M. I. **Psicanálise, estética e ética do desejo**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

FREUD, S. **O estranho**. Rio de Janeiro: Imago, 1919. (Obras completas, v.17).

HOFFMANN, E. T. A. **Contos fantásticos**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

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

CUENTOS PARA LA “TEMPESTAD PROPICIA”: COMPROMISO POLÍTICO Y NARRATIVA EN CARLOS MONTENEGRO

Emilio J. GALLARDO SABORIDO*

- **RESUMEN:** El autor Carlos Montenegro (Pobra do Caramiñal, 1900-Miami, 1981) ingresó en 1933 en el Partido Comunista de Cuba. En él militó hasta 1941, fecha en la que fue expulsado tras haber solicitado su baja. Este artículo analiza las interrelaciones entre militancia política y literatura en la producción del Montenegro de este periodo. Durante estos años, el escritor expresó su compromiso ideológico a través de diversos medios. Más allá de la narrativa ficcional, recurrió a otros géneros como el testimonio, en *Tres meses con las fuerzas de choque (División Campesino)* -1938; o el teatro, con obras como *Los perros de Radziwill* -1939 y *Tururí ñan ñan* -1939. En particular, esta contribución se centra en el análisis ideológico y literario de su libro de relatos *Dos barcos* -1934, donde la temática militante aparece como una de las líneas vertebrales del volumen.
- **PALABRAS CLAVE:** Carlos Montenegro. Literatura cubana. Literatura gallega. Partido Comunista de Cuba. Relaciones Galicia/Cuba.

Misérias de hombres libres y presidiarios: variaciones temáticas en Carlos Montenegro

Acostumbrado a convivir con los vaivenes económicos, la penuria y el maltrato, Carlos Montenegro mostró a lo largo de su obra literaria una preocupación constante por constatar y reivindicar la causa de los más desfavorecidos. Este interés, que conectaba con la temática social propia de la Generación del 23 cubana (Juan Marinello, Regino Pedroso, Rubén Martínez Villena, entre otros), aparece alimentado y respaldado por una biografía fascinante y terrible por momentos (PUJALS, 1980, 1988)¹, Entre su emigración a Cuba (1907) y Argentina (1914) por motivos

* US – Universidad de Sevilla. Facultad de Ciencias de la Educación. Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura y Filologías Integradas. Sevilla, España. 41807 – egallardo2@us.es

¹ Pujals (1988, p.9-10) ofrece algunas de las pautas que marcaron a este grupo de escritores: “Algunos críticos llaman a esta generación literaria cubana ‘La Generación del 23’; para otros es la ‘generación del Veinte’. Esta generación va a estar influenciada por Gorki, Quiroga, Kipling y Conrad, la atención del campo y la ciudad, la

Artigo recebido em 27/10/2015 e aprovado em 21/05/2016.

económicos y familiares, y su posterior exilio por causas políticas (1959), Montenegro tuvo que aprender a ganarse la vida en la mar y enfrentó dos condenas en sendas prisiones de México y Cuba. Así pues, no resulta sorprendente que, cuando en 1929 publicó su primer libro (*El renuevo y otros cuentos*), respaldado por la *Revista de Avance*, dedicase toda una sección al mundo carcelario (“Cuentos de presidiarios”) y ofreciese patéticas estampas de los estratos más humildes del pueblo cubano en narraciones como “El renuevo” o “El pomo de caramelos”.

Tal y como ha sostenido Enrique Pujals (1988), quien es uno de los mejores conocedores de la obra de Montenegro, en los textos literarios de éste se aprecian cinco líneas temáticas que se entrecruzan y enriquecen mutuamente, y que se conectan con la propia experiencia vital del autor². En primer lugar, aparecerían los recuerdos de una infancia que lo ligan a La Habana y a Argentina, pero sobre todo a una Galicia rural y marinera (“La escopeta”, “El cordero”, “La huella del cacique”, “La mar es así”). Allí la presencia de diversas figuras con una fuerte autoridad y ligadas a la familia, la religión o la escuela transmiten una sensación de asfixia que contrastará con los relatos inspirados por el segundo núcleo temático³. Me refero a las experiencias como marinero que llevaron a Montenegro por diversas zonas del Caribe y Norteamérica, donde trabajó, entre otras profesiones, como minero, en un fábrica de armas, e incluso desembarcando cadáveres de soldados fallecidos durante la Primera Guerra Mundial (PUJALS, 1988). El cuento “Cargadores de bananas”, perteneciente a su segundo libro de relatos *Dos barcos* (MONTENEGRO, 1934) puede ser un buen ejemplo de esta libertad despreocupada, pero menesterosa, que caracteriza a esta etapa de la biografía de este autor. Otras narraciones susceptibles de ser incluidas en este grupo serían “Las tres concesiones” y “El porteño” (*El renuevo y otros cuentos*); “Anazabel” (*Dos arcos*); y “Dos viejos amigos” (de su tercer volumen de cuentos, titulado *Los héroes*, 1941).

Sin duda alguna, Montenegro debe su mayor popularidad a su tratamiento del (infra)mundo penal (tercer bloque creativo). En particular, su novela *Hombres sin mujer* - 1938 ha sido reconocida como una de las narraciones de temática carcelaria más significativas dentro de la literatura latinoamericana junto con otros textos como

creación de personajes como ‘las pobres gentes’. La temática de estos escritores es social, costumbrista, realista, donde se encaran los problemas del obrero, del campesino, del latifundio, de la injerencia americana, la mujer, el negro, las injusticias político-sociales-económicas, fundamentalmente”.

² Por su parte, Golán García (2002, p.29) ha tenido por esenciales tres etapas de la vida de este escritor para clasificar sus relatos narrados en primera persona, de reminiscencias autobiográficas: “[...] os relatos de infancia configurados en torno ó tema do paraíso perdido representado por Galicia, a terra natal coa que mantén unha relación ambigua de atracción e rexeitamento; os relatos de adolescencia que teñen ao mar e á navegación como temas aglutinadores e os relatos de xuventude ou ‘de presidio’, que corresponden ao presente da escritura, de temática carceraria”.

³ Para profundizar en las relaciones entre Galicia y la infancia de Montenegro, puede consultarse Martul Tobío (1998).

El Sexto -1961, de José María Arguedas, o *El beso de la mujer araña* -1976, de Manuel Puig. Ahora bien, Montenegro también recreó a través de sus relatos sus estancias en la cárcel mexicana de Tampico (tres meses) y en el Castillo del Príncipe (12 años). No por casualidad, tanto en *El renuevo y otros cuentos* como en *Dos barcos* aparecen sendas subdivisiones (“Cuentos de presidiarios” y “Cuatro presidiarios”) que reúnen diversos textos con esta temática. No obstante, en el caso del segundo volumen el interés por lo penitenciario desborda los límites de la mencionada tetralogía y se desarrolla en otras narraciones como “El nuestro”, “Macatay” o “La herencia”⁴.

La cuarta línea que señala Pujals está relacionada con la recreación de asuntos patrióticos ligados en buena parte con las luchas independentistas cubanas. La presencia de esta inquietud resulta axial en el libro *Los héroes*, donde se incluye la sección “Cuentos de la manigua”. Además, anteriormente, Montenegro ya había mostrado su interés por este tipo de ficciones en *Dos barcos* con relatos como “El negro Torcuato” o “Un insurrecto”.

Por último, Pujals (1988, p.10) hace referencia a un quinto tema crucial en la narrativa de Montenegro: “[...] el del militante político resultado de sus simpatías y su breve filiación al Partido Comunista de Cuba⁵; y sus cuentos de denuncia o protesta social que toman como escenario la campaña cubana”. Efectivamente, las posiciones de crítica social que Montenegro ostenta en sus primeras narraciones de *El renuevo y otros cuentos* se combinan en *Dos barcos* y, en menor grado, en *Los héroes* con sus asunciones marxistas fruto de su militancia en el Partido Comunista de Cuba (1933-1941)⁶. Así pues, este último núcleo temático, que bien podríamos denominar “ideológico”, abarcaría desde el tratamiento de denuncias ligadas a una corporalidad inmediata y castigada (hambre, pobreza, muerte, explotación laboral) hasta el acercamiento a disquisiciones sobre la naturaleza del poder político estadounidense,

4 Al referirse a la diferencia de calidad existente entre las dos subdivisiones acabadas de mencionar, Pujals (1980, p.102) afirmaba: “Estos cuatro últimos cuentos de *Dos barcos* [“Cuatro presidiarios”] forman parte de las narraciones del autor que son pensadas y no vividas, por ello pierden autenticidad en algunos aspectos. Carlos Montenegro logra sus mejores cuentos cuando hay una experiencia real, vivencial y no meditada. Por ello se observa que su trilogía carcelaria de *El renuevo y otros cuentos*, como narración literaria, está muy por encima de la tetralogía de este segundo libro”.

5 Esta organización fue legalizada el 13 de septiembre de 1938 por el gobierno de Batista (FORNÉS-BONAVÍA DOLZ, 2003). Posteriormente, cambió su nombre por el de Unión Revolucionaria Comunista - 1939 y, seguidamente, pasó a llamarse Partido Socialista Popular en 1944.

