

Flavio García (org.)

Marcello de Oliveira Pinto (Prefácio)

A banalização do insólito: questões de gênero literário

—

mecanismos de construção narrativa

Adolfo Bioy Casares - *Ambrose Bierce* - Alejo
Carpentier - *Álvaro do Carvalho* - *Alvaro Cunqueiro*
Alfonso Daniel Rodríguez Castela - ARTHUR MACHEN -
Charles Dickens - *Dario Xohán Cabana* - *Eden Phillpotts* -
EDGAR ALLAN POE - *Ellery Queen* - ERNEST
THEODOR AMADEUS HOFFMAN - **Franz Kafka** -
Gabriel García-Márquez - *Gilbert K. Chesterton* -
Guy de Maupassant - **Herbert George Wells** - Jorge
Luís Borges - José J. Veiga - *Leon Bloy* - *Luiz*
Vilela - *Lord Dunsany* - *May Sinclair* - *Murilo Rubião*
- *Nathaniel Hawthorne* - Nelson Bond - **Rafael Dieste** -
Ray Bradbury - **ROBERT L. STEVENSON** - *Stephen*
King - *Suso de Toro* - *Xosé Luís Méndez Ferrín*

Publicações



2007

Flavio García (org.)

**A banalização do insólito:
Questões de Gênero Literário**

—

**Mecanismos de
Construção Narrativa**

2007

Publicações



FICHA CATALOGRÁFICA

F801b

A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa. / Flavio García (org.) – Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. p. 197.

Publicações Dialogarts

Bibliografia

ISBN 978-85-86837-27-2

1. Insólito. 2. Gêneros Literários. 3. Narrativa Ficcional. 4. Literaturas. I. García, Flavio. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. III. Departamento de Extensão. IV. Título

CDD 801.95
809

ISBN 978-85-86837-27-2



9 788586 837272

Correspondências para:

UERJ/IL/LIPO – a/c Darcilia Simões ou Flavio García

Rua São Francisco Xavier, 524 sala 11.023 – B

Maracanã – Rio de Janeiro – CEP 20 569-900

publicacoes.dialogarts@oi.com.br

dialogarts@oi.com.br

seminal@oi.com.br

Copyrighth @ 2007 Flavio García

Publicações Dialogarts

(<http://www.dialogarts.uerj.br>)

Coordenador/autor do volume:

Flavio García – flavgarc@uol.com.br

Coordenadora do projeto:

Darcilia Simões – darcilia@simoes.com

Co-coordenador do projeto:

Flavio García – flavgarc@oi.com.br

Coordenador de divulgação:

Cláudio Cezar Henriques: claudioc@bigghost.com.br

Projeto de capa e Diagramação:

Flavio García

Logotipo Dialogarts

Rogério Coutinho



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Departamento de Língua Portuguesa,
Literatura Portuguesa e Filologia Românica

UERJ – SR3 – DEPEXT – Publicações Dialogarts

2007

Índice

Prefácio	6
Marcello de Oliveira Pinto	
O “insólito” na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários	11
Flavio García	
A relativização da verdade: da Idade Média à Contemporaneidade	24
Aline de Almeida Moura	
As (des)fronteiras do insólito na literatura: reflexões e possibilidades na contemporaneidade	45
Angélica Maria Santana Batista	
A dificuldade de sistematização das características dos gêneros literários que têm o insólito como marca distintiva	66
Thalita Martins Nogueira	
O insólito na contemporaneidade.....	83
Tailane Rodrigues	
As relações entre narrador e narratário no universo do insólito	95
Marina Pozes Pereira Santos	

Hesitação e ambigüidade: marcas principais do Fantástico. “O Horla”, de Guy de Maupassant (1ª e 2ª versões como exemplo)	117
Luciana Policarpo dos Santos	
O Fantástico e suas marcas: uma análise comparativa de “O Horla”, de Guy de Maupassant, 1ª e 2ª versões	129
Michelle de Oliveira	
Do Fantástico ao Insólito Banalizado: a instauração do insólito em “A cidade”, de Murilo Rubião	145
Luciana Moraes da Silva	
O insólito em <i>Encarnação</i> , de José de Alencar	162
Fernanda Fontoura	
O mundo insólito e “maravilhoso” de <i>Harry Potter e a Pedra Filosofal</i>	179
Luana Castro dos Santos Braz	

Prefácio

Caro leitor,

Ernst May, no seu *Toward a New Philosophy of Biology*, ao apresentar um possível conceito para a noção de emergência formula uma definição breve e interessante:

quando duas entidades se combinam em um nível mais alto de integração, nem todas as propriedades da nova entidade são necessariamente uma consequência lógica e predizível dos componentes. (Mayr, 1988, p. 34)

Este conceito sugere que no contato entre elementos que se mesclam surge uma nova organização, uma nova experiência de transformação e construção da ordem, em termos sistêmicos, sem que necessariamente se repitam os padrões anteriores. O resultado que emerge é sempre imprevisível e se origina do efeito recíproco de aproximações e relações complexas.

As ações no espaço do mundo acadêmico não são, a meu ver, diferentes. No terreno fértil da investigação teórica reside a intensidade do inesperado que, somada à plasticidade

do desejo, constroem novas e interessantes questões e proporcionam o prazer de tornar plausível novos desafios.

Os trabalhos aqui reunidos são resultantes de um engajamento como o acima descrito. Produzidos pela dedicação e pelo entusiasmo de um jovem grupo de pesquisadores e seu orientador, o Professor Doutor Flávio Garcia; estes transitam pelo espaço da investigação de uma “presença” narrativa – o conceito de insólito – que orienta as ações produtivas e receptivas em um determinado conjunto de obras literárias e seu papel na configuração de um sistema literário.

No espaço desta perspectiva, Tailane Rodrigues, por exemplo, sugere tematizar uma divisão do insólito em “clássico” e “moderno”, a partir de um pressuposto comparativo de estruturas contextuais e temáticas em obras antes de e após o século XX. Angélica Batista, por outro lado, focaliza a produção literária do século XX e aborda os efeitos do insólito na narrativa ficcional, debatendo a possibilidade de uma nova configuração deste a partir da tematização dos efeitos e do seu surgimento na narrativa – questão essa que movimenta as pesquisas de pós-doutoramento do Prof. Dr. Flávio Garcia e que originaram suas recentes atividades de pesquisa tanto no Insti-

tuto de Letras quanto na Faculdade de Formação de Professores da UERJ.

Seguindo um caminho temático contrastivo, Aline de Almeida Moura busca a noção de verdade no horizonte da relatividade dos conceitos e, junto com as reflexões meta-teóricas presentes na contribuição de Thalita Martins Nogueira sobre a questão dos gêneros e sua configuração, e as investigações sobre as relações entre narrador e narratário propostas por Marina Pozes Pereira Santos, revela a preocupação do grupo com suas bússolas orientadoras e enquadres epistemológicos.

As reflexões sobre como o insólito é construído e fruído em obras específicas são apresentadas nos demais textos dessa coletânea: os textos de Luciana Policarpo Quaresma e Michelle de Oliveira, ambas envolvidas pelas pistas narrativas das duas versões de “O Horla” de Guy de Maupassant; o trabalho de Luciana de Moraes da Silva, que observa como o insólito se incorpora ao espaço da construção do universo de ações dos personagens de “A cidade”, de Murilo Rubião; e ainda Luana de Castro dos Santos Braz e Fernanda Fontoura, que questionam as filiações descuidadas das obras literárias aos gêneros literários observando a presença do insólito em *Harry Potter e*

a *Pedra Filosofal* de J. K. Rowling e em *Encarnação*, de José de Alencar, respectivamente.

Parabenizo a todos pela dedicação e pelo entusiasmo que se percebe em todas as atividades propostas e desenvolvidas pelo grupo. Reitero aqui minha confiança no trabalho sério e dedicado do Prof. Flavio Garcia, cujo empenho em transformar idéias em realizações, conversas em parcerias, verdades em transitoriedades e negativas em concretizações, combinando os elementos que possibilitam a emergência de novos horizontes, de novas perspectivas e de um sentido plausível ao conceito de produção acadêmica.

Boa leitura.

UERJ, julho de 2007.

Marcello de Oliveira Pinto

Coordenador da Pós-Graduação em Estudos Literários da FFP-UERJ

Coordenador do Núcleo de Estudos Lingüísticos da FFP-UERJ

– Programa de Extensão

Co-coordenador do SePEL.UERJ – Seminário Permanente de Estudos Literários

*Vice-Líder do Grupo de Pesquisa Estudos Literários: Literatura; outras linguagens;
outros discursos – Diretório CNPq*

Referências bibliográficas:

MAYR, E. *Toward a New Philosophy of Biology*, Cambridge, Mass. 1988.

Introdução

Teórico-Metodológica

**O “insólito” na narrativa ficcional: a questão e os
conceitos na teoria dos gêneros literários**

Flavio García

O “insólito” na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários

Flavio García

A tensão entre questão e conceito ultrapassa e muito o complexo âmbito do saber epistemológico e suas representações. É, certamente, a questão das questões, pois se abre para o lugar do ser humano como e no âmbito do real.

(CASTRO, 2007)

O móvel central desta investigação – que orientou a pesquisa de um grupo de alunos e professores da UERJ e estimulou e alimentou a promoção de um curso livre de extensão universitária, tendo por coroamento a publicação deste volume de ensaios – é produto de uma pergunta primeira: como dar conta conceitualmente da “questão do insólito” na narrativa ficcional sob uma perspectiva da teoria dos gêneros literários?

A pergunta emergiu durante a leitura de narrativas curtas de três autores da lusofonia – o brasileiro Murilo Rubião, o português Mário de Carvalho e o galego Xosé Luís Méndez Ferrín – em que eventos insólitos se manifestam de maneira não ocasional, correspondendo, similarmente, à forma como o insólito importa para a delimitação e definição de gêneros já bastante estudados pela tradição crítico-teórica: o Maravilhoso – clássico ou medieval –, o Fantástico – e seus coetâneos, o Sobrenatural e o Estranho –, o Realismo Maravilhoso – nomenclatura mais apropriada para o Realismo Mágico ou Realismo Fantástico – e, mesmo, o Absurdo.

Refletindo sobre a estratégia discursiva empregada por esses três autores em algumas de suas narrativas curtas em que eventos insólitos não ocasionais emergem como móveis, verificou-se a incapacidade de ler esses textos sob a orientação teórico-metodológica fixada por estudiosos daqueles gêneros aqui já apontados. Estudos de Jacques Le Goff sobre o Maravilhoso medieval (1990); de Tzvetan Todorov (1992) ou Filipe Furtado (1980) sobre o Fantástico, em que também abordam o Maravilhoso, o Estranho e o Sobrenatural; de Irleamar Chiampi sobre o Realismo Maravilhoso (1980); de Emir Rodríguez Monegal sobre a ficção borgiana (1980); e mesmo tantos outros estudos

acerca das obras de Kafka ou García-Márquez não se prestavam, sob o ponto de vista teórico-metodológico, às leituras das narrativas em questão.

Refletir sobre a presença de eventos insólitos não ocasionais na narrativa curta desses três autores obrigou a reflexões acerca dos conceitos de gênero e de insólito, revendo, naturalmente, o arcabouço conceitual da teoria dos gêneros no que diz respeito àqueles gêneros da tradição. Como observa Manuel António de Castro, “as diversas ‘teorias’ dariam as ‘diversas’ concepções de mundo. Estas não podem ser confundidas com as diferentes experiencições e acontecimentos do extraordinário e do sagrado” (CASTRO, 2007a), conforme se manifestavam na leitura das obras de Rubião, Carvalho e Méndez Ferrín.

Procurando atualizar o instrumental teórico que proporcionasse uma melhor e mais adequada análise interpretativa dos textos em questão, procedeu-se à releitura dos estudiosos da tradição e à leitura de obras por eles filiados aos gêneros que estudaram, uma vez

que tanto a análise quanto a interpretação só são possíveis porque o agir do ser humano inerente à análise (como) e à interpretação (como) já se movem na abertura e clareira de toda compreensão, isto é, pré-compreensão (...). Se não houvesse

uma tal pré-compreensão ou clareira nem seria possível iniciar seja a análise seja a interpretação. (CASTRO, 2007a)

Assim, submergiu-se na tradição crítico-teórica já assentada e nas narrativas apontadas como paradigma dessa mesma tradição, procurando responder à pergunta inicial.

Num primeiro momento das investigações, acreditou-se haver chegado a uma conceituação que desse conta efetivamente da resposta procurada, havendo-se, inclusive, forjado uma nomenclatura provisória para o gênero que se delimitava – Insólito Banalizado –, mas, como “a emergência do homem e o âmbito de sua atuação e de seu lugar dentro do real – e o enigma do seu destino – são as questões que perpassam todas as culturas em todos os tempos e suas obras de arte” (CASTRO, 2007), acabou-se por concluir que a resposta encontrada era apenas circunstancial e transitória, não dando conta da totalidade dos textos que os conceitos anteriores não abarcavam.

A pergunta se repõe, cíclica e permanentemente, como questão. E, como “questão (...) significa fundamentalmente: *procurar, desejar, indagar, pensar, examinar; perguntar*” (CASTRO, 2007), mantém-se a reflexão ativa, ou seja, a repetição continuada do ato de concentra-se sobre algo, sobre uma idéia, sobre a questão do insólito na narrativa de ficção, pois

“quando se trata de pensar a arte é que a tensão entre questão e conceito pode-se tornar rica de perspectivas.” (CASTRO, 2007)

Verificada a incapacidade de aplicar tanto os conceitos de gênero quanto os conceitos dos gêneros da tradição, bem como os daquele novo gênero que ora se forjara – o Insólito Banalizado –, entendendo-se que “o conceito só pode ser conceituado, dada a sua variação, no horizonte da questão” (CASTRO, 2007), prefere-se o percurso das ressignificações, ou seja, assumir que “o conceito como conceito é uma questão” (CASTRO, 2007) interminavelmente demandada.

A “questão” demanda refletir sobre a “coisa”. A “coisa” aqui “questionada” situa-se no universo plural do gênero, do insólito, do conceito. Assim, como observa Manuel António de Castro, está-se sempre diante de duas possibilidades de atuação frente ao questionamento da “coisa”, no exercício de refletir sobre a “questão”:

examina-se a *coisa* do ponto de vista da historiografia. Faz-se nesse caso um levantamento dos autores, datas e modos de responder à provocação da *coisa*. E a partir da concepção dominante passa-se a julgar as que a precederam, como fazendo parte de uma história remetida para o passado. O importante aqui a perceber é que a *coisa* deixa de atuar

em sua provocação, pois ela já é **definida** e **conceituada** claramente. E passa a ser verdadeira só esta última concepção dominante. (CASTRO, 2007)

Mas, quando feito esse percurso para trás percebe-se que o conceito dominante pré-definido pela tradição não dá conta de responder à “questão” acerca da “coisa” sobre a qual se reflete, Manuel António de Castro aponta um outro percurso possível – e necessário –, que é “um questionamento de revisão dessas posições” (CASTRO, 2007), conforme foi feito durante os primeiros momentos desta investigação por todo o grupo de pesquisadores envolvidos. Contudo, como bem salienta Manuel António de Castro, ainda assim é necessário o cuidado, porque

o questionamento pode ter duas posições. Pela primeira, julga-se que as concepções que precederam o questionamento estão erradas e procura-se então a concepção verdadeira. E, num grande equívoco, pensa-se que a certa é a que precedeu essas concepções. Nota-se facilmente que esta posição deixa de lado o questionamento e tende a substituí-lo por algo novo que resgataria a **coisa** dos erros precedentes. (CASTRO, 2007)

Como a “coisa” e a “questão” se recolocam no percurso da travessia humana, uma vez que “a tensão entre questão e conceito ultrapassa e muito o complexo âmbito do saber epistemológico e suas representações” (CASTRO, 2007a), é impor-

tante adotar-se uma outra “posição que respeite a provocação da *coisa*.” (CASTRO, 2007)

Essa outra posição reflexiva implica, no dizer de Manuel António de Castro (cf. CASTRO, 2007), não excluir as interpretações precedentes, vendo nelas “modalidades de experienciar a *coisa*.” (CASTRO, 2007) E

disto surge a necessidade permanente de *questionar*, mas no sentido de *inaugurar* nova experiência da *coisa*. Esta pressupõe um ultrapassar as precedentes sem as negar, mas entrando num jogo dialético de alargamento de horizontes. (CASTRO, 2007)

É nesse sentido que se faz necessário rever os conceitos de gênero, articulando-os com os conceitos de insólito, em busca de manter ativo e permanente o percurso reflexivo sobre a “questão” que a “coisa” – presença de eventos insólitos não ocasionais na narrativa de ficção – demanda.

Conforme Houaiss (2001), gênero, em português, significa: a) o conceito geral que engloba todas as propriedades comuns que caracterizam um dado grupo ou classe de seres ou de objetos; b) o conjunto de seres ou objetos que possuem a mesma origem ou que se acham ligados pela similitude de uma ou mais particularidades; c) a divisão e a classificação dos discursos segundo os fins que se têm em vista e os meios empre-

gados; d) em teoria literária, cada uma das divisões que englobam obras literárias de características similares.

Pode-se, portanto, entender que um determinado grupo ou conjunto de narrativas ficcionais, que têm em comum a presença de eventos insólitos, e esses eventos sejam não ocasionais e funcionem como seu móvel, constitua um gênero. Pode-se, ainda, entender que um grupo ou conjunto de narrativas, tendo em comum a banalização do evento insólito pelos seres de papel, narrador e personagens, constitua um gênero.

Como observa Manuel António de Castro,

a caracterização das obras de arte dentro do horizonte dos gêneros propostos pelo mesmo Aristóteles é tão somente uma possibilidade, e jamais pode se tornar paradigma, pois o que ele diz resulta do seu modo de dizer, manifestar, conceituar o “on”. Querer caracterizar os gêneros literários enquanto obras de arte nas diferentes épocas, atentando só para as formas, é um contra-senso. (CASTRO, 2007)

Entendo-se, então, que um gênero literário possa ser delimitado e definido conceitualmente a partir de variadas categorias que o componham, e aceitando a premissa de que há um conjunto de narrativas que se marcam distintivamente pela presença de eventos insólitos não ocasionais, servindo-lhes de móvel, e que sua estratégia discursiva privilegia a banalização

desses eventos pelos seres de papel, pode-se afirmar a existência de uma outra e nova categoria de gênero literário na esteira interminável de conceituações de gênero que se podem delimitar e definir, em função de como se experencie a manifestação desses eventos na narrativa.

Ainda conforme Houaiss (2001), “insólito” significa, em português, o que: a) não é habitual; infrequente, raro, incomum, anormal; b) se opõe aos usos e costumes; é contrário às regras, à tradição. Seu antônimo, “sólito”, o que: a) se acostumou, adquiriu o hábito; habituado, acostumado; b) costuma acontecer com frequência, não é raro; costumeiro, habitual, usual. Assim, os eventos insólitos seriam aqueles que não são frequentes de acontecer, são raros, pouco costumeiros, inabituais, inusuais, incomuns, anormais, contrariam o uso, os costumes, as regras e as tradições, enfim, surpreendem ou decepcionam o senso comum, às expectativas quotidianas correspondentes a dada cultura, a dado momento, a dada e específica experiencição da realidade.

É lícito opor o insólito ao natural e ao ordinário, termos comuns na teoria dos gêneros literários quando se quer falar de Maravilhoso, Fantástico, Estranho, Sobrenatural, Realismo Maravilhoso, Absurdo. Para o mesmo Houaiss (2001),

“natural” significa, em português, o que: a) decorre normalmente da ordem regular das coisas; b) é característico, próprio do instinto; instintivo; c) é essencial ou próprio; peculiar; d) pode ser presumido; provável. E “ordinário”, o que é/está: a) conforme ao costume, à ordem normal; não apresenta condição particular; comum, habitual, useiro; b) ordinário, comum, habitual, freqüente.

Se o insólito não decorre normalmente da ordem regular das coisas, senão que é aquilo que não é característico ou próprio de acontecer, bem como não é peculiar nem presumível nem provável, pode ser equiparado ao sobrenatural e ao extraordinário, ou seja, àquilo que foge do usual ou do previsto, que é fora do comum, não é regular, é raro, excepcional, estranho, esquisito, inacreditável, inabitual, inusual, imprevisto, maravilhoso.

Estas reflexões bastam para o momento, mas não esgotam a “questão” sobre a presença de eventos insólitos não ocasionais na narrativa de ficção, permanecendo necessário um comportamento reflexivo sobre a “coisa” – insólito, gênero, conceito –, numa demanda constante frente às múltiplas e sempre diversificadas experiências que ser humano tem diante das manifestações do insólito e da literatura.

Aqui não se pretendeu dar por findo o percurso de investigação iniciado nem responder definitivamente à “questão” posta desde o princípio, senão que deixar emergir as inquietações frente às tensões inevitáveis do embate entre “questão” e “conceito”, na tentativa de iluminar leituras crítico-interpretativas não só dos três autores estudados – Murilo Rubião, Mário de Carvalho e Xosé Luís Méndez Ferrín –, mas de toda obra ficcional em que eclodem eventos insólitos não ocasionais como móveis de sua enunciação.

Referências bibliográficas:

CASTRO, Manuel António de. As questões e os conceitos. Rio de Janeiro: Travessia poética. Disponível em http://travessia poetica.blogspot.com/2007_03_01_archive.html. Acesso em 10/07/2007.

-----, A coisa e o método: o **como**. Rio de Janeiro: Travessia poética. Disponível em http://travessia poetica.blogspot.com/2007_03_01_archive.html. Acesso em 10/07/2007a.

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

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

HOUAISS, Antônio (editor). *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LE GOFF, Jacques. O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval. Lisboa: Edições 70, 1990.

MONEGAL, Emir Rodrigues. *Borges: uma poética da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

Reflexões Crítico-Teóricas

A relativização da verdade: da Idade Média à Contemporaneidade

Aline de Almeida Moura

As (des)fronteiras do insólito na literatura: reflexões e possibilidades na contemporaneidade

Angélica Maria Santana Batista

O insólito na contemporaneidade

Tailane Rodrigues

A dificuldade de sistematização das características dos gêneros literários que têm o insólito como marca distintiva

Thalita Martins Nogueira

As relações entre narrador e narratário no universo do insólito

Marina Pozes Pereira Santos

A relativização da verdade: da Idade Média à Contemporaneidade

Aline de Almeida Moura

“Se houvesse uma única verdade,
não seria possível pintar cem
telas sobre o mesmo tema”.

Pablo Picasso.

Desde a Antigüidade Clássica, muitos foram os pensadores que refletiram sobre a verdade, e os modos pelos quais ela era pensada foram se modificando com o tempo, principalmente, devido à mudança que ocorreu entre o homem e a percepção que este tinha de sua realidade quotidiana, isto é, com a mudança das crenças, que implica, diretamente, a maneira como o homem vê a sua interação com o mundo, de que ele próprio é parte essencial. Entretanto, os obstáculos enfrentados pelos pensadores foram sempre os mesmos: idéias preconcebidas.

das, contradições e as diversidades, por vezes insolúveis, de diferentes visões religiosas.

Adriana Serrão afirma que “a íntima correlação do sensível e da sensibilidade do ser concreto e do pensamento concreto encontra o seu clímax na concepção de verdade” (SERRÃO, 1999: 1124). Segundo Umberto Eco a “verdade é algo verdadeiro no mundo real, sendo imprescindível a confiança em relação ao falante” (ECO, 1994: 94), uma vez que “as fronteiras entre aquilo em que devemos acreditar e aquilo em que não devemos acreditar são bastante ambíguas” (ECO, 1994: 83). Já para Zygmunt Bauman, a verdade simboliza uma:

determinada atitude que adotamos, mas acima de tudo desejamos ou esperamos que adotem para com o que é dito ou acreditado – em vez de uma relação entre o que é dito e determinada realidade não-verbal (como Locke primeiro sugeriu) – entre idéias e os objetos que elas correta ou insatisfatoriamente *representam*. (BAUMAN, 1998: 142)

Nietzsche diz que a verdade é “uma designação uniformemente válida e obrigatória das coisas, e a legislação da linguagem dá também as primeiras leis da verdade e mentira” (NIETZSCHE, 1978: 46). Ainda segundo Nietzsche, a verdade foi o meio encontrado para se preservar a espécie humana, já que os nossos sentidos são fracos e não permitiriam uma fácil sobrevivência (Cf. NIETZSCHE, 1978: 45). Dessa forma, a sua procura foi

um meio encontrado para extinguir a *bellum omnium contra omnes*, ou seja, a guerra de todos contra todos, pois o homem é considerado um mestre do disfarce, sendo inconcebível a busca pela verdade sem ter como finalidade a preservação da espécie (Cf. NIETZSCHE, 1978: 46).

Nietzsche afirma ainda que a verdade só existe porque os homens têm a capacidade de criar conceitos, sendo uma tautologia que busca igualar o não-igual, desconsiderando o individual, idéia que foi corroborada pela teoria criada no século XVII por Francis Lodwick acerca da *gramática de caso*, segundo a qual as palavras derivaram das ações e não da coisa-em-si. É o que e dá com a palavra agenda, que veio do latim *agenda* e significa “aquilo que deve ser feito”, ou seja, essa tese impossibilita a crença na existência de uma designação fiel e autêntica para as coisas. E, assim como a linguagem, a verdade é criada de forma arbitrária, ou seja, pode ser modificada no decorrer do tempo e do espaço (Cf. NIETZSCHE, 1978: 47). Por isso, a verdade (coisa-em-si) é incaptável, obrigando sempre a que se usam metáforas para falar dela:

O que é a verdade, portanto? Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismo, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que após longo uso, parecem a um

povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas. (NIETZSCHE, 1978: 48)

Pode-se exemplificar a afirmação anterior com as cores. Tem-se o azul numa determinada escala cromática de uma dada cultura, mas as culturas grega e latina diferenciavam o verde do azul de outra forma. Os esquimós possuem mais de doze termos diferentes para designar o branco, enquanto outras culturas possuem apenas um.

A única forma de modificar os conceitos, “enganando” os homens sem causar danos, é por meio da arte. É através dela que há o “desvelamento da verdade em seu sentido” (CASTRO, [s/d]: 5), ou seja, é o meio de se conhecer a realidade. Umberto Eco ainda define a *função consoladora da narrativa*, pois, segundo ele, “ao lermos uma narrativa, fugimos da ansiedade que nos assalta quando tentamos dizer algo verdadeiro a respeito do mundo” (ECO, 1994: 93), assim, o mundo ficcional é mais confortável que o mundo empírico. Tem-se, com isso, por exemplo, que “o próprio mito é a figura questão da verdade” (CASTRO, [s/d]: 5), encobrimdo, contudo, o “aterrorizador conhecimento do que eles realmente são” (BERMAN,

1987: 106). Todavia, o mito foi transformado em credence pela predominância atual das explicações científicas, embora uma obra de arte traga mais informações acerca da época na qual ela foi produzida do que as projeções articuladas por determinados historiadores. Por isso, atualmente, a micro-história utiliza obras artísticas, diálogos em auxílio à pesquisa histórica, isto é, usufrui de partículas sobreviventes de tempos longínquos, que trazem preciosas informações sobre aqueles períodos.

Segundo Manuel António de Castro “as obras de arte não são atemporais, pois nada se mantém fora do tempo. Elas fundam o tempo, a verdade e a realidade” (CASTRO, [s/d]: 8), tendo até mesmo uma verdade, mais verdadeira, mais sólida, que a verdade do mundo empírico. Necessita-se, contudo, da “suspensão da descrença”, ou seja, o autor finge dizer a verdade, e o leitor acredita, embora, para tanto, seja necessária uma perfeita coesão interna, isto é, o efeito da verossimilhança narrativa, como afirma Aristóteles ao definir que “tanto na representação dos caracteres como no entrecho das ações, importa procurar sempre a verossimilhança e a necessidade” (ARISTÓTELES, 1973: 456).

Retomando as palavras de Aristóteles, o poeta tem compromisso com a verossimilhança e não com a verdade,

embora o mundo ficcional seja parasita do mundo empírico, sendo necessário para a perfeita compreensão do texto ficcional, o conhecimento do leitor acerca do mundo que o circunda:

não é ofício do poeta narrar o que aconteceu, é, sim, o de apresentar o que poderia acontecer, quer dizer o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (pois bem poderiam ser postos em versos as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) – diferem, sim, em que um diz as coisas que sucederam, o outro as que poderiam suceder. (ARISTÓTELES, 1973: 451)

Vale enfatizar que a Arte é um cronótopo, surge sempre inserida em um tempo e em um espaço, assim, as formas e os conceitos utilizados vão variando no percurso espaço-temporal. Todorov afirma que “é difícil imaginar atualmente que se possa defender a tese segundo qual tudo na obra é individual, produto inédito de uma inspiração pessoal” (TODOROV, 1975: 11), embora nem sempre se tenha pensado dessa forma. São Tomás de Aquino (1224-1274) foi canonizado em 1323 porque a sua obra *Suma Teológica* foi considerada um milagre.

Terry Eagleton diz que algo presente na obra que parece estranho não garante “que ele sempre foi, em toda parte,

estranho” (EAGLETON, 2003: 7). E o mesmo acontece com o conceito de verdade, levando-se em consideração as definições que se modificam após um longo processo sócio-cultural de críticas e contestações, o que faz com que essas mudanças sejam como metamorfoses, e não como rupturas, embora os períodos históricos e literários tendam a estar divididos de forma rígida, não condizendo com o real processo de transformação histórico-social.

Na Idade Média, a *Veritas est adaequatio intellectus ad rem* (A verdade é a adequação do conhecimento com a realidade). A verdade era vista como conformidade entre o que foi dito e a coisa. Esta fórmula

decorre da fé cristã e da teológica segundo as quais as coisas, em sua essência e existência, na medida em que, como criaturas singulares (*ens creatum*), correspondem à idéia previamente concebida pelo *intellectus divinus*, isto é, pelo espírito de Deus.” (HEIDEGGER, 1989: 124)

É preciso levar em consideração que havia a influência da cultura popular e das suas crenças nessa “fé cristã”, artifício utilizado para facilitar a evangelização da sociedade. Essa fórmula também propiciou o surgimento do conceito de não-verdade, de falso, o que demonstra o forte dualismo presente e criado pelo Cristianismo, embora esse maniqueísmo tenha sido atenu-

ado pela criação do Purgatório, colocado com estágio intermediário entre o Céu e o Inferno.

Deus é a Verdade, e esta se baseia na harmonia com o Criador, isto é, pela iluminação, o homem recebe de Deus o conhecimento das verdades eternas. Os homens medievais tinham como referência o sagrado, ideologia típica de sociedades agrárias, como era o caso, já que dependiam da natureza e, portanto, estavam à mercê de sua força desconhecida e incontável. Trata-se de uma profunda ligação entre o mundo espiritual e o mundo empírico, tendo a Igreja um papel fundamental na interligação entre os dois mundos. O termo religião vem de *religare*, significando “unir, religar”.

Essa crença em Deus como Verdade e a utilização da filosofia – principalmente a platônica – para dar base teórica ao dogma cristão são conhecidas atualmente como a corrente patrística por ter sido elaborada pelos padres da Igreja Católica. Também havia a corrente denominada escolástica, que predominou entre os séculos V e XIII, um conjunto das doutrinas oficiais da Igreja, influenciadas pelos pensamentos de Platão e Aristóteles. Os representantes da escolástica estavam preocupados em conciliar razão e fé e desenvolver a discussão, a argumentação e o pensamento discursivo. Essas concepções re-

fletiram-se na literatura maravilhosa, em que tudo era tido como verdade, bastando apenas ter fé, crer.

Pode-se citar como exemplo dessa literatura *A canção do Rolando*, texto anônimo em língua franca, datado provavelmente de 1100, no qual o próprio São Gabriel vem à Terra buscar a luva do sobrinho de Carlos Magno em seus últimos momentos de vida. Quando ele morre, acontecem vários fenômenos naturais que são tidos, pelo leitor real contemporâneo, como sobrenaturais, e isso se explica devido ao Cristianismo ser centrado na hierofania, ou seja, na manifestação do sagrado. Entretanto, deve-se empregar o nome “sobrenatural” com ressalvas, já que esse termo só começou a ser utilizado no século XIII, devido à nova concepção que o homem renascentista passou a desenvolver sobre a natureza. É interessante ressaltar que no mundo medieval – em que a religião tinha uma importância muito forte no cotidiano – havia um forte surgimento de crenças em santidades devido às condições precárias de existência, propiciando, por exemplo, que qualquer pessoa que saciasse a fome de alguém acabasse santificada por isso.

Por se tratar de um período histórico distante, são poucos os resquícios que restaram e que auxiliam no entendimento daquela sociedade. Assim, relatos que são tidos como

literatura maravilhosa e até mesmo bênçãos que eram proferidas dentro de igrejas são vistos pelos historiadores como fonte de estudo. Pode-se citar o exemplo do “Milagre do godo”, registrado no Diálogo de São Gregório, por meio do qual se descobriu que o metal era utilizado pelos poucos mais afortunados daquela época e que para se aumentar o território valia-se de ilícitos desmatamentos, assim como demonstra a crença no insólito:

Certo godo, simples de espírito, procurou a vida monástica e foi recebido com o maior agrado pelo homem de Deus (São Bento). Um dia, mandou-lhe este dar-lhe um instrumento semelhante a uma foice para remover os espinheiros de certo lugar que devia ser transformado numa horta. O lugar que o godo recebeu para limpar estava situado à margem do lago. Quando roçava com toda a força as densas moitas de espinheiro, eis que o ferro, saltando do cabo, caiu no lago, precisamente onde tanta era a profundidade das águas que não havia esperança de recuperá-lo. Perdida a ferramenta, correu o godo, todo trêmulo, para o monge Mauro, a quem narrou o dano que causara, fazendo ainda penitência pela falta. O monge Mauro tratou logo de referir o fato ao servo de Deus, Bento. Tendo ouvido, o homem do Senhor encaminhou-se para o lugar, tomou da mão do godo o cabo e mergulhou no lago; na mesma hora o ferro subiu do fundo e entrou no cabo. Bento então restituiu a ferramenta ao godo, dizendo: “Eis, trabalha agora e não fiques triste”. (apud NESMY, 1962: 84-85)

Contudo, os estudiosos da literatura devem recordar que as suas análises acerca de um texto não devem ter por base apenas os aspectos sociológicos, pois agindo desta forma haveria um claro reducionismo acerca das características presentes na obra, resultando em uma análise crítica falha.

No final do século XIII, começa a declinar a credibilidade nas “verdades eternas” afirmadas durante a Idade Média, com a busca pela separação entre fé e razão. Isso ocorreu, pois o Cristianismo começou a perder a forte coerência que tinha na Alta Idade Média (do século VIII ao X), e a cultura popular já não atraía tanto quanto na Idade Média Central (entre os séculos XI e XIII), época em que ocorreu a Revolução Folclórica, movimento criado pela camada dos cavaleiros que, por meio das tradições populares, buscava a sua identidade coletiva, transformando o folclore em “um meio de afirmação psíquica e material da elite laica”. (FRANCO JÚNIOR, 1989: 133)

Tem-se, nesse período, o despontar de um dos primeiros pensadores que reflete em tal direção, o franciscano Guilherme de Ockham (1280 – 1349), que afirmava que “as verdades de fé não são evidentes por si mesmas, nem são demonstráveis e nem aparecem como prováveis”. (REALE, 2003: 295)

Com o Renascimento – termo cunhado pelo historiador Miche-

let, no século XVI, para demonstrar um rompimento total com a Idade Média, tese atualmente contestada por autores como Paul O. Kristeller (Cf. KRISTELLER, 1995) – e a descoberta do cepticismo grego, essa separação se torna mais evidente, embora não tenha ocorrido uma ruptura total entre fé e razão, tanto que, logo após esse movimento, eclodiram as Guerras Religiosas. O movimento caracterizou-se pelo antropocentrismo – que considera o homem o centro do Universo – e pelo Humanismo. Assim, o único método aceitável de investigação filosófica passava a ser aquele que recorresse à razão.

Além do racionalismo, havia o empirismo – esboçado pela primeira vez pelo inglês Francis Bacon, no século XVII tendo por base o método experimental – e o idealismo, movimentos que têm relação com a ascensão da burguesia e com a Revolução Industrial. A mudança de perspectiva em relação ao método pelo qual se deve conhecer a realidade fica mais forte durante o Iluminismo, no século XVIII, surgido através do racionalismo cartesiano e o empirismo inglês, quando o paradigma adotado para a concepção do que fosse a verdade passa a ser apenas, no espaço oficial, o científico.

Todavia, ainda existiam ressonâncias das explicações sobrenaturais, culminando, na projeção desse conflito, a litera-

tura fantástica, que problematiza, no plano narrativo, a busca de apenas uma verdade, a lógica e racional, ainda que ela não esteja explícita no texto. “O Horla”, de Guy de Maupassant (1997), por exemplo, no qual o narrador autodiegético – aquele que narra em primeira pessoa, sendo ele mesmo a personagem principal, ou seja, o protagonista – oscila entre uma explicação sobrenatural e outra racional, não optando por nenhuma alternativa, no entanto, pode ilustrar essa tendência poético-estética.

Com a manutenção do Positivismo, pensado primeiramente pelo francês Auguste Comte, que considera apenas o fato positivo – aquele que pode ser medido e controlado pela experiência – como adequado para estudo e procurando também acabar com o senso comum, assim como a consolidação do capitalismo, surge, portanto, a Idade Moderna. Esta se mostrou altamente propensa a crises por se basear em um sistema econômico instável, criando indivíduos desamparados e excluídos do sistema, uma vez que procura também excluir determinadas realidades. Com isso, o homem moderno foi reduzido a mero consumidor, depositando sua fé no homem de amanhã e defendendo o conceito de “Arte pela Arte”.

Fazendo um paralelo entre os dois períodos apontados, Nietzsche mostra que, embora ambos acreditem ter o domínio

sobre a vida e sobre a verdade, é contestável pensar que os dois modos de encarar o quotidiano estejam inteiramente errados ou certos, pois reduzi-los a apenas uma perspectiva não oferece crescimento:

Há épocas em que o homem racional e o homem intuitivo ficam lado a lado, um com medo da intuição, o outro escanercendo da abstração; este último é tão irracional quanto o primeiro é inartístico. Ambos desejam ter domínio sobre a vida. (NIETZSCHE, 1978: 51)

Um dos movimentos cruciais para a crise da Modernidade é o multiculturalismo, que busca conciliar várias culturas e identidades numa só comunidade, auxiliado pela cultura democrática liberal, embora dissolva o conceito histórico de sociedade civil, símbolo da modernidade para o surgimento da globalização, tendo como fundamento a integração das diferenças e tentando, de alguma forma, auxiliar os excluídos. Aponta a vitória do senso comum sobre as explicações puramente científicas e uma complexa reestruturação social.

O movimento tem maior força e visibilidade na América Latina, com o retorno do reprimido, com a vitória do senso comum na literatura realista-maravilhosa, que aponta a crise do homem moderno com a existência de várias verdades possíveis, inclusive aquelas baseadas no misticismo, na credence, no

folclore, no lendário autóctone, já que a magia está na própria vida, nas coisas, no homem. Esse tipo de literatura revelou uma realidade alucinatória da América Latina, penetrando no mistério criativo da mestiçagem cultural, apresentando fatos que parecem insólitos ao olhar estrangeiro (Cf.: ESTEVES, 2005). Citam-se, como exemplo dessa literatura, o cubano Alejo Carpentier, autor de *El reino de este mundo* (1948), e os argentinos Jorge Luis Borges, que escreveu *Elogio da sombra* (1969), e Julio Cortazar, autor de *Bestiario* (1951), produtores de textos que incorporam uma preocupação com o encantamento da terra americana, com as questões autóctones.

No século XX, inicia-se o estudo da fenomenologia, no qual se tenta superar a cisão entre racionalismo e empirismo. Consiste no estudo descritivo dos fenômenos, ou seja, das coisas como são percebidas pela consciência, que são diferentes das coisas em si mesmas. Com o avanço da ciência e da tecnologia, e o maior domínio do homem sobre a natureza, a epistemologia, estudo crítico de princípios, hipóteses e resultados das ciências, alcança grande desenvolvimento. O estruturalismo surge a partir da pesquisa de duas ciências humanas: a lingüística, com o suíço Ferdinand de Saussure, e a antropologia, com Claude Lévi-Strauss. O estruturalismo parte do prin-

cípio de que há estruturas comuns a várias culturas, que precisam ser investigadas independentemente dos fatores históricos.

A decadência do positivismo e a pós-modernidade – com a realidade vista como fluida e o absurdo não mais como chocante – juntamente com a consolidação de uma sociedade altamente globalizada – globalização analisada pelo geógrafo Milton Santos como uma crise permanente – apagam a fronteira entre a alta cultura e a cultura de massa, pois o momento pós-moderno é dominado pelo consumo irrestrito, configurando também uma “sociedade do espetáculo”, que dá grande importância aos meios de comunicação, possuindo uma cultura extremamente visual, estimulando o “regime de simulação”. Assim, a imagem e a imprensa se tornam referência de verdade para a população, embora distorçam a noção de real, devido à constante repetição de imagens sem tentativa de fundamentá-las na realidade e a rapidez e superficialidade com que se propagam para logo serem esquecidas. Dessa forma, o homem, manietado pela televisão, vive na ilusão. Os políticos, por exemplo, sabem da importância dos meios de comunicação, percebendo que estes podem ajudar a elegê-los ou não.

Segundo Zygmunt Bauman, a separação entre real e ilusório foi motivado e criado pela ânsia de poder e por isso,

não acredita na existência de uma única verdade, mas em diferentes opiniões. Assim há uma realidade fragmentada e artistas sem regras, o que se reflete na literatura do Insólito Banalizado, que devido à alta relativização apontada no multiculturalismo, acabou por propiciar a incredulidade na existência singular ou mesmo plural da verdade, até porque, não obtendo repostas científicas e nem místicas para muitas questões, o homem perdeu sua crença, em sentido lato. “A Cidade”, de Murilo Rubião (2005: 57 – 63), no qual o personagem principal se deixa levar pelos acontecimentos, sem se questionar, é uma narrativa que se filia a essa tendência poético-estética.

Na contemporaneidade, tem-se como contribuição originalmente americana para a filosofia e para uma nova visão de mundo, o pragmatismo, ou em outras palavras, a crença de que a verdade e a falsidade não são absolutas, mas sim uma questão de convenção, isto é, “estão em aberto”. Esta idéia foi defendida por William James e John Dewey. O narrador da literatura contemporânea acredita que o “real”, o “autêntico” e, conseqüentemente, a “verdade” são construções de linguagem, por isso não é necessário buscá-los, já que a vida quotidiana fez do homem um preguiçoso, um cansado de si mesmo, que teme as pressões externas e prefere vegetar na banalidade e no ano-

nimato, na sua incessante busca pelo ganho financeiro e pelo consumo que esse lhe permite, já que por ser visto como uma máquina dentro da sociedade em geral ele se transforma em um ser sem causa no mundo, ou seja, um “ser-para-a-morte” (Cf.: HEIDEGGER, 1989). De acordo com o biólogo chileno Humberto Maturana:

dizem que nós, seres humanos, somos animais racionais. Nossa crença nessa afirmação, nos leva a menosprezar as emoções e a enaltecer a racionalidade, a ponto de querermos atribuir pensamento racional a animais não-humanos, sempre que observamos neles comportamentos complexos. Nesse processo fizemos com que a noção de realidade objetiva se torna-se referência a algo que supomos ser universal e independente do que fazemos, e que usamos como argumento visando a convencer alguém, quando não queremos usar a força bruta.

(*apud*

http://pt.wikipedia.org/wiki/Humberto_maturana)

Assim, percebe-se que:

a literatura não existe da mesma maneira que os insetos e que os juízos de valor que a constituem são historicamente variáveis, mas que esses juízos têm, ele próprios, uma estreita ligação com as ideologias sociais. Eles se referem, em última análise, não apenas ao gosto particular mas aos pressupostos pelos quais certos grupos sociais exercem e mantém o poder sobre os outros. (EAGLETON, 2003: 7)

A mudança de perspectiva em relação ao conceito de verdade se reflete, historicamente, na literatura de todos os tempos, tanto quanto as outras mudanças, já que, como afirma Roland Barthes, “não existe linguagem escrita sem rótulo”. (BARTHES, 1973: 11) Não é possível estabelecer uma única verdade, pois esta se transforma invariavelmente, embora ainda haja muitos que a buscam, sendo impraticável acreditar que as teorias acerca deste tema possam se configurar como corretas e inquestionáveis.

Referências bibliográficas:

ARISTÓTELES. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cul-tix, 1971.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

CASTRO, Manuel António de. “A arte, a verdade e as quatro realidades”. Disponível em <http://travessiapoetica.com/>, [s/d].

-----, *Tempos de Metamorfose*. Rio de Janeiro: Tempo Brasi-leiro, 1994.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

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

ESTEVES, Antonio. “Realismo mágico e realismo maravilhoso”. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005, p. 393 – 417.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade Média, nascimento do ocidente*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

HEIDEGGER, Martin. *Conferência e escritos filosóficos*. São Paulo: Nova Cultura, 1989.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Humberto_maturana, visitado em 17/01/2007 às 14h37min.

KRISTELLER, Paul. “O movimento humanístico”. In *Tradição Clássica e Pensamento do Renascimento*. Lisboa: Edições 70, 1995, p.11-29.

MATURANA, Humberto. *A ontologia da verdade*. Minas Gerais: Ed. UFMG, 1997.

MAUPASSANT, Guy de. “O Horla”. In: *Contos Fantásticos – O Horla e outras histórias*. Porto Alegre: L&PM, 1997, p. 45-56.

NESMY, Claud J. *São Bento e a vida monástica*. Rio de Janeiro: Agir, 1962, p. 84-85.

NIETZSCHE, Friedrich. *Os Pensadores: Obras incompletas*. 2 ed. São Paulo: Abril Cultura, 1978.

REALE, Giovanni. *História da Filosofia: patrística e escolástica*, v.2. São Paulo: Paulus, 2003.

RUBIÃO, Murilo. *Contos Reunidos*. São Paulo: Ática, 2005, p. 57 – 63.

SERRÃO, Adriana V. A humanidade da razão: Ludwig Feuerbach e o projeto de uma antropologia integral. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

As (des)fronteiras do insólito na literatura: reflexões e possibilidades na contemporaneidade

Angélica Maria Santana Batista

Percebem-se na História da Literatura duas orientações narratológicas bem nítidas: as comumente chamadas narrativas realista-naturalistas e as não realista-naturalistas. Grosso modo, as narrativas realista-naturalistas teriam maior comprometimento com a realidade cotidiana exterior, rejeitando tudo o que possa ferir a expectativa do leitor. Seria uma “representação objetiva” do já conhecido. Já as não realista-naturalistas teriam em sua estrutura elementos cuja função seria romper com o que se acredita ser a realidade cotidiana exterior, estremecendo as leis do universo vivenciável pelos leitores reais.

Apesar do teor cambiante desses termos e de toda discussão subjacente que provocam, é a partir deles que se torna possível refletir sobre o conceito de insólito na narrativa como

sendo tudo o que estremece o previsível ou incontestável, a partir de uma ótica comprometida com a realidade cotidiana e referencial exterior ou mesmo da ordenação social. O insólito rompe com o sobrenatural – não pertencente à esfera ôntica, natural – e com o extraordinário – fora de uma dada ordem – e é visto não como a simples inserção de elementos da fantasma-goria, mas como força que desfaz ou repensa o sólido, tradicionalmente visto como real apreensível, advindo da vivência cotidiana dos leitores reais, em consonância com o senso comum racional. O insólito representar-se-ia por um conjunto de elementos da construção da narrativa que marcariam os textos com sua presença enquanto representação de uma concepção diversa do sólido, formando um mundo em que as verdades do universo familiar e previsível dos leitores reais, seres do cotidiano, estariam alteradas.

Nessa perspectiva, o insólito é uma idéia que vai além dos conceitos de realidade, verdade e até de gênero literário, pois sua presença na narrativa implica efeitos diversos, dependendo da época. Assim, ao questionar o papel do insólito enquanto marca diferenciadora de um dado sistema literário, tem-se a idéia de que há uma relação intrínseca entre o insólito e o conceito de verdade ou realidade da sociedade ou tempo em

que é representado e, em consequência, do gênero literário em que atua como instrumento distintivo, pois:

Em vez, portanto, de tomar-se o gênero como uma entidade fechada, i.e., com um número determinado de traços, de que se pode ter consciência e a partir dos quais são possíveis julgamentos de valor, o gênero apresenta uma junção instável de marcas, nunca plenamente conscientes, que orientam a leitura e produção – sem que, entretanto, se presuma que as marcas orientadoras sejam as mesmas. (LIMA, 2002: 286)

Notam-se no decorrer dos tempos os diferentes efeitos do insólito na narrativa ficcional, expressos em gêneros literários já estudados: o Maravilhoso, o Fantástico e o Realismo Maravilhoso. Esses gêneros possuem em sua estrutura narrativa estratégias de concepção e recepção do insólito vislumbradas especialmente pela construção do narrador, pela atuação das personagens, e pelo papel reservado ao leitor modelo que, de acordo com Umberto Eco, é “uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar.” (ECO, 1994: 15-16)

O gênero Maravilhoso tem como marca distintiva já apresentar o insólito incorporado ao natural e esperado ou buscado pelas personagens. As narrativas maravilhosas têm como diferencial a subserviência do natural frente ao extranatural:

não é o homem, mas os elementos deíficos que são os “protagonistas” da narrativa, são eles os propulsores do desenrolar da trama, e aos homens cabe a aceitação e o agradecimento por essa atuação. O sujeito da Idade Média se vê como parte de um mundo ordenado pela verdade única, alimentada pela religiosidade (cristã ou não). Para Hans Ulrich Gumbrecht, durante esse período, a

auto-imagem predominante do homem o teria apresentado como parte de uma Criação divina, cuja verdade ou estava além da compreensão humana, ou, no melhor dos casos, era dada a conhecer pela revelação de Deus. (GUMBRECHT, 1998: 12)

A romanesca medieval, envolta pelo ciclo da demanda, do graal, da tábua redonda ou arturiano, oferece fartos exemplos que ilustram a afirmação de Gumbrecht. No trecho seguinte, retirado de *A demanda do Santo Graal*, é bem visível essa orientação:

E eles assim estando sentados, entrou no paço o santo Graal, coberto de um veludo branco; mas não houve um que visse quem o trazia. E assim que entrou, foi o paço todo repleto de bom odor, como se todos os perfumes do mundo lá estivessem. E ele foi para o meio do paço, de uma parte e da outra, ao redor das mesas. E por onde passava, logo todas as mesas ficavam repletas de tal manjar, qual em seu coração desejava cada um. E depois que teve cada um o de que houve mister a

seu prazer, saiu o santo Graal do paço que ninguém soube o que fora dele, nem por qual porta saíra. (...) E o rei disse aos que perto estavam:

– Com certeza, amigos, muito devíamos estar alegres, que Deus nos mostrou tão grande sinal de amor, que em tão boa festa como hoje, de Pentecostes, no deu a comer de seu santo celeiro. (MEGALE, 1988: 41-42)

Em momento algum as personagens se abalam com a presença do Graal ou se questionam a respeito de sua origem ou rejeitam sua existência. Ao contrário, não apenas a aceitam como a vêem natural, esperada ou mesmo buscada. De acordo com Jacques Le Goff:

A realidade é que não apenas temos um mundo de objectos, um mundo de ações diversas, mas que por detrás delas há uma multiplicidade de forças. Ora, no maravilhoso cristão e no milagre há um autor, e um só, que é Deus, e é aqui exactamente que se põe o problema do lugar do maravilhoso não apenas numa religião, mas numa religião monoteísta. (LE GOFF, 1983: 22)

O Maravilhoso é o gênero em que, ao ordenar o sólido e o insólito, ou seja, o natural e o sobrenatural, num universo não distintivo, amalgama ordens diversas numa construção em que o diferente torna-se igual pela não aceitação de um mundo desvinculado do deífico, formando assim uma realidade homogênea, cosmogônica. O empírico e o meta-empírico se (con)fundem como duas realidades coexistentes e harmônicas,

sendo a última superior e formadora da primeira. Há apenas uma realidade, cuja veracidade não pode ser questionada. Assim, há um *deslumbramento* diante do insólito, posto que este seja a representação da atuação divina na vida dos homens.

A partir do Século das Luzes até meados do Oitocentos, o indivíduo não se enxerga como parte de um mundo ordenado pelos deuses e tenta acreditar no poder da racionalidade. O gênero Fantástico surge então como o embate entre o natural e o extranatural sem, no entanto, definir um vencedor. O Fantástico se distingue das demais manifestações narrativas por ser arquitetado de forma que o texto não explicita a aceitação ou a exclusão do meta-empírico e do real, vistos como duas possibilidades incompatíveis de coexistir. A narrativa fantástica constrói-se com narrador e personagens que duvidam dos acontecimentos que testemunham e não conseguem admitir nenhuma explicação para eles, seja natural ou sobrenatural. No conto “O Horla”, de Guy de Maupassant, isso é bastante claro:

O inverno se fora, começava a primavera. Ora, certa manhã em que eu passeava junto a meu tabuleiro de roseiras, vi, vi claramente, bem perto de mim, o galho de uma das belas rosas partir-se como se uma mão invisível houvesse colhido, pois a flor seguiu a curva que teria descrito um braço que a levasse a uma boca, e permaneceu

suspensa no ar transparente sozinha, imóvel, assustadora, a três passos de meus olhos.

Tomado de doido assombro, atirei-me sobre ela para pegá-la. Não achei coisa alguma. Ela tinha desaparecido. Fui tomado então de uma cólera furiosa contra mim mesmo. A um homem sensato e sério não é permitido ter semelhantes alucinações.

Mas seria mesmo uma alucinação?
(MAUPASSANT, 1998: 49-50)

As constantes perguntas presentes no texto, a falta de equilíbrio diante da ocorrência do insólito e sua não solução são elementos constitutivos do Fantástico. Para Filipe Furtado:

Só o fantástico confere sempre uma extrema duplicidade à ocorrência meta-empírica. Mantendo-a em constante antinomia com o enquadramento pretensamente real em que a faz surgir, mas nunca deixando que um dos mundos assim confrontados anule o outro, o gênero tenta suscitar e manter por todas as formas o debate sobre esses dois elementos cuja coexistência parece, a princípio, impossível. A ambigüidade resultante de elementos reciprocamente exclusivos nunca pode ser desfeita até ao termo da intriga, pois, se tal vem a acontecer, o discurso fugirá ao gênero mesmo que a narração use de todos os artifícios para nele a conservar. (FURTADO, 1980: 35-36)

Esse traço diferencia o Fantástico do Maravilhoso, por este ter como natural e não questionar o insólito, de maneira a criar uma realidade alucinada, em que tudo forma uma ordem acima da ordem natural, uma ordem deífica, enquanto aquele

tenta explicar racionalmente o insólito e, ao fracassar, não consegue aceitar a explicação lógica sobrenatural, ao mesmo tempo em que não consegue ratificar a posição natural, por esta ser ilógica. O *questionamento* diante do insólito tem como consequência uma *hesitação* (Cf. TODOROV, 1992) ou *ambigüidade* (Cf. FURTADO, 1980) sem solução. Tais marcas são o processo primeiro por que passa o insólito na narrativa fantástica.