6 Martul Tobío (1998) ha indagado en la relación existente entre el compromiso ideológico de Montenegro y la rememoración que de Galicia lleva a cabo el narrador de algunos de los relatos de *El renuevo y otros cuentos*. De este modo, escribe: “El narrador de los cuentos gallegos relata desde un modelo de pensamiento progresista y de reivindicaciones sociales que estaba vinculado a una visión de la sociedad cuyo eje era una teoría de las estructuras económicas, completada por una concepción de la historia que situaba en su final una sociedad nueva. El ideal de hombre se identificaba con el representante de las clases populares, definido por sus sufrimientos, su entereza ante la adversidad y capacidad para superarlos. Por todo ello, los cuentos poseen una consciente orientación de compromiso moral e ideológico” (MARTUL TOBÍO, 1998, p. 330).

o el cuestionamiento de la Iglesia católica, junto con una defensa propagandística de los postulados marxistas.

No está de más apuntar que este interés militante de Montenegro entronca con otras de sus producciones pertenecientes a diversos géneros literarios. En este sentido, en 1937 se imprimió en La Habana el folleto *Aviones sobre el pueblo (Relato de la guerra en España)*⁷. Este cuento largo tomaba partido por la causa republicana a través de la representación de la toma de conciencia de un zapatero anciano que asfixia involuntariamente a sus dos nietos al intentar huir de un ataque franquista. Al percatarse de lo sucedido, el personaje reconduce su dolor convirtiéndolo en ardor guerrero, y pasando a unirse al poco a las tropas que marchan a combatir a los sublevados.

Poco después, Montenegro se desplazará a España como corresponsal de la revista *Mediodía* para cubrir el conflicto bélico⁸. Precisamente, la venta del folleto recién mencionado contribuyó a financiar los gastos de este viaje (PUJALS, 1980). Tras su estancia en España, publicará en La Habana en 1938 el libro testimonial *Tres meses con las fuerzas de choque (División Campesino)*. Allí, junto con ataques al fascismo o a la no intervención, Montenegro fija su adhesión a la ortodoxia partidaria al tiempo que critica los posicionamientos de anarquistas (“Las consignas de la FAI, sin que tal fin persiguieran los anarquistas, ayudaban objetivamente a Franco”, MONTENEGRO, 1938, p. 17) o se enfrenta con saña al Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM), a quien identifica con el trotskismo y que califica como “un nuevo elemento de desorden y de traición”⁹. En cambio, resalta la comunión del pueblo madrileño con la URSS a través de diversas manifestaciones:

En los cines donde de vez en cuando se proyectan películas soviéticas las filas son más largas [...]. El regreso de la Delegación Obrera que fué [sic] a la URSS marcó una semana de grandes fiestas. Prohibidas por las autoridades las acciones de calle, los actos se celebraban en los teatros. No era necesario

⁷ Cf. MONTENEGRO, 2004.

⁸ Montenegro no sería el único de los corresponsales que diversas publicaciones periódicas cubanas enviaron a España para cubrir el desarrollo de la contienda. Cuadriello (2009, p. 22-23) aporta los siguientes datos en este sentido: “A territorio controlado por los leales marcharon el narrador y periodista de origen gallego Manuel Millares Vázquez, en nombre del diario *Pueblo*, a mediados de 1937; el coronel cienfueguero Alejandro del Valle Suero, en el mes de julio, por el semanario *Carteles*, y semanas después el cuentista también gallego Carlos Montenegro, en representación de la revista *Mediodía*. Ya el *Diario de la Marina* se había encargado de despachar hacia la zona rebelde pocos meses después de iniciarse la contienda al dramaturgo y periodista nacido en Madrid José Sánchez-Arcilla”.

⁹ Sobre las tensiones existentes entre el POUM y los comunistas, Gerard Brenan (2011, p. 102) comentaba en su clásico de 1943 *El laberinto español. Antecedentes sociales y políticos de la Guerra Civil*: “Los comunistas sentían un odio inmenso y una gran reserva hacia lo que ellos llamaban trotskismo, palabra que servía para cubrir igualmente al pedante marxismo del POUM, al moral y revolucionario entusiasmo de los anarcosindicalistas y a las izquierdas socialistas”. De hecho, el POUM fue tachado por los comunistas de fascista y de conspirar a favor de Franco, y uno de sus líderes, Andreu Nin, detenido y asesinado (THOMAS, 1967).

preguntar la dirección, la multitud guiaba. (MONTENEGRO, 1938, p. 37-38).

Igualmente, el entusiasmo político se funde con la admiración bélica al encontrarse y convivir con Valentín González, el Campesino, a quien ensalza como verdadero héroe popular.

Finalmente, quedarían por mencionar las incursiones de Montenegro en el mundo de la dramaturgia. Hablamos en este caso de dos piezas de afán propagandístico, escritas en apoyo de su partido (PUJALS, 1980, p. 43). Sus títulos fueron *Los perros de Radziwill* y *Tururí ñan ñan*¹⁰. La primera de estas obras fue publicada por La Verónica en 1939, editorial que creara en La Habana el poeta Manuel Altolaguirre. Según Cuadriello (2002), se estrenaron respectivamente en febrero de 1940 y 1939.

En *Teatro cubano: relectura cómplice* -2010, la investigadora teatral Rosa Ileana Boudet (2010) dedica unas páginas a estos dramas. En cuanto a *Los perros de Radziwill*, nos informa que se trató de una pieza en tres cuadros, de carácter propagandístico y que recreaba las luchas bélicas contemporáneas en Bielorrusia. Tenía por protagonistas a la heroína campesina María Lamko, al dirigente comunista Goroschenko, y como antagonista, el terrateniente Radziwill. En cuanto a la valoración de su calidad literaria, Boudet (2010, p.175) asevera: “No hay huellas del destacado cuentista y narrador sino franco didactismo y propaganda estalinista”.

Tampoco ha despertado grandes elogios *Tururí ñan ñan*, obra cuya acción se localizaba en África y de la que Natividad González Freire (1961, p.165) comentaba en su volumen *Teatro cubano contemporáneo -1927-1961* que: “[...] no logra ni remotamente la calidad artística y humana de sus cuentos”. Esta investigadora indicaba que se trataba de una farsa político-social donde se llevaba a cabo una crítica al nazismo y a los gobiernos capitalistas que lo apoyaban. No está de más apuntar, dada la naturaleza especialmente panfletaria de la obra, que sus resultados políticos y económicos habrían sido más satisfactorios que los estéticos: “[...] según tengo entendido, dejó miles de pesos de utilidades a pesar de que se cobraba a 10 ó 20 centavos la entrada por persona” (GONZÁLEZ FREIRE, 1961, p.67)¹¹.

¹⁰ Parece ser que existe cierta inconsistencia a la hora de fijar el título de este texto. Por ejemplo, Cuadriello (2002, p. 119) se refiere a él como *Tururí Ñan Ñan*, mientras que Pujals (1988, p. 43, p. 19) alterna las variantes *Tururí ñañan* y *Tururí ñañan*. En esta última ocasión, Pujals apunta además que el mismo autor le proporcionó fragmentos de esta obra que aparecen sin fechar. Por su parte, Boudet (2010, p. 176) opta por la opción *Tururí ñán ñán*. Esta investigadora señala además que el estreno de la obra fue anunciado por el diario *Pueblo* el día 2 de septiembre de 1939. La versión que aquí se sigue es la recogida por González Freire (1961, p.65), quien escribe *Tururí ñan ñan*.

¹¹ González Freire (1961, p. 67) alude a un tercer texto con carácter dramático. En concreto, afirma: “En la prisión publicada en *Noticias de Hoy* con el nombre de *Asesinato del líder* en enero de 1940, es un boceto dramático sobre la situación política de los comunistas cubanos en 1930 prisioneros en la cárcel de La Habana. El diálogo se convierte en un comentario político del momento machadista, con la finalidad de popularizar las ideas revolucionarias sustentadas por el socialismo”.

No obstante, Montenegro, quien durante la época de la Guerra Civil española había llegado a trabajar como jefe de redacción del periódico *Hoy*, órgano del Partido Comunista, sufrirá en los años siguientes un cambio ideológico. En realidad, Pujals localiza el comienzo de este desengaño político en su misma estancia en España:

A muchos sirvió la Guerra Civil española de incentivo para formar parte del grupo de adictos a las doctrinas de Marx, el caso de Montenegro fue al revés: allí comenzaron sus decepciones. Supo de la conjura para matar a un republicano que se destacaba por su entereza y valentía y cuyo único delito era que al parecer de la dirigencia del partido, “era demasiado inteligente e independiente”, dos cosas que el Partido no toleraba. (PUJALS, 1988, p.76-77).

Si seguimos los datos que ofrece Pujals (1988, p. 78), Montenegro abandonó *Hoy* en 1939 tras una desavenencia con su director y, posteriormente, solicitó que se le diese de baja en el Partido. No obstante, su salida (por expulsión) no se consumaría hasta 1941¹². De hecho, Montenegro, junto con Rolando Masferrer y Luis Felipe Rodríguez, dio vida a la publicación (semanario y, posteriormente, diario) *Tiempo en Cuba* (1945-1959), tal y como apunta Cuadriello (2009). Al analizar la evolución de esta publicación, este investigador asevera que, al ser expulsados estos tres periodistas del Partido, la línea editorial de *Tiempo en Cuba* giró hacia un notable anticomunismo, a lo que unió una considerable connivencia con la dictadura de Batista (CUADRIELLO, 2009). La colaboración editorial de Montenegro con Masferrer fue retomada posteriormente, una vez que ambos se reencontraron en Miami, en el nuevo semanario *Libertad*¹³.