No século XX, a representação da realidade passa a ser outra: há uma sede de incorporar novos discursos a fim de corroer os conceitos e preconceitos tradicionais. O Realismo Maravilhoso é um gênero que se preocupa com a gênese de uma nova visão da realidade expressa pela experimentação de estratégias narracionais que implicassem a construção de uma imagem plurissignificante do real. Em outras palavras, esse gênero dá margem à “possibilidade de que diferentes opiniões podem ser não apenas simultaneamente *julgadas* verdadeiras, mas ser de fato simultaneamente *verdadeiras*”. (BAUMAN, 1998: 147)

No enxerto de *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, abaixo transcrito, visualiza-se a horizontalidade entre o que é real e o que é insólito:

Assim tinha conseguido escapar de quatro entre onze emboscadas. Em compensação, alguém que nunca foi capturado entrou certa noite no quartel revolucionário de Manaure e assassinou a punhaladas o seu amigo íntimo, o Coronel Magnífico Visbal, a quem tinha cedido o catre para que suassem uma febre. A poucos metros, dormindo numa rede no mesmo quarto, ele não se deu conta de nada. Eram inúteis os seus esforços para sistematizar os presságios. Apresentavam-se de repente, num clarão de lucidez sobrenatural, como uma convicção absoluta e momentânea, mas inatingível. Algumas vezes eram tão naturais que não os identificava como presságios a não ser quando se cumpriam. Outras vezes eram taxativos e não se realizavam. Com frequência não eram mais que toques vulgares de superstição. Mas quando o condenaram à morte e lhe pediram que expressasse seu último desejo, não teve a menor dificuldade em identificar o presságio que lhe inspirou a resposta:

– Peço que a sentença se cumpra em Macondo – disse.

O presidente do tribunal não gostou.

– Não banque o vivo – disse. – É um estratagema para ganhar tempo.

– Se não cumprirem a sentença, o problema é de vocês – disse o coronel – mas essa é a minha última vontade.

A partir de então os presságios o abandonaram...
(GARCÍA MÁRQUEZ, 1967: 124-25)

O insólito presente nesse texto é naturalizado de forma que a realidade é ficcionalizada e a fronteira entre essas esferas desa-

parece, tendo como efeito o *encantamento* diante dos acontecimentos ocorridos (Cf. CHIAMPI, 1980). Como consequência dessa descontinuidade entre real/irreal, existe uma “construção semântica específica em que o maravilhoso é predicado da realidade e esta o é de maravilhoso”. (CHIAMPI, 1980: 140)

Maravilhoso, Fantástico e Realismo Maravilhoso já foram estudados por outros teóricos e são aceitos pela tradição crítico-literária. Contudo, desde os meados da segunda metade do século XX percebe-se uma nova maneira de encarar a inserção do insólito no universo narrativo ficcional. Os chamados tempos pós-modernos não vêem a distinção entre verdade e ficção e é na arte que se encontra o espaço para “indiretamente, tornar a realidade suportável, protegendo-a contra as consequências de sua cegueira auto-infligida” (BAUMAN, 1998: 158). Para Zygmunt Bauman:

Resta agora, à obra de ficção, desvendar essa variedade particularmente pós-moderna de ocultamento, colocar em exibição o que a realidade tenta socialmente, e com afínco, esconder – esses mecanismos que retiram da agenda a separação entre verdade e falsidade, tornam a busca de sentido irrelevante, improdutiva e dia a dia menos atraente. (BAUMAN, 1998: 158)

É na condição de desmascaramento da realidade e de ocultamento da fronteira entre real e irreal que se enquadra

também a ficção pós-moderna de traço insólito. A inserção desse elemento faz com que as narrativas contemporâneas que o têm como marca distintiva aproximem-se dos gêneros da tradição. Por outro lado, tanto a função do insólito quanto seus efeitos são muito diversos.

A função do insólito nesse tipo de narrativa contemporânea – aqui chamado provisoriamente de “Insólito Banalizado” – é a de revelar o cotidiano e ressignificá-lo. O processo por que passa na percepção pelos seres de papel – narrador, narratário e personagens – é o da banalização de sua ocorrência. Entre os autores que têm parte de sua obra inserida nesse tipo de condição, encontram-se o português Mário de Carvalho e o brasileiro Murilo Rubião. Escritores com muitos pontos em comum, apesar de possuírem orientações distintas, o que confere ao tratamento do insólito na contemporaneidade uma diversidade interessante, ainda que sob certa unidade narratológica de gênero.

Em *Casos do Beco das Sardinheiras*, de Mário de Carvalho, no intróito, o narrador-autor, espécie de construção narrativa que assume, enquanto personagem, se assim se pode afirmar, funções de autor-modelo, discorre sobre um beco como outro qualquer na parte velha de Lisboa, habitado por gente

comum e com nada de especial, onde se dão os “casos” que serão contados:

O Beco das Sardinheiras é um beco como outro qualquer, encafuado na parte velha de Lisboa. Uns dizem que é de Alfama, outros que é já da Mouraria e sustentam as suas opiniões com sólidos argumentos topográficos, abonados pela doutrina de olisiponenses egrégios.

(...)

Basta ir de Alfama abaixo ou por Mouraria acima, meter o nariz em todas as vielas e pracetas e o Beco surgirá, sem sombra de dúvidas de que é aquele. Para que entrar em mais pormenores? De resto, o que se passa no Beco das Sardinheiras não difere do que se passa noutro lado qualquer, desde Benfica à Ajuda. (CARVALHO, 1982: 11-13)

Para o narrador-autor, “a questão é estar-se atento, abrir-se bem os olhos” (CARVALHO, 1982: 13). Já nessa última frase do prefácio percebe-se que, num clima em que a realidade referencial é a base para a estrutura da narrativa, algo inesperado pode acontecer. Nas onze narrativas seguintes e no prólogo, esse aviso se concretiza.

Isso mostra a distinção que há entre essa obra, aqui apresentada como representante do Insólito Banalizado, e a narrativa maravilhosa, pois se pode afirmar que, inicialmente, o leitor-modelo esperado para a leitura dos casos do beco é um

leitor que encontra um espaço e personagens comuns à realidade cotidiana exterior, o que não ocorre no Maravilhoso, cujas personagens podem ser, apesar de humanas, projeções do mundo ontológico, e o leitor-modelo esperado aceita tal fato.

Outra distinção entre esses gêneros é a inversão da hierarquia entre as esferas real e irreal: no Insólito Banalizado é o homem – e não os elementos deíficos – que protagoniza os acontecimentos. É ele que define o papel do insólito em sua vida, não o contrário, conforme se dá no universo do Maravilhoso.

No oitavo “caso”, “Chuva ao domicílio”, esse tipo de situação fica muito evidente. Um fiscal da companhia de águas aparece no Beco das Sardinheiras para regularizar um chafariz que não constava no mapa da prefeitura.

– Mas então que é que vocemecês querem daqui?

Queriam pôr tudo em ordem que aquele chafariz era clandestino e não pagava as tarifas competentes.

Aí o pessoal desatou todo em grandes risadas.
(CARVALHO, 1982: 71)

O fato é que o chafariz se originou de uma nuvem que fora enterrada tempos antes, pois Lecas Pasteleira, moça de quinze anos, acordou no meio da noite com uma nuvem “formada na-

quele ar do quarto, aí do tamanho de uma almofada, que despejava sobre a cara da Lecas uma chuvada violenta” (CARVALHO, 1982: 72). Após algumas tentativas, os moradores tiraram a nuvem do quarto de Lecas e a prenderam em um balde de lixo e, ao perceberem a quantidade de água que jorrava dele, fizeram o chafariz. Após ouvir, dos moradores do Beco, esta explicação, o fiscal resolveu ir embora e a vida voltou ao normal no Beco.

Apesar de aceitar prontamente os eventos insólitos, como no Maravilhoso, percebe-se nessa narrativa que os *mirabilia* não são vistos com deslumbramento pelos moradores do beco nem buscados como aventuras necessárias às suas vidas cotidianas, são, antes, um incômodo, cujas causas inexplicáveis não importam. Prova disso é que, apesar de surpresas e surpreendidas, nenhuma personagem se preocupa em questionar a ocorrência de uma nuvem que chove dentro de um quarto e fica a correr atrás das pessoas e até a trovejar e soltar faíscas. Pelo contrário, equacionam esse acontecimento de forma que seja benéfico à comunidade e o insólito acaba por se inserir no cotidiano de forma funcional.

Então a Marta teve uma idéia:

– Enterra-se isso e prontos – disse.

– Boa – veio de lá o Virgolino – depois enfia-se um cano pelo balde, adapta-se uma torneira e temos água de borla pró ano todo.

Assim fizeram e a água tinha até melhor sabor que a da Companhia.

O fiscal emborcou mais um copo de amarelinha, pensou um bocado e disse:

– Bom, se vocês me garantem que é assim, a companhia não tem nada com isso...
(CARVALHO, 1982: 74)

As personagens não buscam explicações racionais e lógicas para os eventos insólitos que irrompem à sua volta, ainda que inesperados, senão que os aceitam e os incorporam com naturalidade, como fatos banais, à sua vivência cotidiana. Tal traço impede a inscrição dessa narrativa no Fantástico, uma vez que, no universo da narrativa fantástica, os eventos insólitos são questionados, postos à prova frente a explicações lógicas e racionais, e jamais são aceitos e incorporados como naturais à vivência cotidiana e banal das personagens. Por outro lado, também não poderia ser uma narrativa realista maravilhosa, pois não se vê no texto uma preocupação em construir uma outra realidade possível e paralela, coexistindo o plano lógico e racional com o plano mágico e insólito. Nesse “caso”, o real não se confunde com o irreal, apenas o absorve, o naturaliza, o banaliza.

Ao mesmo tempo em que não há divinização do insólito, inexistente um questionamento: tudo é previamente ordenado e cabe ao insólito adequar-se a essa ordem ou será rejeitado. O insólito banaliza-se – daí o nome provisório dado ao gênero – pois não é visto como algo essencial ou mesmo significativo para as vidas das personagens, assim como elas não se definem como sujeitos acima de uma ordenação social. Os habitantes do Beco fazem parte de uma comunidade, e o insólito deve servir a ela, não o contrário.

Apesar disso, o efeito dessa banalização é uma *fascinação superficial* diante do insólito. Este é banal, mas nem por isso deixa de ser percebido com algo fora da normalidade, algo inesperado, não buscado nem desejado. Mesmo aceito pronta e facilmente e não sendo questionado, o evento insólito é visto como uma “novidade”, algo que retira as personagens do cotidiano sufocante.

Já “Bruma (A estrela vermelha)”, de Murilo Rubião, apresenta outro tipo de banalização do insólito. Og, irmão mais novo do narrador homodiegético Godofredo, vê astros durante o dia. A única pessoa que parece acreditar em suas palavras é Bruma, irmã de criação de ambos. O narrador não acredita em suas palavras e o toma por louco:

– Não era uma linda estrela? Tão vermelha que parecia o sol!

– Pois era mesmo o sol, seu imbecil! – retrucava eu, irritado com a morbidez da sua imaginação.

(...)

– Como são lindos pela manhã! A violência das cores, no primeiro momento, assusta-nos. Depois, as tonalidades se amaciam, as nossas pupilas absorvem os raios...

– Raios! Só o médico acabará com essa loucura!

Geralmente acompanhava a frase com um murro no rosto dele. (RUBIÃO, 2005: 119-120)

Percebe-se que a busca de uma explicação por parte do narrador acaba por dar a certeza de que Og é louco, e os astros, imaginação. No entanto, no decorrer da narrativa, Godofredo se mostra agressivo, descontente e ciumento da relação próxima de seu irmão com Bruma, o que confere a esse narrador pouca credibilidade. Ele convence a mãe a levar o pretenso louco a um médico da cidade e escolhe o Dr. Sacavém, que acaba concluindo nada ver de anormal em Og, mas sim em Godofredo, sempre irritado.

Exaltado, Godofredo vai para casa e decide não ver mais Bruma e Og. Após dias de desespero e com saudades de Bruma, resolve procurar o médico. Entretanto, não encontra o prédio do consultório, pede informações aos habitantes, que

não sabiam “da existência de prédios com dez andares (...). O maior da cidade possuía dois pavimentos”. (RUBIÃO, 2005: 124) Ninguém conhecia o médico. E assim termina:

Voltei ao lote. Sentei-me na grama e me abandonei ao desespero, sabendo que jamais reencontraria Bruma. Sobre os braços, chorei longamente. Ao me levantar, prestes a findar a tarde, estendia-se na minha frente uma estrela vermelha. Pouco a pouco, ela se desdobrou em cores. Todas as cores. (RUBIÃO, 2005: 124)

Os astros, as personagens, os lugares... O que é real? As verdades construídas decompõem-se e, de certa forma, procurar uma verdade é inútil. O insólito banaliza-se não por sua funcionalidade, mas pela consciência que a personagem tem de criatura não participante do encaminhamento dos eventos. Mesmo com um movimento inicial de dúvida, acaba-se por aceitar a existência do insólito e banaliza-o não por sua intangibilidade, mas por não mais se importar com ele.

A personagem principal termina como um ser esfacelado e não inquiridor. Sua verdade interna construída – tudo que pensa e acredita – é esmagada. Instâncias de normalidade e anormalidade deixam de existir para serem parte de um universo onde o inevitável é não evitar o afluir do extranatural: natural por ser parte de algo maior que o indivíduo. A constatação

deste deserto de verdade traz a derrota, trazendo assim *desencanto*.

De acordo com Marshall Berman,

não só a sociedade moderna é um cárcere, como as pessoas que aí vivem foram moldadas por suas garras; somos seres sem espírito, sem coração, sem identidade sexual ou pessoa – quase podíamos dizer: sem ser. (BERMAN, 1987: 27)

Ao se perceber como um ser que perdeu a realidade palpável dos acontecimentos à sua volta, Godofredo se anula, e é a partir das cores dos astros que consegue enxergar novamente.

Em relação à nova construção (ou destruição) da verdade, as narrativas escolhidas podem-se inscrever sob as palavras de Bauman:

É a própria realidade que agora necessita da “suspensão da descrença”, outrora a prerrogativa da arte, a fim de ser apreendida, encarada e vivida como realidade. A própria realidade é agora “arremedo”, embora – exatamente como mal psicossomático – faça o máximo para encobrir os sinais. (BAUMAN, 1998: 158)

Ambos os textos possuem estruturas muito diferentes, porém interessantes para a análise do efeito do insólito na narrativa ficcional produzida a partir de meados do século XX, no que tange à destruição ou à negação da própria existência da verdade como conceito apreensível.

Assim, é possível perceber que tanto “Chuva ao domicílio” quanto “Bruma (A estrela vermelha)” inscrevem-se neste novo gênero por dois motivos básicos: efeitos do surgimento do insólito na narrativa – a fascinação superficial e o desencanto – e sua banalização originária. Serão necessárias análises críticas mais atentas em relação à existência desse novo gênero, cuja representação pode estar em parte da obra de Mário de Carvalho, de Murilo Rubião e de tantos outros escritores de qualquer parte desse mundo pós-moderno globalizado, na esteira do Maravilhoso, do Fantástico, do Realismo Maravilhoso, porém diferente e independente desses, em função das peculiaridades com que o evento insólito irrompe e é enfrentado na narrativa até seu desfecho. A banalização, fascinadora ou desencantadora, indiferentemente, é a marca distintiva do novo gênero: Insólito Banalizado, ainda que chamado assim apenas provisoriamente, na falta de outro e melhor rótulo.

Referências bibliográficas:

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade. São Paulo: Cia. das Letras: 1987.

CARVALHO, Mário de. *Casos do Beco das Sardinheiras*. Lisboa: Contra-Regra, 1982.

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

ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

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

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cem anos de solidão*. Rio de Janeiro: Record, 1967.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *A modernização dos sentidos*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

LE GOFF, Jacques. *O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval*. Lisboa: Edições 70, 1990.

LIMA, Luís Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2ºv. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MAUPASSANT, Guy de. “O Horla”. In: PAES, José Paulo (org). *Histórias fantásticas*. São Paulo: Ática, 1998, p. 45-56.

MEGALE, Heitor. *A demanda do santo Graal*. São Paulo: T.A. Queiroz/Edusp, 1988.

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

RUBIÃO, Murilo. *Contos reunidos*. 2 ed. São Paulo: Ática, 2005.

A dificuldade de sistematização das características dos gêneros literários que têm o insólito como marca distintiva

Thalita Martins Nogueira

Pensar sobre a questão dos gêneros literários implica mover-se em um terreno constantemente mutável e que busca suas referências na Grécia Antiga, tendo como base inicial as reflexões de Platão e Aristóteles acerca da Poesia. Platão considerava a arte mera imitação distorcida da realidade; Aristóteles via nela uma proposta de modificação do real. Nessa perspectiva, surgiram três conceitos orientadores: o normativo, em que os gêneros possuem suas próprias regras de estruturação textual; o hierárquico, no qual são atribuídos juízos de valor; e o de pureza, em que a combinação de gêneros constitui um fato inaceitável. (Cf. SOARES, 1993: 7-11)

Na Idade Média, devido à ruptura com a tradição clássica e ao sufocamento da arte dramática, a estruturação clássica

dos gêneros sofreu modificações, consolidando-se a lírica como base da poesia trovadoresca, difundida na Europa naquele período. No Renascimento, a questão dos gêneros retoma valores da antiguidade greco-latina, em que a *mimeses* aristotélica é concebida como mera imitação do real, afastando a arte de sua conotação criadora. Portanto, a valorização da obra era definida por sua leal aproximação da realidade exterior existente. (Cf. SOARES, 1993: 11-12) Já a partir do século XVIII, com o pré-Romantismo, a classificação dos gêneros recebe nova ênfase. Nesse período, o individualismo e a liberdade de criação são destacados, rompendo com as normas tradicionais, favorecendo ao hibridismo dos gêneros e à diversidade de realidades que representam a pluralidade existente no homem, tendo em vista seus contextos histórico, social e cultural. (Cf. LIMA, 1983: 261-262)

O século XIX é marcado por discussões polêmicas sobre a questão dos gêneros. Brunetière, buscando respaldo nas ciências naturais, considera os gêneros como entidades que se transformam e evoluem historicamente e que têm sua existência independentemente de criações literárias, fugindo à investigação de ordem específica da literatura. Croce, contrapondo-se diretamente ao substancialismo de Brunetière, defendia a liber-

dade da criação literária, privilegiando a individualidade e a desvinculação dos modelos existentes. Segundo ele, a categorização dos gêneros seria utilizada apenas como um instrumento do autor para a construção das obras literárias, e classificações exteriores às mesmas não deveriam ser definidas como parâmetro de atribuição de valor ao texto literário. (Cf. LIMA, 1983: 262-268)

A partir do século XX, com as contribuições dos formalistas russos e a posterior revisão de seus conceitos por Medvedev e Bakhtin, os gêneros afirmam-se como fenômeno dinâmico e flexível, que estabelece diálogo permanente com ocorrências sociais, culturais e históricas, formando o campo intermediário entre realidade exterior e literatura.

Diante dessa perspectiva, o caráter normativo da categorização dos gêneros perde espaço à medida que essa classificação torna-se muito limitada à multiplicidade e complexidade textuais. (Cf. LIMA, 1983: 268-274) Refletir sobre gêneros literários ainda é uma questão que gera muito debate, estando longe de ser sistematizada pacificamente, à medida que contemporâneos como Eugênio Coseriu acreditam ser impossível a definição de traços constitutivos dos gêneros. (Cf. LIMA, 1983: 285-287)

Entre os gêneros literários conhecidos, este estudo ocupar-se-á daqueles que têm como característica fundamental a organização de seus elementos em função da presença de eventos insólitos no universo ficcional, representando, conseqüentemente, diferentes posturas do homem frente ao conceito de verdade, bem como, sua maneira de lidar com a razão, de acordo com a posição que a sociedade assume em cada época.

Define-se aqui por insólito tudo aquilo que foge às regras, ao costumeiro, ao senso comum, à expectativa quotidiana. O termo “insólito”, numa classificação bem ampla, expressa tudo o que é desusado, incomum, infrequente, sobrenatural, incerto, raro, extraordinário, terrível, excepcional, inusitado, extravagante, excêntrico, não-habitual, esdrúxulo, etc., enfim, o que rompe com ou frustra as expectativas do senso comum vigente.

A percepção de ocorrências insólitas se dá em função dos períodos históricos vividos pelo homem. Em cada época, de acordo com as crenças e os valores estipulados, instaura-se no pensamento humano a necessidade de aceitação ou de dúvida de tais ocorrências, correspondendo à expectativa comum daqueles homens, daquela época.

O Maravilhoso teve o seu segundo apogeu no Medievo, período em que o homem, provido de variadas crenças, principalmente religiosas, mostrava convivência harmoniosa com ocorrências insólitas, sem questioná-las; a verdade, portanto era indiscutível. Percebe-se, porém, que o texto maravilhoso não denuncia essa postura por parte dos seres de papel – personagens, narrador ou narratário –, sendo somente percebida pelos seres da realidade, ou seja, pelos leitores reais, seres humanos.

O Estranho pode ser demarcado a partir da revolução intelectual que se iniciou no século XVIII, o Iluminismo, que rompeu com o pensamento tradicional, procurando explicação racional para todas as coisas (Cf. PAZZINATO & SENISE, 1998: 98), à medida que se eliminava a indecisão existente entre a aceitação ou a recusa do acontecimento sobrenatural antes que se atingisse o fim da narração.

O Fantástico, conforme aponta Todorov (1992), localiza-se nos limites do Maravilhoso e do Estranho; é, portanto, um gênero que expõe a dualidade do pensamento humano existente entre os séculos XIV e XIX, quando o homem se mostrava ainda indeciso na distinção entre os campos da razão e da fé.

A postura desse homem equilibra-se entre a aceitação do acontecimento insólito ou sua rejeição, sendo a hesitação uma constante até o término da história, estando a verdade em posição discutível, já que o homem desse período possuía grande necessidade de escolher uma única e possível verdade para crer e responder às suas angústias e incertezas.

O Realismo Maravilhoso surgiu a partir do final do século XIX, à medida que o conceito de verdade passava a ser relativizado, e, segundo Zygmunt Bauman (1998: 142), a verdade passava a simbolizar a atitude que o homem adota perante os fatos, ou seja, a verdade absoluta dava lugar às diferentes opiniões de cada um.

Conforme Irlemar Chiami, o Realismo Maravilhoso constitui um modo de “configurar uma imagem de mundo livre de contradições e antagonismos” (Cf. CHIAMPI, 1980: 32). Portanto, nesse gênero, os eventos insólitos são incorporados ao mundo ordinário vivenciado pelos seres de papel, havendo convivência harmoniosa entre tais eventos e eles, à medida que o homem em questão mostrava-se disposto a aceitar e a acreditar em mais de uma possibilidade de verdade, em encontrar diferentes respostas para suas angústias e inquietações.

A partir da segunda metade do século XX, o conceito de verdade passa a ser encarado de maneira mais radical, pois se antes havia a aceitação de alguma(s) verdade(s), a partir desse período a verdade perde existência delimitável, já que o processo de modernidade atinge seu auge, fomentando a globalização e trazendo conseqüências aos homens que perderam muitos de seus valores.

Segundo Marshall Berman (1987: 15-21), o novo homem encontra-se num ambiente de constante desintegração e contradição. Nesse ambiente ambíguo e superficial, surge um novo gênero, no qual discutir a verdade já não mais importa, já que tudo é visto com indiferença, mostrando bem a individualidade excessiva existente no homem contemporâneo. São os tempos em que “tudo que é sólido desmancha no ar” (BERMAN, 1987: 15).

No gênero em questão, os seres de papel percebem o acontecimento sobrenatural, chegando a questioná-lo, pois entendem que ele não é natural ao mundo conhecido, embora não o coloquem à prova diante de tentativas de elucidações lógicas, já que, para o homem contemporâneo, a verdade inexistente; o fato insólito, portanto, não é naturalizado, como ocorre no Realismo Maravilhoso, e sim banalizado.

Cada um desses gêneros apresentados, que têm por marca distintiva a presença de eventos insólitos, possui uma maneira peculiar de lidar com a razão. Segundo Furtado (1980: 64), no Fantástico, o evento sobrenatural insinua-se pouco a pouco sem, contudo, ultrajar a razão, estando esta apenas impotente frente ao mesmo. Já no Estranho, o que é a princípio avaliado como algo exterior à natureza conhecida, posteriormente é reconhecido intimamente ligado à realidade, sendo, portanto esclarecido pela razão. No Maravilhoso, o fato insólito é incorporado à realidade, sem que existam questionamentos racionalizadores, pois é esperado e buscado pelas personagens em suas aventuras.

No Realismo Maravilhoso, como afirma Chiampi (1980: 60-61), os questionamentos racionais acerca do fato desconhecido não permanecem por muito tempo, à medida que a dúvida é suspensa pela aceitação desse elemento, produzindo o encantamento, que é o resultado esperado pela presença do elemento insólito em narrativas de tal gênero, visto que proporciona um equilíbrio entre o natural e o sobrenatural.

No novo gênero, em que o insólito aparece banalizado, observa-se que a presença do evento insólito não afronta a razão humana, já que este é tratado pelos seres de papel como

algo que possui alguma serventia em suas vidas quotidianas ou é visto com indiferença por não ter utilidade alguma, mas aceito, ainda que apontado como insólito.

Atualmente, muito se discute a respeito dos aspectos sociais que podem estar relacionados à construção de textos literários. Segundo Cândido (2000: 17), o que ocorre é uma insatisfação gerada pela ausência de um coerente sistema de referência, que seria um conjunto de conceitos e formulações que possibilitariam a delimitação concreta e objetiva do campo de análise literária, dispensando assim os pontos de vista advindos do senso comum.

Cândido pontua que a Sociologia, e pode-se concluir que outras ciências do conhecimento como a História, a Filosofia e a Psicologia, apenas constituem disciplinas auxiliares no entendimento de determinados aspectos da construção do texto literário, não podendo ser utilizadas na explicação de fenômenos interiores ao objeto em questão.

A partir disso, Cândido (2000: 18-20) manifesta a necessidade da existência de questionamentos acerca da influência exercida pelo ambiente social na obra artística, consequentemente na literatura, assim como a influência desta naquele. Duas clássicas respostas são dadas ao questionamento, segundo

ele. A primeira pauta-se no estudo da maneira pela qual a arte pode ser considerada expressão de determinada coletividade, enquanto a segunda procura entender até que ponto ela demonstra preocupação no que diz respeito aos problemas da sociedade.

Ao longo dos séculos, essa influência do meio social na obra literária foi encarada de maneiras diversas, já que dependeu certamente do tipo de mentalidade que povoou o pensamento do homem em cada período. No século XVIII, de acordo com *Cândido*, a arte vista como manifestação de determinada coletividade era algo que possuía representação histórica considerável, o que pode ser explicado pela necessidade existente no homem desse período em apontar uma única e verdadeira explicação lógica para os fatos e, conseqüentemente defini-los numa esfera conhecida por ele, que constitui a mais importante característica do gênero *Estranho*. Por outro lado, no século XIX, alterar substancialmente essa visão de arte não foi a questão principal, já que se vivia a época em que o nível de relativização dos acontecimentos era elevado, brotando assim análises pouco profundas acerca do tema, com o aparecimento de muitas verdades; característica do Realismo Maravilhoso.

Outra tendência apontada por Cândido (2000: 20), como uma maneira equivocada na análise da obra de arte, constitui-se no julgamento do seu conteúdo social, baseando-se em aspectos de cunho moral ou político, medindo seu valor a partir desses critérios, que nas palavras dele, “é mais afirmação de princípios do que hipótese de investigação” (CÂNDIDO, 2000: 20). O que importa nas abordagens modernas é investigar que tipos de relações têm os fatores sociais e culturais na obra de arte, bem como as influências reais exercidas por eles.

Em cada gênero que se ocupa do insólito, as marcas textuais são organizadas de maneira a preservar as características que o delimitam como tal. Furtado (1980: 9) afirma que no Fantástico os elementos narrativos são organizados em função do evento sobrenatural, o que também pode ser claramente observado no Maravilhoso, no Estranho, no Realismo Maravilhoso e, conseqüentemente, no novo gênero. Diferentes elementos narrativos podem deixar presente ou anular a ambigüidade textual ou a verossimilhança, de acordo com o gênero que se pretende delimitar.

No Fantástico, a descrição do espaço físico narrativo não deve ser constante para não destruir a ambigüidade e a verossimilhança textuais. No Realismo Maravilhoso, essa descri-

ção não constitui um perigo à narrativa, já que há uma acentuação de traços representativos do mundo real e maior respeito àquilo que o senso comum considera ser o real. No Realismo Maravilhoso, o fato insólito é verossímil para as personagens, e o acontecimento percebido pelo leitor real como insólito faz parte das crenças dos seres de papel. Cada um desses gêneros possui marcas textuais específicas e outras que podem ser comuns a mais de um deles.

Muitas vezes, torna-se difícil a classificação de determinado texto em um gênero, já que mesmo que possua quase todas as características de um gênero específico, caso não apresente uma delas, geralmente acaba deixando de pertencer ao conjunto.

Outro aspecto que colabora para que haja dificuldades na sistematização dos textos nas categorias de gênero é a percepção das marcas textuais pelo leitor real, que raramente vê o texto pelo próprio texto, enquanto estrutura complexa, composta de mecanismos próprios, já que sua leitura é condicionada pela sociedade em que está situado, ou seja, pelo senso comum, que é o conhecimento acumulado ao longo de suas experiências cotidianas.

O conhecimento advindo do senso comum não incorpora, obrigatoriamente, todos os elementos necessários à percepção de dada estratégia narrativa, pois, na maioria das vezes, desconsidera as teorias formuladas pela ciência sobre determinado assunto, inclusive o literário, sendo sustentado apenas pela consciência coletiva empírica.

Segundo Bauman (1998: 151-152), de acordo com Umberto Eco, a verdade provável da ficção sobrepõe-se à verdade da realidade vivida pelo senso comum. Para ele, os aspectos dos mundos real e ficcional relacionados à certeza são inversamente pertinentes, pois quanto mais intensa for a incerteza que assombra o mundo real, mais altivo será o valor da certeza ficcional.

O leitor real, corrompido pelos valores do mundo moderno, desiludido e sem perspectivas de mudança, após tentativas falhas, tende a fazer aquilo que, segundo aponta Bauman em seu ensaio, Eco já afirmara: que os leitores procuram na ficção uma espécie de certeza e segurança intelectual que não podem ser oferecidas pela realidade exterior à narrativa, ou seja, pelo mundo real. (Cf. Eco, apud BAUMAN, 1998: 151)

Abordagens extratextuais provenientes do senso comum dificultam a sistematização das características dos gêne-

ros em que o insólito se apresenta, ao passo que o senso comum, sem distinção de conceitos, interpreta que todo e qualquer acontecimento que não faça parte da realidade exterior é fantástico, em sentido lato.

Segundo Furtado (1980: 67-69), dentre outras modalidades interpretativas possíveis de explicação racional, existem duas assinaladas por Todorov como ameaça ao Fantástico: a leitura alegórica e a leitura poética. Estas modalidades representam racionalizações externas ao texto e a seus objetivos, podendo constituir grande perigo à construção do Fantástico, já que o sobrenatural é parte integrante do real nas narrativas do gênero em questão, não podendo assumir um sentido figurado.

Nos textos em que o insólito se apresenta, geralmente o conceito de verossimilhança é confundido pelo senso comum com o conceito de verdade, já que esses textos possuem marcas que induzem à sua aproximação com o real, constituindo, como diz Furtado (1980: 67), o limite conhecido pelo senso comum.

O que deve ser entendido é que a literatura trabalha com verdades possíveis de existir, ou seja, com a verossimilhança narrativa interna, que é um fator intrínseco ao texto e que não deve ser confundido com a verdade exterior, que é um fator da realidade vivenciada pelos seres reais, seres humanos.

Sistematizar as características dos gêneros literários que se ocupam de ocorrências insólitas no plano narrativo é tarefa tão difícil quanto tentar fazê-la com outros gêneros como o lírico, dramático, épico, etc. conhecidos até então e que têm sido alvo de constantes discussões por diversos estudiosos. Enquadrar textos em categorias herméticas, como são vistos os gêneros, constitui algo que suscita discussão, pois dificilmente há um consenso a respeito do assunto.

Tentar apontar marcas rígidas nos textos, procurando encaixá-los obrigatoriamente em algum dos gêneros pré-existent, constitui um fato pouco aceitável, já que na literatura contemporânea, segundo Heidrun Olinto (1993: 7-9), passa-se a valorizar mais o leitor a que se destina o texto, sua cultura e as circunstâncias em que o texto foi escrito, e não o objeto textual em si. Segundo Olinto (1993: 8-9), a Teoria da Literatura apresenta dificuldade de teorizar sobre a mesma, já que existe uma falta de compromisso com uma delimitação específica de pressupostos que definam claramente seus objetivos.

Pode-se concluir que a questão da delimitação dos gêneros literários está longe de ser resolvida, já que muitos são os fatores a serem considerados e definidos, além do fato de que

na contemporaneidade essa questão passa a não ser prioritária, devido à própria mudança no pensamento do homem de hoje.

Referências bibliográficas:

BAUMAN, Zygmund. “Sobre a verdade, a ficção e a incerteza”. In: *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 142-159.

BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

CÂNDIDO, Antônio. “A literatura e a vida social”. In: ----- *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8 ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000, p. 17-39.

CHIAMPI, Irlema. *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

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

LIMA, Luiz Costa. “A questão dos gêneros”. In: ----- (org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. 2 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p. 254-292.

OLINTO, Heidrun Krieger. “Letras na página/ Palavras no mundo. Novos acentos sobre estudos de literatura”. *Revista Palavra*. nº 1, 1993, p. 7-40.

PAZZINATO, Alceu Luiz & SENISE, Maria Helena Valente. *História Moderna e Contemporânea*. 12 ed. São Paulo: Ática, 1998.

SOARES, Angélica. *Gêneros Literários*. 3 ed. São Paulo: Ática, 1993.

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

O insólito na contemporaneidade

Tailane Rodrigues

Conforme salienta Habermas,

o termo “moderno” é de longa data, tendo sido historiado por Hans Robert Jauss. A palavra “moderno” em sua acepção latina “modernus” surgiu pela primeira vez no fim do século V a fim de distinguir o presente, que oficialmente se tornara cristão, do passado romano e pagão. De conteúdo variável, o termo “moderno” reitera a consciência de uma época que insiste em se referir ao passado da antiguidade procurando conceber-se como resultado de uma transição do velho para o novo. (Habermas apud CASTRO, 1994: 111)

Uma das relações entre essas definições é a transitividade existente entre o velho e o novo, fundamentando-se no pensamento iluminista que relativiza noções de conhecimentos, em que a razão é lugar de impor limites, ou seja, como cita Jauss, uma forma de superar os fatores do passado que não foram bem-sucedidos:

Hans Robert Jauss propugna a retomada do projeto iluminista original, superando alguns desvios ideológicos que se desencadeiam em seu desdobramento histórico. É retomando-o que vê a possibilidade de superação de algumas dificuldades e contradições em que vivemos e que muitas vezes significam atitudes somente neo-conservadoras. (CASTRO, 1994: 111-112)

Este ensaio crítico-teórico basear-se-á numa divisão do insólito em insólito “clássico” e o insólito “moderno”, visando a observar as marcas narratológicas, ou seja, temas abordados nas narrativas que têm por marca distintiva a presença de eventos insólitos antes de e após o século XX. Tentar-se-á, ainda, demonstrar como as mudanças sociais interferem nos assuntos ficcionalizados.

Através de uma definição de moderno interligado ao pensamento iluminista, em que a própria individualidade, como Bauman afirma é “uma projeção esclarecida da modernidade, uma crítica a suas ambições e aspirações desmedidas.” A sociedade é vista como um laço social dinâmico e não estruturado, o que permitiria talvez reencontrar hoje o teor de aventura e risco do início da modernidade. Na contemporaneidade surgiriam assim as condições de possibilidade de uma verdadeira moralidade, não mais baseada em valores abstratos e vazios, mas antes em valores calcados na existência, na vida dos indiví-

duos. Na ausência de um código moral pré-estabelecido, uma cartilha a ser seguida, há que se inventar estratégias novas de sobrevivência ética, ou seja, uma “comparação” entre o insólito “clássico” e o insólito “contemporâneo”. (Cf. BAUMAN, 1998: 106)

Segundo Todorov, que designa a literatura fantástica em clássica e moderna, a definição dos dois gêneros é obrigatoriamente diferente, pois, na passagem do século XIX para o XX, o “insólito clássico” sofreu uma radical mudança de rota (TODOROV, 1992: 168-169). Dos dez capítulos de Todorov sobre Literatura Fantástica, nove são dedicados à forma “clássica”. E Todorov destaca como autores clássicos do gênero: Hoffmann, Nerval, L'Isle-Adam, Mérimée, Maupassant, Poe, Gogol, Henry James e outros; já na forma moderna, segundo Todorov, destaca-se como paradigma solitário a obra de Kafka, porém, há também Rosário Fusco, Murilo Rubião e José J. Veiga, que se podem vir a juntar a Kafka.

No insólito clássico, o elemento característico desse “gênero” é a ambigüidade. Sem ela, a obra deixa de ser insólita e passa a pertencer a outro gênero: ou à literatura estranha ou à literatura maravilhosa. O insólito clássico pertence exclusivamente à prosa de ficção e fundamenta-se essencialmente na

hesitação do leitor quanto à real natureza dos fabulosos acontecimentos narrados no conto, na novela ou no romance. Outro requisito básico: para germinar, o insólito clássico só encontra terreno fértil na prosa que não foi contaminada pela poesia, ou seja, na prosa realista, cuja maior pretensão é a de fixar os dados concretos e objetivos da realidade. A escrita automática, o fluxo de consciência, o discurso polifônico, os jogos de palavras, as assonâncias e as aliterações, todas essas marcas narratológicas espantam o insólito clássico.

O exemplo de uma história de insólito clássico é a de Guy de Maupassant “Conto de Natal”, esse conto relata a história de um doutor Bonenfant que no Natal presenciou um fato insólito, em que a cidade ficou toda tomada pela neve e fazia muito frio, porém um homem saiu da sua casa para visitar um vizinho e em meio à nevada achou um ovo quentinho, mas como uma galinha iria colocar um ovo ali no meio do gelo, naquele frio? O homem pegou o ovo e levou para casa e deu a sua esposa, ela o examinou com um pouco de receio, mas o fez para jantar. Foi então, quando ela acabou de comer o ovo, ficou possuída, parecendo um demônio, tinha convulsões, se debatia toda e gritava muito. O insólito surge, quando a mulher se transforma após comer o ovo, segundo Todorov, num momento

extraordinário. Porém fatos estranhos, ruídos, barulhos estavam atordoando a cidade nesses dias. Tomou vários remédios mais nada adiantava, conforme Todorov, o conto resgata a ambigüidade, uma marca narratológica do século XIX, fazendo essa ponte entre real e sobrenatural, e novos acontecimentos vão surgindo para confundir o narrador e o leitor. Foi então que o seu marido resolveu levá-la para assistir a missão, e lá então ela se livrou desse mal, dormiu por quarenta horas seguidas e depois despertou sem lembrar de nada (exorcismo), os espíritos, a maldição, o exorcismo ronda a história a todo tempo, em que vigoram novas leis da natureza, leis até então ignoradas pela ciência. E esse foi o milagre visto pelo doutor. Os temas (assuntos) como: exorcismo, espíritos, maldição eram muito comum no século XIX, devido a influência que tinha a Igreja sobre a sociedade.

Aí está o “insólito clássico”: entre o mundo real e o mundo sobrenatural. Ele se fundamenta na hesitação do narrador e do leitor, que não sabem, nem tem como saber, qual seria a verdadeira explicação dos acontecimentos que vão passando diante de seus olhos. Quando as evidências parecem (no conto) apontar para determinada direção - o plano de uma mente criminosa ou a loucura do protagonista ou o mundo sobrenatural -

novos acontecimentos vêm mudar o rumo da história e confundir o narrador e o leitor. Aí a ambigüidade jamais desaparece. Talvez por isso o “insólito clássico” tenha tido vida tão curta, não conseguindo chegar com todo o seu vigor ao século XX. Mesmo fora da literatura são raros os exemplos, no teatro e no cinema, desse “gênero” tão específico. E é então que começa a crescer o “insólito contemporâneo”, onde no décimo capítulo da Introdução à Literatura Fantástica, Todorov convoca Freud e Sartre para redefinir os conceitos de fantástico. Para Freud, muitos dos temas até então comuns desapareceram com a chegada da psicanálise, pois o desejo sexual não precisa mais travestir-se de vampiro, demônio ou assombração para se manifestar ficcionalmente sem correr o risco de ir parar na fogueira da Inquisição, pois no século XX o sexo é abordado com maior clareza, sem preocupações de julgamentos e sem precisar de disfarces. Os demônios e a má consciência do positivista, no século XIX precisavam ser exorcizados de alguma forma, e o insólito era essa forma. Porém agora temas fortes e polêmicos, como a necrofilia ou o incesto, não necessitam mais se ocultar sob o manto da bruxaria e do sobrenatural, como vinha acontecendo durante séculos. Esses temas narratológicos já podem ser

tratados livremente, sem o auxílio do disfarce e dos símbolos.

Como cita Todorov:

Há uma diferença qualitativa entre as possibilidades pessoais que tinha um autor do século XIX, e as de um autor contemporâneo. Lembramos os rodeios a que tinha que recorrer Gautier para nos descrever a necrofilia de que sua personagem, todo jogo ambíguo do vampirismo. (TODOROV, 1992: 168)

Ou seja, o conto relata um desejo indireto do personagem, sobre a mulher que estava morta, e seu único prazer era somente com os olhos, podia somente olhá-la, ou seja, tinha amor por uma morta, algo já não mais pertencente ao século XX.

Sartre leva em conta apenas a arte e a literatura modernas. Para Sartre, o “insólito contemporâneo” à questão da ambigüidade e da hesitação não é mais relevante. A partir de agora o que passa a valer é certa representação social do mundo: apenas a normalidade deve ser contrariada, não as leis naturais. Além disso, agora apenas o ser humano e as criaturas naturais devem ser focalizados, ou seja, os fenômenos sobrenaturais não devem mais aparecer. No “insólito contemporâneo” é a existência rotineira que, contrariando-se como se tivesse vontade própria, se volta contra o protagonista.

Dois mundos, dois modos de representar o grotesco, dentro do insólito contemporâneo. De um lado vigoram a sombra, o pesadelo, a claustrofobia, a opressão, a maldição, a angústia, o inferno, a multidão, a relação perversa entre o proletariado e a aristocracia. Do outro imperam a luz, o sonho, a excitação, a liberdade, a bênção, a epifania, o paraíso, o indivíduo, a utopia social. O grotesco está presente dos dois lados, mas de maneiras diferentes. No insólito contemporâneo o grotesco aparece com sinal negativo, certamente por ser herdeiro do grotesco romântico e também aparece com sinal positivo, que é a manifestação mais próxima do extinto realismo grotesco, festivo e utópico, da cultura popular da Idade Média e do Renascimento. Por meio do grotesco, as personagens, o narrador, o escritor e o leitor pressentem que para além da ordem visível há a invisível, oculta, simétrica, ora torturante, ora orgástica.

Exemplo do insólito contemporâneo, José J. Veiga no conto, “A máquina extraviada”, que conta a história de uma máquina que aparece misteriosamente na cidade, ela é deixada por alguns homens que trabalharam de madrugada e pela manhã não estavam mais na cidade. Os ajudantes eram estranhos, mal-humorados. A máquina ficou lá e até hoje ninguém sabe

para que serve e quem a encomendou , só sabem que a cidade toda ficou encantada com a maquina e tudo é feito perto dela. E apenas uma pessoa não dava o braço a torcer para a máquina que era o senhor Adudes (um velhinho espigado,que passa brilhantina no bigode), porém o único receio era de que a máquina fosse retirada algum dia da cidade ou que alguém descobrisse sua finalidade. Nesse conto o insólito surge a partir do momento em que a máquina é deixada na cidade sem ter sido encomendada e sem ninguém saber sua finalidade. Pode-se verificar que as marcas narratológicas contemporâneas, Segundo Todorov, está muito ligado ao desequilíbrio dos personagens, nas mudanças locais, ou seja, um “simples” fato de um aparecimento de uma máquina mudou a rotina da cidade e das pessoas que lá vivem, e nesse conto pode-se verificar ainda a inclusão da questão política que é contemporânea. As personagens oprimidas passam a viver o clima do absurdo, ou seja, o mundo passa de organizado, de repente, para desorganizado, pois tudo começa a mudar com a chegada da máquina, era uma cidade normal e agora todos tinham um monumento a admirar.

Pesadelo, burocracia e angústia: as três palavras que caracterizam tão bem o universo de Kafka definem com igual perfeição a obra de Murilo Rubião, Rosário Fusco e José J.

Veiga. Na prosa desses três autores o mundo organizado de repente se desorganiza, sobrevém então o desequilíbrio e as personagens oprimidas passam a viver o clima do absurdo, isso então seriam as características de um “insólito contemporâneo” que lida com o coletivo e a vida pública, problematizando-os.

Para finalizar e fazer um paralelo entre insólito clássico e o fantástico contemporâneo, cita-se Todorov, novamente para fazer essa comparação:

O século XIX vivia, é verdade, numa metafísica do real e do imaginário, e a literatura fantástica nada mais é do que a má consciência deste século XIX positivista. Mas hoje, não se pode mais acreditar numa realidade imutável, externa, nem em uma literatura que não fosse senão a transcrição desta realidade. As palavras ganharam uma autonomia que as coisas perderam. A literatura que sempre afirmou esta outra visão e sem dúvida um dos moveis da evolução. A literatura fantástica, ela mesma, que subverteu ao longo de todas as suas páginas, as categorizações lingüísticas, recebeu com isto um golpe fatal; mas desta morte, deste suicídio nasceu uma nova literatura. Ora, não seria presunçoso demais afirmar que a literatura do século XX é, num certo sentido, mais “literatura” que qualquer outra. Isto não deve ser tomado evidentemente por um juízo de valor; é mesmo possível que, precisamente por este fato, sua qualidade se encontre diminuída. (TODOROV, 1992: 176-177)

E essa “nova” narrativa do sobrenatural do século XX inclui-se sem dúvida em “A Metamorfose” de Kafka: “acontecimento sobrenatural é trazido aqui em toda a primeira frase do texto “Uma manhã, ao sair de um sonho agitado, Gregório Samsa acordou transformado em seu leito num verdadeiro inseto”. (TODOROV, 1992: 177)

Para Kafka já não se tinha mais seres extraordinários, pois o objeto fantástico era o próprio homem, não o homem das religiões e do espiritismo, mas um homem-dado, homem-natureza, homem-sociedade, “aquele que saúda respeitosamente um cortejo fúnebre á sua passagem, que se põe de joelhos nas igrejas, que marcha dentro do compasso atrás de uma bandeira.” (Situations I, p. 127, apud TODOROV, 1992: 127)

O insólito clássico e o insólito contemporâneo se resumem a uma única diferença, em síntese: o que era exceção no primeiro mundo torna-se aqui uma regra. Ou seja, encarar a literatura como uma antítese entre o verbal e o transverbal, entre o real e o irreal.

Referências bibliográficas:

BAUMAN, Zygmunt. *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

CASTRO, Manuel António de. *Tempos de metamorfose*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

VEIGA, J.J. “A máquina extraviada”. In: *A estranha máquina extraviada: contos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002, p. 90-94.

As relações entre narrador e narratário no universo do insólito

Marina Pozes Pereira Santos

Através da leitura de *Romances da Távola Redonda*, de Chrétien de Troyes (1991), representante do gênero Maravilhoso, de “O Horla”, primeira versão, de Guy de Maupassant (1997), representante do gênero Fantástico, e de “A Queda da Casa de Usher”, de Edgar Allan Poe (1995), representante do gênero Estranho, que se constroem sobre a presença de eventos insólitos, ou seja, daquilo que surpreende e decepciona as expectativas ancoradas no natural e no ordinário do senso comum vigente, verifica-se a presença de contrastes e semelhanças, no plano narrativo, no que tange às relações entre narrador e narratário e, conseqüente, entre autor-modelo e leitor-modelo. (Cf. ECO, 1994)

Segundo Carlos Reis, o narrador, diferentemente do autor que é uma entidade real e empírica, é uma entidade fictí-

cia, a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o discurso (Cf. REIS, 2000: 257). Assim, o narrador, partindo de uma distinção inequívoca em relação ao conceito de autor, é um ser de papel, enquanto o autor é um ser real, ou seja, uma entidade empírica.

De acordo com a atitude do narrador perante os eventos narrados, Carlos Reis também diz que ele pode ser um narrador autodiegético, homodiegético ou heterodiegético (Cf. REIS, 2000: 259-267). O narrador autodiegético é aquele que relata as suas próprias experiências como personagem principal da narrativa, ou seja, protagonista. O narrador heterodiegético é aquele que relata uma história de que não participa, uma vez que ele não a integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão, ou seja, ele não é uma das personagens da história narrada. E o narrador homodiegético é aquele que relata uma história advinda de sua própria experiência, vivenciada por ele como personagem, mas não como personagem principal e sim como personagem secundária (Cf. REIS, 2000: 259-267).

Para cada um dos tipos de narrador, o autor-modelo constrói um tipo específico de narratário. O narratário é uma entidade fictícia, um ser de papel, com existência dependendo

diretamente de outro ser de papel, o narrador. É ao narratário que o narrador se dirige, no universo ficcional; é o narratário o destinatário da história narrada.

Umberto Eco, através de uma linguagem metafórica, diz que a narrativa é um bosque, em que o caminho se bifurcam, e cabe ao leitor, em sentido lato, optar por qual bifurcação percorrer (Cf. ECO, 1994: 12). É nesse sentido que ele determina o leitor-modelo, aquele que deve optar por um determinado caminho, seguindo os sinais ou pistas textuais deixados pelo autor-modelo.

Dessa forma, o narrador é uma entidade que conta a história, ou seja, uma voz que relata a história ao narratário, a entidade a quem ele se dirige; e o autor-modelo é uma voz que fala afetuosamente, imperiosamente ou dissimuladamente aos leitores-modelo, dando-lhes um conjunto de instruções que devem ser seguidas quando decidem agir como leitores-modelo, ainda conforme Eco.

Assim como narrador e narratário, o leitor-modelo e o autor-modelo são frutos da criação do autor, entidade real que escreve a história. O autor real dispõe de sinais de gênero específicos, o que caracteriza o autor-modelo, visto que este é uma voz que se manifesta como uma estratégia narrativa a fim de

orientar seu leitor-modelo. Portanto, o autor empírico e o autor-modelo são duas entidades diferentes, pois o primeiro é uma entidade real que escreve a história e decide que leitor-modelo lhe compete construir, enquanto o segundo é um estratagema narrativo.

Uma análise literária que aborde somente o autor-empírico, considerando que este é sinônimo do autor-modelo, constituiria uma descrição da vida privada de pessoas reais, seus sentimentos e convicções (Cf. ECO, 1994: 15-18). Dessa forma, essa análise romperia os limites da narrativa ao contemplar o mundo real do autor. Tal atitude levaria, assim como alega Felipe Furtado, a condicionar a vigência de um gênero literário, como o Fantástico, à superstição ou ao ceticismo do autor e extensível ao leitor (Cf. FURTADO, 1980: 11). Contra essa atitude de base crítica impressionista, subjetiva e tendenciosa, os formalistas russos no século XX reagiram especificando que as características próprias do fato literário não deveriam limitar-se ao autor, mas às obras literárias (Cf. AGUIAR E SILVA, 1979: 552-558). Essa postura dos formalistas russos conferia à literatura, portanto, a posição de ciência autônoma, independente de outras ciências como a psicologia, a sociolo-

gia e a história, o que não impedia um diálogo entre elas e a literatura.

Em *Romances da Távola Redonda*, de Chrétien de Troyes, obra que se constitui de quatro narrativas sobre a cavalaria medieval: “Eric e Enide” (1991: 27-72); “Cliges ou a que se fingiu de morta” (1991: 73-118); “Lancelot, o cavaleiro da charrete” (1991: 119-197); e, “Ivain, o cavaleiro de leão” (1991: 199-284); tem-se, em “Ivain, o cavaleiro de leão”, um narrador heterodiegético que relata as aventuras de Ivain em busca de honra e renome na floresta de Broceliandre. Esse narrador aparece em terceira pessoa e tem conhecimento da totalidade dos eventos que narra, pois ele manipula os procedimentos da ação, antecipando aquilo que ele sabe que vai ocorrer ou fazendo reflexões sobre os fatos ocorridos, mesmo antes de relatá-los:

Mais vale falarmos dos homens de outrora. Sim, sou de opinião de que homem cortês morto vale mais que vilão vivo! E por isso me apraz relatar uma história digna de ser ouvida, sobre um rei que foi tão grande que em todos os lugares celebraram sua glória. Nesse ponto, concordo com os bretões: para sempre irá perdurar seu renome, e graças a ele permanecerá a lembrança dos cavaleiros que fizeram proeza para o honrar. (TROYES, 1991: 204)

Nesse trecho, além da presença do narrador heterodiegético, que demonstra ter conhecimento sobre a totalidade dos eventos a serem narrados, pois ele faz uma reflexão sobre eles, observa-se a presença do autor-modelo, que se dirige a um determinado leitor-modelo, comunicando-lhe que vai falar sobre homens de outrora, o homem cortês. Segundo ele, trata-se de uma história digna de ser ouvida, que fala de um rei e seus cavalheiros. Aqui, o autor-modelo constrói um leitor-modelo que, assim como ele, acreditará ou fingirá acreditar que histórias sobre um rei e seus cavalheiros que fizeram a proeza para o honrar são dignas de ser ouvidas.