¹² Se han detectado desacuerdos a la hora de fijar las fechas de la solicitud de baja y la expulsión final. Así pues, Pujals en 1980 (p.43) indicaba: “En el año 1941, por un disgusto con el director del periódico *Hoy*, abandona Montenegro el diario y pide su baja del Partido. Poco después es expulsado con un grupo entre los que se encuentra su amigo Rolando Masferrer Rojas [...]”. En cambio, este mismo crítico ofreció una nueva versión de esta información en su libro de 1988: “En 1939, por un disgusto con el director del periódico *Hoy*, sale Carlos Montenegro del periódico y pide su baja del Partido. Dos años después es expulsado del Partido Comunista de Cuba en compañía de otros disidentes, entre ellos su amigo de siempre, Rolando Masferrer” (PUJALS, 1988, p.78). Por su parte, en la cronología establecida en el volumen dedicado a Montenegro por el Grupo de Investigación de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Santiago de Compostela (2002) se apunta, respectivamente, a las fechas de 1939 y 1941 como momentos en los que se produjeron esos dos acontecimientos. Por último, Cuadriello (2002, p. 119) nos informa de que “[...] en 1945 entró en contradicción con los principales dirigentes del Partido Socialista Popular y fue expulsado de esta organización”. En cualquier caso, si Montenegro solicitó dejar de ser miembro del Partido en 1939, esto no obstó para que en 1941 aparecieran temas y referencias de índole marxista (críticas a la política estadounidense en “Dos hombres sin historia”; explotación obrera en “La mar es así”; dedicatoria de “Los imponderables de Pedro Barba” a Blas Roca, cabeza del Partido) en su último libro de relatos *Los héroes* (PUJALS, 1980).

¹³ Para esta etapa de la vida de Montenegro, véase además Pujals (1980, p. 43-44; 1988, p. 78-79).

Agitación, propaganda y literatura en *Dos barcos*

A lo largo de esta sección se detallará un análisis más pormenorizado de esa militancia comunista a la que se acaba de aludir y su reflejo en diversos relatos, sobre todo algunos de los pertenecientes al volumen *Dos barcos*. Se prestará una especial atención a detectar los subtemas que sostienen esta línea creativa y los mecanismos de implementación del mensaje militante que Montenegro desarrolla a través de sus ficciones.

Para conocer más cabalmente la relación entre ideología, autor y texto resulta de gran utilidad recurrir al análisis que Terry Eagleton hizo de los elementos claves de la teoría marxista en su libro *Criticism and Ideology* -1976. Estos componentes serían seis: General Mode of Production (GMP), Literary Mode of Production (LMP), General Ideology (GI), Authorial Ideology (AuI), Aesthetic Ideology (AI), Text¹⁴. En el caso de los relatos militantes de Montenegro, se nos ofrece una proyección clara y consciente de la AuI, que coincide con la de un determinado grupo político, sobre el texto. Esta AuI se integra dentro de unas de las corrientes ideológicas subordinadas en Cuba en el momento de aparecer *Dos barcos*. Esta tendencia política se muestra partidaria de modificar, no sólo la GI hegemónica, sino también el GMP preponderante. En este sentido, se establece una de las posibles relaciones entre la GI y la AuI que señala Eagleton (1978, p. 59), esto es, una “fuerte contradicción” (*severe contradiction*). Es

¹⁴ He aquí las definiciones de estos términos:

– GMP: “A mode of production may be characterised as a unity of certain forces and social relations of material production. Each social formation is characterised by a combination of such modes of production, one of which will normally be dominant” (EAGLETON, 1978, p. 45).

– LMP: “A unity of certain forces and social relations of literary production in a particular social formation. In any literate society there will normally exist a number of distinct modes of literary production, one of which will normally be dominant” (EAGLETON, 1978, p. 45).

– GI: “A dominant ideological formation is constituted by a relatively coherent set of ‘discourses’ of values, representations and beliefs which, realised in certain material apparatuses and related to the structures of material production, so reflect the experiential relations of individual subjects to their social conditions as to guarantee those misperceptions of the ‘real’ which contribute to the reproduction of the dominant social relations” (EAGLETON, 1978, p. 54).

– AuI: “[...] the effect of the author’s mode of biographical insertion into GI, a mode of insertion overdetermined by a series of distinct factors: social class, sex, nationality, religion, geographical region and so on” (EAGLETON, 1978, p. 58).

– AI: “I denote by this the specific aesthetic region of GI, articulated with other such regions –the ethical, religious, etc.– in relations of dominance and subordination determined in the last instance by the GMP. AI is an internally complex formation, including a number of sub-sectors, of which the *literary* is one. This literary sub-sector is itself internally complex, constituted by a number of ‘levels’: theories of literature, critical practices, literary traditions, *genres*, conventions, devices and discourses” (EAGLETON, 1978, p. 60, énfasis del autor).

– Text: “The literary text is the product of a specific overdetermined conjuncture of the elements or formations set out schematically above. It is not, however, a merely passive product. The text is so constituted by this conjuncture as to actively determine its own determinants –an activity which is most apparent in its relations to ideology” (EAGLETON, 1978, p. 63).

más, el crítico inglés afirma que la cercanía o el alejamiento entre estos dos elementos del sistema pueden además tener un cariz diacrónico. De este modo, un escritor es susceptible de relacionarse con su GI contemporánea en función de su “pertenencia” a una GI históricamente previa; o, lo que es más significativo para nuestro caso, el diálogo que un creador establezca con su GI puede quedar mediatizado por su aspiración a conquistar una GI que se sitúe en el futuro, siendo este el caso del autor revolucionario (EAGLETON, 1978, p.59). La propaganda partidaria de los textos de Montenegro en un contexto político agitado como era el de la Cuba pos-Gerardo Machado evidencia una firme intención de ir más allá del “alineamiento” (*alignment*) que Raymond Williams (1977, p. 204) señala como una característica general de la escritura, al “compromiso” (*commitment*), que es definido por este mismo autor como: “[...] *strictly, is conscious alignment, or conscious change of alignment*”.

Así pues, cabría analizar cómo la AuI de Montenegro se materializa específicamente en los relatos seleccionados. En ellos se aprecia la combinación de lo que Edmond Cros (1980, p.146) denominó la “ideología materializada”, manifestada por ritos, símbolos e ideosemas, con la “ideología expresada”, vinculada con un sistema de conceptos¹⁵. En este caso, hablaremos de mecanismos de implementación del mensaje propagandístico. Un ejemplo externo a nuestro corpus lo localiza Luna Sellés (2002) en *Aviones sobre el pueblo*. En concreto, hace referencia al aprovechamiento de técnicas pictóricas expresionistas con el objeto de enfatizar la transmisión de unos acontecimientos basados en una realidad dramática.

Para elaborar este estudio se han seleccionado los siguientes relatos procedentes de *Dos barcos*, teniendo en cuenta la importancia de la presencia del tema militante en ellos: “Dos barcos”; “Cargadores de bananas”; “El caso de William Smith”; “El Domado”; y “El Iluso”. No obstante, esta veta creativa se continuó manifestando, aunque con menor fuerza, en el siguiente libro de Montenegro: *Los héroes*. En este volumen se encuentran críticas al imperialismo estadounidense ligadas a la rememoración de la historia nacional (“Los imponderables de Pedro Barba”); cuestionamientos a la democracia estadounidense (“Dos hombres sin historia”); o señalamientos de la capacidad represora e impositora de los poderes materiales y espirituales en el mundo rural gallego (“La mar es así”). De hecho, uno de los rasgos de la evolución del compromiso social y político que Montenegro deja patente en sus textos se produce al enmarcar y adecuar sus cuestionamientos sociales iniciales, plasmados en *El renuevo y otros cuentos*, dentro del campo conceptual marxista. En

¹⁵ Cros (1980, p.150) define el concepto de “ideosema” en el siguiente pasaje en el que se refiere al análisis del *Guzmán de Alfarache*: “Concluiré, pues, que cualquier elemento que pertenece al discurso de predicación en el texto (sentencias, autoridades divinas, interpelaciones, lugares comunes de la práctica sermónica, *exempla*...) ya no me remite a un conjunto de principios abstractos que constituyen lo que comúnmente calificamos de moral cristiana, sino que está reproduciendo esta relación gracias a sus virtualidades metonímicas. Llamaré *signo socializado* o *ideosema* producido por una práctica ideológica todo fenómeno textual que repite esta relación”.

este sentido, Pujals (1980, p. 110) apuntó, refiriéndose precisamente a “La mar es así”, que se diferenciaba de las narraciones del primer libro “[...] porque el autor militante comunista no encuentra obstáculos en utilizar ideas, conceptos extra-literarios, en fórmulas de ficción”.