A partir dessa reflexão, o narrador heterodiegético volta a relatar os fatos ocorridos, usando marcas textuais que os indeterminam no tempo e no espaço. Essas marcas contribuem, como a marca de “Era uma vez” nos contos de fadas, selecionando um leitor-modelo disposto a aceitar algo que extrapolará o sensato e o razoável. (Cf. ECO, 1994: 15) Tais marcas de indeterminação no tempo e no espaço encontram-se no trecho a seguir:

Arthur, o bom rei da Bretanha cuja valentia nos ensina a ser corteses e bravos, reunira corte mui rica na festa de Pentecoste. Era em Carduel, em Gales. Após comer, os cavalheiros agruparam-se

nas salas onde os haviam chamado as damas e damizelas. (TROYES, 1991: 204)

Quanto à organização do tempo da narrativa, ele é relativamente rápido, pois o narrador relata sucessivamente as aventuras dos cavaleiros do rei Artur. No caso desta narrativa, os cavaleiros são Ivain e aquele que lhe inspira a busca por aventuras, Calogrenant.

Após Calogrenant relatar para Dodinel, Sagremor, Kai o senescal, Sire Gawain e a rainha Gwenhwyfar a desventura sofrida na floresta de Broceliandre, Ivain sentiu o desejo de ir vingar a desonra de seu primo.

A partir desse momento, começa a saga de Ivain, que parte para a floresta de Broceliandre em busca de aventura, a fim de experimentar sua ousadia e bravura, e, assim conquistar honra e renome. Sua primeira aventura se dá numa fonte, na floresta de Broceliandre, que apresenta características insólitas:

Verás a fonte que ferve, apesar de mais fria que o mármore. Dá-lhe sombra a mais bela árvore que jamais natureza soube fazer. Em todo tempo sua folhagem perdura. Não a perde à noite nem de manhã. Dela pende uma bacia de ouro fino, presa por uma corrente tão longa que vai até a fonte. Perto desta encontrarás uma grande pedra (não saberia dizer-te que espécie de pedra, pois nunca vi igual).[...] Se quiseres pegar água na bacia e derramar sobre a pedra, verás tal tempestade que

nestes bosques não restará bicho, cabrito, gamo, cervo nem javali. Os pássaros a deixarão, pois verá cair raio, chover, trovejar e relampear. (TROYES, 1991: 208)

Ivain agiu com o fim de vingar a desonra sofrida por seu primo Calogrenant, quando este provocou a tempestade e foi derrotado pelo cavaleiro do burgo, próximo à fonte, que lhe veio reivindicar o mal que ele provocou.

Diferentemente dos fatos insólitos que aparecem nos gêneros Fantástico e Estranho, a sua ocorrência no Maravilhoso não provoca hesitação nas personagens nem no leitor-modelo. As personagens de uma narrativa maravilhosa esperam a ocorrência de algum fato insólito que para elas é algo maravilhoso e que dará maior renome e honra às aventuras vividas pelos cavaleiros.

O leitor-modelo, contaminado pela atitude das personagens, é levado a não questionar a natureza dos fatos insólitos, já que nenhuma das personagens a questionaram. Assim, ele acredita ou finge acreditar que estes fatos são normais, naturais e reais no universo da narrativa. Somente o leitor-real, externo à narrativa, encararia tais fatos como anormais, sobrenaturais e irreais, se tivesse por referência o senso comum dissonante do daquele momento de produção do texto.

Nessa narrativa ocorrem outros fatos insólitos como Ivain ficar invisível aos olhos dos que o procuram no castelo que guarda a fonte, enquanto usa um anel mágico, e estar na companhia fiel de um leão, salvo por Ivain do ataque de uma cobra, recebendo o mesmo tratamento que a fonte recebeu das personagens e do leitor-modelo.

O tempo do discurso é algo que contribui para tal atitude do leitor-modelo, pois o narrador imprime um ritmo rápido à narrativa, na qual se sucede uma série de fatos ou, no caso da narrativa maravilhosa medieval, de aventuras, por si só, maravilhosas. Esse ritmo confere ao leitor-modelo um tempo de leitura rápido, impedindo que ele divague acerca da natureza dos fatos insólitos narrados.

Já em “O Horla”, primeira versão, de Guy de Maupassant (1997), o narrador é autodiegético, pois coincide com a personagem principal da narrativa, o protagonista, que relata as suas próprias experiências em primeira pessoa. Aqui, o narrador-personagem, como é comumente chamado o narrador que coincide com a personagem principal, é vítima de uma sucessão de fatos insólitos no seu cotidiano.

Ao acordar, tem a sensação de estar sendo enforcado por um ser invisível e, durante o dia, sente-se acompanhado por

este mesmo ser, ao qual chamou de Horla. Além disso tudo, este ser também bebe líquidos, como água e leite, deixados no quarto do narrador-personagem enquanto ele dorme, fazendo com que o narrador-personagem acorde surpreendido com o fato de os copos de leite e água estarem vazios sem que ele tenha bebido seu conteúdo.

O narrador-personagem começa a narrar essa história num momento posterior à ocorrência dos fatos insólitos, e vai relatar aos amigos do dr. Marrande tudo o que ocorreu com ele. Assim, o narrador autodiegético coloca-se numa posição ulterior à história narrada, pois ela é dada como passada no momento da enunciação do texto. O narrador inicia o relato na situação de quem conhece, na sua totalidade, os eventos que narra, visto que ele os vivenciou. Dessa forma, ele recheia o seu discurso de flashbacks, como se verifica no trecho abaixo:

Então, fez um ano no último outono, fui acometido de súbito por indisposições estranhas e inexplicáveis. Começaram por uma espécie de inquietação nervosa que me mantinha desperto noites a fio, uma sobre-excitação tamanha que o menor ruído me fazia estremecer. (MAUPASSANT, 1997: 46)

Nessa narrativa fantástica, como na narrativa maravilhosa, prepara-se o leitor para a ocorrência de fatos insólitos, conforme se pode ver:

Tão logo seus amigos estavam reunidos, disse-lhes: - Vou submeter à sua consideração o caso mais estranho e mais inquietante que até hoje deparei. Aliás, nada tenho a dizer-lhes a cerca do meu cliente. Ele próprio falará. (MAUPASSANT, 1997: 45)

Porém diferentemente do Maravilhoso, no Fantástico há referências ao mundo real e referências geográficas precisas, que levam o leitor a crer que os fatos narrados ocorrem num mundo real e com pessoas “de carne e osso” como ele, leitor empírico, como se verifica em:

Tenho quarenta e dois anos. Não sou casado, minha fortuna é o bastante para permitir-me viver com certo luxo. Eu habitava uma propriedade às margens do Sena, em Biessard, próximo de Ruão. Gosto de caça e pesca. Ora, eu tinha atrás de mim, acima dos grandes rochedos que dominavam minha casa, uma das mais belas floresta de França, a do Roumare, e à minha frente um dos mais belos rios do mundo. (MAUPASSANT, 1997: 46)

O narrador autodiegético faz uma descrição geográfica precisa, quase cartográfica, do local onde ele morava, com elementos que podem ser conferidos no mundo real, como os rios Sena e Ruão, Biessard, França e a floresta Roumare. Tal descrição precisa não se dá no Maravilhoso, que faz referência a lugares que não se verificam no mundo real, como Carduel, Gales e floresta de Broceliandre.

Outro ponto em que o Fantástico difere do Maravilhoso é a hesitação experimentada pelas personagens diante da natureza dos fatos insólitos narrados. Essa hesitação, ausente no Maravilhoso, está presente no Fantástico, como se verifica a seguir:

Alguém havia bebido toda a água que eu vira duas horas antes. Quem a teria bebido? Eu mesmo, sem dúvida, e, no entanto, estava certo, absolutamente certo, de não ter feito um só movimento durante o meu sono profundo e doloroso.

(...)

Mas permanecia na minha alma uma dúvida pungente. Não seria eu mesmo que me levantava sem ter consciência disso e que bebia inclusive as coisas detestadas, porque meus sentidos, entorpecidos pelo sono sonambúlico, podiam ter-se modificado sem perder suas repugnâncias comuns e adquirido gostos diferentes? (MAUPASSANT, 1997: 48)

Tanto no primeiro trecho como no segundo, vê-se que o narrador-personagem hesitou entre duas causas possíveis para os fatos insólitos: eles haviam sido provocados por um ser invisível, enquanto a personagem estava dormindo, ou a própria personagem, sonâmbula, havia provocado os fatos que se supõem insólitos.

Segundo Felipe Furtado, essa hesitação entre uma causa empírica, o sonambulismo, e uma causa meta-empírica,

ação de um ser invisível, constitui umas das características principais do gênero Fantástico. (Cf. FURTADO, 1980: 75)

Quanto à organização do tempo da narrativa, ele é relativamente lento, pois o narrador divaga na descrição das personagens, das paisagens e dos objetos envolvidos nos fatos insólitos. Assim, o tempo do discurso é lento e cíclico a fim de explorar as angústias sentidas pelo narrador, que devem contaminar o leitor-modelo para que ele fique com a mesma hesitação do narrador-personagem: ele está louco ou é vítima da obsessão de um ser invisível, o Horla.

Outro ponto em que o Fantástico e o Maravilhoso diferem é quanto à presença do narratário. Enquanto este está implícito no Maravilhoso, através do uso da segunda pessoa ao longo da narrativa, no Fantástico ele costuma ser invocado explicitamente, através de marcas textuais como: “senhores” (MAUPASSANT, 1997: 45), “senhores, ouçam-me” (MAUPASSANT, 1997: 50), “agora, senhores, vou concluir” (MAUPASSANT, 1997: 54), além de perguntas que o narrador-personagem faz a si mesmo sobre a natureza dos fatos insólitos, mas que, implicitamente, se direcionam ao narratário “Quem a teria bebido?” (MAUPASSANT, 1997: 48), podendo,

às vezes, ser fundido nas funções de personagem, igualmente se dá com o narrador.

Em “A queda da casa de Usher”, de Edgar Allan Poe, o narrador é homodiegético, pois ele relata uma história advinda de sua própria experiência, da qual ele não é uma personagem principal, e sim uma personagem secundária. Nessa narrativa, o narrador homodiegético conta, em primeira pessoa, a sua peregrinação em busca da casa de Roderick Usher, seu amigo de infância. Roderick, personagem principal da história, havia enviado uma carta ao narrador, pedindo-lhe que fosse visitá-lo.

Aqui, ao contrário de em “O Horla”, primeira versão, de Guy de Maupassant, o narrador relata uma história que se desenrola no momento da narrativa, descrevendo sua angústia ao visitar um local totalmente inóspito:

Os muros frios, os troncos brancos apodrecidos, as fileiras de juncos, tudo tornava a paisagem depressiva e gelada. Uma frialdade de gelo, um abatimento, um aperto também dentro de mim. Era como se a atmosfera de fora me tivesse penetrado até os ossos. Eu não sabia o que fazer para me livrar daquele mal-estar. Que teria causado isso? Era um mistério que parecia insolúvel. (POE, 1995: 75)

Nesse trecho, além da antecipação de um lugar estranho, demonstra-se, para o leitor implícito da narrativa, que se refere a um local onde a ocorrência de fatos insólitos é recorrente através das sensações do narrador: abatimento, aperto e mal-estar. Porém, diferentemente do Maravilhoso e do Fantástico, evoca-se para o leitor implícito uma possibilidade de explicação, à luz da razão, para os fatos insólitos: “era um mistério que parecia insolúvel” (POE, 1995: 75), e

Cheguei à conclusão de que, embora haja uma combinação de simples objetos, com o poder de nos afetar assim, a análise desse poder basta para modificar ou talvez destruir sua capacidade de influenciar. (POE, 1995: 75).

Com esses dois trechos, já se prepara o leitor, no início da narrativa, para a postura que o narrador terá diante dos fatos insólitos, dentre os quais, o fato de a irmã de Roderick “ressuscitar” quinze dias após haver morrido de catalepsia, fora aparições fantasmagóricas e a própria queda da casa depois da morte de seus habitantes. Para todos esses fatos, tende-se a uma explicação empírica, em vez de uma explicação meta-empírica, como se dá no Maravilhoso.

No que tange ao gênero Fantástico, o Estranho, ao contrário, oferece uma saída para a dúvida quanto à causa ou à natureza dos fatos insólitos. Enquanto no Fantástico, hesita-se a

todo momento entre uma causa empírica e outra meta-empírica, no Estranho recorre-se à solução empírica, demonstrando que os fatos insólitos narrados ao longo do texto apenas aparentam ser insólitos, uma vez que eles não contradizem as leis da natureza.

Tanto a narrativa Fantástica quanto a Estranha, diferentemente da Maravilhosa – que se refere a um mundo inteiramente arbitrário, alucinado e impossível, onde o espaço e os fenômenos encenados não permitem qualquer dúvida quanto à sua índole meta-empírica – remetem a um mundo real, com personagens caracterizadas semelhantes a pessoas “de carne e osso”, onde fatos insólitos imergem.

Quanto ao tempo do discurso, na narrativa de Poe, ele é tão lento quanto no Fantástico, pois o seu narrador homodiegético, assim como o narrador autodiegético de “O Horla”, divaga pela história, relatando as angústias dos protagonistas perante os fatos insólitos vivenciados. Em “A queda da casa de Usher”, é o terror que Roderick Usher tem dos fatos que o assombram.

Quanto à presença do narratário, ele é invocado explicitamente como um agente que, juntamente com o narrador e através da influência deste, está preparado para a ocorrência de

fatos insólitos, para os quais se pretende dar uma explicação lógica, como se evidencia através do uso do pronome “lhes” no trecho abaixo:

Havia nas suas atitudes uma incoerência, uma inconsistência que entendi como sendo o esforço que fazia para vencer a agitação que o dominava. Eu estava preparado para algo assim, como lhes disse. A natureza da carta e tudo mais me deram a certeza de que meu amigo não atravessava fase das melhores. [...] Percebi que era uma forma de loucura. Estava cheio de medos, de sustos, de superstições. (POE, 1995: 78)

Assim, esses três gêneros da literatura, que se diferenciam dos demais gêneros por terem a presença o insólito no universo ficcional como marca distintiva, diferem entre si quanto ao modo como o insólito é apresentado neles. O Maravilhoso caracteriza-se pelo tratamento meta-empírico do insólito; o Fantástico pela permanente ambigüidade acerca da causa ou natureza dos fatos insólitos; o Estranho pelo dismantelamento do insólito, que acaba explicado racionalmente.

Todorov (1992), assim como Furtado (1980), alerta que o gênero Fantástico é um gênero de equilíbrio difícil, um gênero evanescente, visto que não se recorre a uma explicação meta-empírica para os fatos insólitos presentes na narrativa. Se o fizesse, acarretaria a aceitação desses fatos, entrar-se-ia no

gênero Maravilhoso; já uma explicação empírica tenderia para o Estranho. A fim de que não se incorra no erro de considerar uma narrativa Fantástica como sendo Estranha ou Maravilhosa, é necessário que o leitor real esteja atento às marcas textuais do autor-modelo, assim como o narratário, às pontuações do narrador, evitando uma leitura alegórica ou poética da narrativa. (Cf. TODOROV, 1992)

Através de dois quadros comparativos, apresentam-se, aqui ao final, como proposta conclusiva, uma síntese das semelhanças e dos contrastes verificáveis entre os gêneros Maravilhoso, Fantástico e Estranho:

Quadro I:

Gênero	Descrição das personagens, da paisagem e dos objetos envolvidos nos fatos insólitos	Tempo do Discurso	Hesitação das personagens e do leitor-modelo diante da natureza dos fatos insólitos
Maravilhoso	Remetem unicamente ao mundo ficcional da narrativa	Rápido	Não há hesitação tanto das personagens como do leitor-modelo diante da natureza dos fatos insólitos
Fantástico	Remetem ao mundo real do leitor empírico	Lento	Há hesitação tanto das personagens como do leitor-modelo diante da natureza dos fatos insólitos

			que permanecem enclausurados ao longo da narrativa entre uma causa meta-empírica e uma causa empírica
Estranho	Remetem ao mundo real do leitor empírico	Lento	Há hesitação tanto das personagens como do leitor-modelo diante da natureza dos fatos insólitos que se resolve através de uma causa empírica

Quadro II

Gênero	Tipo de narrador	Narratário	Leitor-modelo	Autor-modelo
Maravilhoso	Heterodiegético	implícito	Aquele que deve seguir as pistas do autor-modelo e acredita num mundo ficcional onde fatos insólitos são naturais, não questionados e até mesmo esperados	Aquele que se manifesta através de estratégias textuais, dando sinais ao leitor-modelo de que o mundo ficcional extrapola o sensato e o razoável

Fantástico	Autodiegético	Invocado de forma explícita	Aquele que deve seguir as pistas do autor modelo e hesitar entre uma causa racional e uma causa irracional para os fatos insólitos	Aquele que se manifesta através de estratégias textuais, dando sinais ao leitor-modelo de que ele deve hesitar entre uma causa racional e outra irracional dos fatos insólitos
Estranho	Homodiegético	Invocado de forma explícita	Aquele que deve seguir as pistas do autor modelo e acreditar numa causa racional para os fatos insólitos	Aquele que se manifesta através de estratégias textuais, dando sinais ao leitor-modelo de que há uma explicação racional e inevitável para os fatos insó-

				litos
--	--	--	--	-------

Referências bibliográficas:

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1979.

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

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

MAUPASSANT, Guy de. “O Horla”. In: *Contos Fantásticos – O Horla e outras histórias*. Porto Alegre: L&PM, 1997, p. 45-56.

REIS, Carlos. *Dicionário de narratologia*. Lisboa: Almedina, 2000.

POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias de Allan Poe*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.

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

TROYES, Chrétien de. *Romances da Távola Redonda*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

Leituras Crítico-Interpretativas

Hesitação e ambigüidade: marcas principais do Fantástico. “O Horla”, de Guy de Maupassant (1ª e 2ª versões como exemplo)

Luciana Policarpo dos Santos

O Fantástico e suas marcas: uma análise comparativa de “O Horla”, de Guy de Maupassant, 1ª e 2ª versões

Michelle de Oliveira

Do Fantástico ao Insólito Banalizado: a instauração do insólito em “A cidade”, de Murilo Rubião

Luciana Moraes da Silva

O insólito em *Encarnação*, de José de Alencar

Fernanda Fontoura

O mundo insólito e “maravilhoso” de *Harry Potter* e a *Pedra Filosofal*

Luana Castro dos Santos Braz

**Hesitação e ambigüidade:
marcas principais do Fantástico.
“O Horla”, de Guy de Maupassant
(1ª e 2ª versões como exemplo)**

Luciana Policarpo dos Santos

O conto “O Horla”, de Guy de Maupassant, tanto em sua primeira versão (1998: 45-56) quanto em sua segunda versão (1997: 83-116), conforme a tradição crítica, está situado no gênero Fantástico, que Todorov assim define: “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural”. (TODOROV, 1992: 31)

Todorov também diz que a possibilidade de hesitar entre dois acontecimentos/fatos (natural e sobrenatural) cria o efeito fantástico, e que, ao se escolher uma ou outra resposta possível diante da hesitação, deixa-se o Fantástico para se entrar num gênero vizinho, o Maravilhoso ou Estranho. (Cf.

TODOROV, 1992: 30-31) Portanto, hesitação é a condição primeira do gênero Fantástico.

No entanto, para o teórico, assim como a hesitação, a ambigüidade é imprescindível nesse tipo de narrativa. Em seu estudo, Todorov dá como exemplo-chave a narrativa *Aurélia*, de Nerval, onde se narram, em primeira pessoa, as visões de uma personagem durante um período de loucura. Contudo, o *eu* cobre aparentemente duas personagens distintas: a que percebe mundos desconhecidos e a do narrador, que transcreve as impressões da primeira. (Cf. TODOROV, 1992: 43)

A ambigüidade está em a personagem não ter certeza da interpretação que deve dar aos fatos vivenciados: acredita, por vezes, em sua loucura, mas não chega nunca à certeza; o narrador, por sua vez, não está seguro de que tudo o que a personagem viveu se deva à ilusão. (Cf. TODOROV, 1992: 43)

A ambigüidade também pode ser empregada por dois procedimentos de escritura chamados imperfeito e modalização. A modalização consiste em usar certas locuções introdutivas que, sem mudar o sentido da frase, modificam a relação entre o sujeito da enunciação e o enunciado; já o imperfeito indica a incerteza em que se encontra o sujeito que fala quanto à verdade que enuncia e, além disso, introduz uma distância

entre a personagem e o narrador. (Cf. TODOROV, 1992: 43-44)

Veja-se o exemplo advindo do conto de Maupassant:

Minha criadagem se compõe, ou melhor, se compunha de um cocheiro, um jardineiro, um criado de quarto, uma cozinheira e uma roupeira, que era ao mesmo tempo uma espécie de despenseira. Toda essa gente morava comigo havia entre dez e dezesseis anos, me conhecia, conhecia a minha casa, a região, tudo quanto constituía a minha vida. (MAUPASSANT, 1998: 46)

Esta passagem é ambígua, porque no momento da fala a personagem deixa uma idéia de continuidade. Ela não dá certeza se já acabou ou se continua da mesma forma.

Felipe Furtado (1980) em seu estudo sobre a narrativa fantástica trata de algumas marcas que não foram bem explicitadas por Todorov (1992), como: tipo de narrador e de narratário, presença de recurso de autoridade, o espaço onde é construída e estória e o que e como se dá o elemento sobrenatural/insólito.

O estudo do espaço e do insólito é de grande relevância para a compreensão e visualização das marcas aqui tratadas como principais.

Segundo Furtado, qualquer narrativa fantástica encena invariavelmente fenômenos ou seres inexplicáveis e, na apa-

rência, sobrenaturais. Este sobrenatural é sempre delimitado num ambiente quotidiano, familiar que em nada contradiz as leis da natureza conhecida. (CF. FURTADO: 1980, 19

Na passagem a seguir, o insólito se dá por meio das crises geradas sem nenhuma causa aparente; note-se que há a utilização da figura de linguagem hipérbole (“sobreexcitação”) para chamar a atenção do leitor (real) e do narratário presente na narrativa:

Fez um ano no último outono, fui acometido de súbito por indisposições estranhas e inexplicáveis. Começaram por uma espécie de inquietação nervosa que me mantinha desperto noites a fio, uma sobreexcitação tamanha que o menor ruído me fazia estremecer. (MAUPASSANT, 1998: 46)

Nos trechos abaixo, o elemento insólito é o sumiço da água durante a noite. Neles também há construções hiperbólicas, contudo, o que está em destaque é o efeito do sobrenatural na personagem: a sensação de angústia, o temor e o pavor perante aquilo que não se pode explicar pela razão:

um pequeno fato muito estranho, observado por acaso, levou-me a uma tal enfiada de descobertas inverossímeis, fantásticas, medonhas que resolvi ficar.

Ao sentir sede, certa noite, bebi meio copo d’água e reparei que a garrafa, colocada sobre a cômoda em frente de minha cama, estava cheia até a tampa de cristal.

Presa de uma angústia medonha, acendi a vela, e como quisesse beber de novo, percebia com estu-
por que a garrafa estava fazendo. (MAUPASSANT,
1998: 47-48)

O insólito no Fantástico é algo que assusta, amedron-
ta; são eventos que fogem à regra, que chocam. Nesse tipo de
narrativa, ele é posto em prova, o acontecimento é real ou irre-
al? De acordo com Felipe Furtado, o espaço na narrativa fan-
tástica é configurado de duas formas.

Uma delas, *realista*, que se caracteriza por acentuar
sempre os traços considerados mais representativos do mundo
empírico e simular, assim, um rigoroso respeito pelas leis natu-
rais e pelo que a ‘opinião comum’ considera real:

Gosto de minha casa onde cresci. Das janelas, ve-
jo o Sena que corre ao longo do meu jardim por
trás da estrada, quase em minha casa, o grande e
largo Sena que vai de Rouen ao Havre, coberto de
barcos que passam (MAUPASSANT, 1997: 83).

Outra delas, *alucinante*, que contribui para introduzir dados
anormais no cenário anterior” (FURTADO, 1980: 120):

fui dar uma volta pela floresta de Roumare. Jul-
guei, a princípio, que o ar fresco, leve e suave,
cheio do aroma de ervas e folhas, lançava em mi-
nhas veias um sangue novo, no coração uma e-
nergia nova. Entrei por uma grande avenida de
caça, depois desviei para La Bouille, por uma a-
lameda estreita entre dois exércitos de árvores
desmensuradamente altas que formavam um teto

verde, espesso, quase negro, entre mim e o céu. De súbito, tive um arrepio, não um arrepio de frio, mas um estranho arrepio de angústia.

Apressei o passo, inquieto, por estar sozinho nesse bosque, amedrontado sem razão, estupidamente, pela solidão. De repente, pareceu-me que estava sendo seguido, que andavam nos meus calcanhares, bem junto de mim. (MAUPASSANT, 1997: 87)

Nos trechos acima, tem-se, primeiramente, a descrição do ambiente, para mostrar ao leitor que se trata de uma paisagem real; em seguida, a introdução do insólito, configurando o ambiente alucinante, pois é a partir do “real” que se dá sobrenatural.

Ainda segundo esse mesmo autor, o espaço da diegese fantástica deve optar pelo hibridismo, o descontínuo, formado por associação forçada de elementos dissonantes e reciprocamente exclusivos, que constitua o fundo adequado à incerteza e indefinição da história. (CF. FURTADO, 1980: 125)

Isso pode ser visto nos trechos citados acima, pois em-se a impressão de a personagem não estar completamente só, mas ao mesmo tempo, o leitor real, sabe que em locais desertos tende-se a ter medo.

O espaço na narrativa também é uma forma de construir a ambigüidade do texto, por causa da oscilação de um cenário e ouro.

A partir das considerações acima que será feita, em “O Horla”, primeira e segunda versões, a identificação dessas duas marcas – hesitação e ambigüidade – principais do gênero (há outras), pois sem elas um texto não seria Fantástico.

Em “O Horla”, primeira versão, tem-se a personagem-narrador dirigindo-se a três colegas do Dr Marrande e a quatro sábios, dizendo o que lhe acontecera, pois acha que está louco, mas ao mesmo tempo tem certeza de sua sanidade:

– Senhores, sei porque estão aqui reunidos... Durante muito tempo ele (dr. Marrande) me acreditou louco. Hoje ele tem dúvida. Dentro de algum tempo todos os senhores saberão que tenho o espírito, tão lúcido, tão perspicaz quanto os dos senhores... (MAUPASSANT, 1998: 45)

A personagem pensa-se louca porque começa a desaparecer, durante as noites, água e leite de seu quarto. É a partir dessa dúvida, passada aos seus ouvintes, que se tem o efeito fantástico postulado por Todorov, a hesitação:

Mas seria mesmo uma alucinação? Procurei o galho. Encontrei-o imediatamente sobre o arbusto, recém-quebrado, entre duas outras rosas que ainda permaneciam no galho, pois eram três, que eu

as vira perfeitamente. (MAUPASSANT, 1998: 50)

Percebe-se a hesitação através dos verbos e da própria indagação da personagem-narrador, que é passada aos ouvintes e também aos leitores reais. O mesmo ocorre na passagem abaixo:

E, todavia, eu podia ter sido ainda joguete de uma ilusão... Não teria sido eu quem derrubara a cadeira e a luz precipitando-me como um louco? (MAUPASSANT, 1998: 51)

Note-se a utilização do vocábulo “ainda” (advérbio de tempo), que expressa a idéia de continuidade.

A ambigüidade que fora definida anteriormente, dá-se com os verbos no imperfeito e nas contradições que a personagem-narrador deixa/expõe, por exemplo, quando a personagem acorda e percebe o sumiço da água e do leite que colocara na noite anterior em sua experiência para constatar se era ele quem os bebia:

Quem a teria bebido? Eu mesmo, sem dúvida, e, no entanto, estava certo, absolutamente certo, de não ter feito um só movimento durante o meu sono profundo e doloroso. (MAUPASSANT, 1998: 48)

Em

... não acreditava no sobrenatural, não creio nele mesmo agora, mas, a partir daquele momento, fi-

quei certo, tão certo quanto estou do dia e da noite, de que existia perto de mim um ser invisível que me havia possuído, depois deixado, e que agora voltava (MAUPASSANT, 1998: 50)

o fenômeno da ambigüidade se manifesta da mesma forma como no trecho anteriormente citado.

“O Horla”, segunda versão, no geral, tem a mesma história da primeira versão; só que o conto em questão é narrado na forma de diário. A história começa no dia 8 de maio e termina no dia 10 de setembro:

8 de maio - Que dia admirável! Passei toda a manhã deitado na relva, diante de minha casa, sob o enorme plátano que a cobre, a abriga e lhe dá sombra. (MAUPASSANT, 1997: 83)

Neste, há acontecimentos que não existiram na primeira versão, como, quando a personagem vai à casa da prima, a Sr.^a Sablé, jantar e lá encontra “duas jovens, uma delas casada com um médico, o doutor Parent, que se ocupa de doenças nervosas...” (MAUPASSANT, 1997: 95). Esta versão é bem mais extensa, há muitas descrições:

Uma enorme baía estendia-se à minha frente, a perder de vista, entre duas praias afastadas que se perdiam na bruma; e no meio dessa imensa baía amarela, sob um céu de ouro e claridade, erguia-se um estranho monte, sombrio e pontiagudo, em meio às areias. (MAUPASSANT, 1997: 88)

Nessa estória, por ser narrada em forma de diário e a cada dia a personagem viverem situações distintas, são raros os momentos em que se pode observar a razão sendo colocada em xeque (função do Fantástico).

Embora seja este conto muito mais extenso, observam-se as marcas fundamentais do Fantástico, aqui retratadas:

Prossegui: ‘Se existissem na terra outros seres além de nós, como não os conheceríamos há muito tempo; como o senhor não os teria visto? Como eu não os teria visto? (MAUPASSANT, 1997: 90)

A hesitação, neste trecho acima, dá-se através das perguntas da personagem-narrador ao monge que o acompanha e de seus próprios questionamentos. Já na passagem abaixo, a personagem hesita quanto à veracidade da hipnose:

Voltando ao hotel pensava nesta curiosa sessão e dúvidas me assaltaram, não quanto à absoluta e insuspeita boa-fé da minha prima, que conhecia desde criança e a quem considerava como uma irmã, mas quanto a uma grande trapaça do doutor. Não estaria escondendo na mão um espelho que mostrava à jovem adormecida ao mesmo tempo que seu cartão de visita? Os prestidigitadores profissionais fazem coisas igualmente singulares. (MAUPASSANT, 1997: 97)

As marcas de ambigüidade nessa versão são bem parecidas com as da primeira: verbos no imperfeito, contradições

da personagem, advérbios, entre outras não destacadas: “6 de julho – Estou ficando louco. Beberam novamente toda a minha água esta noite: ou melhor, eu a bebi!”. (MAUPASSANT, 1997: 92) Vê-se esta marca através da indeterminação do sujeito, seguida da confirmação de que foi ele quem bebera a água e o leite.

Já em “Tinha acendido os meus dois candeeiros e as oito velas da minha lareira, como se pudesse descobri-lo nessa claridade” (MAUPASSANT, 1997: 112), a ambigüidade se expressa com o verbo no pretérito imperfeito do subjuntivo mais a partícula *se* que dão idéia de dúvida.

As duas versões de “O Horla” fazem parte do gênero Fantástico. No entanto, na segunda versão, o leitor que não é um bom conhecedor das características do Fantástico poderá ter dificuldades de encontrar/ reconhecer as marcas do gênero.

O gênero aqui analisado surgiu diante do avanço do racionalismo e das descobertas científicas que se propagavam no século XIX. Por isso, observa-se uma subversão às leis que condicionam a matéria. Em suas narrativas, vê-se também que o insólito transforma a personagem principal em um ser angustiado, temeroso, perturbado.

Referências bibliográficas:

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

MAUPASSANT, Guy de. “O Horla”, segunda versão. In: *Contos fantásticos: O Horla e outras histórias*. Porto Alegre: L&PM, 1997, p. 83-116.

-----, “O Horla”, primeira versão. In: PAES, José Paulo (org). *Histórias fantásticas*. São Paulo: Ática, 1998. p. 45-56.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

O Fantástico e suas marcas: uma análise comparativa de “O Horla”, de Guy de Maupassant, 1ª e 2ª versões

Michelle de Oliveira

A primeira versão de “O Horla”, de Guy de Maupassant (1997), inicia-se com um médico, o Doutor Marrande, pedindo a três colegas para que ouçam o depoimento de um de seus pacientes, que parecia estar louco, pois dizia haver um ser que aparecia toda noite para o arruinar, bebendo água e leite em seu quarto. Isso seria a causa de suas sensações perturbadoras:

– Meus senhores, sei por que estão reunidos aqui e estou pronto para contar-lhes a minha história, como me pediu o meu amigo Doutor Marrande. Durante muito tempo, julgou-me louco. Hoje duvida. (MAUPASSANT, 1997: 71)

A declaração da personagem principal denota a hesitação, traço necessário ao Fantástico, desde o início do conto, e essa hesitação, passada às personagens-narratário, ouvintes da

história, será transmitida ao leitor real, que ficará, efetivamente, sem saber se o homem é louco ou não. Todorov, em *Introdução à Literatura Fantástica* (2004), aponta a hesitação como própria do Fantástico: “A hesitação do leitor é, pois, a primeira condição do fantástico.” (TODOROV, 2004: 37)

Imediatamente a seguir, verifica-se a presença do insólito no conto:

Contudo, há um ano, no outono passado, fui atacado repentinamente por estranhas e inexplicáveis indisposições. Primeiro foi uma espécie de inquietação nervosa, que me mantinha acordado durante noites inteiras, uma superexcitação tal que o menor ruído me provocava sobressaltos. Meu humor torna-se azedo. Tinha cóleras súbitas e inexplicáveis. (MAUPASANT, 1997: 72)

Além do elemento insólito, há uma outra marca do Fantástico na fala da personagem-narrador, quando utiliza a palavra “superexcitação” para descrever aquelas sensações que a angustiam, pois de acordo com Todorov “o superlativo, o excesso serão a norma do fantástico”. (TODOROV, 2004: 101-102)

Nesse mesmo depoimento da personagem-narrador, quando relata os acontecimentos insólitos que lhe ocorriam, define-os como “uma espécie de inquietação nervosa”, que, de acordo com Louis Vax, é um dos temas do Fantástico (Apud

TODOROV, 2004: 108-109). Vax propõe uma lista com temas próprios ao gênero:

O lobisomem; o vampiro; as partes separadas do corpo humano; os distúrbios da personalidade; os jogos do visível e invisível; as alterações de causalidade, do espaço e do tempo; a regressão. (A-pud TODOROV, 2004: 108)

Este último é abordado na segunda versão de “O Horla”.

Ao se referir às sensações que o acontecimento insólito provoca na personagem e no leitor, Todorov define o Fantástico de acordo com tais sensações: “O fantástico se define como uma percepção particular de acontecimentos estranhos.” (TODOROV, 2004: 100) Tal percepção é recorrente no conto de Maupassant, e o fragmento a seguir explicita bem essa questão:

Durante a noite, tive um desses sonos terríveis que acabo de lhes falar: Acendi uma vela, **cheio de angústia** e, quando quis beber de novo, percebi **estupefato** que a garrafa estava vazia. (MAUPASSANT, 1997: 74 – grifo meu)

Diante dos acontecimentos insólitos, a personagem-narrador tenta dar uma explicação lógica às sensações estranhas: “Pensei então que havia na casa uma epidemia de febre”. (MAUPASSANT, 1997: 73) Contudo, qualquer explicação lógica lhe parecerá irracional, e qualquer explicação racional,

parecer-lhe-á ilógica. É, pois, nesse jogo de ambigüidades, que o Fantástico sobrevive, nunca havendo uma resposta ao mesmo tempo lógica e racional para explicar o evento insólito, caso contrário, dissolver-se-ia a ambigüidade. Felipe Furtado, em *A construção do Fantástico na narrativa* (1980), já apontava para esse conflito entre o racional e o irracional, que nunca é resolvido na narrativa fantástica:

No essencial, a narrativa fantástica deverá propiciar através do discurso a instalação e a permanência da ambigüidade de que vive o gênero, nunca evidenciando uma decisão plena entre o que é apresentado como resultante das leis da natureza e o que surge em contradição frontal com elas. (FURTADO, 1980: 132)

Em referência à questão da hesitação, pode-se dizer que ela está presente desde o início até o final do conto de Maupassant, com marcas próprias. O cocheiro, ao notar que, assim como o seu patrão, sentia que algo estranho estava acontecendo, pois tinha emagrecido da mesma forma que o patrão, diz: “**Acho** que peguei a mesma doença que o Senhor”, (MAUPASSANT, 1997: 73 – grifo meu). Por esta citação, depreende-se que o emprego da palavra “acho” tem a finalidade de expressar dúvida, dando um ar de hesitação à narrativa.

Em outra citação, a mesma estratégia é utilizada, porém com um verbo no futuro do pretérito: “Mas **seria** realmente uma alucinação?” (MAUPASSANT, 1997: 76 – grifo meu).

Além disso, os verbos “alcançasse” e “tivesse”, no fragmento a seguir, são empregados no subjuntivo, justamente por ser esse o modo que expressa hipótese, dúvida, incerteza, bem como a partícula “se” também exerce essa mesma função: “mas a poltrona antes que eu a **alcançasse**, virou como **se** alguém **tivesse** fugido diante de mim”. (MAUPASSANT, 1997: 77 – grifo meu).

A seguir, a hesitação se dá novamente na fala da personagem principal, porém, com o emprego do advérbio de dúvida “talvez”, utilizado estrategicamente com a intenção de confundir o leitor sobre a existência ou não desse ser invisível, denominado “O Horla”: “Aquele que vem nos destronar, nos subjugar e **talvez**, alimentar-se de nós” (MAUPASSANT, 1997: 81 – grifo meu).

Por fim, no último fragmento do conto, comprova-se, além da hesitação, a presença da ambigüidade, que se expressa por meio da confusão entre o real e o irreal, o natural e o sobrenatural, sendo a hesitação uma consequência desta: “**Não sei** se este homem é louco ou **se** ambos o somos... ou **se... se** o nosso sucessor chegou realmente.” (MAUPASSANT, 1997: 82 – grifo meu). As reticências são empregadas, também, para

expressar a hesitação da personagem, já que esta não está muito certa sobre o que diz.

É notória, nos textos fantásticos, a recorrência do narrador a elementos ou palavras que fazem alusão ao sobrenatural, ora para introduzi-lo na narrativa, ora para indicar que algo extranatural está ocorrendo e não pode ser explicado pela razão. O fragmento a seguir comprova a recorrência a tais expressões, produzindo um efeito de perplexidade, causado por sensações impressionantes, vivenciadas pela personagem:

estava a ponto de me afastar por dois ou três meses... quando um pequeno fato muito estranho, observado por acaso, conduziu-me a uma tal cadeia de descobertas **inverossímeis, fantásticas e apavorantes**, que decidi ficar. (MAUPASSANT, 1997: 73 – grifo meu)

A recorrência do narrador a índices de indeterminação é um fator que contribui para a peculiar hesitação nos contos fantásticos. Essa indeterminação se expressa pelo uso de verbos na terceira pessoa do plural, caracterizando o desconhecimento do ser responsável pelas sensações apavorantes que o insólito provoca: “ou **tinham** entrado no meu quarto, ou era sonâmbulo”. (MAUPASSANT, 1997: 74 – grifo meu)

Em outra passagem, o narrador utiliza um artigo indefinido a fim de suscitar, mais uma vez, a incerteza diante do

invisível, do estranho: “... fiquei certo, certo como do dia e da noite, de que existia perto de mim **um** ser invisível que me perseguia...” (MAUPASSANT, 1997: 76 – grifo meu)

Explorando, ainda, a indefinição na narrativa como um recurso capaz de fazer repercutir a hesitação em toda a sua estrutura, o narrador utiliza um pronome de sentido vago e força semântica de negação, indeterminado, com o intuito de reforçar ainda mais este efeito: “**Nenhuma** corrente de ar entrava pela janela”. (MAUPASSANT, 1997: 77 – grifo meu)

A frequência com que estruturas e elementos de indefinição aparecem comprova ser esta uma marca do gênero Fantástico, que contribui para a permanência da ambigüidade e da hesitação.

Felipe Furtado já indicava a presença da ambigüidade como condição essencial do Fantástico, ao afirmar:

Um texto só se inclui no fantástico quando, para além de fazer surgir a ambigüidade, a mantém ao longo da intriga, comunicando-a às suas estruturas e levando-a a refletir-se em todos os planos do discurso. (FURTADO, 1980: 40)

Furtado apontava que uma característica própria dos textos fantásticos é

evocar um espaço híbrido, indefinido, que, aparentando, sobretudo representar o mundo real,

contenha indícios da própria subversão deste e a deixe insinuar-se aos poucos. (FURTADO, 1980: 133)

O estudioso revela, também, que

ao situar-se no espaço, a diegese fantástica prefere sobretudo os locais delimitados ou fechados, os ambientes interiores, particularmente as casas de grandes dimensões, as construções labirínticas”. (FURTADO, 1980: 121)

Essa afirmação se comprova nas duas versões, pois o Horla aparece para o narrador em sua própria casa.

Outra característica importante que se pode apontar do gênero é o narrador ser sempre autodiegético, em primeira pessoa, geralmente contando a sua própria história e recorrendo a elementos de autoridade para conferir verossimilhança à narrativa.

A interferência de um narrador autodiegético na narrativa, relatando o acontecimento através de um depoimento, ressalta ainda mais o caráter hesitante próprio do gênero Fantástico, já que se pode duvidar da veracidade do seu discurso.

É comum, também, nos contos fantásticos, um chamamento por parte do narrador, entidade fictícia, que se destina aos narratários, ouvintes da história. Tal chamamento evidencia o papel do narratário na diegese, que é visto não como um me-

ro receptor dos fatos narrados, mas sim como parte integrante, passando, assim, a interagir na estratégia narratológica.

O narrador, ao se dirigir aos narratários, como é comum nos textos fantásticos, o faz por meio de verbos no imperativo:

Imaginem um homem que dorme, a quem tentam assassinar e que acorda com uma faca na garganta, e agoniza, coberto de sangue, e não pode mais respirar, e vai morrer e não compreende nada- aí está. (MAUPASSANT, 1997: 73)

Em seguida, esse diálogo se dá de uma forma mais direta: Meus senhores, **ouçam-me**, estou calmo”. (MAUPASSANT, 1997: 76 – grifo meu)

Além disso, é frequente a ocorrência do Fantástico em narrativas curtas, caso contrário, perder-se-ia a ambigüidade e a hesitação características do gênero. Todorov, ao delimitar o gênero como de curta duração, assim o define: “o fantástico dura apenas o tempo de uma hesitação”. (TODOROV, 2004: 47)

Em relação ao objetivo do gênero Fantástico, pode-se dizer que este é pôr em xeque a razão, para fazer, por ora, que se acredite na interferência do sobrenatural. Contudo, posteriormente, utiliza-se de artifícios próprios da narrativa para fazer com que o sobrenatural possa ser um produto de sonho ou alu-

cinação. Remete-se, então, a explicações racionais, numa tentativa momentânea de enfatizar o lógico, o racional, de modo que o narratário acredite que o insólito se deva a questões racionais. Em seguida, o narrador remete-se novamente a algo insólito que tenha ocorrido. A entidade fictícia a qual o narrador se dirige passa, então, a se questionar sobre a ocorrência ou não do sobrenatural. É nesse círculo vicioso que se encontram as personagens da narrativa, indecisas, em busca de uma solução, sem nunca encontrá-la.

Vê-se, assim, que o gênero vale-se de diversos meios que permitem a permanência da ambigüidade e da hesitação, numa tentativa de ora persuadir o narratário sobre a existência do sobrenatural, ora fazer com que fatos reais e racionais o levem a acreditar em algo mais lógico e coerente com a realidade exterior. No entanto, tanto o natural quanto o extranatural fazem parte do mundo ficcional das narrativas fantásticas.

Observa-se, assim, o jogo do duplo e da ambigüidade em todo o conto. Isso se dá em “O Horla”, no intuito de convencer sobre a existência do sobrenatural, lança-se mão de vários exemplos em que o insólito aparece. Para isso, utiliza-se de um narrador que se dirige explicitamente aos narratários:

– Meus senhores, ouçam-me estou calmo; não acreditava no sobrenatural, ainda hoje não acredito; mas a partir desse instante, fiquei certo, certo como do dia e da noite, de que existia perto de mim um ser invisível que me perseguia, que me deixara e que agora retornava. (MAUPASSANT, 1997: 76)

Após, o mesmo prossegue:

Um copo, um belo copo de Veneza quebrou-se sozinho. Portas que tinham sido fechadas à noite estavam abertas de manhã. Roubaram o leite, todas as noites, na copa. (MAUPASSANT, 1997: 76-77)

Em seguida, estabelece-se a aparente normalidade, e o personagem, agora, passa a acreditar que tudo não passou de ilusão, valorizando, assim, o racional: “Mas a casa voltou a tornar-se calma; e recomeçara a pensar que se tratava de sonhos”. (MAUPASSANT, 1997: 77) Contudo, o sobrenatural aparece novamente quando o narrador afirma ter dormido por quarenta minutos, e após ter despertado, relata: “a princípio nada vi, depois, de repente, pareceu-me que uma página do livro acabava de virar-se sozinha”. (MAUPASSANT, 1997: 77)

Observa-se que o gênero recorre, a todo tempo, a uma alternância entre o natural e o sobrenatural, buscando atingir o

máximo de ambigüidade no conto, para produzir o efeito da hesitação.

Dessa forma, o narratário, ser de existência fictícia e textual, fica perdido ao entrar nesse labirinto de ambigüidades e hesitações. O narrador, buscando produzir e reproduzir o máximo desse efeito, fecha estrategicamente o conto com a fala do médico, dizendo não saber se era o seu paciente que estava louco ou se ele próprio era quem estava. Ora, se o médico era o único recurso de autoridade que podia dar uma resposta coerente e não o faz, torna-se claro que é para causar o efeito da hesitação anunciada desde o início, atingindo o seu ponto máximo no final do conto.

Furtado já apontara o duplo e a ambigüidade como sendo condições essenciais do fantástico: “a primeira condição para que o fantástico seja construído é a de o discurso evocar a fenomenologia meta-empírica de uma forma ambígua e manter até o fim uma total indecisão perante ela”. (FURTADO, 1980: 36)

Partindo para a segunda versão de “O Horla”, no início do conto o narrador faz uma descrição do local onde vive, da relva e do tempo. Tal descrição dá um clima de normalidade ao conto, sugerindo algo estável. Logo em seguida, essa apa-

rente estabilidade é desfragmentada, dando lugar à instabilidade, quando o narrador afirma, no dia 12 de maio: “Há alguns dias que ando com um pouco de febre, sinto-me doente, ou melhor, sinto-me triste”. (MAUPASSANT, 1997: 84)

A hesitação, característica recorrente nos textos fantásticos, ocorre tanto na primeira versão de “O Horla” quanto na segunda, a notar por este fragmento, em que o narrador-personagem tenta buscar uma explicação para o evento insólito, sem nunca chegar a uma conclusão: “Será que a forma das nuvens ou a cor do dia, a cor das coisas, tão variável, passando por meus olhos, perturbou meu pensamento? Quem sabe?” (MAUPASSANT, 1997: 84)

Verifica-se, assim, que a hesitação, embora apareça na primeira versão com mais frequência, deixa suas marcas também na segunda, como exemplifica a citação: “**Terei** perdido a razão?” (MAUPASSANT, 1997: 91 – grifo meu). Por meio dessa citação, observa-se que a hesitação se dá através de um questionamento e assim como na primeira versão, os questionamentos se dão através de marcas, expressas pelo verbo “te-rei”, assim como o uso do futuro do pretérito “seria”, no seguinte fragmento: “Mas **seria** realmente uma alucinação?” (MAUPASSANT, 1997: 102 – grifo meu).

Na segunda versão, também se verifica a presença do advérbio de dúvida “talvez” com o objetivo de promover a hesitação diante dos acontecimentos insólitos: “Morto? **Talvez...**” (MAUPASSANT, 1997: 116 – grifo meu).

Fora essas marcas, constata-se, também, na segunda versão, o uso do subjuntivo, expressando um acontecimento hipotético: “E **se não estivesse** morto?” (MAUPASSANT, 1997: 116 – grifo meu)

Destacando, ainda, as semelhanças entre as duas versões, é notória a presença do insólito aparecendo da mesma forma e com os mesmos elementos nas duas versões, fazendo surgir a ambigüidade e tendo como consequência a hesitação. Há um exagero em relação ao insólito nas duas versões, aparecendo nesta última em forma de metáfora: “senti alguém agachado sobre mim que, com a sua boca sobre a minha, **bebia a minha vida por entre os lábios**”. (MAUPASSANT, 1997: 91 – grifo meu)

As sensações de angústia que o Fantástico provoca constituem-se como elemento recorrente nos contos. Todorov assim refletia sobre esse assunto, ao se referir a Guy de Maupassant: “Aqui o sobrenatural provoca tal angústia, um tal hor-

ror, que não conseguimos de nenhum modo distinguir o que o constitui”. (TODOROV, 2004: 113)

No que se refere às diferenças, estas se constituem essencialmente na estrutura das duas versões: a segunda é mais longa do que a primeira e é organizada em forma de diário, pois os acontecimentos são datados (o conto começa no dia 8 de maio e termina em 10 de setembro). Esses dados são constantes no conto, pois o objetivo é conferir verossimilhança à narrativa, como afirmara Umberto Eco (1994):

Na ficção, as referências precisas ao mundo real são tão intimamente ligadas que, depois de passar algum tempo no mundo do romance e de misturar elementos ficcionais com referências à realidade, como se deve, o leitor já não sabe muito bem onde está. (ECO, 1994: 131)

Citando, ainda, as diferenças entre as versões, na segunda há o tema da regressão, que não é abordado na primeira. Além de, naquela, haver mais descrições do que na última versão.

Pela análise das semelhanças e diferenças entre as duas versões, depreendem-se as principais características e marcas do gênero Fantástico: a hesitação, a ambigüidade; a presença de um narrador autodiegético, contando a sua própria história e recorrendo à autoridade para conferir verossimilhança à

narrativa; o excesso; os temas de distúrbio da personalidade; as sensações de angústia que o insólito provoca; a recorrência a um espaço híbrido; a ocorrência do gênero em narrativas curtas; o uso de imperativos, como forma de dialogar com o leitor; o emprego de formas verbais no futuro do pretérito e o uso de pronomes e índices de indeterminação, de valores vagos e indefinidos.

Referências bibliográficas:

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

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

MAUPASSANT, Guy de. “O Horla”. In: *Contos fantásticos - O Horla e outras histórias*. Porto Alegre: L&PM, 1997, p:71 á 116.

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

Do Fantástico ao Insólito Banalizado: a instauração do insólito em “A cidade”, de Murilo Rubião

Luciana Moraes da Silva

Para estabelecer como se dá a instauração do insólito em “A cidade”, de Murilo Rubião (2005: 57-63), pensar-se-á, primeiramente, nas características da personagem principal, Cariba, constantemente apática frente às imposições ocorridas com a sua chegada à cidade.

A narrativa tem seu início em um trem, que pára indefinidamente antes de chegar a seu destino derradeiro. Cariba agasta-se com a possível desconsideração do funcionário da empresa ferroviária, que não lhe procura para explicar o que estaria ocorrendo e não lhe dá quaisquer satisfações sobre as razões da parada final inesperada naquela cidade. Cariba, contudo, não se incomoda por ser o único passageiro a bordo no momento da parada. A situação inusitada – somente ele a bor-

do, uma parada final antes do destino derradeiro, a falta de informações por parte dos funcionários da ferroviária etc. – acaba correspondendo a um convite à instauração do evento insólito, naturalizado, banalizado, apesar de encenar a chegada de um trem com um só passageiro a uma cidade que não seria o seu destino.

Parece estranho que, em uma cidade com “Vinte mil habitantes, soube depois” (RUBIÃO, 2005: 58), nenhum morador estivesse com portas ou janelas de suas casas abertas, e, nas casas aparentemente vazias, os “jardins pareciam ter sido regados na véspera” (RUBIÃO, 2005: 58). Isso claramente contrastava com o senso comum, na expectativa dos leitores reais, segundo o qual as pessoas de um lugar, quando vêem um estranho chegar, logo tentam descobrir quem é, qual seu ofício, o que o guiou até ali. Mas isso não ocorre, pois a população da cidade decidira esconder-se do estranho visitante, numa atitude incomum, inabitual, fora de uso, estranha, insólita.

A personagem torna-se vítima de olhares constrangedores ao entrar na cidade, pois, “durante todo o percurso, desde as vias secundárias à avenida principal, os moradores do lugar observaram Cariba com desconfiança” (RUBIÃO, 2005: 58). Tal desconfiança não se solidifica em uma explicação acertada

para a composição do ambiente da cidade, visto que as personagens observam o forasteiro, situado em uma avenida principal, como sendo suspeito de algo não revelado. Pouco a pouco, mais eventos ou elementos insólitos vão-se juntando e compondo uma teia.

Cariba, a acomodada personagem do conto, no percurso do trem à cidadezinha, “tinha o pressentimento de que não regressaria por aquele caminho” (RUBIÃO, 2005: 58) que tomara desde a descida forçada do trem. Por que tal pressentimento, se, afinal, não é natural a um viajante que desconhece uma localidade intuir não voltar pelo caminho que tomou, único apresentado a ele? A intuição declarada de Cariba é mais um evento insólito nessa teia.

Estranha também parece ser a maneira de Cariba se vestir:

Talvez estranhassem as valises de couro de camelo que carregava ou seu paletó xadrez, as calças de veludo azul. Mesmo sendo o seu traje usual nas constantes viagens que fazia. (RUBIÃO, 2005: 58)

A composição de suas vestimentas, pouco usuais, poderia causar certa comoção, pois suas roupas eram chamativas e irreverentes segundo o senso comum, denunciado pela própria narrativa. Afinal, uma pessoa que entra em uma cidade com tantas

peças de roupas incomuns ao uso cotidiano acaba por ser o centro das atenções, pois, por mais que não queira, suas vestimentas destoavam em relação à dos moradores da cidade. Inevitavelmente, passo a passo, novos eventos e elementos inabituais, desusados, pouco freqüentes, decepcionantes, em desconformidade com o senso comum, enfim, insólitos, vão-se juntando.

A personagem acaba presa por ser confundida com um bandido perigoso, uma vez que resolveu fazer perguntas para se situar e saber onde estava: “– Então é você mesmo. Como é possível uma pessoa ir a uma cidade desconhecida sem nenhum objetivo?” (RUBIÃO, 2005: 59)

Em síntese, devido a problemas em um trem, Cariba é largado em uma cidade, que não conhece e ainda termina acusado de ser um bandido quando tenta descobrir onde está. Fica a pergunta: até que ponto reside sua culpa em reconhecer seu desconhecimento do ambiente, no qual foi repentinamente arremessado, posto que se ele não fazia idéia da cidade em que estava era resultado da negligência do funcionário. (Cf. RUBIÃO: 2005: 57)

Apesar do esforço, a identificação da cidade em que se encontra lhe é negada:

- Não sou turista e quero saber onde estou.
- Isso não lhe podemos revelar agora. Poderia prejudicar as investigações. (RUBIÃO, 2005: 59)

A estratégia da autoridade policial é não informar ao presumível “criminoso”, porque esta medida, segundo o policial, atrapalharia a suposta investigação, ou seja, a personagem é enredada em uma trama que desconhece e figura como suspeito.