Dentro de *El renuevo y otros cuentos* esas preocupaciones sociales no sólo quedaban circunscritas a lo rural (“El renuevo”), sino que se expandían hacia otro de los focos de atención permanente de Montenegro, como es la degradación que conlleva la vida carcelaria (“Un rayo de sol”, “El beso”). Además en “Las tres concesiones” este interés social conectaba con una temática que aparecerá en los siguientes volúmenes de relatos: la explotación laboral y las reivindicaciones obreras. En este relato Montenegro comienza ya a introducir terminología y referencias marxistas (la “Internacional”, “aburguesó su rostro”, “venas proletarias”). En él el autor se sirve de un recurso típico de las narraciones folclóricas, como es la enumeración reiterativa y climática, para desmontar las falsas asunciones de clase de unos dirigentes obreros frente a sus representados.

En concreto, “Las tres concesiones” se inspira en las vivencias del escritor como minero en Norteamérica en un momento histórico marcado por la Primera Guerra Mundial, de ahí que se establezca un vínculo de similitud entre los avatares de los mineros y los combatientes. Así, Pujals (1980, p.60) indica: “Si la historia de un militar se sintetiza en ser víctima, embriagarse, tener aventuras y recibir condecoraciones, igual pasa con el obrero”. La narración se desarrolla en tres etapas a través de las que se insiste en la traición de clase. Estas etapas detallan el desarrollo y solución de la conflictividad laboral provocada por el desencanto de los mineros a través de la apelación a sus representantes laborales (“veteranos de la Gran Guerra”) y las componendas de estos con los patronos. Hasta en tres ocasiones, las soluciones ofrecidas a los trabajadores sirven para reforzar su sometimiento sin que se lleven a cabo mejoras sustanciales en sus condiciones laborales. En primer lugar, se les permite el juego; más tarde, y tras una segunda huelga, se acaba con la Ley Seca en la zona minera y se abre una taberna a cargo del segundo líder obrero; y, por último, se va más allá de lo material para pasar a un tipo de sujeción más sutil por simbólica, otorgándose a los mineros más productivos una medalla de oro con el objeto de estimular la competencia y evitar nuevas protestas. El relato termina con una abierta apelación a las penurias similares que obreros y soldados sufren: “¡El trabajo poseía ya, como las guerras, además de sus víctimas, su azar, su embriaguez y sus condecoraciones!” (MONTENEGRO, 1929, p.78).

“Las tres concesiones” sirve pues de precedente para los relatos de clara vocación militante que aparecerán en *Dos barcos*. De hecho, este libro se abre con una narración homónima que utiliza la alegoría para repasar el devenir de las relaciones entre Cuba y Estados Unidos desde la independencia de España y para proponer una ruptura drástica a través de la revolución comunista. Más concretamente, se

traza una analogía entre el remolcador Maceo y el cargador de miel Pánuco, por un lado, y Cuba y Estados Unidos, por otro. En el texto al barco cubano se le encarga conducir al Pánuco hasta Nueva Orleans. El posicionamiento ideológico (socialista y nacionalista) del escritor se aprecia a través de diversos elementos. Uno de los más evidentes es la personificación de ambas embarcaciones. Por supuesto, la denominación del remolcador no es casual ya que evoca al líder independentista cubano Antonio Maceo. Sin embargo, Montenegro se detiene mucho más a la hora de descalificar al transporte mielero y a su correspondiente referente real. Así pues, insiste en su avidez desmedida (“borracho de miel, ahíto”, “la línea de flotación perdida en su codicia”), su arrogancia (“cierta cínica satisfacción”, “alma cuadrada”), o en su oscuro pasado (“aventurero peligroso”, “había andado de piratería”). Los marineros, ante la incapacidad del capitán para gobernar la nave, deciden finalmente amotinarse y establecer una república socialista en el barco. Por último, los rebeldes serán capturados en La Habana por orden de la “Cuban Destiling Co.” [sic], empresa a la que pertenece el Pánuco.

Tres son las demandas políticas reales que el texto pone de manifiesto y que aparecen como más perentorias al saberse que la revuelta de los marineros ha fracasado y que el camino que ellos emprendieron ha vuelto a quedar bloqueado por las fuerzas enemigas. Las tres exigencias serían: primero, romper con la dependencia de Estados Unidos si se quiere prosperar (cortar los cables que unían a ambas embarcaciones); segundo, reconducir el destino nacional cubano deponiendo a los actuales dirigentes y desarrollando el socialismo (“Al capitán lo tenemos pelando papas porque no sirve para otra cosa”, MONTENEGRO, 1934, p.22; proclamación de la república socialista dentro del Maceo); y, por último, demostrar internacionalmente la capacidad de Cuba para gobernarse sin la tutela norteamericana (en el texto el correlato simbólico vendría dado por los viejos marineros del Café Universo, que se niegan a enrolarse en la empresa que les propone el capitán de la Cuban Destiling Co.). Junto con estas tres grandes metas, también se menciona colateralmente la necesidad de frenar al fascismo: “poner a Santinguanso con el Capitán a pelar papas porque se le antojó declarar al “Maceo” República Fascista: estas ratas de barco no faltan nunca” (MONTENEGRO, 1934, p.22).

La alusión a las poderosas compañías estadounidenses que actúan como correlatos económicos del imperialismo político y militar también aparece en el cuento “Cargadores de bananas”. Se trata de un relato ambientado en Puerto Limón (Costa Rica), donde con acidez se pone de manifiesto la explotación laboral de los trabajadores locales por la Compañía Frutera: “[...] en la metrópoli este trabajo lo hacen las máquinas pero aquí, en estas gratas y resignadas colonias los hombres salen más baratos que un galón de combustible sin contar que con su trabajo enriquecen el *folklore*” (MONTENEGRO, 1934, p. 37-38). No obstante, el imperialismo penetra en las zonas subdesarrolladas imponiendo no sólo sus criterios económicos, políticos

y militares, sino que también conlleva un desprecio racial hacia los denominados “nativos”, quienes pasan a ser considerados como elementos intercambiables y moldeables de acuerdo a sus propios intereses: “[...] hablaban en inglés aunque Puerto Limón pertenece a la América española. El imperialismo juega al ajedrez con la población de las Antillas” (MONTENEGRO, 1934, p. 42). En “Cargadores de bananas” Montenegro se vale del relato de formación y de carácter autobiográfico para insertar sus críticas ideológicas en medio de la acción protagónica, que está ligada con la evolución laboral y amorosa del personaje principal.

Como es habitual en los cuentos de Montenegro, el relato posee una notable carga sarcástica. Así pues, el joven protagonista, llamado Luis Pondal, basa la felicidad que experimenta transitoriamente en su supuesta ruptura con el pasado. En él ocupa un lugar destacado el Mallorquín, marinero que lo ha acompañado en su viaje desde La Habana, donde ha sabido que se trata del brutal amante de su hermana. El sarcasmo no sólo se produce porque al final del texto descubrimos que, al igual que Luis, su “cuñado” también ha decidido abandonar el barco en el que llegaron y empeñarse como estibador, sino porque los elementos que pretendía que apuntalasen su nueva libertad resultan patéticos. Por un lado, estaría el vínculo con una prostituta con la que se plantea establecer una relación similar a la del Mallorquín y su hermana; y, por otro lado, su nueva ocupación como cargador de bananas, profesión que ha aparecido desde el principio del relato estigmatizada por la opresora relación que conlleva con el imperialismo. Dentro de este marco de desdichas, sobresale la solidaridad obrera como el único motivo realmente positivo: “Ya los negros se habían alineado y comenzaban su canto; eran hombres sencillos y poseían todos por igual una clara sonrisa sin agresiones. Luis Pondal, que después caminó mucho el mundo, no encontró jamás un sentido tan natural y admirable de la igualdad” (MONTENEGRO, 1934, p. 46). El compañerismo laboral ante las dificultades comunes trasciende así en esta escena cualquier limitación geográfica, étnica o lingüística.

Dos barcos se cierra con la tetralogía titulada “Cuatro presidiarios”, compuesta por los relatos: “El Domado”, “El Iluso”, “El Incorregible”, y “El Superviviente”. Esta comprensible obsesión de Montenegro por el presidio entronca recurrentemente con sus también usuales críticas sociales. La prisión queda así evocada en sus páginas como un lugar de destrucción y depravación, más que como la supuesta oportunidad de rehabilitación que debería ser. A la nula rentabilidad social que se le atribuye a la estancia en prisión, se ha de sumar la perpetuación de unas circunstancias sociales que actúan como detonante del crimen, produciéndose así un círculo vicioso que mantiene a los más desfavorecidos en la violencia y la marginación. Dicho esto, se entiende que el narrador de “El Domado” afirme al referirse a la familia del preso que regresa a su hogar: “[...] acaso lleva dentro de sí con la alegría de que ya no robe, el temor de que no lo haga más, de que no la ayude, de que la deje morir de hambre...” (MONTENEGRO, 1934, p.192).

También en este tipo de narraciones se produce el salto que conduce al autor a canalizar la crítica social a través de su militancia política, plasmándola con las herramientas conceptuales, referenciales y terminológicas que le confiere su toma de posición partidista. Así pues, en ese mismo relato de “El Domado” la posición del narrador se va detallando a través de diversas reflexiones que reflejan claramente su ideología (“la honradez no la inventó el primer pobre diablo sino el primer rico, es decir, el primer ladrón; ese mismo día se inventaron la policía, el código y la cárcel: cimientos de la propiedad”, MONTENEGRO 1934, p. 193), junto con referencias explícitas al modelo social que se propugna como antítesis del existente en la Cuba narrada, pero también en su correlato real. En este sentido, la Unión Soviética ilumina el camino de esa “era que ha de venir” (MONTENEGRO, 1934, p.195). Su ejemplo guía desde a los pueblos que aún soportan una colonización abierta (“en las crestas del Gran Atlas los héroes de Annual oteaban hacia Rusia donde nacía una tempestad propicia”, 1934, p.199), hasta aquellos que, como Cuba, han visto frenada su definitiva liberación. De ahí que el protagonista del texto, Alberto Huertas, se refiera a Martí como el iniciador de una obra revolucionaria inconclusa (MONTENEGRO, 1934, p.201). Ese anhelo revolucionario ha de propiciar el advenimiento de una nueva forma de gobierno puesto que:

Los de abajo no admiten la victoria de uno sólo: el que luche por ellos con ellos tiene que caer o hacerlos victoriosos a todos, si no, se pensará que ha subido, que se ha desligado. La experiencia, venenosa o no, lo ha dicho... Es una ley fatal que hasta hoy se ha cumplido, de otra forma no habría por qué condenar a la Democracia ni creer necesaria la Violencia. (MONTENEGRO, 1934, p. 207-208).

Tanto “El Domado” como “El Iluso” se basan en un mismo motivo principal, esto es, el preso que, de un modo u otro, se rebela. El sistema carcelario (y, por ende, el sistema social que lo sustenta) no tendrá misericordia con ellos y procederá a una destrucción sistemática y canalla. Los dos protagonistas de estos textos (Alberto Huertas y Nicolás Valdés, respectivamente) acabarán asesinados de un modo cruel y cobarde tras sufrir la ira de sus custodios. En concreto, la muerte de Nicolás Valdés, el iluso, acaecerá después de que quede ofuscado por un puntual sermón revolucionario de un sacerdote que visita a los presos. Éste llega a afirmar: “Dicen que el comunismo mata el estímulo, el libre albedrío, pero ¿dónde están esas zarandajas?” (MONTENEGRO, 1934, p.215). Las palabras del clérigo lo llevan a no conformarse, a querer rebelarse e intentar recuperar la libertad perdida diecisiete años atrás. Sin embargo, el exabrupto discursivo de Monseñor no constituirá sino una ilusión, puesto que los vínculos entre el poder carcelario y el eclesiástico se muestran bastante sólidos.

Por lo tanto, Montenegro niega la capacidad revolucionaria de la Iglesia¹⁶. Es más, ataca a esta institución al suponerla el complemento psicológico del sistema de dominación material, del que el aparato presidario constituiría un notable representante. De ahí que las relaciones entre los personajes del Jefe (de la prisión) y el Monseñor vuelvan a sus cauces de concordia al poco, sin que el exaltado sermón haya hecho mella alguna en ellas. Esta connivencia de la Iglesia con las instancias represivas se acentúa a través de lo histórico. Al referirse a la Inquisición y a Torquemada, se hace a la Iglesia misma responsable directa de esa represión a través de un pasado que se reactualiza hasta el punto de llegar a sospecharse la implicación directa de Monseñor en la muerte de Nicolás: “Acaso él mismo, acordándose de que era un descendiente de Torquemada, decretó y escogió el castigo...” (MONTENEGRO, 1934, p.231).

Todo esto conducirá a la oposición entre “las palabras muertas e inútiles del cristianismo” (MONTENEGRO, 1934, p.232) y “el nuevo lenguaje nacido de Rusia” (MONTENEGRO, 1934, p. 229). Es aquí, en estos nuevos vocablos, donde Montenegro (1934, p.227) localiza el detonador de la acción revolucionaria. Junto al sustento ideológico que proporcionan, se ha de promover la violencia revolucionaria, puesto que “el mundo no cambiará de faz mientras no se usen convincentemente el puño y el hierro”. No obstante, la realidad de la desunión de los excluidos mina la posibilidad de obtener conquistas significativas. Los poderosos propician esta falta de entendimiento, tal y como el mismo Monseñor arguye (MONTENEGRO, 1934, p.216). Simbólicamente, este escollo queda asociado al motivo de la aridez. Mientras que los impulsos revolucionarios se evocarán como “hilos de agua” o “húmeda chispa” (MONTENEGRO, 1934, p.224), la falta de solidaridad de los otros presos ante la inminente muerte de Nicolás se explica porque no se trataba más que de granos de arena, por lo que “jamás podrían unirse para salvarte...” (MONTENEGRO, 1934, p.232). Por lo tanto, se entiende la importancia simbólica de la muerte que le reservan sus verdugos a Nicolás. Su asesinato, deshidratado, constituye una llamada de atención a la clase obrera para que se alce con claridad contra los que Montenegro tiene por los verdaderos causantes de su opresión.

Alzar la pluma y el puño: coda

Tal y como sostiene Eagleton (1978), la impresión de la AuI en el texto queda mediatizada por los complejos mecanismos internos de éste y por la AI. En este caso, hemos visto cómo Montenegro es capaz de servirse de diversos mecanismos

¹⁶ En “El caso de William Smith” se lleva a cabo otra reflexión sobre los medios más oportunos para lograr las aspiraciones de la causa obrera. En concreto, en este relato se desechan los métodos propugnados por lo que se denomina “justicia terrorista”. Por otro lado, la tensión narrativa y la posición ideológica preponderante en el relato se sustentan además en la mezcla de lo policiaco con el verismo historiográfico, elementos resaltados por Pujals (1980, p.91) a la hora de analizar la composición del texto.

textuales para implementar su mensaje militante (estructura narrativa propia del folclore, personificaciones, alegoría, rememoración con influencias autobiográficas, uso de otros marcos narrativos como la homilética, verismo historiográfico, elementos policíacos). Éste queda caracterizado por focalizar asuntos como las reivindicaciones obreras, la crueldad del sistema penitenciario, las críticas al imperialismo estadounidense y español, su cuestionamiento del catolicismo como verdadero detonante revolucionario, o por la metarreflexión metodológica-revolucionaria. Todo ello nos da una imagen de un creador profundamente comprometido con una cosmovisión particularmente determinada por su militancia política. Es más, Montenegro codifica tanto sus fobias como sus filias, de ahí que aparezcan referencias específicas a las virtudes del comunismo, ensalzándose particularmente a la Unión Soviética como país modelo.

Como se ha podido comprobar, más allá de la evolución ideológica posterior del autor, las preocupaciones políticas y propagandísticas patentes en su producción textual se acentuaron durante el periodo en el que perteneció al Partido Comunista. En este empeño Montenegro se sirvió de diversos géneros literarios (teatro, relato) y periodísticos (reportaje de guerra). Además se ha de considerar su labor en el periódico *Hoy* y en la revista *Mediodía*, órganos ligados a los comunistas¹⁷. Sin embargo, la calidad literaria de algunas de estas producciones ha sido cuestionada en ocasiones (BOUDET, 2010; PUJALS, 1980; GÓNZALEZ FREIRE, 1961). La dificultad de hermanar proselitismo político y literatura sin mermar las cualidades estéticas de esta última constituye un problema tradicional de la literatura de propaganda. Por supuesto, el éxito o el fracaso de ésta también han de medirse en términos estrictamente políticos. Montenegro, con mayor o menor fortuna, aceptó el reto de situarse ante esta complicada tesitura como escritor, trabando así su quehacer literario con su acontecer biográfico.

GALLARDO SABORIDO, E. J. Militancia política y ficción literaria en la narrativa de Carlos Montenegro. **Revista de Letras**, São Paulo, v.55, n.2, p.167-182, jul./dez. 2015.

- **ABSTRACT:** *The author Carlos Montenegro (Pobra do Caramiñal, 1900-Miami, 1981) joined in 1933 the Cuban Communist Party. He was a member of it until 1941 when he was expelled after applying for his resignation. This paper analyses the*

¹⁷ Acosta Matos (2007) nos informa de que Montenegro integraba el Comité Editor de la revista junto con personalidades como Juan Marinello, Nicolás Guillén o Carlos Rafael Rodríguez, entre otros destacados intelectuales cubanos. Por ejemplo, Acosta indica que uno de los artículos (número 11, 5 de marzo de 1937) que publicó en este medio estuvo dedicado a ensalzar al escritor Pablo de la Torriente Brau, muerto en la Guerra Civil española en 1936.

relationships between political commitment and literature in Montenegro's production of this period. During these years, this writer expressed his ideological commitment in several ways. Apart from fictional narrative, he resorted to other genres as testimonial, in Tres meses con las fuerzas de choque (División Campesino) -1938; or theatre, with works as Los perros de Radziwill -1939 and Tururí ñan ñan -1939. Particularly, this contribution focused on the ideological and literary analysis of his book of short stories Dos barcos -1934. There the political commitment motif appears as one the axial topics of the volume.

- **KEYWORDS:** Carlos Montenegro. Cuban literature. Galician literature. Cuban Communist Party. Relationships between Galicia and Cuba.

Referencias

ACOSTA MATOS, E. La revista Mediodía, una trinchera republicana en La Habana (II). **Periódico Cubarte**, La Habana, 4 marzo 2007. Disponible en: <<http://www.cubarte.cult.cu/periodico/letra-con-filo/4675/4675.html>>. Consultado el 05 mayo 2011.