Cariba se revela o principal suspeito em uma investigação no mínimo esquisita, pois, se a autoridade policial o tinha que acusar, teoricamente o incriminado precisava ter consciência do caminho percorrido pelo investigador e as conclusões às quais este chegou ou almeja chegar para poder organizar a sua defesa. Mas, estranhamente, não é assim que as coisas se dão.

Rubião coloca a personagem em uma situação na qual é atraída ao vale através das casinhas que nem abertas estavam, mas que, porém, o seduziram por sua simplicidade e beleza, além de o fazerem pensar em como seriam as mulheres da bonita cidade, pensamento constantemente reiterado ao longo da narrativa. Mas “Cariba compreendeu tardiamente que a sedução das casinhas brancas fora um ardil para atraí-lo ao vale” (RUBIÃO, 2005: 59)

Há aqui um caráter contrastante no pedido e nos depoimentos apresentados à autoridade policial, autêntica representação de poder:

– Cinja-se ao que for interrogado e responda logo se conhece este sujeito.

– Não. Nunca o vi antes, mas tenho a impressão de que foi ele quem me abordou na rua. Pediu-me informações sobre os nossos costumes e desapareceu. (RUBIÃO, 2005: 59)

Uma vez que se a testemunha nunca viu Cariba, como pode ter impressões a seu respeito ou sobre seu modo de abordar os outros?

“– Venham os outros idiotas!” (RUBIÃO, 2005: 59), chama o policial aos demais depoentes. Como o militar pode identificar as testemunhas por idiotas e ainda dar crédito a seus depoimentos? Porque, se são realmente isso, ele não deveria crer em suas histórias, visto que “idiotas” não tendem a dar relatos verossímeis. Afinal, uma testemunha prestes a dar seu depoimento deveria se sentir mal ao ser chamada de idiota, posto que esse termo é depreciativo.

O delegado afirma: “– Então vocês viram o cara e não sabem descrevê-lo, seus idiotas!” (RUBIAO, 2005: 61). E o leitor atento se questiona: Como testemunhas têm dificuldades quanto à identificação de um suspeito e mesmo assim têm seus

testemunhos como comprobatórios de algum acontecimento? Afinal, uma testemunha deveria ter como princípio falar a verdade e identificar o acusado com base em fato palpáveis, porém há no texto uma identificação por indicação e não pelo que realmente viram e ouviram:

Muitos viram-no de perto, sem que o suspeito lhes dissesse sequer uma palavra. Só um ponto estavam de acordo, tanto os que lhe ouviram a voz ou lhe divisaram apenas o semblante: não sabiam descrever seu aspecto físico, se era alto ou baixo, qual a sua cor e em que língua lhes falara. (RUBIAO, 2005: 60)

No recorte apresentado, nota-se que Cariba era apontado por um crime que não lhe é informado, e que causa estranhamento por não ter quem o descrevesse com precisão. Irreal, pois como não ter conhecimento da língua de uma pessoa e mesmo assim acusá-la de algo, afinal a base para a comunicação oral é a fala, isto é, todo diálogo necessita de que o locutor e o receptor reconheçam a língua em que se comunicam, além de poderem decodificar a mensagem enviada e recebida.

Já em outra parte, o delegado faz uso de uma testemunha com pouca credibilidade, por ser uma prostituta e também porque acusa sem reconhecer o acusado: “Não me lembro do seu rosto, mas um e outro são a mesma pessoa”. (RUBIAO, 2005: 61)

Em atitude e postura absurdas para a condição em que se encontrava, Cariba não se importava com as acusações contra a sua pessoa, estava momentaneamente fora da “realidade”, sentia apenas o pulsar do desejo pela exuberante prostituta que lhe fora acusar: “Cariba sentiu uma grande inveja de quem abraçara a mulher. Que corpo tivera nas mãos”. (RUBIAO, 2005: 60) Na dada situação, qualquer pessoa se ocuparia em observar o depoimento e tentar desfazer o mal entendido, no entanto, ele só pensava na mulher, pois queria tê-la em seus braços.

A personagem, seduzida pelos encantos da pequena cidade, é observada como um ser vacilante e volúvel, uma vez que tem em alto valor uma atração física, perdendo até mesmo os seus mais profundos extintos de preservação deixando-se levar por seus hormônios, enquanto homem solitário desejoso de companhia para celebrar o querer carnal. No entanto, a única referência destoante é o fato de Cariba não ansiar a liberdade para viver tais sensações com a mulher recentemente conhecida, na esperança de ser o descrito criminoso que teve a mulher nos braços e sussurrou-lhe ao ouvido:

Cariba sentiu uma grande inveja de quem abraçara a mulher. Que corpo tivera nas mãos!
(RUBIAO: 2005: 61)

Só resta esperar pela Viegas que, sensual e perfumada, vem vê-lo ao fim da tarde. Sorri, e diz com uma invariabilidade que o entenece:

– É você.

Quando ela se despede – o corpo tenso, o suor pojeante na testa – Cariba sente o imenso poder daquela prisão. (RUBIAO: 2005: 63)

O delegado recebe um telegrama que seria um registro de autoridade maior e, portanto mais confiável. Contudo, o telegrama é vago e impreciso como todas as acusações já apresentadas, sendo então um elemento que corrobora a fala dúbia.

Há ainda o confronto entre os testemunhos e o telegrama, ocasionando uma atitude de Cariba: “Cheguei aqui há poucas horas e as testemunhas afirmam que me viram, pela primeira vez, na semana passada!”. (RUBIÃO, 2005: 62) O comunicado vai mantê-lo preso pelos dados que apresenta: “O homem chegará dia 15, isto é, hoje, e pode ser reconhecido pela sua exagerada curiosidade”. (RUBIÃO, 2005: 62)

Fica clara a contradição entre os testemunhos que não o reconhecem quando deveriam, mas que afirmam terem-no visto na semana anterior, e a descrição feita no documento, que nada explica sobre sua constituição física e ainda confunde a cronologia lógica ao informar a data em que o criminoso era esperado. Sendo assim, estabelece-se com o leitor uma ausên-

cia de solidez na estruturação das acusações, pois a personagem acaba como culpada do dito “crime” por perguntar.

Cariba, após constatar que permaneceria na cadeia até a descoberta do culpado, pede ao delegado que lhe explique, fato ilógico para os leitores, o real motivo de sua prisão. O leitor atento logo constata a “irrealidade” do ocorrido, posto que Rubião utiliza as reticências como recurso para marcar uma passagem de cinco meses. Tempo necessário para que a personagem começasse a criar uma “certa” amizade com os moradores da cidade, pois como Cariba desde o início dissera, conseguiu conhecer as belas mulheres da cidade, afinal elas eram realmente as pessoas que ele almejava ter como amigas.

Entretanto, os homens o evitavam com medo: “Cinco meses após sua detenção, ele não mais espera sair da cadeia. Das suas grades, observa os homens que passam na rua. Mal o encaram, amedrontados, apressam o passo”. (RUBIÃO, 2005: 62). Ao invés do “sexo frágil” temer o perigoso criminoso na cidade do “questionamento que aprisiona”, vêem-se homens adultos fugirem de sua presença, que aparentemente os afasta e atemoriza, enquanto as mulheres,

alheias ao medo, costumam ir à Delegacia para levar-lhe cigarros. São as mais belas (...) meigas e silenciosas, notam nos olhos dele o desespero por

não poder abraçá-las, sentir-lhes o hálito quente.”
(RUBIÃO, 2005: 63).

Fato mais inusitado da narrativa é a explanação final das personagens, que demonstram uma total despreocupação em dar reais motivos para a permanência de um “bandido”, após cinco meses de detenção, preso com boa conduta, somente encarado por mulheres, sem conseguir nem tentar argumentar a favor de sua liberdade, tendo aceitado o crime de perguntar demais.

A construção do Fantástico se faz de modo único na lógica existente no “senso-comum”, pois como diria Todorov (1992), ao adentrar-se a leitura de um texto caracterizado como Fantástico, descobre-se que o mundo relatado é um convite ao da vivência social, sem seres como vampiros, fadas, nem duendes. Contudo, há, em geral, um acontecimento, que não pode ser explicado por este mundo, instaurando-se, então, o “insólito”. Em uma realidade familiar, existe a percepção de algo destoante, ou seja, algo que foge ao ordinário, porém deve-se optar por uma explicação cabível: ou é uma abstração da realidade, um produto da imaginação, mantendo assim as leis que regem o mundo; ou é um acontecimento factual, representante de leis desconhecidas, mas tão reais quanto às convicções de cunho público.

Dessa forma, observa-se que o Fantástico se compõe pelo aparecimento do insólito, acarretando uma constante incerteza do personagem e do leitor, que hesitam em sua decisão entre o real, explicado por leis naturais, e o imaginário, ou componente aparentemente sobrenatural. Eis que se faz necessário utilizar as palavras de Felipe Furtado para demonstrar tal ocorrência:

No essencial, a narrativa fantástica deverá propiciar através do discurso a instalação e a permanência da *ambigüidade* de que vive o gênero, nunca evidenciando uma decisão plena entre o que é apresentado como resultante das leis da natureza e o que surge em contradição frontal com elas. (FURTADO, 1980: 132)

Claramente, observa-se essa incerteza na narrativa apresentada, contudo, também é evidente a falta de posicionamento da personagem, que, apesar de permanecer em uma situação inconveniente para o senso-comum, nada faz para modificar o desenrolar dos acontecimentos que acarretaram seu aprisionamento.

Marshall Berman (1987), evocando Marx, debate a efemeridade da construção dos valores:

sentimos que as sólidas formações sociais à nossa volta se diluíram. No momento em que os proletários fazem enfim sua aparição, o cenário mundial em que eles supostamente desempenhariam

seus papéis se desintegrou e se metamorfoseou em algo irreconhecível, surreal, uma construção móvel que se agita e muda de forma sob os pés dos atores (BERMAN, 1987: 90)

Os já citados valores, que se estabelecem rapidamente em um período, desmancham-se com tanta ou mais rapidez em outro:

Essa polaridade, multissecular tanto no pensamento oriental como ocidental, simboliza em qualquer parte a distinção entre um mundo “real” e um mundo ilusório. Na maior parte do pensamento especulativo antigo e medieval, todo o universo da experiência sensual aparece ilusório (...) e o verdadeiro universo é concebido como acessível somente através da transcendência dos corpos, do espaço e do tempo (BERMAN, 1987: 104).

Notar-se-á uma tentativa do autor em discutir os extremos entre o que é real, em relação ao natural, e as abstrações do sobrenatural, ou dilatador das leis estabelecidas pelo contexto do mundo da convivência humana, pois ele dialoga a visão atemporal de Marx, em seu Manifesto, que, antes mesmo do ocorrido com a burguesia, previu que o espaço cavado por ela seria ainda maior com o advento da Modernidade.

A discussão presente em Berman remete à importância dada ao desejo de Cariba em ser o algoz com o intuito basicamente de tocar uma mulher, já que o depoimento da prostituta

o seduz e hipnotiza. Questiona-se, então, onde estão valores como verdade, confiança, amor etc., pois a personagem deixa-se guiar puramente pelo pulsar de sua masculinidade, terminando por não o levar a nada, porque se estivesse em liberdade poderia aproveitar em sua plenitude à repentina “paixão”.

As perguntas a respeito do real levam a se considerar os fatores que embasam as discussões sobre os padrões estabelecidos e como o tempo os faz esvair-se. Assim como o ilusório confronta o ordinário, deve-se considerar a questão do leitor que hesita entre a explicação natural e a total abstração das leis que regem o tido como lógico.

Na sociedade voraz da existência efêmera, que eleva e degrada padrões com tanta ou mais rapidez do que os documentos, os valores mais críveis remetem a pensar até que ponto um ser pode ir para conseguir o que almeja. Afinal, Cariba, passivamente, aceita sua condenação, por apatia, mas também por desejar ficar perto das belas mulheres, que lhe proporcionam imensa alegria.

A lógica dos valores, previamente estabelecidos pelo convite ao mundo que é familiar ao possível leitor, corrobora uma explicação dos fatores que constituem a criativa ilusão que

norteia a motivação para o aprisionamento da personagem, “criminosa” ou não por perguntar ao excesso.

Talvez, questionar se constitua, futuramente, numa grande deficiência social, em uma sociedade que sente o desmoronamento das certezas passadas, vendo a provável tentativa de explicação das doenças sociais modernas e não mais explicitando as certezas anteriores. A desconstrução crítica feita pelos antecessores, hoje, não mais encontra substituição para os meios do presente em perguntas respondidas por valores ausentes no caráter do homem moderno.

A passividade da personagem faz imaginar de que maneira o homem atual pensa sua realidade, visto que, assim como a personagem, ele não tem forças para buscar mudanças no céu ou em si mesmo. Isso provavelmente ocorre devido à busca do outro, como aconteceu a Cariba, seduzido pela beleza da parceira ideal, a quem desejava tanto, a ponto de preferir ter sido ele a tocá-la, mesmo que para isso tivesse de se acusar.

Enfim, a personagem demonstra uma falta de preocupação imediata com sua liberdade, levando a que se imagine até que ponto a situação a que foi exposta lhe era confortável, enquanto um viajante que tem como marca real suas continuas

indagações sobre a beleza das mulheres da cidade a que fora, brusca e inadvertidamente, apresentado.

Os eventos e elementos insólitos que se vão instaurando na narrativa não são postos à prova pela razão nem se dão como explicáveis pela lógica. Não são buscados pela personagem, senão que lhes acontecem abruptamente e sem avisar. Não representam uma outra possibilidade de se compreender a realidade vivenciada pelas personagens a partir de explicações baseadas em elementos “mágicos” de seu mundo.

Apesar de percebidos como insólitos, apesar de questionados, esses eventos e elementos acabam incorporados de maneira banalizada na vivência cotidiana das personagens, sem que precisem ser explicados ou modificados. Uma espécie de neutralização, de naturalização, banaliza-os e os faz parecer próprios, apropriados, ainda que estranhos, àquele universo. É o Insólito Banalizado.

Referências bibliográficas:

BAUMAN, Zygmunt. *O Mal- Estar da Pós- Modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Cia. das letras, 1987.

CASTRO, Manuel António de. *Tempos de Metamorfose*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.

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

RUBIÃO, Murilo. “A Cidade”. In: *Contos Reunidos*. São Paulo: Ática, 2005, p. 57-63.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

O insólito em *Encarnação*, de José de Alencar

Fernanda Fontoura

Encarnação, de José de Alencar, narrativa derradeira do autor, publicada em 1893, relata a romântica história de Hermano, um homem traumatizado pela perda prematura da mulher amada, que passa a acreditar que a alma da falecida esposa ainda se encontra presente nos aposentos em que viveram juntos.

Essa narrativa alencariana possui várias marcas do Fantástico, mas, antes de sugerir sua filiação ao gênero, bastante fértil na literatura do século XIX, é importante verificar variados traços da narrativa em correlação com as características próprios do Fantástico.

Para se entender melhor o Fantástico, é necessária a recorrência à definição do gênero à luz das palavras de Todo-

rov, em *Introdução à Literatura Fantástica* (1992). Todorov assim define a narrativa fantástica:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. (TODOROV, 1992: 39).

Ainda segundo Todorov, pode-se dizer que o Fantástico se organiza basicamente a partir de três pontos principais: primeiro, um mundo tido como real; segundo, um evento insólito; terceiro, uma constante hesitação entre explicações possíveis, lógicas e racionais para o evento insólito.

Insólito, no domínio comum, pode significar: “1. Contrário ao costume, às regras; inabitual; 2. Incomum” (HOLANDA, 1993: 309). Na literatura fantástica, é considera-

do um acontecimento sobrenatural ou extraordinário que tira o equilíbrio do ambiente em que se instaura.

Segundo Felipe Furtado, em *A construção do Fantástico na Narrativa* (1980), a essência do Fantástico está na presença de um acontecimento sobrenatural. A questão do “sobrenatural”, citada por vários autores como característica principal do Fantástico, deve ser discutida para o melhor entendimento do gênero. Inicialmente, deve-se ressaltar que, embora todos os textos fantásticos tenham a presença de um acontecimento sobrenatural, essa não é uma característica exclusiva do Fantástico, sendo comum também a outros gêneros. Logo, pode-se concluir que um acontecimento meta-empírico não é o suficiente para denominar um texto como fantástico.

Por meta-empírico não se entendem apenas fenômenos tidos como sobrenaturais, mas todos os acontecimentos inexplicáveis no mundo real, devido a erros de percepção ou desconhecimento dos princípios que regem esses fenômenos por parte de quem os testemunhe.

Vale ressaltar ainda que o entendimento de algo como estranho é relativo, pois, afinal o que é natural para uma cultura pode não ser para outra, e os avanços científicos explicam muitas coisas que anteriormente eram consideradas insólitas. Fur-

tado esclarece o seguinte acerca do sentido aqui atribuído ao meta-empírico:

Com ele se pretende significar que a fenomenologia assim referida esta para além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência, tanto por intermédio dos sentidos ou das potencialidades cognitivas da mente humana, como através de quaisquer aparelhos que auxiliem, desenvolvam ou supram essas dificuldades. (Furtado, 1992: 20)

O acontecimento sobrenatural causa imediatamente uma sensação de estranheza, pois a narrativa fantástica não se passa em um mundo mágico, e sim em um mundo empírico, onde não se aceita a presença do evento insólito sem que para ela haja uma explicação racional.

A construção do espaço que representa o mundo real em *Encarnação* se dá da seguinte maneira:

O cenário é o Bairro de Botafogo, rua São Clemente, no Rio de Janeiro, numa época em que se imperavam na paisagem fluminense belas chácaras que serviam de habitação para os mais favorecidos economicamente.

Duas chácaras vizinhas abrigam personagens-chave deste romance. De um lado mora Amália, a bela adolescente de 18 anos de idade, filha única do casal Veiga e dona Felícia, que tanto torcem pelo casamento da filha, mas respeitam seu tempo de escolher alguém por quem realmente se interesse. (ALENCAR, [s/d]: 9)

Para manter o equilíbrio entre o insólito e o natural, o autor se vale da verossimilhança narrativa interna. Furtado diz que, para manter a verossimilhança textual, o autor deve aproximar a narrativa ao máximo possível do mundo vivenciado pelo leitor. Para isto, utiliza processos que visam a adequar os dados sobrenaturais ao mundo real.

Guiado pela verossimilhança narrativa interna, o leitor é levado a quase aceitar as subversões das leis naturais do mundo falsamente real onde o gênero se instaura. O verossímil não é a exata expressão do mundo real, mas sim o que este aparenta ser. Ao tentar simular uma total adequação ao mundo real, o texto se confunde com ele. O papel da verossimilhança é o de fingir, no sentido de ficcionalizar, a verdade.

As estruturas narratológicas empregadas pelo autor tentam criar confusões frente ao acontecimento insólito. São vários os elementos que aparentam facilitar uma definição acerca do real, dando ao texto imparcial objetividade. Para que o leitor dê credibilidade aos acontecimentos insólitos, ele precisa ser convencido de que pode confiar no narrador.

Para Furtado, muitas vezes o autor se vale de estratégias textuais para convencer o seu leitor como, por exemplo, o testemunho de personagens que gozem de prestígio referenci-

almente à realidade exterior cotidiana, aludindo ao mundo dito real, àquele vivenciado pelos leitores reais, ou como o recurso a documentos ou referências a fatos advindos de várias áreas do conhecimento, geralmente consagrado no plano do leitor real, e, ainda, o testemunho do narrador-personagem, em especial em primeira pessoa.

Vê-se claramente no trecho abaixo que Alencar recorre aos chamados recursos de autoridade para comprovar a saúde mental de Hermano.

Através de um médico amigo de Hermano, Amália tem conhecimento do que se passa com o jovem viúvo. O médico que havia tentado a recuperação de Hermano através de uma temporada na Europa é quem garante que o amigo de infância não tem qualquer distúrbio de comportamento e que, depois de uma visita a um museu na França, retomou a normalidade de sua vida. Enfatiza, entretanto que o amigo vive uma espécie de comunhão de alma com a mulher morta. (ALENCAR, [s/d]: 9)

Faz-se necessário ressaltar que o uso dos recursos de autoridade por parte do médico amigo de Hermano atesta apenas a sua condição mental, e não o suposto acontecimento insólito, que será comentado posteriormente.

Quando acontecimentos inverossímeis são avaliados na perspectiva da opinião pública, com base no senso comum,

eles são aceitos mais facilmente. Ou seja, aceitos como situações ambíguas possíveis de ocorrer. Os personagens do gênero em discussão são, muitas vezes, agentes acentuadores da ambigüidade.

Em Encarnação não se vê nenhuma personagem que cumpra essa função, ou seja, que estranhe ou questione de forma efetiva determinado evento. Não há, no discurso narrativo, insinuações por parte do narrador-personagem visando a suscitar no leitor a perplexidade diante dos acontecimentos.

A perplexidade é muito importante para a literatura fantástica, pois ela só pode existir se houver ambigüidade no texto, o que, segundo Felipe Furtado, é um elemento importantíssimo do Fantástico.

De facto, a essência do fantástico reside na sua capacidade de expressar o sobrenatural de uma forma convincente e de manter uma constante e nunca resolvida dialética entre ele e o mundo natural em que irrompe, sem que o texto alguma vez explicita se aceita ou exclui inteiramente a existência deles. Em consequência, a primeira condição para que o fantástico seja construído é a de o discurso evocar a fenomenologia meta-empírica de uma forma ambígua e manter até ao fim uma total indefinição perante ela. (Furtado, 1992:36).

Na narrativa fantástica, o insólito e o racional – aquilo que é “sólido” – convivem em equilíbrio e constante e insolu-

vel embate. Isso ocorre porque os dois elementos que a princípio não poderiam conviver de forma harmônica são colocados de maneira que um nunca se sobrepõe ao outro.

Após situar a narrativa em uma realidade totalmente racional, o acontecimento insólito pode ser apresentado, pois o destinatário já confia no narrador. A racionalização da narrativa fantástica, embora parcial, é um importante elemento de sua estrutura narratológica, pois é ela que evita uma leitura do insólito com desprezo (distanciamento) ou com total entrega (alégorica ou alucinante).

É a dicotomia entre um mundo tido como real e um acontecimento insólito que gera o terceiro elemento do Fantástico: a hesitação. A hesitação poderia ser considerada como a “racionalização de tudo que de alucinante acontece na narrativa”. (FURTADO, 1992: 64)

A racionalização de acontecimentos estranhos é muito importante para o gênero, pois suscita no destinatário uma confiança no que é dito, mantendo assim a ambigüidade do texto. Essa racionalização deve ser apenas parcial, pois, se ela fosse plena, destruiria o sobrenatural, acabando assim com a hesitação da qual o Fantástico se nutre.

No caso de *Encarnação*, o acontecimento sobrenatural se apresenta no momento em que Hermano, sentindo-se culpado por ter traído o amor de sua primeira esposa ao se casar com Amália, tenta se matar. Após abrir o escapamento de gás, Hermano começa a ter alucinações. Nesses devaneios, ele vê as suas duas esposas juntas e, sentindo um grande arrependimento, pede perdão à Julieta, sua primeira esposa, por ter-se encantado pela beleza de Amália, sua segunda esposa. É nesse instante que se percebe o elemento insólito ainda mais visível. Desejosa de diminuir a solidão de seu amado, Julieta teria revivido em Amália:

A voz de Julieta murmurava-lhe então ao ouvido:

– Não tenhas este receio, meu Hermano. Queres saber por que tu vês Amália, em mim, em tua Julieta? É porque ela te ama como eu te amei, com igual paixão. Ela e eu não somos senão a mesma e única mulher que tu sonhaste. Podes dar-te a ela: é como se te desses novamente a mim. Vi que estavas triste e só no mundo; que a minha lembrança não te bastava; e então revivi em Amália, transmiti-lhe minh'alma para que fosse tua esposa; para que tu me adorasses em uma imagem viva, que te retribuísse, e não em uma estátua de cera. (ALENCAR, [s/d]: 94)

Embora Todorov afirme que o Fantástico “dura apenas o tempo de uma hesitação” (TODOROV, 1992: 31), a todo o momento tem-se a presença da ambigüidade no texto, sem dei-

xar que se decida em definitivo entre o racional e o sobrenatural.

Apesar de a estrutura narratológica apresentar um espaço idêntico ao mundo real, os sinais de subversão desse espaço deixam-se insinuar aos poucos, dando a sensação de que há algo estranho a todo instante, ou seja, o evento insólito não é apresentado na história de um momento para o outro, mas vai sendo previsto pelo leitor. A todo momento, faz-se ecoar a atmosfera de incerteza e, assim, reforça-se o debate sobre a probabilidade do insólito.

O último trecho citado acima seria o ápice, podendo-se chamar de materialização do sobrenatural. Essa materialização causa uma enorme perplexidade, pois a inclusão do elemento meta-empírico abala a quietude do mundo cotidiano. Ao mesmo tempo em que se recusa a aceitar o insólito como algo natural e se tenta contrariar o discurso que o apóia, também não se consegue explicá-lo racionalmente, deixando assim uma lacuna em que o Fantástico se nutre.

Alguns críticos como, por exemplo, H. P. Lovecraft e Maurice Lévy, acreditam que o Fantástico se nutre do sobrenatural negativo, relacionando-o ao mal (seguindo uma visão maniqueísta). Como se pode observar em *Encarnação*, o aconte-

cimento insólito não é assustador ou descrito com monstruosidade. Muito pelo contrário, a alma da esposa aparece serenamente e não de forma cadavérica ou assustadora. O caráter positivo do espírito da esposa, que regressou ao mundo empírico, dificulta, em parte, a construção do Fantástico, pois a ausência de traços maléficos faz com que não haja um clima angustiante. O espírito da esposa veio trazer o conforto para o coração de Hermano, e não a desordem como se espera do Fantástico.

O Fantástico não costuma fazer uso do sobrenatural positivo por esse não ser considerado tradicionalmente um transgressor das ordens naturais. É interessante notar que, embora *Encarnação* tenha algumas características do gênero fantástico, no que diz respeito ao sobrenatural, o texto segue a linha contrária ao gênero quando abandona o sobrenatural negativo, assustador e transgressor para fazer uso do sobrenatural positivo, que recupera a ordem natural das coisas.

Embora o suposto acontecimento insólito esteja diretamente ligado ao ocultismo, pode-se notar que se o espírito pudesse realmente se apossar do corpo de Amália não constituiria a sua aniquilação, ou seja, não ocorreria uma posse plena da “vítima” humana. Longe de ser uma possessão demoníaca, como se esperaria do sobrenatural negativo, poder-se-ia consi-

derar que se tal ocorrência fosse verdadeira, o acontecimento seria o equilíbrio entre o domínio psíquico e o físico.

A narrativa de Alencar se encerra mostrando um casal chegando após cinco anos ao que restou de sua casa queimada. O casal é, na verdade, Hermano e Amália. A casa, que a memória de Julieta enchia antigamente, agora não era mais povoada, senão de sua lembrança. As recordações do antigo amor foram substituídas pelas recordações de Amália. Hermano não se lembrava de ter amado nunca outra mulher senão a sua Amália e identificava tão completamente as duas esposas, que Julieta já não era para ele senão um primeiro nome daquela a quem se unira para sempre.

Hermano recolheu-se, como para penetrar mais profundamente em suas recordações, e murmurou:

– Não me lembro do incêndio!