BOUDET, R. I. **Teatro cubano**: relectura cómplice. Santa Mónica: Ediciones de la Flecha, 2010.

BRENAN, G. **El laberinto español**: antecedentes sociales y políticos de la guerra civil. Barcelona: Diario Público, 2011. v.2.

CROS, E. **Ideología y genética textual**: el caso del Buscón. Madrid: Cupsa Ed., 1980.

CUADRIELLO, J. D. **Los españoles en las letras cubanas durante el siglo XX**: diccionario bio-bibliográfico. Sevilla: Renacimiento, 2002.

_____. **El exilio republicano español en Cuba**. Madrid: Siglo XXI, 2009.

EAGLETON, T. **Criticism and Ideology**. London: Verso, 1978.

FORNÉS-BONAVÍA DOLZ, L. **Cuba cronología**: cinco siglos de historia, política y cultura. Madrid: Verbum, 2003.

GOLÁN GARCÍA, M. Carlos Montenegro e o xogo co autobiográfico. In: GRUPO DE INVESTIGACIÓN DE LITERATURA HISPANOAMERICANA. **Da vontade testemuñal a incerteza narrativa**: estudos sobre Carlos Montenegro. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2002. p.25-46.

GONZÁLEZ FREIRE, N. **Teatro cubano, 1927-1961**. La Habana: Ministerio de Relaciones Exteriores, 1961.

GRUPO DE INVESTIGACIÓN DE LITERATURA HISPANOAMERICANA. **Da vontade testemuñal a incerteza narrativa**: estudos sobre Carlos Montenegro. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2002.

LUNA SELLÉS, C. Aviones sobre el pueblo, compromiso y vanguardia. In: GRUPO DE INVESTIGACIÓN DE LITERATURA HISPANOAMERICANA. **Da vontade testemuñal á incerteza narrativa**: estudos sobre Carlos Montenegro. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2002. p.9-24.

MARTUL TOBÍO, L. Memoria, reescritura, identidad en los cuentos gallegos de Carlos Montenegro. **Cuadernos de Estudios Gallegos**, Santiago de Compostela, v.45, n.110, p.325-339, 1998.

MONTENEGRO, C. **El renuevo y otros cuentos**. La Habana: Ed. Revista de Avance, 1929.

_____. **Dos barcos**. La Habana: Ed. Sábado, 1934.

_____. **Tres meses con las fuerzas de choque**: división campesino. La Habana: Alfa, 1938.

_____. **Aviones sobre el pueblo**: relato de la guerra en España. Sada-A Coruña: Edición do Castro, 2004.

PUJALS, E. **La obra narrativa de Carlos Montenegro**. Miami: Ed. Universal, 1980.

_____. **Vida y memorias de Carlos Montenegro**. Miami: Ed. Universal, 1988.

THOMAS, H. **La guerra civil española**. París: Ruedo Ibérico, 1967.

WILLIAMS, R. **Marxism and literature**. Oxford: Oxford University Press, 1977.

EL PROCESO DE *ASIMILACIÓN* EN OBRAS DE DESCENDIENTES DE INMIGRANTES JUDÍOS EN CHILE Y MÉXICO

Roberto ANGEL GALLARDO*

- **RESUMEN:** El siguiente artículo intenta dar una lectura del concepto de asimilación, en seis libros de autores judíos, inmigrantes en Chile y en México. Este proceso de asimilación tiende a incluir dos componentes. El primero es el debilitamiento y la pérdida, en el interior, del complejo de normas y cultura que distingue al grupo; el segundo es la absorción e incorporación de normas y hábitos derivados de la cultura de otros grupos.
- **PALABRAS CLAVE:** Asimilación. Judaísmo. Inmigrantes.

El pueblo judío es una comunidad etnoreligiosa, que profesa el judaísmo y que es, junto con el cristianismo y el islam, la más antigua de las tres religiones monoteístas más generalizadas. El judaísmo basa sus creencias en las enseñanzas de la Torá, que es uno de los tres libros que conforman el Tanaj (o Antiguo Testamento, según el cristianismo), cuyas normas escritas, junto con la tradición oral, constituyen la guía de vida de los judíos.

Las tradiciones y cultura judías se desarrollan, en mayor o menor medida, dependiendo del lugar al cual han llegado a habitar, integrando elementos del judaísmo y otros de la comunidad local. Esta interacción da vida a expresiones culturales de connotación judía, sin ser estrictamente religiosas en todo momento, pero que siguen siendo genuinas.

De las tradiciones más conocidas encontramos:

- El Brit Milá: Circuncisión ritual que se practica al varón judío al octavo día de haber nacido, como símbolo del pacto entre Yahveh y Abraham,
- La kipá: Es un pequeño sombrero que se coloca sobre la cabeza, ya que desde antaño era costumbre llevar la cabeza tapada en las sinagogas y a la hora de las ocupaciones sagradas, lo que representaba que Dios estaba por sobre los hombres y las cosas.

* PUCV – Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Valparaíso, V Región – Chile. rangel@uc.cl

Artigo recebido em 27/10/2015 e aprovado em 14/04/2016.

- El brath mizá: Ritual donde se celebra que el joven que alcanzó los trece años y un día, ya es responsable de los preceptos que un judío debe cumplir, tal como está escrito en el Tratado de Principios, y es un adulto desde el punto de vista religioso. Por su parte, las niñas deben cumplir la ley a los doce años de edad.
- La ropa negra de los rabinos, que es usada para mostrar humildad y modestia.
- El libro de la Mishná: Indica el buen trato que un judío debe tener con su prójimo, siendo la atención lo mejor posible de acuerdo a sus posibilidades.
- Romper un vaso: Cuando los judíos se casan tienen la costumbre de romper un vaso envuelto en un pañuelo blanco, para recordar el Templo Sagrado, que fue destruido. En las bodas también se suele cargar a los novios en sillas como símbolo de alegría.

En cuanto a las leyes alimenticias judías, éstas son ordenamientos bíblicos -ya que Dios es el único capaz de dar o quitar la vida. Estas leyes pertenecen preferentemente a la selección, matanza y preparación de las carnes. Por ejemplo, no es posible comer morcilla, crustáceos o mariscos. Por esto mismo, realizan un proceso de “santificación” para sacrificar a ciertos animales, denominado shejitá. En este rito, es esencial que se extraiga la sangre, porque es vida y es donde comparece el espíritu. Así, la carne es apta o pura (kosher) cuando se ha seguido este proceso de forma rigurosa.

Con respecto a la mujer, también existen varias tradiciones en su condición de “diferente al hombre” y que tienen que ver principalmente con las Leyes de Limpieza del cuerpo (o las Leyes para la Pureza de la Familia), que permiten gozar de buena salud y de comunión estrecha con Dios.

Por ejemplo, existe el concepto de la niddah, que se manifiesta cuando una mujer menstrúa o cuando padece otros sangrados uterinos que incluyen algún procedimiento médico.

Por otra parte, las mujeres casadas tampoco pueden usar preservativos y en el periodo de la menstruación y hasta la siguiente semana, no pueden ser tocadas por el marido. Luego, y antes de reanudar las relaciones sexuales, deben limpiarse mediante el ritual del mikvah para eliminar las impurezas. Por último, las mujeres sólo se pueden divorciar con permiso de su marido y su rabino.

Son éstas y otras tradiciones judías las que arribaron con los primeros inmigrantes de este pueblo y que de a poco, a través de las generaciones, se han ido integrando al entorno local en el cual se asentaron.

Así, el siguiente artículo pretende otorgar una lectura del concepto de “asimilación”, en seis libros de autores descendientes de inmigrante judíos en Chile y México. Estos textos corresponden a *Sagrada Memoria* de Marjorie Agosín, *Poste*

Restante de Cynthia Rimsky, *Escenario de Guerra* de Andrea Jęftanovic, *Por el Ojo de la Cerradura* de Jorge Scherman, *Donde Mejor Canta un Pájaro* de Alejandro Jodorowsky, todos chilenos y *Las Genealogías* de Margo Glantz, quien es de origen mexicano.

En el texto *Asimilación/Continuidad Judía: Tres Enfoques* de Sergio DellaPergola (1999), se intenta señalar un patrón que ejemplifique el hecho de la decreciente intensidad en la vida comunitaria judía. A este proceso se le da el nombre de *asimilación* y tiende a incluir dos componentes: “[...] el primero es el debilitamiento y la pérdida, en el interior, del complejo de normas y cultura que distingue al grupo; el segundo es la absorción e incorporación de normas y hábitos derivados de la cultura de otros grupos” (DELLAPERGOLA, 1999, p.467-468).

Para él existirían tres pautas de vinculación con el judaísmo. La primera la denominaría *religión* y “[...] se manifiesta principalmente en un complejo de creencias, normas y valores particulares, así como la realización constante de prácticas rituales tradicionales” (DELLAPERGOLA, 1999, p.475). Estas normas y rituales serían desinteresados, es decir, no estarían relacionados con un beneficio económico. Es más, el incumplimiento de los deberes podría ser motivo incluso de una sanción de parte de la comunidad religiosa.

La segunda pauta es llamada *etnicidad* o *comunidad*, que “[...] consiste en general en el mantenimiento de redes de asociación estricta o predominantemente judías. Semejante compromiso con un colectivo judío implica al menos cierta empatía respecto del judaísmo tradicional” (DELLAPERGOLA, 1999, p.475). En este caso no existiría, como en el anterior, ningún tipo de penalidad en caso de falta.