– Tu me deixaste no baile... Eu tive um pressentimento cruel e corri... Felizmente ainda encontrei-te; estavas na sala em pé. Foi talvez o rumor de meus passos que te perturbou. Eu prendi-te nos meus braços com receio que me fugisses. Tu me contaste tudo. Querias morrer para não ser infiel a Julieta e tinhas preparado o incêndio que devia consumir o teu corpo, e a imagem daquela que amavas. Eu também devia morrer, e consumir-me contigo. Foi então que nossos lábios se tocaram. Tu me pertencias. e eu salvei-te para o meu amor.

Era preciso arrancar-te desta casa; quando partimos, sem que nos vissem deixei nela o incêndio que a devorou Depois partimos para a Europa e...

– De tudo isto só uma coisa não compreendo. Disse Hermano.

– O que? Perguntou Amália assustada.

– Fica tranqüila; a alucinação passou; tenho a razão inteiramente livre. O que não compreendo é como sendo tu e Julieta tão diferentes uma da outra, têm aos meus olhos uma semelhança tão grande, que parecem a mesma.

Neste momento as folhas rumorejaram.
(ALENCAR, [s/d]: 97)

Com essa ambigüidade, encerra-se a narrativa, sem nenhuma explicação racional explícita para o acontecimento insólito. Por fim, nem Hermano nem o leitor têm certeza se de fato houve uma ruptura dos limites entre matéria e espírito, ou se tal acontecimento fora apenas um mal-entendido, mera ilusão de ótica, alucinação, imaginação.

A dúvida que se acompanha por toda a leitura permanece até o fim, levando à conclusão de que Hermano, condenado pela sua incapacidade de mudar seu destino, vive em agonia no seu mundo fantasmagórico, parecendo buscar refúgios em sua esquizofrenia para aliviar a saudade da primeira esposa.

Levando em consideração que não há nenhum elemento textual que comprove que a miragem aconteceu, os indícios

mostram que foi o amor platônico de Hermano que o fez enxergar, imaginar e vivenciar todas aquelas coisas.

Embora, no início do texto, o empregado e a nova esposa de Hermano tenham entrado no “jogo” que ele instaurara, o primeiro, comportando-se como se a alma de Julieta realmente estivesse presente na casa durante todo aquele tempo, e a segunda, tentando ao máximo modificar sua aparência com o intuito de se parecer cada vez mais com Julieta, eles nada vêem e nada sentem.

Em nenhum momento o leitor compartilha da mesma sensação de Hermano, o que seria um traço necessário e imprescindível à narrativa fantástica, em que o leitor é contaminado pela sensação vivenciada no plano textual.

É interessante notar a intenção de neutralizar o acontecimento insólito. Hermano, o personagem que teve contato com o suposto evento, tem sua capacidade de discernimento diminuída ao longo da narrativa. Ele não é considerado um ser em que se possa confiar plenamente. Afinal, sua tristeza profunda, acrescentada ao fator externo, que seria a inalação do gás, pode ter dificultado a sua capacidade de percepção e feito com que ele tenha sonhado tudo aquilo.

Parece que o narrador, ao se utilizar desse recurso, eliminou a possibilidade de se filiar o texto alencariano ao gênero Fantástico, pois, embora esses artifícios ajudem no desenvolvimento da ambigüidade em *Encarnação*, parece terem anulado o acontecimento sobrenatural.

Se o acontecimento insólito fosse visto como uma fenomenologia meta-empírica, decorrente do limite entre o sobrenatural propriamente dito e dos fenômenos conhecidos da matéria e da consciência, ele faria parte da parapsicologia, entendendo o acontecimento como uma percepção extra-sensorial. Assim, uma explicação racional seria apontada, anulando-lhe o caráter meta-empírico e ambíguo que possibilita a construção do Fantástico.

Embora *Encarnação* tenha várias características do Fantástico, tais como presença de um acontecimento insólito, verossimilhança narrativa interna que permite a presença do acontecimento sobrenatural, questionamento da razão, ambigüidade, a narrativa não pode ser apresentada enquanto um exemplar do Fantástico, pois o que caracteriza o gênero é o ato de pôr em xeque a razão humana, e a narrativa não cumpre essa função principal. Ela não lidou com a hesitação entre o real e o

sobrenatural, deixando assim uma lacuna que a distancia do gênero.

Ainda que *Encarnação* tenha todas essas características do Fantástico, apresentá-la como narrativa filiado ao gênero corresponde a um deslize teórico-conceitual, perdendo-se de vista a especificidade de cada gênero em si e em correlação com os demais. *Encarnação* constitui um perfeito exemplar do Romantismo, com marcas narrativas real-naturalistas, transbordando os limites do estilo romântico em direção ao seu extremo, o Ultra-Romantismo, recheado de amores cadavéricos, como no poema do português Soares de Passos, “Noivado no sepulcro”, publicado no ano de 1856 em uma coletânea intitulada *Poesias*.

Jogando entre a teoria dos gêneros e o lúdico elementar sobre o qual se estrutura *Encarnação*, pode-se concluir dizendo que “nem tudo o que parece é”, ainda que em muito pareça.

Referências Bibliográficas

ALENCAR, José de. *Encarnação*. São Paulo: Escala, [s/d].

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

HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Dicionário*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

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

O mundo insólito e “maravilhoso” de *Harry Potter e a Pedra Filosofal*

Luana Castro dos Santos Braz

Harry Potter – personagem principal que empresta seu nome ao título da obra e, mesmo, a uma série que comportará, em breve, sete volumes, seis dos quais já publicados até janeiro de 2007, da qual *Harry Potter e A Pedra Filosofal* é o título inicial – trata-se de um garoto aparentemente comum, que vive no armário debaixo da escada da casa de seus tios, os Dursley. Sua vida muda quando ele é resgatado pelo guarda-caça Hagrid e levado para a escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts. Lá, torna-se amigo de Rony e Hermione, dois bruxinhos de mesma idade, e com eles experimenta toda espécie de aventuras. Finalmente, acaba descobrindo tudo sobre a misteriosa morte de seus pais e enfrenta, num duelo, seu maior rival, o cruel Voldemort.

Contemporaneamente, muitos textos literários vêm apresentando uma mesclagem do Maravilhoso clássico, de matriz no gênero da Antigüidade e do Medievo, com aspectos do insólito totalmente inovadores. Em *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (1997), de J. K. Rowling, o insólito está presente em todo o texto, recuperando e atualizando características do Maravilhoso.

Harry Potter, apesar de suas qualidades únicas, é um herói bastante familiar à tradição literária. Ele aparece como um príncipe perdido ou um rei oculto, assim como Édipo, Moisés, Carlos Magno, Artur, Dom Sebastião. A princípio, ele não sabia que era bruxo, nem mesmo que existia um mundo maravilhoso, repleto de magia, e, ao primeiro momento, diante dessa nova realidade que se lhe apresenta, surge-lhe um estranhamento, que, logo depois, torna-se natural, com a incorporação das aventuras maravilhosas à sua vivência cotidiana.

Primeiramente, o Maravilhoso, enquanto gênero literário de tradição desde a Antigüidade Clássica e com fértil incidência na Idade Média, caracteriza-se pela presença harmônica e natural de fatos sobrenaturais ou extraordinários, quer dizer, insólitos, no universo narrativo, presença essa não acompanha-

da de espanto por parte de narrador ou personagens. Conforme Todorov, no Maravilhoso,

Os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular, nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos. (TODOROV, 1992: 60)

Percebe-se, logo no início da história vivida por Harry Potter, a presença do maravilhoso no momento em que seu tio, Senhor Dursley, defronta-se com um gato lendo um mapa: “Foi na esquina da rua que ele notou o primeiro indício de que algo estranho ocorria – um gato lia um mapa”. (ROWLING, 2000: 8) Será um espanto momentâneo, imediatamente seguido de normalidade, harmonizando a vivência cotidiana das personagens.

A história escrita por J. K. Rowling possui muitas características peculiares dos contos maravilhosos de origem popular: aspiração ou designo, viagem, obstáculos (ou desafios), mediação auxiliar e conquista do objetivo. (Cf. COELHO: 2000).

Harry Potter, já no começo da narrativa, está com o seu destino traçado. Voldemort matou seus pais, mas não o conseguiu, e nem conseguirá, matar:

Estão dizendo que ele tentou matar a filho dos Potter, Harry, mas... não conseguiu. Não conseguiu matar o garotinho. Ninguém sabe o porquê nem como, mas estão dizendo que na hora que não pôde matar Harry Potter, por alguma razão, o poder de Voldemort desapareceu. (ROWLING, 2000: 16)

Outra característica descrita por Nelly Novaes Coelho, bem distintiva do Maravilhoso, é o momento em que o herói sai de seu lugar de origem, deslocando-se numa grande viagem, para um ambiente novo e totalmente estranho. Harry Potter estava sofrendo horrores em sua convivência com os Dursley, quando descobre que há um lugar à sua espera em Hogwarts, para onde se deslocará: “Temos o prazer de informar que V. As. tem uma vaga na Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts”. (ROWLING, 2000: 49)

Percebe-se que Harry Potter passa por grandes desafios e obstáculos para chegar ao seu objetivo principal, que será salvar Hogwarts. Enfrenta cachorro de três cabeças, plantas vivas, um xadrez de bruxo em que as peças são destruídas e várias chaves voadoras:

Os três focinhos de cachorro farejavam furiosamente em direção a Harry, ainda que o bicho não pudesse vê-los (...). A planta começou a se enroscar como as gavinhas de uma trepadeira em volta dos seus tornozelos. (ROWLING, 2000: 236)

Ainda segundo Nelly Novaes Coelho, existe um poder mágico que tem a função de proteger as personagens nos momentos mais difíceis, e em Harry esse poder é exercido através “do amor” de sua mãe, sendo um sentimento tão grande, que Voldemort, no corpo do professor Quirrell, ao tocá-lo, não agüenta a dor provocada pelo contato físico. “As duas mãos apertando o pescoço de Harry (...), contudo ele via Quirrel urrar de agonia”. (ROWLING, 2000: 251) Percebe-se, nesse momento, que o amor funciona como mediador, auxiliar mágico que surge para afastar Harry Potter do perigo e ajudá-lo a vencer:

– Sua mãe morreu para salvar você. Se existe uma coisa que Voldemort não consegue compreender é o amor (...). Por isso Quirrell cheio de ódio, avareza e ambição, compartilhando a alma com Voldemort, não podia tocá-lo. Era uma agonia tocar uma pessoa marcada por algo tão bom. (ROWLING, 2000: 255)

O gênero Maravilhoso possui uma maneira instantânea, o “passe de mágica”, que soluciona os problemas mais difíceis ou satisfaz os desejos mais impossíveis. Tais soluções atendem, sem dúvida, a uma aspiração profunda da alma humana: resolver de maneira mágica ou por um golpe de sorte, os problemas insuperáveis ou conquistar algo aparentemente inalcançável. (Cf. COELHO, 2000)

Em *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, várias situações foram solucionadas através de magia, principalmente em momentos de perigo e ação:

– Ah, certo! - disse Hermione e puxando a varinha, sacudiu-a murmurou alguma coisa e despachou um jato daquelas chamas azuis (...) contra as plantas (...). Torcendo-se, ela se desenrolou dos corpos dos meninos, que puderam se levantar. (ROWLING, 2000: 238)

Os valores ético-ideológicos presentes nas narrativas maravilhosas aparecem em todo o texto, como a oscilação da ética maniqueísta, ou seja, uma separação nítida entre Bem e Mal; Certo e Errado (Cf. COELHO: 2000). Esse contraste está bem definido em *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, sendo demarcado por Harry Potter, o herói, representando o bem, o certo, enquanto Voldemort, o vilão, representa o mal, o errado: “Havia um bruxo que virou mau. Tão mau quanto alguém pode virar. Pior. Pior do que o pior. O nome dele era... (...). Esta bem, Voldemort”. (ROWLING, 2000: 52)

Nada faz um herói brilhar mais do que um grande vilão que se lhe opõe. Lord Voldemort, um semitrouxa (como se define aquele que tem um dos pais não sendo bruxo), nascido Thomas Marvolo Riddle, encaixa-se bem nessa fórmula. Não é à toa que os demais bruxos chamam-no de Senhor das Trevas,

pois ele foi um dos piores bruxos que já existiu, deixando um rastro de sangue por onde passara.

Em *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, Voldemort dedicou-se por toda a narrativa a procurar pela Pedra Filosofal, um objeto que lhe garantiria tornar-se imortal, como ele mesmo declara: “uma vez que eu tenha o elixir da vida, poderei criar um corpo só meu...” (ROWLING, 2000:250) É óbvio que, uma vez tendo a Pedra Filosofal, ele evitaria a morte, como fizeram os Flamel por centenas de anos.

As leis naturais impedem que todos se tornem imortais, assim não chega a ser surpresa que o objetivo de Voldemort seja conseguir a imortalidade exclusivamente para si. Aqui se percebe mais uma característica do insólito, pois ninguém é capaz de através de qualquer objeto, no caso de Voldemort a pedra, tornar-se imortal. Trata-se de um recurso a elementos mágicos, maravilhosos, que interferem, natural e harmoniosamente, na vivência cotidiana das personagens, sendo, inclusive, buscados por elas e não visto com espanto e desconformidade.

Apesar de ser uma narrativa contemporânea, nota-se que *Harry Potter e a Pedra Filosofal* possui características comuns aos contos de fadas, constituído de vilão, traidores,

moças em perigo, muita aventura e um herói que garante o final feliz.

Segundo Todorov:

O gênero maravilhoso relaciona-se de fato, ao conto de fadas; o conto de fadas não é senão uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais aí não provocam qualquer surpresa: nem os dons mágicos das fadas. (TODOROV, 1992: 60)

Harry Potter é, pelo menos de acordo com os estranhos padrões dos Dursley, um “patinho feio”, rejeitado pela família por ser diferente dos outros patos: “Olhem só que bichinho esquisito aquele! Não pertence à nossa raça.” (LOBATO: 1958: 57). Igualmente, Harry Potter era um bruxo diferente dos seus tios, também uma “outra raça”: “É claro que eu sabia que você ia ser igual, esquisito, anormal”. (ROWLING, 2000: 38)

Os Dursley maltratavam-no, como *Cinderela* fora maltratada, aprisionando-o num mundo totalmente alheio ao seu, forçando-o a dormir debaixo das escadas, enquanto uma cama dócil estava à sua espera em Hogwarts, além de alimentá-lo com restos de comida, o que o faz ficar espantado com a abundância dos banquetes que encontra no colégio. Observa-se que, ao chegar à escola, Harry Potter revive aventuras seme-

lhantes às que muitos heróis das histórias medievais viveram, e o faz para salvar a sua então querida escola mágica, que o acolhera tão bem e prazerosamente. (Cf. COLBERT: 2001)

Para estabelecer outras possíveis relações comparatistas com a tradição do Maravilhoso e dos contos de fada, do insólito na literatura universal, pode-se destacar também a presença, no texto de J. K. Rowling, do espelho de Ojesed, uma vez que *Harry Potter e a Pedra Filosofal* não é a única narrativa que se utiliza espelhos mágicos como fonte de poder e sabedoria.

Por milhares de anos, o folclore dos bruxos fez referência a espelhos. Antigamente era muito caro fabricar espelhos, e isso os tornava peças raras. Em algumas lendas, os espelhos eram considerados ferramentas do demônio, usados para capturar as almas, da mesma forma como capturavam imagens. Na Idade Média, os bruxos consultavam os espelhos, onde viam o futuro e a resposta para questões importantes. A isso se chama *perscrutação*. (COLBERT: 2001, 95). O espelho mágico mais famoso da Literatura Infanto-Juvenil é o da Rainha Má, em *Branca de Neve*.

Existem muitos outros, como, por exemplo, “A história do príncipe Zein Alasnan e do rei dos gênios”, contada por

Cheherazade em *As mil e uma Noites*, que relatam o nascimento de um príncipe que, ao alcançar certa idade, logo depois de sua morte de seu pai, assume o trono.

Na narrativa de Cheherazade, com o passar do tempo, Alasnan dissipa toda riqueza do reino herdado de seu pai, trazendo a ira do povo contra si. Em meio a esse tormento, ele tem vários sonhos, nos quais sempre lhe aparece um ancião, mandando-o fazer coisas, como ir e vir de um lugar a outro, na expectativa de provar sua coragem.

Num desses trânsitos, ao chegar ao Cairo, é recebido com amizade pelo rei dos gênios, que lhe promete uma estátua, dentre outras que já tinha dado a seu pai. Porém, para dar-lhe o presente, faz Alasnan prometer que levaria junto consigo uma jovem virgem de 15 anos, e não desejosa de conhecer homens. Para certificar a total virtude da moça, o rei dos gênios lhe dá um espelho com poderes mágicos:

Eu te darei um espelho, que terá mais certeza do que tu. Quando vires uma jovem de 15 anos perfeitamente bela, deverás apenas olhar no espelho, que a refletirá. O espelho se conservará puro e límpido se ela for casta, se pelo contrário, ele se embaciar, será sinal de que a jovem já deu algum passo errado, ou pelo menos desejou da-lo”. (MALBA TAHAN: 2001, 190)

Observa-se que nessa história o espelho tem como finalidade mostrar o caráter e a virtude da jovem, enquanto em *Harry Potter e a Pedra Filosofal* o espelho mostra os desejos mais profundos de cada pessoa que o olha. Em cada história o espelho apresenta-se como um objeto mágico, tendo a finalidade de mostrar os sentimentos mais íntimos das pessoas.

Num poema inglês da época elisabetana, *The Faerie Queen*, Merlim cria um espelho para o rei Ryence com poderes parecidos:

O grande Mago Merlim criou,
Com seu grande saber e terrível poder infernal,
Uma superfície de vidro espantosamente polida.
Esse espelho revelava sem enganos,
Todo ser ou coisa que existisse,
Que quem o contemplasse desejasse encontrar,
Fosse qual fosse o mal, de amigo ou inimigo,
Ao olhar, tudo era por ele revelado.

(TOM: 1977, 95)

Os espelhos são reflexos das pessoas que neles se olham, para o bem e o mal. É por isso que eles são perigosos. O espelho de Ojesed, em *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, é um bom exemplo desse tipo de espelho.

Era um magnífico espelho, da altura do teto, com uma moldura em talha dourada. No seu topo havia a seguinte inscrição: “Oãça rocu esme ojesed osamo tso rueso ortso moam” que tinha o signifi-

cado de: “Não mostro seu rosto, mas o desejo em seu coração. (COLBERT: 2001, 97)

Aparentemente, o espelho não teria problema algum, mas a fala do professor Dumbledore revela que ele não é bom:

Já houve homens que definharam diante dele, fascinados pelo que viram, ou enlouqueceram sem saber se o que o espelho mostrava era real ou sequer possível. (ROWLING, 2000:184)

Embora o Espelho de Ojesed seja a “chave para encontrar a Pedra Filosofal” (COLBERT: 2001, 98), representa também um teste para o caráter das pessoas. A vaidade e o egoísmo, motivações básicas para se olhar no espelho, são características que facilmente corrompem.

Uma personagens que pode ser apontada como representante do Maravilhoso é Dumbledore. Ele é o único feiticeiro, além de Harry Potter, a quem Voldemort teme, e um dos poucos que pronuncia seu nome sem temor. Embora tenha sido escolhido para ocupar o Ministério da Magia, preferiu permanecer em Hogwarts, onde atua discretamente como conselheiro do ministro Cornélio Fudge.

Dumbledore é um bruxo tradicional. Pode-se facilmente confundi-lo com o mago Merlim, personagem dos romances medievais do ciclo da demanda, da tábua redonda, do rei Artur. Os longos cabelos brancos, sua vasta barba prateada

e seus ombros largos deixavam-no parecido com os sábios reis das lendas antigas, aproximando-o, por exemplo, das descrições mais comumente alusivas ao imperador Carlos Magno. Ele é o pai ideal para Harry Potter, especialmente importante para o menino, cujos pais foram mortos. Dumbledore possui características de um ser humano qualquer, como se verifica na contratação do professor Quirrel para dar aulas de Defesa Contra as Artes das Trevas, em que ele não sabe realmente tudo sobre o novo professor, pois se soubesse, teria adivinhado as intenções desse vilão.

Seja qual for o papel de Dumbledore nesta história toda, é certo que será fundamental para o amadurecimento de Harry Potter, que o vê como um ser humano falível igual a todos, apesar de tão venerado. Só assim Harry Potter pode ver sua própria personalidade e seus feitos.

Outra personagem que se pode vincular ao Maravilhoso é Rúbeo Hagrid. Ele é um homem verdadeiramente sobrenatural. É muito mais alto do que todos os demais, podendo ser considerado um verdadeiro gigante. Veste-se totalmente fora dos padrões de uma pessoa normal, e, mesmo assim, aqueles que não são bruxos o tratam com naturalidade. Apesar de grandalhão, Hagrid é extremamente simpático, ingênuo e simples,

possuindo a estranha paixão de colecionar animais totalmente sobrenaturais como o Norberto, seu dragão norueguês, que ele criou até não dar mais em sua casa. (Cf. ROWLING: 2000, 197)

Outra característica do Maravilhoso presente em *Harry Potter e a Pedra Filosofal* é ser um animago algo totalmente fora da normalidade. Chama-se animago o bruxo que é capaz de se transformar em animal sem o uso da varinha mágica. Apesar de ser muito comum confundir lobisomens e animagos, existe uma diferença significativa entre eles: os animagos se transformam por vontade própria, conservando sua consciência humana, e os lobisomens transformam-se involuntariamente em noites de lua, sem controle dos atos que praticam quando estão transformados. (Cf. COLBERT: 2001, 30)

Minerva Mc Gonagall, professora de Transfiguração de Hogwarts, é uma animaga capaz de transformar-se em gato, forma que usou para observar os Dusley, antes de Harry Potter ser entregue resgatado para a Escola, logo no início da história:

– Imagine encontrar à senhora aqui, professora Minerva Mc Gonagall. E virou-se para sorrir para o gato, mas este desaparecera. Ao invés dele, viu-se sorrindo para uma mulher de aspecto severo que usava óculos de lentes quadradas exatamente

do formato das marcas que o gato tinha em volta dos olhos. (ROWLING, 2000: 14)

Outro elemento muito importante, com características ligadas ao Maravilhoso, que cumpre função de personagem, pois exerce ação no plano dos acontecimentos, interferindo no desenrolar da história, é o Chapéu Seletor. Ele é um elemento pertencente à série *Harry Potter*. Possui uma aparência velha e suja, e em *Harry Potter e Pedra Filosofal* é ser um animago totalmente fora da normalidade, tipicamente associada a objetos de bruxos.

Chapéu seleciona os alunos para cada uma das casas da escola. Todo início de ano, os alunos do primeiro ano da escola de Hogwarts são selecionados para uma das quatro casas existentes na escola. O Chapéu Seletor então é colocado em uma cadeira, em que cada aluno senta, colocando o chapéu na cabeça. O Chapéu Seletor analisa a personalidade da pessoa, e a partir disso decide a melhor equipe da qual deve fazer parte. Observa-se que um chapéu falante, que consegue ler a mente dos alunos, é algo totalmente maravilhoso. Isso ocorreu com Harry no primeiro ano:

A última coisa que Harry viu antes de o chapéu lhe cair sobre os olhos foi um salão cheio de gente (...). Harry ouviu o chapéu anunciar a última

palavra para todo o salão:Grifinória!
(ROWLING: 2000,107)

Outro elemento que merece destaque na história é o Xadrez de Bruxo, que em quase nada se diferencia do xadrez convencional, exceto pelo fato de que as peças se movem ao comando da voz de seu jogador, como se tivessem vida. Cada vez que uma peça tira outra do jogo, ao invés do jogador pegar e tirar a peça do tabuleiro, elas lutam entre si e se despedaçam, encenando e dando vida ao combate do jogo de xadrez.

O xadrez de Bruxo foi um obstáculo a ser enfrentado até chegar à Pedra Filosofal. Nesse caso, Harry Potter, Rony e Hermione encontraram um tabuleiro gigante, com peças em tamanho real, contribuição da professora McGonagall para a proteção da Pedra.

Podem-se destacar também algumas personagens como os animais de Hogwarts. Fofo é um Cão Cérbero, que pertence a Rúbeo Hagrid, guarda-caça da Escola de Bruxaria de Hogwarts, e possui a missão de guardar o corredor proibido no terceiro andar, em que se encontra a entrada da sala onde está guardada a Pedra Filosofal. Fofo apresenta uma aparência assustadora: gigantesco, com mau hálito e três cabeças. De acordo com a mitologia, Cérbero é o cão que guarda a entrada do Hades ou Inferno. Quando uma pessoa chega, o Cérbero é a-

mável e permite que a mesma entre, mas, quando essa pessoa quer sair, ele se torna uma criatura temível e voraz. Na história, Fofo não permite que as personagens entrem na sala onde se encontra a Pedra Filosofal. Sob ordens de Alvo Dumbledore, o Cão é o primeiro desafio que se precisa enfrentar para conseguir a fonte do elixir da vida. Todos têm seus pontos fracos, e com Fofo não é diferente. Cérbero vira a criatura mais doce do mundo quando ouve uma boa música e chega até a dormir.

Os Unicórnios aparecem na arte e na Mitologia da antiga Mesopotâmia, China e Índia. O naturalista romano Plínio, baseado em relatos orais, chamou-os de

besta extremamente feroz, similar no corpo a um cavalo, com cabeça de chifre negro, de dois cúbitos (cerca de um metro) de comprimento, que se projeta no centro da testa. (COLBERT:2001,163)

Voldemort matava os unicórnios para manter-se vivo, seu sangue tinha poder de cura: “O vulto encapuzado aproximou-se do unicórnio, abaixou a cabeça sobre o ferimento no flanco do animal e começou a beber o seu sangue.” (ROWLING: 2000, 220)

Outro elemento com características ligadas ao Maravilhoso, semelhante ao Chapéu Seletor, é a capa de invisibilidade. Ela é um objeto mágico, e uma das únicas conhecidas per-

tence a Harry Potter, que a ganhou de presente de seu falecido pai, Tiago Potter. É bordada com fios de semivivo, e tem uma cor prateada com um aspecto mole. Tudo que se encontra debaixo dela fica invisível, denotando no máximo, um deslocamento de ar. (Cf. COLBERT: 2001, 44)

O elemento mais encantado, e portanto maravilhoso, é a própria Hogwarts. A Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts é o cenário principal das aventuras de Harry Potter. Ela parece ser a única grande escola de magia existente no Reino Unido, treinando pessoas com habilidades mágicas para que se tornem bruxos e bruxas plenamente qualificados. Lá acontecem vários fatos encantadores, que deixam os alunos totalmente extasiados por fazerem parte dessa escola maravilhosa.

Enfim, nota-se que *Harry Potter e a Pedra Filosofal* não é uma demonstração do Maravilhoso, apresentando características do gênero e, apesar de contemporâneo, incorpora marcas dos contos tradicionais, com direito a herói, vilão e aventuras. O insólito povoa o universo de Harry Potter.

Referências bibliográficas:

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura Infantil: teoria, análise e didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

COLBERT, David. *O Mundo Mágico de Harry Potter: mitos, lendas e histórias fascinantes*. Rio de Janeiro: Sextante, 2001.

MALBA TAHAN. *As Mil e uma Noites*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

LOBATO, Monteiro. *Literatura Infantil*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

ROWLING, J.K. *Harry Potter e a Pedra Filosofal*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

TODOROV, Tzveton, *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. São Paulo: Global, 2003.