Por último, la tercera pauta es el “residuo cultural”, en el cual “[...] la vinculación con el judaísmo puede persistir aun independientemente de una pauta reconocible de conducta personal o compromiso con una comunidad judía” (DELLAPERGOLA, 1999, p.476). Este tipo de integración estaría dado incluso por el simple interés o curiosidad por la tradición judía o una especie de “nostalgia por el hogar”. Muchos de los que conforman este grupo ignoran la cultura y filosofía hebrea, por lo que correspondería a una pauta más ambigua y menos ineludible. Sería más individual y podría ser fácilmente compartida, adquirida o perdida.

Para comenzar con el análisis de las obras, es importante señalar que, en teoría, las dos primeras pautas de *asimilación* propuestas por DellaPergola -*religión* y *etnicidad* o *comunidad*-, estarían más abocadas a definir comportamientos del pueblo judío, perteneciente a generaciones más antiguas -a los primeros inmigrantes en llegar a territorio extranjero-, mientras que la tercera pauta, la de *residuo cultural*, sería para representar a las más nuevas y contemporáneas, que corresponden a personas ya nacidas en el país al que arribaron sus ascendientes. A continuación, pasaremos a revisar lo expuesto en los textos.

El libro *Las Genealogías* de Margo Glantz (1996) es un texto que recupera la historia y costumbres de los padres de la autora, inmigrantes rusos-judíos en México.

Por medio de una grabadora, la escritora mexicana va relatando las anécdotas de sus ascendientes, tanto en la Rusia de las primeras décadas del siglo XX, como las ocurridas a su llegada como inmigrantes a México.

Los padres de la protagonista (Lucía y Nucia, ambos judíos), en su estancia en Rusia, vivieron en una época en donde la mayoría de los ritos de la comunidad judía aún eran respetados. Así por ejemplo, las mujeres hebreas debían ir a la *mikveh* (baño) en su periodo menstrual, o taparse su cabello, que debía ser visto sólo por sus esposos.

Una vez en México, comienza a producirse la *asimilación*. La madre de Glantz ya no respeta con fervor religioso los preceptos de la práctica judía. Por otra parte, el padre comienza a pintar retratos, en oposición a lo que señala la tradición hebrea. Pero una cosa es rechazar los mandatos y otra muy distinta es desvincularse completamente de su historia. No es el caso ni de Nucia ni de Lucía.

Nucia mantiene un oficio judío (la botonería), enseña a los niños el hebreo, escribe en *yidish* y, junto a su esposa, instalan el restaurante Carmel, en el cual reciben judíos constantemente, realizando emotivas convivencias. Mientras, los judíos continúan apoyándose entre judíos y la autora nos comenta que el teatro hebreo, punto de reunión de la comunidad, siempre está colmado. Así, ya que el componente religioso no estaría muy marcado en los padres de Glantz, sería correcto señalar que estarían vinculados con la segunda pauta de *comunidad* propuesta por DellaPergola (1999).

El caso de Glantz es un poco distinto, ya que si bien nace en un ambiente marcado por lo judío -ya que por ejemplo, al descubrir sus padres que fue bautizada por unos vecinos cuando era niña, la regañan y castigan y, tal como los niños hebreos, tampoco recibe regalos en navidad-, estos hechos perdurarán más en su memoria que en su realidad "...Y parezco judía y no lo parezco y por eso escribo-ésta-mis genealogías" (GLANTZ, 1996, p.21), escribe. Claro, porque se casa con un *goy* y no participa en comunidades ni asume como leyes las normas judías. Pero también señala que alguna vez fue sionista y evoca con "nostalgia" la época pasada junto a sus padres. De esta forma, podemos observar que el comportamiento de Glantz se ajusta a la pauta *residuo cultural* mencionada por DellaPergola (1999).

Por su parte, *Sagrada Memoria* (AGOSÍN, 1994) relata las vivencias de una niña judía a su llegada a Chile desde Europa. Valparaíso y sobretodo Osorno, ciudad en la que se observa una profusa naturaleza, serán los escenarios en los cuales se escriban las costumbres de una familia judía en Chile.

Tras las palabras de Frida, la protagonista, quien señala "mi padre dice que no importa si creer o no creer, lo importante es hablar con Dios" (AGOSÍN, 1994, p.16), es posible apreciar una floja influencia de los preceptos religiosos judíos. Pero al igual que el padre de Glantz en *Las Genealogías*, el padre de Frida convive con judíos y es parte de sus comunidades, así como también pertenece a la Federación de Judíos de

Santiago o ayuda a recibir hebreos destinados a provincia. Así Joseph, padre de Frida, también puede ser integrado a la pauta de *comunidad*.

En cuanto a la protagonista, se identifica constantemente con el pueblo hebreo y se casa con un judío, pero pese a esto no señala que sea asidua a asistir a comunidades y expresa que “las ideas del sionismo eran para nosotros asuntos remotos” (AGOSÍN, 1994, p.111). Por lo señalado, se estaría ante el caso de *residuo cultural*.

En el siguiente texto en análisis -*Poste Restante* de Cynthia Rimsky (2001a) -, una viajera o turista, que por el azar del destino encuentra un álbum de fotos que registra su apellido de origen judío, decide seguir el rastro de aquellas imágenes, lo cual la lleva a los exóticos parajes del Medio Oriente.

En este caso, sólo es posible observar el comportamiento de la protagonista -mujer contemporánea y ascendiente de judíos que emigraron a Chile entre 1906 y 1918-, ya que en el libro no se relatan demasiadas anécdotas acerca de los parientes que conforman la genealogía de la turista.

Ella no manifiesta mucho entusiasmo por la práctica religiosa de las costumbres judías ni tampoco se aprecia que asista continuamente a manifestaciones hebreas o centros comunitarios. Pero sí es posible observar que lo judío está siempre presente. Alguna información o detalle, como que en Israel para el día de sabbat ni siquiera se encienden los interruptores, los cuales funcionan automáticamente, o su curiosidad, manifestada por ejemplo en el hecho de querer alcanzar la misma cima de la montaña en la cual Dios habría entregado la ley a Moisés.

Y cuando le preguntan si se casaría por dinero -ya que su abuela deseaba que la desposara un judío rico-, apela al argumento del amor. Es ella misma quien señala, refiriéndose a su libro: “No tengo cultura judía ni conocimientos sobre la religión judía, no pertenezco a la comunidad judía en Chile o internacional, mi origen es judío” (RIMSKY, 2001b). Creo que no podrían existir mejores palabras para definir la tercera pauta de DellaPergola, el *residuo cultural*.

Continuando, *Escenario de Guerra* (JEFTANOVIC, 2000) relata la vida de una niña-mujer y la relación con su familia de ascendencia judía en Chile. Un padre traumatado por la milicia en Europa, una madre enferma y depresiva y un amante misterioso y oscuro completan el cuadro de esta novela, en la cual se expresa todo el daño psicológico que puede producirse debido al flagelo de la guerra y a la triste historia del pueblo hebreo.

Aquí tampoco es posible identificar de buena forma los comportamientos de los padres de la protagonista. En cuanto al ambiente judío sobre la protagonista, tal como señala Rodrigo Cánovas (2006), estaría matizado mediante claves que el lector debe descubrir. En su casa existen otros rezos y objetos, su madre odia los sábados y ella no recibe juguetes para navidad como los otros niños, tal como le ocurriera a Glantz (1996) en *Las Genealogías*.

La protagonista no comenta que visite comunidades judías o congregaciones relacionadas, tampoco pareciera tener amistades hebreas, pero el recuerdo de su tradición está siempre latente. Cuando muere su padre, por ejemplo, siguiendo la costumbre judía, cubre con sábanas los espejos en señal de duelo. Por todo lo anterior, la mejor pauta para ella sería la de *residuo cultural*.

Por su parte, *Por el Ojo de la Cerradura* (SCHERMAN, 1999) es una novela que trata de tres mujeres (abuela, hija y nieta), desde la llegada a Argentina por parte de Viera, la abuela inmigrante judía. La historia es presentada a través de tres historias (la de cada mujer), que en realidad es una, ya que unidas cronológicamente, el libro se puede entender como un solo gran relato.

En una frase similar a la mencionada por el padre de la protagonista de *Sagrada Memoria*, pero esta vez en la novela de Jorge Scherman (1999, p.61), Samuel, esposo de Viera, primera generación de inmigrantes judíos en Argentina, señala: “Dios es uno solo”, ante lo cual aprovecha de vender santos que nada tienen que ver con la tradición semita. Del mismo modo, tampoco Viera cumple fielmente los mandatos hebreos. Sin embargo, ambos pertenecen al club judío-polaco; Samuel conoce en una comunidad judía a Bernardo, futuro esposo de su hija; y Viera se dedica a montar obras de teatro judío, para finalmente trabajar en la embajada de Israel en Argentina por la causa sionista. Tanto a Samuel como a Viera sería posible identificarlos dentro del parámetro de *comunidad*.

El caso de la hija de Samuel y Viera es distinto. Si bien siente un respeto y apego por las normas y tradiciones -como cuando fallece su padre y se preocupa de que no lo entierren en el día de *sabat* o el mismo hecho de que se case con un hombre judío-, esto no lleva consigo la visita a comunidades hebreas o la inclusión en alguna de ellas.

Similar sería el caso de Marina, la nieta, claro que en este caso, su distancia de las costumbres semitas se ve más remarcado. Ella no tiene ningún problema en tener un amante que no es judío, estudia ingeniería y diseño y no asiste a comunidades hebreas. Pero también su tradición, quiéralo o no, la persigue, a tal punto de señalar: “Bienaventurado si no has tenido que soportar una educación basada en el sentido de la historia como obligación ética” (SCHERMAN, 1999, p.51). De este modo, tanto madre como hija estarían integradas al *residuo cultural*.

Por último, la novela de Alejandro Jodorowsky (1999) *Donde Mejor Canta un Pájaro* es la historia de su árbol genealógico, al cual le otorga, tal como el propio autor señala, un carácter de leyenda, en la cual los relatos de sus ascendientes se multiplican en un entretenido imaginario.

Este texto es distinto a los demás, ya que por medio de la parodia, Jodorowsky va negando ciertas cosas, que después parece afirmar como verdaderas. Es por esto que, a mi juicio, se observa en este libro una especie de exacerbación de las pautas propuestas por DellaPergola (1999).

Por un lado el abuelo Alejandro Jodorowsky es un ferviente seguidor de la religión judía. Comparte con rabinos y semitas, reparte su dinero a sus hermanos hebreos, sus trabajos representan el ideal de caridad y bondad e incluso realiza un sacrificio sobrehumano, yendo a buscar caminando a Argentina una Torá para la sinagoga de Chile. Por el otro lado tenemos a Teresa, su esposa, quien se rebela contra Dios y sus leyes, increpa a una junta completa de rabíes e intenta por todos los medios de ocultar su faceta judía, llegando incluso al extremo de no hablar, para ocultar su identidad.

El caso del abuelo Alejandro me parece que se ajusta a una exageración de la pauta *religión*, dado que alcanza incluso a rozar el grado de santo. Por su parte, Teresa se aleja del parámetro de *Residuo Cultural* inclusive y debemos remitirnos a una especie de cuarta pauta que señala DellaPergola (1999, p.477), la *dual judío/no judío*, en la cual las personas, “[...] al mismo tiempo que pertenecen formalmente a la población judía, exhiben un nexo débil o nulo respecto al judaísmo, unido a la presencia sustancial de conductas rituales y/o actitudes definitivamente no judías”. Además agrega que “[...] algunos restos de algunas [pautas] de las tres anteriores pueden estar presentes entre los judíos de este cuarto grupo” (DELLAPERGOLA, 1999, p.477). Este es claramente el caso de Teresa.

En cuanto a la abuela materna de Jodorowsky, Jashe, es posible señalar dos aspectos: primero, que su pareja es Alejandro Prullansky, quien no es judío. Por otro lado, ella posee una tienda en Iquique llanada “Las Seis B”, en honor de las seis puntas de la estrella judía. No es posible saber si visitaba con constancia comunidades hebreas o si tenía otro tipo de costumbres, pero por lo señalado, pertenecería a la pauta de *comunidad o residuo cultural*.

Como resumen, podemos decir que en las obras analizadas, generalmente los personajes pertenecientes a la primera generación de inmigrantes judíos, arribados a América durante las primeras décadas del siglo XX, se corresponden más con las dos primeras pautas propuestas por DellaPergola (1999), *religión y comunidad*, mientras que las generaciones más nuevas participarían del *residuo cultural*, tal y como se esperaría que ocurriera gracias al legado de la modernidad y al nacimiento y estancia en un país ajeno de las costumbres hebreas.

ANGEL GALLLARDO, R. The process of assimilation in works of descendants of Jewish immigrants in Chile and Mexico. **Revista de Letras**, São Paulo, v.55, n.2, p.183-190, jul./dez. 2015.

- **ABSTRACT:** *The following article aims to provide a reading of the concept of assimilation in six books of descendants of Jewish immigrants in Chile and Mexico. This process is called assimilation and tends to include two components. The first is*

the weakening and loss, within, of the complex of rules and culture that distinguishes the group; the second is the absorption and incorporation of norms and habits derived from the culture of other groups.

- **KEYWORDS:** *Assimilation. Judaism. Immigrants.*

Referencias

AGOSÍN, M. **Sagrada memoria**. Santiago: Cuarto Propio, 1994.

CÁNOVAS, R. Voces inmigrantes en el relato chileno: mujeres judías. **Revista Chilena de Literatura**, Santiago, n.68, p.217-226, 2006.

DELLAPERGOLA, S. Asimilación/Continuidad Judía: tres enfoques. In: LIWERANT, J. B.; BACKAL, A. G. de. (Coord.). **Encuentro y alteridad: vida y cultura judía en América Latina**. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999. p.465-485.

GLANTZ, M. **Las genealogías**. México: Alfaguara, 1996.

JEFTANOVIC, A. **Escenario de guerra**. Santiago: Alfaguara, 2000.

JODOROWSKY, A. **Donde mejor canta un pájaro**. Santiago: Dolmen Ediciones, 1999.

RIMSKY, C. **Poste restante**. Chile: Sudamericana, 2001a.

_____. Rezagos. **Revista Patrimonio Cultural**, Santiago, n.22, p.45-47, 2001b.

SCHERMAN, J. **Por el ojo de la cerradura**. Santiago: Cuarto Propio, 1999.

ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Além-túmulo, p. 29
Alteridade, p. 155
Asimilación, p. 183
Atmosfera gótica, p. 137
Carlos Montenegro, p. 167
Duplo, p. 45
Edgar Allan Poe, p. 59, p. 99
Espaço urbano contemporâneo, p. 117
Fantástico, p. 29
Flanerie, p. 117
Franz Kafka, p. 117
Gênero fantástico, p. 155
Hesitação, p. 29
HQ, p. 13
Imaginário, p. 45
Inmigrantes, p. 183
Jayme Alazraki, p. 79
Judaísmo, p. 183
Le Horla, p. 13
Leticia Wierzchowski, p. 79
Literatura, p. 13, p. 79, p. 155
Literatura cubana, p. 167
Literatura Fantástica, p. 99
Literatura Fantástica novecentista, p. 117
Literatura gallega, p. 167
Literatura gótica, p. 59
Maquinaria gótica, p. 137
Mimesis, p. 117
Morte, p. 29
Multimodalidade, p. 13
Neofantástico, p. 79
O Gato preto, p. 99
O Senhor dos Anéis, p. 137
Partido Comunista de Cuba, p. 167
Poe, p. 29
Relaciones Galicia/Cuba, p. 167
Reynaldo Moura, p. 45
Sobrenatural, p. 79
Tempo psicológico, p. 59
Tortura, p. 59
Transposição midiática, p. 13
Um rosto noturno, p. 45
Vampiro, p. 29

SUBJECT INDEX

- Assimilation, p. 183
Beyond the grave, p. 29
Carlos Montenegro, p. 167
Comics, p. 13
Contemporary urban space, p. 117
Cuban Communist Party, p. 167
Cuban literature, p. 167
Death, p. 29
Double, p. 45
Edgar Allan Poe, p. 59
Edgar Allan Poe, p. 99
Fantastic, p. 29
Fantastic genre, p. 155
Fantastic Literature, p. 99
Fantastic Literature of the twentieth century, p. 117
Flanerie, p. 117
Franz Kafka, p. 117
Galician literature, p. 167
Gothic Atmosphere, p. 137
Gothic machinery, p. 137
Gothic Literature, p. 59
Hesitation, p. 29
Imaginary, p. 45
Immigrants, p. 183
Jayme Alazraki, p. 79
Judaism, p. 183
Le Horla, p. 13
Leticia Wierzchowski, p. 79
Literature, p. 79
Literature, p. 13
Literature, p. 155
Media translation, p. 13
Mimesis, p. 117
Multimodality, p. 13
Neofantastic, p. 79
Otherness, p. 155
Poe, p. 29
Psychological time, p. 59
Relationships between Galicia and Cuba, p. 167
Reynaldo Moura, p. 45
Supernatural, p. 79
The Black Cat, p. 99
The Lord of The Rings, p. 137
Torture, p. 59
Um rosto noturno, p. 45
Vampire, p. 29

ÍNDICE DE AUTORES
AUTHORS INDEX

- ANGEL GALLARDO, Roberto, p. 183
BORGES, Kelio Junior Santana, p. 79
CAMPOS, Laís Marin de, p. 99
CÁNOVAS, Suzana Yolanda Lenhardt Machado, p. 79
GALLARDO SABORIDO, Emilio J., p. 167
RAABE, Camilo Mattar, p. 45
RAMAZZINA GHIRARDI, Ana Luiza, p. 13
ROCHA, Jonas Eduardo, p. 59
SCOTUZZI, Nathalia Sorgon, p. 137
SILVA, Ana Maria Zanoni da, p. 29
SILVA, Olívia Aparecida, p. 155
SOARES, Marcelo Pacheco, p. 117

STAEPE – Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão
Laboratório Editorial
Rodovia Araraquara-Jaú, km 01
14800-901 – Araraquara
Fone: (16) 3334-6275
e-mail: laboratorioeditorial@fclar.unesp.br
<http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial/>

Produção Editorial:



Impressão:

