

A dark, atmospheric illustration of a Halloween night. In the background, a large, multi-towered house with glowing yellow windows sits atop a hill. The sky is a deep red and purple, with bright yellow lightning bolts striking down. Silhouettes of bare, gnarled trees frame the scene, and several black bats are flying in the sky. In the foreground, a large, dark, circular UFO-like object hovers, emitting a bright white beam of light that illuminates a path leading towards the house. The overall mood is mysterious and spooky.

Naiara Sales Araújo
Organizadora

LITERATURA FANTÁSTICA, FICÇÃO CIENTÍFICA E LITERATURA GÓTICA

INTERFACES E DIÁLOGOS ENTRELAÇADOS

**LITERATURA FANTÁSTICA,
FICÇÃO CIENTÍFICA E
LITERATURA GÓTICA:**
interfaces e diálogos entrelaçados

Naiara Sales Araújo
Organizadora

**LITERATURA FANTÁSTICA,
FICÇÃO CIENTÍFICA E
LITERATURA GÓTICA:**
interfaces e diálogos entrelaçados

São Luís



EDLIFMA

2018

Copyright © 2018 by EDUFMA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

Profa. Dra. Nair Portela Silva Coutinho
Reitora

Prof. Dr. Fernando Carvalho Silva
Vice-Reitor

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

Prof. Dr. Sanatíel de Jesus Pereira
Diretor

CONSELHO EDITORIAL

Prof. Dr. Esnel José Fagundes
Profa. Dra. Inez Maria Leite da Silva
Prof. Dr. Luciano da Silva Façanha
Profa. Dra. Andréa Dias Neves Lago
Profa. Dra. Francisca das Chagas Silva Lima
Bibliotecária Tatiana Cotrim Serra Freire
Prof. Me. Cristiano Leonardo de Alan Kardec Capovilla Luz
Prof. Dr. Jardel Oliveira Santos
Profa. Dra. Michele Goulart Massuchin
Prof. Dr. Ítalo Domingos Santirocchi

Revisão
Os autores

Capa e Diagramação
Wellington Silva

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

LITERATURA FANTÁSTICA, FICÇÃO CIENTÍFICA E LITERATURA GÓTICA:
interfaces e diálogos entrelaçados / Naiara Sales Araújo (Organizadora.).
– São Luís: EDUFMA, 2018.

E-book

ISBN: 978-85-7862-783-6

1. LITERATURA FANTÁSTICA. 2. FICÇÃO CIENTÍFICA. 3. LITERATURA
GÓTICA. I. Araújo, Naiara Sales

CDD 82.091
CDU 82.344

Impresso no Brasil

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte deste livro pode ser reproduzida, armazenada em um sistema de recuperação ou transmitida de qualquer forma ou por qualquer meio, eletrônico, mecânico, fotocópia, microfilmagem, gravação ou outro, sem permissão do autor.

APRESENTAÇÃO LITERATURA FANTÁSTICA, FICÇÃO CIENTÍFICA E LITERATURA GÓTICA: interfaces e diálogos entrelaçados	7
ESCURIDÃO, SILÊNCIO E MORTE: O INSÓLITO EM DEMÔNIOS (1893), DE ALUÍSIO AZEVEDO <i>Livia Fernanda Diniz Gomes</i>	11
O EFEITO FANTÁSTICO EM ANDRÉ CARNEIRO <i>Gladson Fabiano de Andrade Sousa</i>	27
O ESPAÇO NA CONSTRUÇÃO DO GÓTICO EM A SOMBRA DO VENTO, DE CARLOS RUIZ ZAFÓN <i>Flamilla Pinheiro Costa</i> <i>Naiara Sales Araújo</i>	43
O GÊNERO GÓTICO EM GONE HOME: UMA ANÁLISE À LUZ DA INTERTEXTUALIDADE <i>Ludmila Gratz Melo</i> <i>Naiara Sales Araújo</i>	61
MANIFESTAÇÃO DO INSÓLITO ATRAVÉS DO DUPLO NO CONTO O DUPLO, DE COELHO NETO <i>Onivaldo Ferreira Coutinho Sobrinho</i> <i>Naiara Sales Araújo</i>	77
FIGURAÇÕES DO FANTÁSTICO: A INFLUÊNCIA DE POE EM OBRAS MACHADIANAS <i>Lucélia Magda Oliveira da Silva</i> <i>Naiara Sales Araújo</i>	89

ANÁLISE DA OBRA ORLANDO DE VIRGÍNIA WOOLF SOB A PERSPECTIVA DOS ESTUDOS QUEER	105
<i>Fernanda Pereira Cantanhede</i>	
“FAÇA O QUE QUISER”: A THELEMA EM <i>A HISTÓRIA SEM FIM</i>	119
<i>Débora Furtado Moraes</i> <i>Naiara Sales Araújo</i>	
<i>UMBRA</i> E O CAÇADOR DE ANDROIDES: UMA ANÁLISE À LUZ DA TEORIA ECOFEMINISTA	129
<i>Amanda Oliveira Lima</i> <i>Naiara Sales Araújo</i>	
A REPRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA NA DISTOPIA <i>O CONTO DA AIA</i>	143
<i>Thaynná Camilla Martins Matos</i> <i>Naiara Sales Araújo</i>	
MONSTRUOSIDADE NA BELLE ÉPOQUE TROPICAL: PÓS-HUMANISMO E DESVIOS DA NORMATIVIDADE EM <i>ESFINGE</i>, DE COELHO NETO	163
<i>Dayane Andréa Rocha Brito</i>	
<i>MISE EN ABYME</i> NA OBRA DE JULIO CORTÁZAR: UMA ANÁLISE DE “CONTINUIDAD DE LOS PARQUES”	185
<i>Daiane Leite Chaves Bezerra</i> <i>Fábio Henrique Novais de Mesquita</i>	
SOBRE OS AUTORES	197



APRESENTAÇÃO

LITERATURA FANTÁSTICA, FICÇÃO CIENTÍFICA E LITERATURA GÓTICA: interfaces e diálogos entrelaçados

A obra ora apresentada permitiu aos autores enveredar por três férteis vertentes literárias cujas fronteiras e limites são comumente entrelaçadas e, por vezes, transcendem conceitos e definições pré-estabelecidos. Literatura Fantástica, Ficção Científica e Literatura Gótica, foco desta produção, são termos que durante muito tempo povoaram os discursos críticos literários sem que contudo se estabelecessem paradigmas capazes de delimitar as estruturas matrizes de cada uma dessas categorias, gêneros ou subgêneros literários.

Nossa intenção aqui é trazer à baila, conceitos, análises e releituras que possam fomentar as discussões já existentes circunjacentes a estes três gêneros literários e suas mais variadas interfaces. Neste sentido, o primeiro capítulo intitulado *Escuridão, Silêncio E Morte: O Insólito Em Demônios* (1893), de Aluísio Azevedo, a autora analisa três das temáticas através das quais o elemento insólito se faz presente no conto fantástico *Demônios* (1893), do autor maranhense Aluísio Azevedo. Para tanto, foram utilizados os estudos do crítico literário búlgaro Tzvetan Todorov (1992), do escritor e crítico literário espanhol David Roas (2014) e do escritor norte-americano Howard Philips Lovecraft quanto às definições do fantástico e de seus elementos primordiais para legitimar a obra enquanto pertencente a esse gênero.

No capítulo *O Efeito Fantástico em André Carneiro*, o autor utiliza-se dos apontamentos de Poe (1999), Todorov (1992) e Furtado (1980), para chegar ao esclarecimento da hesitação ou incertezas arquitetadas na narrativa de André Carneiro; a construção deste

discurso de dúvida é objetivo a ser alcançado na construção da narrativa fantástica. Dessa forma, a análise é pautada nos procedimentos desenvolvidos por André Carneiro que possibilitam a execução e manutenção do chamado efeito fantástico no plano temático e discursivo.

O capítulo seguinte, *O Espaço na Construção do Gótico em A Sombra Do Vento, de Carlos Ruiz Zafón*, as autoras buscam mostrar como os elementos espaciais são fundamentais para a concepção das estruturas góticas na narrativa, haja visto que os espaços proporcionam o clima de mistério e retornos ao passado aguçando a curiosidade do leitor, ajudando-o a se envolver, ainda mais, com a narrativa. Da mesma forma, em *O Gênero Gótico em Gone Home: Uma análise a Luz da Intertextualidade*, mostra-se na narrativa gótica do videogame, não apenas as possibilidades que a estética do gótico oferece, mas também a presença de elementos intertextuais ressignificados e adaptados para a realidade da trama.

Cotejando mais um autor maranhense, o capítulo *Manifestação do Insólito através do duplo no Conto O Duplo, de Coelho Neto* foca no elemento Duplo como fio condutor do ambiente fantástico na narrativa trabalhada, sendo também responsável por causar a sensação de hesitação tão comentada por Todorov. Assim, podemos dizer que o conto se insere no discurso fantástico pela inserção de alguns elementos que trazem à tona o questionamento de serem reais ou irrealis e permanecem sem explicação até o final da trama. Em *Figurações do Fantástico: A Influência De Poe Em Obras Machadianas*, as autoras estabelecem uma relação entre o estilo de escrita em contos fantásticos de Edgar Allan Poe e Machado de Assis analisando comparativamente o conto *Metzengerstein* (2015), publicado em 1832, e *A Segunda Vida* (2011), publicado em 1884.

Em *Análise da obra Orlando, de Virgínia Woolf sob a perspectiva dos Estudos Queer*, a autora mostra como Woolf apresentava um relato visionário do equilíbrio dos sentimentos masculinos e femininos, trazendo a desconstrução de gênero a partir da perspectiva do duplo ficcional. *Orlando* é uma biografia ficcional que constrói em sua narrativa uma crítica social em relação às diferenças de gênero. A narrativa se dá entre as fronteiras do real e do imaginário da mesma forma que em *A História sem Fim*, objeto de estudo do capítulo seguinte. Em *“Faça O Que Quiser”: A Thelema em A História Sem Fim*, as autoras fazem uma reflexão sobre as possíveis classificações da

obra em questão, mostrando como a hesitação entre o natural e o sobrenatural e a posterior aceitação do sobrenatural permite a classificação da mesma como pertencente ao fantástico-maravilhoso.

Os capítulos seguintes destinam-se aos estudos da distopia, aqui analisada como um subgênero da ficção científica. Em *Umbra e O Caçador de Androides: Uma Análise à Luz da Teoria Ecofeminista e A Representação da Personagem Feminina na Distopia O Conto Da Aia*, vê-se como os autores de obras distópicas demonstram preocupação em alertar para os problemas políticos e sociais da sociedade em que vivem. Juntamente com elementos característicos da ficção científica, é possível identificar as reflexões sobre a sociedade no decorrer das narrativas. As distopias ocorrem em lugares imaginários, em que as pessoas vivem privadas de seus direitos e, apesar da grande evolução tecnológica, não são capazes de ter uma vida facilitada.

Em *Monstruosidade na Belle Époque Tropical: Pós-Humanismo e desvios da normatividade em Esfinge*, a autora mostra como a obra de Coelho Neto configura o pensamento da sociedade em relação ao desenvolvimento científico, todo o fascínio e a hesitação frente ao desconhecido, além do interesse pelas questões advindas da modernização e dos avanços científicos. Coelho Neto utiliza o protagonista, James Marian, para discutir as questões relacionadas ao uso da ciência para a superação da morte, e dos limites biológicos humanos, levando o leitor a uma reflexão sobre o modo como os avanços tecnocientíficos contribuirão para a reorganização dos padrões estabelecidos na sociedade, gerando seres pós-humanos.

E finalmente, no último capítulo, *MISE EN ABYME NA OBRA DE JULIO CORTÁZAR: UMA ANÁLISE DE “CONTINUIDAD DE LOS PARQUES*, os autores buscam identificar a presença de *mise en abyme* no conto *Continuidad de los parques*, de Julio Cortázar, além de suas contribuições para o desenvolvimento da narrativa fantástica, fechando assim a roda de discussão que este livro buscou proporcionar.

Dessa forma, a publicação *Literatura Fantástica, Ficção Científica e Literatura Gótica: Interfaces e diálogos entrelaçados* apresenta ao leitor 12 capítulos que discutem de forma multidisciplinar as temáticas mais recorrentes do universo da Literatura Fantástica, Gótica e de Ficção Científica.

ESCURIDÃO, SILÊNCIO E MORTE: O INSÓLITO EM DEMÔNIOS (1893), DE ALUÍSIO AZEVEDO

Livia Fernanda Diniz Gomes

INTRODUÇÃO

Aluísio Tancredo de Azevedo, nascido em São Luís do Maranhão em 1857, é considerado até hoje um dos maiores representantes da literatura maranhense e brasileira em geral, sobretudo com seus romances de cunho naturalista tais como *O Mulato* (1881), *Casa de Pensão* (1884) e *O Cortiço* (1890). No entanto, a obra de Aluísio Azevedo, que é vasta e híbrida, tem como ponto de partida um romance romântico chamado *Uma Lágrima de Mulher* (1879) e conta com a publicação de crônicas, peças teatrais (algumas em parceria com seu irmão Artur Azevedo, outras em colaboração com o autor Emílio Rouede, outras ainda de sua autoria, somente), e romances-folhetim. Estes últimos, escritos entre 1882 e 1886, e entre 1890 e 1892 após certa pausa, e publicados no rodapé de jornais, se tornaram alvos de diversas críticas quanto a sua aparente oposição às obras naturalistas e quanto a sua qualidade (CÂNDIDO, 1960). Por isso, acabaram por desempenhar um papel secundário no que diz respeito aos estudos em torno da obra do literário maranhense.

Diversas passagens desses romances-folhetim chegaram a ser reutilizados pelo autor na produção de alguns romances posteriores e outros, ainda, foram publicados sob a forma de contos (MÉRIAN, 1988). Dentre eles está *Demônios*, originalmente publicado na Gazeta de Notícias entre os dias 1 e 11 de fevereiro de 1891 e posteriormente figurando como conto numa coletânea de contos de mesmo nome em 1893, em sua primeira edição, e em 1894, na segunda. Alguns

anos depois, em decorrência da venda definitiva dos direitos autorais sobre o conjunto da obra de Aluísio Azevedo à editora Garnier em 1897, *Demônios* foi publicado novamente na coletânea *Pegadas* (1898), sendo esta edição ligeiramente diferente das anteriores por não apresentar trechos referentes à putrefação dos cadáveres e ao momento de encontro do protagonista com sua noiva desfalecida, de certo teor necrofílico. *Demônios* representa duas facetas ainda pouco exploradas da obra de Aluísio Azevedo: sua habilidade enquanto contista e sua produção fantástica, que possui ainda outras narrativas curtas como *O Impenitente* e *Último Lance*, e ainda *A Mortalha de Alzira*, também publicado como romance-folhetim à princípio, narrativa fortemente inspirada na novela fantástica *La morte amoureuse* (1836) do autor francês Théophile Gautier.

Esse artigo objetiva, portanto, analisar três das temáticas através das quais o elemento insólito se faz presente no conto fantástico *Demônios* (1893), do autor maranhense Aluísio Azevedo. Para tanto, foram utilizados os estudos do crítico literário búlgaro Tzvetan Todorov, do escritor e crítico literário espanhol David Roas e do escritor norte-americano Howard Philips Lovecraft quanto às definições do fantástico e de seus elementos primordiais para legitimar a obra enquanto pertencente a esse gênero. Foram utilizados ainda o ensaio introdutório a *Contos Fantásticos do Século XIX* do teórico e escritor Ítalo Calvino quanto às vertentes do fantástico para situar o conto como exemplo de fantástico visionário, e as perspectivas dos pesquisadores e professores brasileiros Lenira Marques Covizzi e Flávio Garcia no que diz respeito ao elemento insólito nas narrativas ficcionais.

O FANTÁSTICO E O ELEMENTO INSÓLITO NAS NARRATIVAS FICCIONAIS

O interesse crítico pela literatura fantástica, intensificado durante o século XX, levou ao surgimento de um corpus de abordagens ao gênero a partir de variadas correntes teóricas, e como resultado surgiu uma diversidade de definições acerca do que seja o fantástico e quais obras o compõe. Quando o crítico literário búlgaro Tzvetan Todorov escreveu sua *Introdução à Literatura Fantástica* (1970), de abordagem estruturalista, lançou uma das obras fundamentais para os estudos acerca do gênero fantástico. Em seu segundo capítulo,

“Definição do Fantástico”, ele explicita que a natureza do fantástico reside em deparar-se com um acontecimento que à princípio não possa ser elucidado pelas leis que regem um determinado mundo (TODOROV, 2012, p.30). Tal experiência leva à dúvida quanto à forma que esse acontecimento possa ser explicado, se como um produto da ilusão dos sentidos, percepções ou obra da imaginação, de forma que as leis desse mundo permanecem inalteradas; ou se esse acontecimento de fato existiu, tornando-se parte dessa realidade e, assim, alterando-a significativamente.

Por isso, para Todorov, a condição primeira para considerar uma obra fantástica consiste na hesitação provocada no leitor, a incerteza diante da escolha de uma explicação natural ou sobrenatural do elemento insólito na narrativa. Em seguida, destaca que essa hesitação pode ser, e em grande parte das vezes é, compartilhada com uma personagem da obra, pois é a partir do prisma e perplexidade dela que o leitor terá uma percepção ambígua dos acontecimentos narrados e assim será integralizado ao mundo da obra. Finalmente, o teórico destaca a importância de que qualquer interpretação poética ou alegórica feita da narrativa seja descartada, sendo essa prática considerada por ele como um dos perigos que ameaça o fantástico.

Outra característica do fantástico ressaltada por Todorov diz respeito à efemeridade do gênero, já que no momento em que uma decisão é tomada no sentido de esclarecer o acontecimento insólito na narrativa, deixa-se de ter o fantástico puro e tem-se a aproximação com um de seus gêneros limítrofes, o estranho e o maravilhoso:

O fantástico, como vimos, dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da “realidade”, tal qual existe na opinião comum. [...] Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV, 2012, p.48)

No entanto, essa classificação não se apresenta de forma tão definitiva, uma vez que subgêneros podem surgir na divisa entre esses tipos, os quais são o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso. Obras que em grande parte permanecem no terreno do fantástico,

mas possuem um desfecho estranho ou maravilhoso passam a fazer parte desses subgêneros limítrofes. Por fim, o crítico lembra que algumas obras podem ser chamadas de fantástico puro, sendo estas as que terminam sem apresentar uma resolução natural ou sobrenatural para o elemento insólito presente na narrativa.

Em seu ensaio crítico *The Supernatural Horror in Literature*, inicialmente publicado em 1927, o escritor norte-americano Howard Phillips Lovecraft ressaltava como fundamental outra característica comum às obras fantásticas, e que não se encontra necessariamente na obra, mas sim na experiência do leitor: o medo.

Devemos considerar uma narração preternatural não pela intenção do autor, nem pela pura mecânica da trama, mas pelo nível emocional que ela alcança [...] Um conto é fantástico muito simplesmente se o leitor experimenta profundamente um sentimento de temor e de terror, a presença de mundos e poderes insólitos (LOVECRAFT, 2008, p. 17)

O efeito produzido pelo surgimento do elemento insólito no contexto cotidiano, fazendo com que o real e o sobrenatural entrem em colisão, leva a uma série de questionamentos acerca dos sentidos, da realidade, do próprio eu e mesmo da sanidade, de forma que a reação natural a tudo isso nada mais é que o medo. E mais: como o próprio Lovecraft ressaltava logo na introdução do seu ensaio, “o mais forte e antigo tipo de medo é o medo do desconhecido” (LOVECRAFT, 2008, p. 13). Esse desconhecido, que é igualmente imprevisível, configura desde tempos primitivos como possível fonte de bênçãos e maldições para a humanidade, uma vez que pertence às esferas de existência das quais o homem nada sabe a respeito e da qual não toma parte.

Teorizando a esse respeito, o espanhol David Roas, escritor, crítico literário e especialista em literatura fantástica, reitera a tese de H.P. Lovecraft em seu *A Ameaça do Fantástico*, quando afirma que: “O fantástico nos faz perder o pé em relação ao real. E, diante disso, não cabe outra reação senão o medo.” (ROAS, 2014, p. 138). Ele ressaltava ainda que, apesar de condição necessária para o fantástico, o medo não é característica exclusiva desse gênero. E diz o mesmo acerca do sobrenatural: este pode ser encontrado em narrativas utópicas, ficção científica, romances de cavalaria e epopeias gregas,

mas o único que não pode funcionar na ausência do sobrenatural é o fantástico. (ROAS, 2014, p. 30).

Outra contribuição de Roas diz respeito à importância do realismo no desenvolvimento da narrativa fantástica, uma vez que a verossimilhança com o mundo cotidiano deve ser a mais real possível antes da ruptura causada pelo elemento insólito, uma vez que o objetivo da obra fantástica é estabelecer esse rompimento com a realidade empírica: “A narrativa fantástica está ambientada, então, em uma realidade que ela constrói com técnicas realistas e ao mesmo tempo destrói, inserindo nela outra realidade, incompreensível para a primeira”. (ROAS, 2014, p. 54). Para tanto, faz-se necessário considerar que essa representação do real depende de um determinado contexto sociocultural, pois é a partir das noções de realidade e verdade desse contexto extratextual que dialoga com o discurso fantástico que o insólito poderá ser recebido, de fato, como um elemento transgressor e anacrônico a ela.

Ainda nesta mesma linha temática, o escritor e teórico italiano Ítalo Calvino, na introdução da coletânea de obras fantásticas sob sua organização chamada *Contos fantásticos do século XIX – O fantástico visionário e o fantástico cotidiano*, traz uma contribuição interessante quanto à classificação das narrativas fantásticas. Calvino divide as obras de sua compilação nessas duas categorias de fantástico, o visionário e o cotidiano, que são definidas por ele da seguinte forma: o fantástico visionário é aquele que “coloca em primeiro plano uma sugestão visual” (CALVINO, 2004, p.11), já que a temática dessas obras fantásticas baseia-se naquilo que se vê, ou seja, o ponto forte da estória provém da capacidade de suscitar imagens enquanto evidência de uma cena complexa e insólita, a fim de promover um espetáculo do sobrenatural para o leitor. O autor exemplifica ao comentar O elixir da longa vida de Honoré de Balzac: “Mas o conto se impõe pelos efeitos macabros das partes do corpo que vivem por si: um olho, um braço e até uma cabeça que se destaca do corpo morto e morde o crânio de um vivo” (CALVINO, 2004, p.102).

Já o fantástico cotidiano, também chamado por Calvino de “mental”, “psicológico” ou “abstrato”, consiste na apresentação dos elementos insólitos de maneira bem menos visível, apostando muito mais no que se sente do que no que se vê. O exemplo desta tendência é o conto *O coração denunciador* de Edgar Allan Poe: “as sugestões visuais são reduzidas ao mínimo, restringem-se a um olho esbugalhado na

escuridão, e toda a tensão se concentra no monólogo do assassino”. (CALVINO, 2004, p. 12). Calvino discorre ainda sobre o fantástico visionário ter sido muito mais difundido durante a primeira metade do século XIX, cedendo espaço, aos poucos, ao fantástico cotidiano, que configurou como bem mais recorrente na segunda metade desse mesmo século, prolongando-se ao século seguinte.

No que diz respeito ao insólito em si, Todorov, ao citar teóricos franceses que se aventuraram na definição do fantástico antes dele mesmo o fazer, destaca os termos utilizados por eles para expressar a presença do sobrenatural na obra fantástica: Pierre-Georges Castex utiliza o termo “mistério”; Louis Vax, o “inexplicável”, e Roger Caillois o “inadmissível”. (TODOROV, 2012, p. 32).

A professora e pesquisadora Lenira Marques Covizzi em seu estudo acerca das narrativas de Guimarães Rosa e Jorge Luís Borges, define o insólito enquanto uma categoria importante que “carrega consigo e desperta no leitor, o sentimento do *inverossímil*, *incômodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível*, *infinito*, *incorrigível*, *incrível*, *inaudito*, *inusitado*, *informal*...” (COVIZZI, 1978, p. 26). Covizzi destaca ainda que o insólito contém uma “carga de indefinição própria do seu significado” (COVIZZI, 1978, p. 26), o que explicaria o uso do itálico para destacar os prefixos de negação nos termos utilizados por ela para tratar do insólito que, mais do que revelar aquilo que ele é, revela aquilo que ele não é. Quando da manifestação do insólito, ela discorre que “entra-se em contato com objetos, pessoas, situações até então desconhecidos” (COVIZZI, 1978, p. 26), o que causaria a sensação de perplexidade e mesmo de euforia. Finalmente, associa o insólito à uma inadequação, uma disfunção num dado contexto em que está inserido.

Em associação às ideias de Lenira Marques Covizzi, o professor e pesquisador das vertentes do insólito ficcional Flávio Garcia define o insólito como categoria que

engloba eventos ficcionais que a crítica tem apontado ora como extraordinários – para além da ordem – ora como sobrenaturais – para além do natural – e que são marcas próprias de gêneros literários de longa tradição, a saber, o Maravilhoso, o Fantástico e o Realismo Maravilhoso. Insólito abarca aquilo que não é habitual, o que é desusado, estranho, novo, incrível, desacostumado, inusitado, pouco freqüente, raro, surpreendente, decepcionante, frustrante, o que rompe com as expectativas da naturalidade e

da ordem, a partir senso comum, representante de um discurso oficial hegemônico. (GARCIA, 2007, p.1)

Também destacando palavras com as quais o insólito pode encontrar similaridades, Garcia salienta o fato de que o insólito é uma característica presente em outros gêneros além do fantástico, com o qual tem sido associado ao longo dessa explanação. Assim, o insólito configura-se como o elemento que desestrutura a narrativa do eixo do real, deslocando-a para o terreno do desconhecido onde o sobrenatural se manifesta.

ANÁLISE DO ELEMENTO INSÓLITO EM *DEMÔNIOS* (1893)

Demônios tem sua narrativa desenvolvida a partir do ponto de vista de um escritor que, embora tenha a sensação de já ter dormido bastante, acorda durante o que parece ser ainda noite. Para distrair-se do que julga ser um momento de insônia, resolve escrever algumas páginas até o amanhecer. Ele então vivencia um estranho momento no qual escreve demasiada e nervosamente como “um cavalo que se esquentava e se inflama na vertigem do galope”, pois as ideias vinham a ele como “um bando de demônios” (AZEVEDO, 1893, p.20). Após sair desse estado de transe, confuso e sem ter nenhuma noção de tempo, a personagem se surpreende ao perceber que a noite não cessa e tudo ao seu redor passa a ficar ainda mais escuro e silencioso. Recorre ao seu relógio, mas este parece ter parado de funcionar em algum momento durante a noite.

O protagonista resolve então sair do seu quarto e checar os demais hóspedes da pensão onde estava e é então que com grande choque constata que estão todos mortos, não havendo uma explicação plausível para tal. Descobrendo-se em total escuridão, já que nem mesmo a chama da sua vela se sustenta, a personagem lembra então de sua noiva, Laura, e sai em busca dela na esperança que esteja viva. No primeiro momento, ela parece estar morta como todos os outros, mas após alguns momentos de interação entre os dois, ela se reanima e os dois trocam um breve diálogo acerca de como procederiam então. O casal decide morrer juntos e partem em direção ao mar, que à essa altura era muito mais lodo e lama, assim como todo o espaço percorrido pelos dois.

No caminho, o narrador e sua noiva passam por um processo de involução, no qual deixam de ser completamente humanos e têm suas habilidades de fala e pensamentos limitadas. Passam a apresentar características selvagens e voluptuosas, como animais ferozes para, em seguida, fincarem raízes no solo e perderem toda sua mobilidade – configurando, assim, como vegetais. Depois do que pareceu muito tempo, o casal-árvore sente sua medula alcalinando e seu corpo perdendo sua natureza de matéria orgânica até alcançarem o supremo estado de cristalização, se tornando, assim, minerais. Após outro longo período de tempo, eles passam a se tornar gasosos e sobem em direção ao firmamento para serem, finalmente, nada.

O desfecho da história desfaz todo o aspecto fantástico da narrativa, uma vez que é explicitado que tudo aquilo foi o resultado da escrita que produzida durante o momento de insônia da personagem enquanto aguardava o amanhecer. Após esse breve resumo do conto em estudo, os próximos tópicos tratarão de abordar como o elemento insólito se faz presente na narrativa através das temáticas da escuridão, do silêncio e da morte, respectivamente.

A ESCURIDÃO E O SILÊNCIO

A escuridão e o silêncio apresentam-se como dois dos aspectos mais essenciais na instauração do fantástico na narrativa, uma vez que a intensificação desses elementos ao longo da estória abre espaço para o surgimento de um ambiente sobrenatural na obra. A escuridão e o silêncio também propiciam a possibilidade de conhecer a cena que se desenvolve através de outros sentidos do narrador, como o tato, o olfato e o paladar, uma vez que ele eventualmente se vê desprovido do uso da visão e da audição. Essa descrição detalhada do ambiente formada a partir dos sentidos do narrador propiciam o desenvolvimento de imagens complexas, tais como caracterizam-se as obras do fantástico visionário (Calvino, 2004). A personagem principal e narrador da estória, escritor cujo nome permanece desconhecido, acorda e espanta-se ao perceber que o dia ainda não amanheceu, já que tem a sensação que já havia dormido em demasia.

Sim! Não havia dúvida que era bem singular não ter amanhecido!... pensei, indo abrir uma das janelas da varanda.

Qual não foi, porém, a minha decepção quando, interrogando o nascente, dei com ele ainda **completamente fechado e negro**, e, baixando o olhar, vi a cidade **afogada em trevas e sucumbida no mais profundo silêncio**.

Oh! Era singular, muito singular! (AZEVEDO, 1893, p.16, grifo nosso)

Nesse instante, o relógio ainda marcava meia-noite, embora houvesse parado de funcionar, o que faz a personagem imaginar que dormira por mais de um dia, o tempo que levaria para o relógio esgotar a corda. As estrelas são descritas como amortecidas e pálidas, e o efeito dos lampiões é minimizado ao ponto de ser chamado de deslavado e triste: evidências de que a escuridão crescentemente dominava aquele contexto. De fora, não chegava nenhum som que pudesse ser considerado corriqueiro ao horário próximo do amanhecer: pessoas que passassem à caminho do trabalho, o cantarolar de um ébrio, o barulho de um carro ou mesmo o ladrar de um cão. A luz da vela já não era intensa e clara, pois “parecia oprimida por uma atmosfera de catacumbas” (AZEVEDO, 1893, p.18). Por isso, o protagonista acende mais duas velas, já que apenas uma não é suficiente para que possa enxergar ao ponto de conseguir se locomover dentro do seu quarto de pensão.

A personagem questiona-se sobre que horas seriam, mas “a noite nada me respondeu, fechada no seu egoísmo *surdo e tenebroso*” (AZEVEDO, 1893, p.17, grifo nosso). À todas essas observações, a personagem exclama quão singular toda a situação lhe parecia: o insólito começa a aparecer de forma mais evidente através da escuridão e do silêncio que, deste momento em diante, passam a se tornar ainda mais intensificados. Durante todos os momentos do seu despertar até então, o narrador vivencia hesitação profunda quanto às possíveis explicações para o que está acontecendo. Essa hesitação, que é compartilhada com o leitor, posiciona a narrativa no terreno do fantástico, conforme discorre Todorov (2012).

O protagonista começa então a questionar sua própria capacidade de ouvir, por isso resolve fazer um teste vibrando o tímpano da mesa com toda a força possível. O som, no entanto, se faz abafado e lento, “como se lutasse com grande resistência para vencer o peso do ar” (AZEVEDO, 1893, p.18). A personagem se questiona quanto ao que teria acontecido durante sua “ausência de vida” para que aquelas que ele considera como “as duas expressões mais

impressionadoras do mundo físico” houvessem sido enfraquecidas a tal ponto. O narrador decide então distrair sua mente da situação corrente, convencendo-se de que tudo poderia tratar de uma ilusão sua, e o faz trabalhando, engajando-se no uso da sua pena.

Depois do momento de intensa escrita que parece ter durado horas, o protagonista fica estarecido ao observar que não só o dia não havia amanhecido como tudo ao seu redor se tornara ainda mais escuro e silencioso.

Meu Deus! O nascente continuava **fechado e negro**; a cidade **deserta e muda**. As estrelas tinham empalidecido ainda mais, e as luzes dos lâmpões transpareciam apenas, através da **espessura da noite**, como sinistros olhos que me piscavam da treva. (AZEVEDO, 1893, p.22, grifo nosso).

Uma vez mais a personagem observa o ambiente e questiona se não teria enlouquecido, embora cada vez mais veja diante de si um contexto sobrenatural. A escuridão e o silêncio que ultrapassam a normalidade representam o elemento insólito no momento inicial da narrativa em que um ambiente familiar ainda se configura presente de alguma forma. Nas próximas partes da estória, esses elementos se intensificam, de forma a caracterizar a atmosfera de medo que acompanha a saga da personagem. O medo, como bem observam Lovecraft (2008) e Roas (2014), é essencial para identificar narrativas como fantásticas. Neste caso, pode-se constatar que, uma vez privado da visão, da audição e de uma explicação quanto ao que estava acontecendo, o narrador reage através do medo:

Meu Deus! Meu Deus! E um violento calafrio percorreu-me o corpo. Principiei a ter **medo** de tudo; principiei a não querer saber o que se tinha passado em torno de mim durante aquele maldito sono traiçoeiro; desejei não pensar, não sentir, não ter consciência de nada. (AZEVEDO, 1893, p.24, grifo nosso)

Ao sair do seu quarto para explorar o reto da pensão em busca de outras pessoas, o narrador encontra o primeiro cadáver e se vê diante de um medo ainda maior, medo do desconhecido e, consequentemente, do inexplicável, insólito:

E o meu terror cresceu. E apoderou-se de mim o **medo do incompreensível**; o **medo do que se não explica**; o **medo do que se não acredita**. E saí do quarto querendo pedir socorro, sem conseguir ter voz para gritar e apenas resbunando uns vagidos guturais de agonizante. E corri aos outros quartos, e já sem bater

fui arrombando as portas que encontrei fechadas. A luz da minha vela, cada vez mais lívida, parecia, como eu, tiritar de medo. Oh! que terrível momento! que terrível momento! Era como se em torno de mim o **nada insondável e tenebroso** escancarasse, para devorar-me, a sua enorme boca viscosa e sôfrega. (AZEVEDO, 1893, p.28, grifo nosso)

Em meio ao seu desespero, a personagem segue atribuindo ao silêncio e à escuridão a posição de elementos que tornam os acontecimentos da narrativa ainda mais aterrorizantes e de maior dificuldade de compreensão. Ao perceber que a pouca luz que tinha estava prestes a desaparecer, o narrador vê sumir um dos últimos traços do seu mundo conhecido, que predominava antes da instauração do insólito na narrativa.

Era tempo! era tempo porque a miserável chama, depois de espreguiçar-se um instante, foi-se contraindo, a tremer, a tremer, bruxuleando, até sumir-se de todo, como o extremo lampejo do olhar de um moribundo. E fez-se então a mais completa e a mais cerrada escuridão que é possível conceber. Era a treva absoluta; treva de morte; treva de caos; treva que só compreende quem tiver os olhos arrancados e as órbitas completamente vazias; treva, como devia ter sido antes de existir no firmamento a primeira nebulosa. (AZEVEDO, 1893, p.35)

Uma vez que a escuridão completa tenha se apoderado do espaço da narrativa, serão pequenos lapsos de luz que irão propulsar o questionamento e terror no narrador e, posteriormente, na sua noiva Laura. Um exemplo disto ocorre quando, durante sua jornada, o narrador e Laura observam ao longe uma luz verde esmeralda na escuridão. Ao se aproximarem e sentirem o fedor que exalava, perceberam se tratar de fogos fátuos que se desprendiam do cadáver do pai de Laura. Quanto à ausência de som, pode-se notar que perpetua-se ao longo da narrativa, embora, ainda que remotamente, o narrador e Laura consigam estabelecer alguma comunicação entre si.

Depois de beber, Laura perguntou-me se a luz e o som nunca mais voltariam. Respondi vagamente, sem compreender como podia ser que ela se não assustava naquelas trevas e não me repelia do seu leito de donzela. Era bem estranho o nosso modo de conversar. Não falávamos, apenas movíamos com os lábios. Havia um mistério de sugestão no comércio das nossas ideias;

tanto que, para nos entendermos melhor, precisávamos às vezes unir as cabeças fronte com fronte. [53] E semelhante processo de dialogar em silêncio fatigava-nos, a ambos, em extremo. Eu sentia distintamente, com a testa colada à testa de Laura, o esforço que ela fazia para compreender bem o meu pensamento. (AZEVEDO, 1893, p. 52)

Tal interação ocorre por um tempo limitado. Uma vez que as personagens tenham estabelecido seu plano de suicídio e comecem a passar pelo processo de involução descrito na parte final da narrativa, eles não mais utilizam a faculdade de falar. Agora, seguir-se-á essa análise com a terceira temática propulsora do aparecimento do insólito na narrativa.

A MORTE

A morte apresenta-se de maneira sutil nos primeiros capítulos da narrativa, já que os elementos do insólito predominantes então são a escuridão e o silêncio. Ainda assim, pode-se destacar a sensação que a personagem tem no momento que acorda, ao descrever que seu sono foi tão profundo que seu despertar poderia ser comparado ao intervalo entre o estágio de sono normal e aquele do qual “nunca mais se volta” (AZEVEDO, 1893, p.14). As chamas da vela que ainda permanecem na primeira parte da narrativa são comparadas ao fogo fátuo das sepulturas, imagem que será retomada posteriormente de forma literal, através do cadáver do pai de Laura. Outro indicativo de morte nesse momento ocorre quando o narrador resolve checar suas plantas e percebe que, além de não mais exalarem nenhum perfume, suas folhas pendiam para fora do vaso, “como embevecidos membros de um cadáver ainda quente” (AZEVEDO, 1893, p. 23).

No momento em que o narrador resolve checar seu relógio e descobre que ele estava parado indicando meia-noite, pode-se dizer também que há uma espécie de morte também: a do tempo. Sem o referencial do relógio ou da luz solar, o protagonista deixa de ter qualquer referência temporal.

O meu relógio, agora inútil, marcava estupidamente doze horas. Doze horas de quê? Doze horas!... isto que vinha a ser?... Doze horas?... Que significaria esta palavra?... Arremessei o relógio para longe de mim, despedaçando-o contra a parede. Ó meu Deus! se continuasse para sempre aquela incompreensível noite,

como poderia eu saber os dias que se passavam?... Como poderia marcar as semanas e os meses?... O tempo é o sol; se o sol nunca mais voltasse o tempo deixaria de existir; só haveria eternidade! (AZEVEDO, 1893, p.33)

Há, então, a intensificação da presença da morte quando o corpo de um vizinho de quarto na pensão é descoberto, estendido na cama e embrulhado por um lençol, como se houve falecido durante o sono. O aspecto do cadáver, porém, é assustador, pois já apresenta sinais severos de decomposição, o que levanta a dúvida do que poderia ter causado esse efeito tão rapidamente. Ao sair tateando por ajuda, o protagonista descobre que não se trata da morte da luz, do som ou de um indivíduo apenas, mas de todos ao seu redor:

Era a morte geral! a morte completa! uma tragédia silenciosa e terrível com um único espectador, que era eu. Em cada quarto havia um cadáver pelo menos! Vi mães apertando contra o seio sem vida os filhinhos mortos; vi casais abraçados, dormindo aquele derradeiro sono, enleados ainda pelo último delírio de seus amores; vi brancas figuras de mulher estateladas no chão, decompostas na impudência da morte; estudantes cor de cera debruçados sobre a mesa de estudo, os braços dobrados sobre o compendio aberto, defronte da lâmpada para sempre extinta. E tudo frio, e tudo imóvel, como se aquelas vidas fossem de improviso apagadas pelo mesmo sopro; ou como se a terra, sentindo de repente uma grande fome, enlouquecesse e devorasse de uma só vez todos os seus filhos. (AZEVEDO, 1893, p. 28-29)

Assim como os moradores de Pompéia¹, as personagens aqui são descritas como se uma morte repentina as tivesse tomado no meio das atividades que estavam realizando. Embora o narrador cite brevemente que alguns cadáveres exalavam o fedor da peste, não há nenhuma explicação natural ou científica para o que possa ter ocorrido, menos ainda para o que poderia ter levado à simultaneidade desse acontecimento com o cenário ao redor.

A morte de todas as pessoas naquele momento, em contraste com o fato de que o protagonista era o único que restava com vida até aquele momento para presenciar e narrar o acontecido, torna-se o que há de mais insólito e assustador na narrativa até o momento.

¹ Antiga cidade do Império Romano destruída pela erupção do vulcão Vesúvio em 79 d.C.

A reação da personagem, que passou pela hesitação e pelo medo, agora chega ao ápice do terror.

E por quê? E para onde tinham fugido aquelas almas, num só voo, arribadas como um bando de aves forasteiras? Estranha greve! Mas por que não me chamaram, a mim também, antes de partir?... Por que me abandonaram sozinho entre aquele pavoroso despojo nauseabundo?... Que teria sido, meu Deus? que teria sido tudo aquilo?... Por que toda aquela gente fugia em segredo, silenciosamente, sem a extrema despedida dos moribundos, sem os gritos de agonia?... E eu, execrável exceção! por que continuava a existir, acotovelando os mortos e fechado com eles dentro da mesma catacumba? (AZEVEDO, 1893, p.30)

Com o tempo, e influenciado pelo instinto de sobrevivência e vontade de encontrar sua noiva, o narrador passa a se adaptar, ainda que primitivamente, à presença dos cadáveres. Um exemplo disto ocorre quando o narrador sai em busca de comida, pois já se haviam passado muitas horas, talvez até mesmo um dia, desde sua última refeição.

O criado jazia estendido junto à mesa, espumando pela boca e pelas ventas; não fiz caso. Do fundo dos quartos vinha já um bafo enjoativo de putrefação ainda recente. Arrombei o armário, apoderei-me da comida que lá havia e devorei-a, como um animal, sem procurar talher. Depois bebi, sem copo, uma garrafa de vinho. E, logo que senti o estômago reconfortado e, logo que o vinho me alegrou o corpo, foi-se-me enfraquecendo a ideia de morrer com os outros e foi-me nascendo a esperança de encontrar vivos lá fora, na rua. (AZEVEDO, 1893, p. 35)

A capacidade de adaptação e o instinto de sobrevivência do narrador recebem destaque nessa passagem do conto. Como a própria personagem destaca parágrafos antes, a fome é a voz mais poderosa do instinto de conservação pessoal. O amor, ainda segundo ele, seria o equivalente para o instinto de conservação da espécie; e é por isso que, em seguida, ele vai em busca de Laura. Ao dirigir-se às cegas para a casa da família de sua amada, o narrador desespera-se ao encontrá-la aparentemente morta. Ele se declara, afaga-a e beija-a, numa passagem de claro teor necrofílico.

Sim!, sim, minha esposa e minha sombra querida, se tua alma impaciente não esperou por minha alma, teu corpo será na

morte o companheiro inseparável do meu corpo! Meus braços não te deixarão nunca mais! nunca mais! Aqui, neste peito, onde repousas agora o teu formoso rosto já sem vida, tens tu o teu túmulo! Meus últimos pensamentos e meus últimos beijos serão as flores de tua sepultura! E, em vão tentando falar assim, chamei-a de todo contra meu corpo, entre soluços, osculando-lhe os cabelos. (op.cit., p.48)

Esse cenário é levemente atenuado com a descoberta de que a jovem está viva também, assim como ele. Nesse novo cenário, em que a regra geral é estar misteriosamente morto, ser um dos raros sobreviventes se torna um aspecto singular na estória, da mesma forma que uma inesperada explosão de luz na escuridão, conforme explicitado no tópico anterior.

Nos últimos capítulos do conto, a morte enquanto elemento insólito faz-se presente mais uma vez, quando desvela-se, aos poucos, de que forma o narrador e sua noiva encontrarão seu fim. À princípio, decidem morrer juntos no mar, e o deslocamento entre a casa de Laura e a praia mostra-se tão difícil que ambos desejam que a morte chegue ainda mais rápido. Ao longo do caminho, os apaixonados experimentam transformações que vão na contramão da evolução humana, já que passam de humanos à animais irracionais, e então tornam-se árvores, em seguida minerais e desfazem-se em éter no ar. É a morte que ocorre processualmente, e oposição à todas as mortes repentinas apresentadas no ápice da narrativa. Isso também mostra uma nova face do insólito através da mesma temática, já que também esse processo vai contra as leis que a priori regiam o mundo da narrativa apresentada no conto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise aqui desenvolvida, foi possível observar que no conto *Demônios* (1893) fazem-se presentes a hesitação e o medo, elementos considerados fundamentais para a existência de uma narrativa dentro dos limites do fantástico. Pôde-se constatar ainda que o conto se encaixa na categoria do fantástico visionário, uma vez que as detalhadas descrições do cenário sobrenatural através da experiência sensorial do narrador são características dessa vertente, conforme as categoriza Ítalo Calvino. As temáticas da escuridão, do silêncio e da morte comprovaram-se como formas principais de instaurar o elemento insólito na narrativa, sendo as duas primeiras

mais recorrentes no início da narrativa, enquanto a última se torna o principal elemento na metade da narrativa e ao final.

Este trabalho proporcionou ainda a exposição de um viés da produção literária de Aluísio Azevedo que ainda não é tão explorada por leitores e acadêmicos; Aluísio ainda é mais conhecido por suas obras realistas e naturalistas como *O Mulato* (1881), *Casa de Pensão* (1884) e *O Cortiço* (1890). Por isso, suas investidas no âmbito da literatura fantástica, como o conto aqui analisado, *Demônios*, e outros como *O Impenitente* e *Último Lance*, além da novela *A Mortalha de Alzira*, ainda ficam à margem nos estudos realizados acerca de sua obra.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Aluísio. *Demônios*. In: **Demônios**. São Paulo: ed. Teixeira e Irmãos, 1893.

CALVINO, Ítalo. **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano**. Trad.: vários. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CÂNDIDO, Antônio. **Introdução a “Filomena Borges” de Aluísio Azevedo**. São Paulo: ed. Martins, 1960.

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

GARCÍA, Flavio. Tensões entre questões e conceitos na proposição de um outro e novo gênero literário: o Insólito Banalizado. In: **XIV Congresso da ASSEL-III Enletrarte, 2007, Campos. Anais do XIV Congresso da ASSEL-Rio e III ENLETRARTE**. Campos: ASSEL-Rio CEFET Campos, 2007. Edição em CD Rom.

LOVECRAFT, H. P. **O Horror Sobrenatural em Literatura**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

MÉRIAN, Jean-Yves. **Aluísio Azevedo, vida e obra: (1857-1913)**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

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

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

O EFEITO FANTÁSTICO EM ANDRÉ CARNEIRO

Gladson Fabiano de Andrade Sousa

INTRODUÇÃO

No percurso da crítica da literatura fantástica, muitas já foram as perspectivas abordadas, desde seus estudos temáticos (Peter Penzoldt), estruturais (Todotov e Felipe Furtado), e até mesmo abordagens extratextuais como a psicanalítica (Freud) e a existencialista (Sartre). As abordagens com foco nas exterioridades textuais trazem contribuições relevantes, no que diz respeito tanto à fatores psicológicos do autor, quanto ao deslindamento de possíveis complexos existenciais e psicanalíticos das personagens. Porém tais focos afastam a crítica do objeto de estudo que é a obra em si, ou ainda, a problemática dos princípios intrínsecos ao fantástico.

Uma outra vertente que ganhou corpo no início do século XX, foi a de recepção dos textos fantásticos: a carga emocional que o texto alcança é tomada como paradigma de classificação para o gênero. H. P. Lovecraft, concede à narrativa de terror elementos de fantasia e de ficção científica, colocando o medo como elemento distintivo do gênero. Assim, “devemos julgar uma história sobrenatural não pelas intenções do autor ou pela simples mecânica do enredo, mas pelo nível emocional que ela atinge no seu ponto menos trivial” (LOVECRAFT, 1987, p.5). A fuga da banalidade nos levaria a encarar o insólito.

Edgar Allan Poe ao descrever a feitura de seu poema *The raven* (1845), já se referia à vaidade dos autores ao elevarem suas obras a feituas de demiurgos, seres iluminados, e talvez por isso não havia

obras críticas que descrevessem o verdadeiro labor do processo de construção das obras literárias (POE, 1999, p. 103). Tais inspirações de cunho romântico também marcaram a tentativa de caracterização do fantástico, como em Caillóis. Para este, o gênero requer um surto de improviso, inspiração de certas trevas que surgem na alma do autor. Pela qualidade, o fantástico seria mais persuasivo, se provem de um pesar do autor da obra (Caillóis, *Apud* TODOROV, 1980, p.21). A retirada da questão do meio literário alcança seu ápice em Montague Summers, que aponta a necessidade do autor de crer na existência no sobrenatural para então ser capaz de escrever tais histórias fantásticas.

Creio que, nas histórias de fantasmas contadas por alguém que acredita em aparições e assombramentos e tem a certeza da sua existência, quando tais ocorrências surgem – desde que todos os outros elementos, isto é, o talento e a qualidade literária, sejam equivalentes – elas apresentam uma vitalidade e um bom gosto que faltam inevitavelmente e não podem ser atingidos na narrativa de um escritor que usa sobrenatural com simples enfeite ocasional da sua ficção. (SUMMERS, 1976, p.7)

Curiosa conclusão oposta a respeito do mesmo problema chega Lovecraft. O escritor estadunidense também pondera a respeito das crenças do autor, porém mostra-se defensor da ideia de que aqueles que acreditam em forças ocultas são menos eficazes no esboço do fantástico, uma vez que para ele o sobrenatural “é uma realidade familiar que tende a referi-lo com menos temor, distanciação e emotividade do que quem vê nele uma absoluta e assombrosa violação da ordem natural” (LOVECRAFT, 1987, p.82). Importante observar uma questão que será considerada como central na definição do gênero fantástico, para o presente estudo: Lovecraft direciona sua crítica para o caminho impressionista, mas já aponta consciência para a questão fulcral do gênero, que será inicialmente analisada por Todorov, e aprofundado por críticos contemporâneos como Felipe Furtado (1980) e David Roas (2014), que é a *violação da ordem natural*, ou seja, a erupção de um mundo sobrenatural em meio ordinário e cotidiano.

Tanto Todorov quando Felipe Furtado apontam o problema de a carga emocional levar o estudo do gênero para uma relatividade subjetiva, o que não serviria para um estudo com rigor do gênero

fantástico. Como já apontamos, Lovecraft populariza tal perspectiva, para ele o critério definitivo de julgamento do fantástico não são os mecanismos da intriga, mas sim a intensidade emocional que o leitor experimenta. “Um conto é fantástico, simplesmente se o leitor experimenta em forma profunda um sentimento de temor e terror, a presença de mundos e de potências insólitas” (LOVECRAFT, 1987, p. 16).

Estes caminhos que a crítica ensaiou tomar levam o estudo do gênero a elementos dispersos, que não constituem o cerne deste, pois levam a se interessar mais pelo perfil dos autores ou leitores que pelos mecanismos de elaboração da tessitura do fantástico. Esta “excessiva importância atribuída a dados aleatórios, como os reflexos emocionais que a obra porventura suscite no destinatário da enunciação (FURTADO, 1980, p. 10) Levam ao eclipse dos fatores constantes e intrínsecos. O crítico português aponta que:

Esta atitude de caráter subjetivo e particularizante leva com frequência à discussão surpreendentemente calorosa e ingênua de questões sem a mínima importância ou de falsos problemas como o de tentar definir o fantástico pela reação de medo. (FURTADO, 1980, p. 10)

Afastando-se das críticas que buscaram definir o gênero fantástico pelo medo, a presente análise segue a perspectiva dos estudos do português Felipe Furtado, apresentada na obra *A construção do fantástico na narrativa* (1980), na qual o teórico ressalta que os elementos intrínsecos da obra, os quais mutualmente combinados e equilibrados, realizam o fantástico na narrativa, distinguindo-se, assim, da abordagem impressionista do gênero.

Escritor conhecido mais no exterior que em seu próprio país, André Carneiro apresenta larga produção cultural. Produziu literatura (prosa e verso), fotografia e cinema, tendo sido premiado nas três áreas, além das artes plásticas, área que também se dedicava. Na literatura, sua prosa desenvolve-se principalmente na chamada ficção científica *soft*, na qual expressa as mazelas do desenvolvimento técnico-científico e seus impactos negativos nas sociedades. Estas histórias são pautadas em campos como antropologia, filosofia, psicologia, e focam-se mais nos relacionamentos e sentimentos humanos do que em instrumental tecnológico.

Ainda que reconhecido como escritor de tal gênero, o autor muitas vezes não se agradava de tal rótulo, preferindo ser chamado apenas de escritor, posto que escreveria não seria apenas ficção científica, mas literatura em si. Entendendo o desprestígio do gênero no Brasil como literatura de cunho comercial, é coerente tal aversão, além de que, suas histórias não se limitam ao gênero científico. Analisamos no presente estudo o conto Um caso de feitiçaria, publicado no livro O homem que adivinhava de 1966, buscando como o autor alcança o efeito fantástico através do discurso de coincidências, impressões e sugestões expressando o conflito entre o racional e irracional, uma vez que um cientista pratica atos de feitiçaria. O conto apresenta-se como ficção científica *soft* com a presença da parapsicologia como campo de conhecimento.

Considerando os apontamentos de Poe, Todorov e Furtado, tomados como pressupostos para a presente análise, chegaremos ao esclarecimento da hesitação ou incertezas arquitetadas na narrativa; a construção deste discurso de dúvida é o objetivo a ser alcançado na construção da narrativa fantástica. Desvelaremos deste modo os procedimentos desenvolvidos por André Carneiro que possibilitam a execução e manutenção do chamado efeito fantástico no plano temático e discursivo.

O EFEITO FANTÁSTICO COMO EXPRESSÃO DE UMA ESTRUTURA DISCURSIVA

Todorov considera como condição primordial para a existência do fantástico a hesitação representada no texto. Porém, esta “hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1992, p.31) seria algo efêmero. Este gênero evanescente, segundo o crítico búlgaro, logo recairia em seus gêneros vizinhos: o *estranho* e o *maravilhoso*.

O acontecimento sobrenatural para o *gênero maravilhoso* não entra em conflito com as leis naturais, uma vez que tal fenômeno insólito é naturalizado. Como exemplo, temos os contos de fadas, onde a existência de bruxas ou animais falantes não é estranha à verossimilhança das narrativas. Já a característica definidora do *gênero estranho* seria a irrupção de um evento insólito, que desestabilizaria parcialmente a realidade da narrativa, porém, logo a razão explicaria

o fenômeno, o que devolve o equilíbrio das leis naturais. O fantástico seria um gênero limítrofe entre o *maravilho* e o *estranho*.

Atentemos que Todorov detém certo rigor teórico-metodológico, porém para sustentar suas ideias, detém-se em interpretações que faz dos textos apresentados no decorrer de seus estudos, deste modo o conceito do gênero fantástico decaiu em larga abrangência, e dependência de recepção de textos (GARCIA; BATISTA, 2005, p.110-111).

Felipe Furtado aponta os estudos todorovianos como a maioridade da crítica do gênero fantástico. Todorov tanto perfaz uma crítica sistemática do fantástico, como trata-se do primeiro trabalho sobre o gênero que o estuda de uma forma global, integrando-o nas categorias mais gerais do discurso literário e entendendo-o exclusivamente nos problemas da estrutura textual em si (FURTADO, 1980, p.14). Porém, é o próprio crítico português que dá maior coerência aos estudos propriamente dos elementos internos, uma vez que:

Seus estudos diferenciam dos demais por apresentar uma marcante preocupação em descrever os elementos internos constituintes do gênero e sua consequente realização textual, e não apenas em catalogar as ocorrências do insólito e do sobrenatural, como de costume, ou defini-las em classes delimitadas por pressupostos puramente semânticos. (GARCIA; BATISTA, 2005, p.111)

No capítulo de abertura de *A construção do fantástico na narrativa*, Furtado define que em seu estudo, o gênero fantástico é encarado como uma organização de elementos que mutuamente combinados, conduzem a construção de equilíbrio difícil, e “é da rigorosa manutenção desse equilíbrio tanto no plano da história como no do discurso, que depende a existência do fantástico na narrativa” (FURTADO, 1980, p.15). Furtado enumera os elementos que acredita serem fundamentais para a formação do fantástico, como a necessária formação de uma realidade familiar, posto que é em meio a esta que surge o evento chamado meta-empírico.

O ordinário, previamente, situa o receptor do discurso fantástico em determinado entendimento cultural temporal. Incluem na categoria meta-empírico, não apenas o que comumente se entende como sobrenatural, mas também os fenômenos que são inexplicáveis segundo os princípios ordenadores do mundo real (FURTADO, 1980,

p.20), devido a erros de percepção ou desconhecimento desses princípios por parte de quem porventura os testemunho.

Primeiramente, devemos salientar que o insólito não pode ainda irromper de maneira arbitrária, há de possuir lógica própria, tornando-se aceitável à opinião comum, assim conferindo verossimilhança ao fenômeno. Em contrapartida, a racionalização excessiva é outro perigo a evitar-se; Furtado chama de racionalização plena (1980, p.65), explicações as quais não deixariam abertura para a existência do insólito. Segundo as classificações de Todorov, estas narrativas pertencem ao gênero *fantástico estranho*. Se por um lado a racionalização pode ser um perigo à manutenção do efeito fantástico, a total falta dela tornaria a narrativa inverossímil.

Surge então nestes enredos a racionalização de caráter parcial, “abrangendo apenas um aspecto da ação ou uma personagem, sem que o caráter meta-empírico dos restantes elementos insólitos seja posta em causa” (FURTADO, 1980, p.65). Atesta-se que a racionalização parcial serve como redutor do impacto produzido pelo fenômeno sobrenatural. Quando o fenômeno sobrenatural quando o fenômeno sobrenatural se torna demasiado evidente, conduzindo a narrativa ao maravilhoso, a racionalização parcial ajuda ao retorno e manutenção da ambiguidade necessária ao efeito fantástico.

Fazendo paralelo aos estudos de Todorov e Furtado, nota-se que a temática “meta-empírico” é um elemento comum ao fantástico, ao maravilhoso e ao estranho, e a distinção entre eles resulta dos diferentes modos como a narrativa de cada gênero encara a hipótese da coexistência dessas manifestações com a natureza conhecida (FURTADO, 1980, p.34). O maravilhoso desde o início não permite dúvida quanto ao fenômeno meta-empírico, nem incita tais discussões.

O estranho, em seu percurso, incita o sobrenatural, porém ao cabo, ou até antes, a racionalização institui um mundo no qual a existência do sobrenatural, ou de um fenômeno alheio à natureza conhecida, é confirmada. No gênero estranho há o debate sobre a possibilidade ou impossibilidade do sobrenatural, porém sempre este é destruído com a negação de qualquer fenômeno exterior à natureza conhecida. Por fim,

só o fantástico confere sempre uma extrema duplicidade à ocorrência meta-empírica. [...] 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, em princípio, impossível. (FUTADO,1980, p.36)

O sobrenatural deve ser descrito de forma convincente e manter uma permanente, e jamais resolvida, dialética entre o mundo natural e o evento meta-empírico que o desestabiliza. O discurso deve surgir de forma ambígua e manter-se assim até o fim. “Esse debate sem solução terá de ser constantemente suscitado ao longo da narrativa, pelo que toda as suas estruturas deverão ser organizadas e articuladas de forma a servi-lo” (FURTADO, 1980, p.36). Esta composição da estrutura narrativa do fantástico dialoga com a concepção de conto de Edgar Allan Poe. Para “o pai do conto moderno” a narrativa deve caminhar para a construção de uma unidade de efeito, pois nada deve estar presente nesta que não esteja em sintonia com a construção deste efeito preconcebido.

Um escritor hábil construiu um conto. Se foi sábio, não afeiçoou os seus pensamentos para acomodar os seus incidentes, mas, tendo concebido com zelo deliberado um certo efeito único ou singular para manifestá-lo, ele inventará incidentes tais e combinará eventos tais que melhor o ajudem a estabelecer esse efeito preconcebido. Se a sua primeira frase não tender à exposição desse efeito, ele já falhou no primeiro passo. Na composição toda, não deve estar escrita nenhuma palavra cuja tendência, direta ou indireta, não se ponha em função de um desígnio preestabelecido. (GRAHAM’S MAGAZINE, 1842 Apud BOSI, 1975)

Analisaremos como André Carneiro constrói e mantém o discurso fantástico no conto Um caso de Feitiçaria, a partir das concepções até então apresentadas. Veremos o conjunto de elementos manipulados por André Carneiro, elementos estes que, segundo Furtado, são responsáveis pelo efeito fantástico.

O FANTÁSTICO EM UM CASO DE FEITIÇARIA: ARQUITETURA DE UM DEBATE SEM SOLUÇÃO

O conto analisado gira em torno de dois planos narrativos que se intercalam, o primeiro em tempo presente, o segundo, em

reminiscência. Cada plano possui narradores distintos e anônimos. No tempo presente, a história se passa em uma grande casa à beira-mar. Noite adentro, alguns desconhecidos bebem ao redor de uma mesa. Ambiente soturno, típico de contos ultrarromânticos e tão propício às histórias góticas e sobrenaturais.

Basta evocarmos *A volta do parafuso* (2007) de Henry James, ou mesmo, o célebre *Noite da Taverna* (2000) de Álvares de Azevedo, este último guarda semelhança em sua estrutura dramática com o conto por hora analisado: convivas, em meio ébrio, relembram seus passados soturnos. Edgar Allan Poe, já apontara a ambientação centrada como um recurso próprio à intensidade de efeito pretendido a ser alcançado: “sempre me pareceu que uma circunscrição *fechada do espaço* é absolutamente necessária para o efeito do incidente e tem a força de uma moldura para um quadro” (POE, 1999, p.110 – grifo do autor). Ideia esta, em consonância com as teorias do fantástico de Furtado, uma vez que a “diegese fantástica prefere sobretudo os locais delimitados ou fechados, os ambientes interiores, particularmente as casas de grandes dimensões, as construções labirínticas” (1980, p.15).

As personagens do primeiro plano são basicamente duas: um narrador-personagem e um senhor de meia idade, grisalho, que contará a história de um velho amigo de total confiança. O ambiente noturno permeado por penumbras e dúvidas que se construirá ao longo da narrativa, já se destaca pela indefinição de quantas pessoas estão em volta da mesa. “Éramos poucos e quase ninguém se conhecida” (CARNEIRO, 1966, p.24). As demais personagens apenas servem como balanço cético para os eventos que serão narrados, eles duvidam, ponderam, interpelam o velho grisalho a cada evento aparentemente sobrenatural.

Se encaramos a narrativa fantástica com uma estrutura toda construída para plantar a desestabilização do real, o conto, em sua primeira frase, já tende a instaurar tal impressão: “A ficção é sempre mais coerente do que a realidade” (CARNEIRO, 1966, p.24)”. Esta fala pertence ao velho grisalho, que alude ao insólito de seu relato que virá em seguida. Tal afirmação vem fundamentada pelo fato de que a criação literária tem equilíbrio, verossimilhança, bom gosto, afirma o velho, mas a vida é arbitrária, ilógica, incompreensível e absurda. O narrador percebe que há uma história por trás desta ponderação e incita o velho a contar. Por sua vez, este declara que

tanto em superstição e ciência a vida é absurda, este é o tom do relato que se segue. Uma história em que os limites entre credíes e fatos científicos são eclipsados. A contracapa do livro traz o resumo da história: “Todas as estórias de feiticeiros se passam entre pessoas incultas, no meio de curandeiros e negros velhos. O que fazer quando um cientista resolveu praticar feitiçaria?”

O segundo plano narrativo também é apresentado em ambiente fechado, se passa em uma antiga casa à beira-mar distante da cidade. O velho grisalho diz preservar a identidade das pessoas em seu relato, então muda o nome destas. As personagens são Roberto, seu amigo de total confiança que lhe confidenciara a história que irá contar; Escobar, pesquisador de folclore, religiões primitivas, parapsicologia, psicologia e psicanálise. E, por fim, Marina, esposa de Escobar. Roberto passa uma temporada na casa do amigo Escobar para se recuperar de uma operação. Está plantada a estrutura do triângulo amoroso que se desenvolverá.

Curioso notar a semelhança do enredo com *A cartomante* (1991) de Machado de Assis, em dois pontos. Primeiro o triângulo amoroso sob o mesmo teto, segundo, a crescente e angustiante tensão pela suspeita da descoberta do adultério pelo marido. Sem esquecer do nome Escobar, nome do amigo de Bentinho em *Dom Casmurro* (1991). Enredos esses permeados por triângulos amorosos. Como já discutido antes da erupção do insólito é necessário a construção de certa verossimilhança empírica. Analisemos o trecho:

Bem, começou, contarei uma história que se passou com um amigo de toda confiança. Vou transmiti-la como a ouvi, e posso assegurar a sua veracidade. Ele tinha trinta anos na época e era um *materialista equilibrado*. Digo “equilibrado” porque não fazia de sua não-crença nenhuma bandeira. Desconfio do crente fanático e do ateu que quer provar suas convicções. [...] Meu amigo darei o nome de Roberto, possuía *espírito científico*, conhecia as deficiências das observações fundadas somente em nossos sentidos. Estava a par das experiências de *parapsicologia*, *hipnose etc.* (CARNEIRO, 1966, p.24, grifos nossos)

O velho de meia idade que rememora a história é tido possuidor de um ar inteligente, este descreve seu amigo Roberto como um materialista de espírito científico, logo, pouco propenso a acreditar em fenômenos sobrenaturais. “Figuras consideradas respeitáveis pela idade, pela sabedoria ou pelo estatuto social” (FURTADO, 1980,

p.54) conferem credibilidade ao destinatário do enunciado. Ante aos eventos insólitos, diversas são as possibilidades para a explicação racional, como sonhos, loucura, efeito das drogas, além dos enganos e ilusões (TODOROV, 1992, p.26). André Carneiro previamente, antes mesmo da ocorrência do insólito, constrói uma personagem pouco propensa a acreditar no sobrenatural, uma vez que este não se deixa enganar por observações feitas somente pelos sentidos. Outra estratégia a dar credibilidade a narrativa é o recurso à autoridade, “fontes vulgarmente consideradas de grande confiança e probidade” (FURTADO,1980, p.51). Deste modo é descrito o professor Escobar:

O professor era um célebre pesquisador internacional de folclore, parapsicologia etc. Sua casa [...] valia por um museu, com peças de todo mundo fetiches índios, ídolos, máscaras, instrumentos de feiticeiros africanos, das Antilhas, Nova Zelândia etc. O professor especializara-se em religiões primitivas, crenças tabus, enfim, o que movimenta a psique das tribos não civilizadas e, *às vezes, das nossas também* (CARNEIRO, 1966, p.25 – grifo nosso)

O espírito científico afasta a banalização de quaisquer eventos insólitos que venham a ocorrer. O autor paulista, em suas narrativas de ficção científica *soft*, como já dito, desenvolve seus temas baseado em ciências humanas, nas emoções e relações das personagens. A exemplo, podemos citar seus contos irmãos O homem que adivinhava (1963), que faz uso da telepatia, e o Homem que hipnotizava (1966), que faz uso da hipnose, ambos trazem a tragédia das personagens que são vítimas do processo de dominação e alienação social.

Atentemos para a natureza do evento meta-empírico que se ensaia surgir. Roberto se diz conhecedor das experiências de parapsicologia e hipnose, Escobar é um profundo conhecedor da psique humana, especializado em religiões primitivas. A questionável credibilidade que se dá à área da parapsicologia, – recorrentemente chamada de pseudociência, que busca aproximar o mundo paranormal da realidade metodologicamente positiva - traz consigo já a dúvida necessária para o efeito fantástico.

A fenomenologia meta-empírica expressa pela temática fantástica decorre ainda de certas áreas limítrofes entre o sobrenatural propriamente dito e os fenômenos conhecidos da matéria e da consciência. Essa terra-de-ninguém corresponde à parapsicologia (FURTADO,1980, p.28).

Este é o primeiro ponto que elucidamos da chamada racionalização parcial descrita por Furtado como necessária à manutenção do fantástico. A racionalização dos rituais das civilizações primitivas promove a dúvida no sistema de pensamento ocidental corrente. Esta dúvida é transmitida ao leitor através das personagens que desdenham da explicação da pesquisa do professor, os que ouvem a história não acreditam que um professor acredite em “mágicas de feiticeiros”. O velho explica a natureza da pesquisa do professor Escobar:

Grande parte das suas investigações baseava-se no seguinte: Antigamente a ciência não se ocupava com ritos e milagres pretensamente realizados por feiticeiros, curandeiros etc. Eram considerados superstição grosseira ou mistificação. Depois desenvolveu-se a psicologia, apareceu a psicanálise, Pavlov, etc. Já se admitia que um “mau olhar” atuasse que uma maldição *voodoo* pudesse até matar alguém. Aceitava-se que uma poderosa “sugestão”, desenvolvida, acabaria interferindo no sistema nervoso central, provocando uma espécie de auto-hipnose destruidora. Ou, segundo os psicanalistas, um *complexo de culpa*” (CARNEIRO, 1966, p.28 – grifo nosso).

O recurso da isenção narrativa é evidenciado. O velho que conta a história, ante ao desdém dos demais a respeito da prática vodu, defende-se, no intendo de provar-se um narrador confiável e imparcial: “Não sou eu a fazer afirmativas, conto apenas uma história passada [...] consultem livros modernos sobre o assunto. O verdadeiro nome do professor Escobar lá está ao lado de Rhine, Amadou, Khérumian” (CARNEIRO, 1966, p. 28). O recurso da autoridade é mais uma vez evidenciado: fontes consideradas confiáveis como personagens respeitáveis, documentos, livros. O professor passava horas a consultar “seu enorme arquivo, compulsando fichas, enchendo páginas com uma letra pequena e caprichosa” (CARNEIRO, 1966, p.27), sobre o assunto recolheu larga documentação. Ressaltamos que André Carneiro dedicara-se ao estudo da hipnose, chegando a publicar dois livros sobre o assunto: *O Mundo Misterioso do Hipnotismo* (1963) e *Manual de Hipnose* (1978).

Na explicação dos estudos do professor encontra-se o cerne do conto: a narrativa é desenvolvida a partir de então em alusão à sugestão constante de que Roberto está sendo vítima da prática vodu do professor Escobar. Roberto, por uma série de sugestões,

impressões e ambiguidades, fica cada vez mais paranoico e tem quase certeza, (mas nunca absoluta) que o amigo já tem consciência de seu caso com Marina. Enumeremos as várias coincidências que nunca se resolvem, as quais inquieta e perturba Roberto (e o leitor).

Inicia-se o caso entre Roberto e Marina, encontram-se furtivamente entre subterfúgios pelos os cômodos da casa e em seus quartos tarde da noite, enquanto Escobar, trancafiado na sua vasta biblioteca, intensamente desenvolve suas pesquisas sobre vodu. A perspectiva de Roberto logo muda, posto não ser mais “de um casal amigo, mas amante da dona da casa, arriscando-se às consequências” (CARNEIRO, 1966, p.30); este impelido por um sentimento de culpa passa a conversar mais com Escobar. Lembremos que a consciência culpada, ou complexo de culpa, fora descrita como o processo pelo qual haveria o ataque do sistema nervoso central, provocando a auto-hipnose destruidora.

Em meio a tais conversas, o professor apresenta uma coleção de bonecos de vodu; no meio destes, um em especial que estava “carregado”. Sua força estava em plena possibilidade de ser posta em prática por alguém que o soubesse manipular. Roberto pergunta como acontecia, no que o professor sorrindo responde: “‘De uma coisa estou certo’ [...] êste boneco só atua se a pessoa que o manipula estiver com um sentimento forte de ódio ou destruição e acreditar na sua eficiência. Quanto à vítima, não importa se crê ou não” (CARNEIRO, 1966, p.31). O *modus operandi* do vodu é apresentado em teoria, e o enredo lança ao leitor, na prática, todos os requisitos necessários para a sua ocorrência.

Roberto tem a consciência culpada, Escobar possui motivos para ter sentimentos de ódio e destruição para com o amigo, e este, materialista cético, mesmo sem acreditar, poderia ser atingido pelo vodu. Roberto recupera a saúde e por medo e precaução diz à Marina que deve ir embora, esta recebe a notícia contrariada e em lágrimas. Porém, os amantes não se deixam, Roberto que já estava em ótima saúde repentinamente sente “dores nas pernas, nas costas, um cansaço diferente” (CARNEIRO, 1966, p.32). Daí em diante as dores permanecem constantes, a saúde jamais melhora: sente uma pontada que desce das costas para a perna. Marina lhe serve como dedicada enfermeira, faz comidas especiais. Roberto fica cada vez mais desconfiado que o amigo descobrira o caso.

O professor Escobar levantava os olhos profundos, encarava Marina, depois Roberto, que lutava para o sangue não lhe subir as faces. [...] O professor perguntava se a perna estava melhor. Roberto respondia que “não” [...] Não era uma dor insuportável, embora tivesse que claudicar para não senti-la. Seria reumatismo ou incomodo parecido” (CARNEIRO, 1966, p.33)

O destinatário da enunciação é inundado por possibilidades que não se concluem. Roberto está sendo atingido por vodu feito por Escobar? As dores que sente seriam auto-hipnose negativa, começadas com o desejo de ficar? Um pretexto para prologar a estadia. A perna de Ricardo começa a doer logo após este contar a Mariana que irá partir. Mariana fizera vodu? Ou tudo não seria estresse provocado pela crescente paranoia de que o amigo traído descobrisse tudo? As frases declarações de Escobar ficam cada vez mais dotadas de ambiguidades, e a dor intensa na perna faz Roberto imaginar o amigo manipulando o vodu cheio de alfinetes. “Um psicótico criaria um quadro assim” (CARNEIRO, 1966, p.34), pondera. Roberto começa a duvidar de suas certezas científicas pelas recorrências das coincidências: “Ele admitia não raciocinar como antes” (CARNEIRO, 1966, p.37). Marina sugere que deveriam fugir, afirmando que o professor estava matando o amante, mesmo que esse não acreditasse em vodu. Roberto tenta acalmá-la “negando debilmente, mas também exausto de fazer deduções e tentar saídas” (CARNEIRO, 1966, p.37). Quando a narrativa caminha na direção da explicação e efetivação da existência do meta-empírico, uma solução para o triângulo amoroso surge como *deus ex machina*, desestruturando as deduções de até então: Escobar morre depois de um derrame.

Tudo parece solucionado, o novo casal se distancia da antiga casa, porém a perna de Roberto nunca parara de doer. O discurso das coincidências encontra seu ápice quando Roberto volta sozinho à casa à beira-mar. Marina o faz jurar que em nada mexeria na antiga casa, fato que o faz desconfiar. “Que outra maldição ela temeria?” (CARNEIRO, 1966, p.43). Depois de procurar o boneco desaparecido por onde possivelmente o amigo falecido escondera, Roberto vai até a uma gaveta pertencente a Mariana:

Puxou a gaveta até o fim. Maços de cartas, brincos, perfumes e outros objetos femininos. No fundo algo enrolado em um lenço

de sêda. Roberto o desembrolhou com o coração batendo. Antes de vê-lo, sabia pelo tato que o encontrara. O boneco de *voodoo* estava em sua mão, intacto. Duas agulhas atravessavam, de lado a lado sua cabeça...” (CARNEIRO, 1966, p. 44)

Vemos mais uma possibilidade apresentada: Marina utilizou o boneco de vodu para matar o marido com o derrame cerebral? Roberto mostra o boneco para Marina, esta que antes acreditava fielmente na existência da prática vodu, argumenta que é “impossível uma pessoa civilizada atingir uma outra usando bonecos de *voodoos*” (CARNEIRO, 1966, p.44 – grifo do autor). Desabafa que inventara aquilo “da perna, acusava o professor, mas porque amava Roberto, estava desesperada por êle (e começou a chorar), usaria *qualquer recurso* para fugirem, para incompatibilizá-lo com o professor, *qualquer recurso, qualquer recurso...*” (CARNEIRO, 1966, p.44 – grifo nosso). O que poderia ser uma negação plena da existência do meta-empírico, pela sutileza da escrita de Carneiro, é novamente encarado como sugestão que leva à ambiguidade. Enfaticamente é repetido “*qualquer recurso*” dando ênfase ao entendimento do destinatário da enunciação que para permanecer como amante, Marina agiria por meio natural ou sobrenatural.

CONCLUSÃO

A todo custo a narrativa intenta racionalizar e comprovar a existência do fenômeno meta-empírico. Ao mesmo tempo em que o ceticismo das personagens ora tende a negar, outrora, pelas evidências ambíguas, como as fisicamente inexplicáveis dores da perna de Roberto, tende a acreditar na possibilidade do vodu. Ao final do conto, após o velho grisalho finalizar o relato, os companheiros se despedem fazendo comentários sérios e jocosos (CARNEIRO, 1966. p.45). Esses comentários que dividem opiniões evidenciam a irresolução da temática meta-empírica.

Ainda há uma última sugestão que arrasta o leitor a conjecturas após o fim da narrativa, dando maior intensidade ao efeito fantástico. Na mesa, por fim, resta somente o velho e o narrador, ambos em silêncio. O narrador conclui: “Daí a pouco disse ‘boa noite’ e saiu para o corredor. Só então percebi que êle claudicava levemente” (CARNEIRO, 1966. p.45). Reitera-se e intensifica-se a possibilidade do fenômeno meta-empírico. Sugere-se que o velho na verdade seria o Roberto do relato. Passaria então este de um narrador

homodiegético, (narrador que é personagem, mas não protagonista) para autodiegético, pois conta a sua própria história.

No decorrer do enredo, de modo sutil, apareceu tal possibilidade: “Ninguém interrompia mais o narrador. Deixara o ar cínico e divertido. Seu tom de voz baixara, *como se vivesse a situação de Roberto e Marina*” (CARNEIRO, 1966, p.38 – grifo nosso). Tanto Todorov, quanto Furtado descrevem o narrador, se não como condição necessária, mas recorrente na construção do fantástico. “O narrador representado convém perfeitamente ao fantástico” (TODOROV, 1992, p.45). Um narrador representado goza das qualidades de transmitir ao receptor real do enunciado idêntica perplexidade perante ao fenômeno meta-empírico, além de conferir autoridade ante ao receptor. (FURTADO, 1980, p.133).

André Carneiro, com consciência plena do funcionamento do gênero, em seu conto Um caso de Feitiçaria, constrói e mantém o discurso fantástico através da manipulação e coordenação de suas estruturas. A temática crítica à racionalidade, já comum em sua obra de ficção científica, encontra voz também no discurso fantástico, uma vez que esta busca desestruturar o que culturalmente chamamos de real. A literatura fantástica em todas as suas estruturas narrativas busca refletir seu discurso de instabilidade, contra o pretenso totalitarismo da razão, ou, nas palavras de Furtado: “o gênero pode ser considerado, desde os primórdios, um veículo ideológico favorável à reação contra o avanço do racionalismo (1980, p. 138).

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. A cartomante. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1991.

_____. Dom Casmurro. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1991.

AZEVEDO, Álvares de. A noite na taverna. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro:

BOSI, Alfredo (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1975.

- CARNEIRO, André. *O homem que adivinhava*. São Paulo: EdArt,1966.
- _____. *O homem que hipnotizava*. São Paulo: EdArt,1963.
- FURTADO, Felipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: horizonte 1980.
- JAMES, Henry. *A volta do parafuso*. São Paulo: Landmark, 2007.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. *O Horror Sobrenatural em Literatura*. Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 1987.
- POE, Edgar Allan. *Poemas e Ensaios*. (Trad. Oscar Mendes e Milton Amado). São Paulo: Globo, 1999. 3. ed. revista.
- ROAS, David. *Ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo. Ed. Unesp.2014.
- SUMMERS, Montague. *The Supernatural omnibus*. Harmondsworth, Penguin Books, 1976.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

O ESPAÇO NA CONSTRUÇÃO DO GÓTICO EM *A SOMBRA DO VENTO*, DE CARLOS RUIZ ZAFÓN

Flamilla Pinheiro Costa
Naiara Sales Araújo

INTRODUÇÃO

O nascimento do gótico como gênero literário trouxe mudanças importantes e rupturas significativas para a forma como se enxergava o mundo naquela época. Ele teve notável ascensão durante o período em que os ideais iluministas possuíam ampla influência no modo de ver e de existir das pessoas. Esses ideais colocavam em destaque a razão, a ciência e elevava o pensar coletivo, deixando de lado a individualidade e tornando o ser humano reprimido.

Todo esse sentimento reprimido veio à tona por meio da literatura gótica que proporcionou um pouco de irracionalidade em um mundo, que se encontrava, organizado e real demais, ao ponto de ser irreconhecível. Porém, apesar do seu nascimento durante essa fase da humanidade, sabemos que esse estilo já era encontrado de forma discreta em obras de Shakespeare, em narrativas orais como as de *Beowulf* e até nas *Aventuras do Rei Arthur* e nas dos *Cavaleiros da Távola Redonda*.

Para a pesquisadora Sandra Vasconcelos (2002, p.122) o gótico foi uma “(...) reação aos mitos iluministas, às narrativas de progresso e de mudança revolucionária por meio da razão, o gótico surge para perturbar a superfície calma do realismo e encenar os medos e temores que rondavam a nascente sociedade burguesa”. Ou seja, o gótico utilizava-se da própria realidade para tecer um universo que deixava os leitores suspensos entre o real e o imaginário.

O *Castelo de Otranto* é uma dessas obras que colocam o tema do sobrenatural e do irreal em evidência e, por ser uma das que mais se destacaram nesse estilo, foi responsável por criar os elementos que serviram, mais tarde, como ferramentas literárias para a criação de outras obras góticas. Publicada em 1764, essa obra de Horace Walpole possui muito dos principais elementos encontrados em obras góticas: um espaço insólito, a psicologia do medo, elementos sobrenaturais, inusitados e vários outros aspectos que ocasionaram um fortalecimento das estruturas desse gênero, obtendo assim, vários adeptos no decorrer dos séculos.

Nos dias atuais, grandes nomes da literatura, principalmente, de língua inglesa, ganham papéis de destaque quando o assunto é literatura de horror. Um dos principais e mais evidente que podemos destacar é Stephen King, escritor americano renomado e que serve de referência para muitos outros autores do gênero. Porém, há outros autores que trabalham com os elementos do gótico e também vêm ganhando destaque e se tornando referência quando se trata desse gênero.

Em relação ao gótico espanhol, podemos destacar Carlos Ruiz Zafón, considerado hoje o segundo autor mais lido na Espanha, depois de Miguel de Cervantes, e um dos autores contemporâneos mais traduzidos do mundo, sendo um dos responsáveis por difundir o gótico espanhol nos dias atuais.

De acordo com Xavier Reyes (2017), o gótico espanhol sempre existiu, porém, de uma forma, mais tímida e com grande repressão proveniente do Catolicismo, bem diferente do que ocorria no resto da Europa. Foi apenas com a morte do ditador Franco em 1975 e com a diminuição das leis da censura que as portas das editoras se abriram para novas tendências literárias dentro da Espanha. Houve uma (re) descoberta desse gênero e um (re) encantamento que impulsionou a exploração de um gótico diversificado.

Ainda segundo Reyes (2017, p. 163), “(...) a década de 80, com suas mudanças em relação à crítica e as atitudes editoriais em relação a obras não realistas e fantásticas, ajudaram a desestimular o fantástico e tornou o gótico mais atraente para os escritores²”, o que possibilitou a popularização do gênero em tem território nacional.

² The 1980s, with their changing critical and editorial attitudes towards non-realist and fantastic Works, helped destigmatize the fantastic and make the Gothic more attractive to writers.

As mudanças em relação à crítica foram impulsionadas pelo surgimento de nomes como Stephen King e Clive Barke na literatura mundial influenciando a literatura gótica espanhola, transformando os tradicionais monstros góticos e suas narrativas em um contexto que mais se aproximasse às ansiedades e história dos espanhóis, e trazendo à tona costumes e tradições espanholas que estavam adormecidas e anestesiadas por conta da Ditadura Franquista que dominou o país em boa parte do século XX.

É, portanto, por meio desse viés do gótico espanhol que nasce uma das principais obras de Carlos Ruiz Zafón: *A Sombra do Vento*. Lançado em 2001, foi o primeiro livro da tetralogia chamada Cemitério dos Livros Esquecidos. Esta obra vendeu mais de 15 milhões de exemplares, e é considerada a obra-prima do escritor. Além desse livro, fazem parte da tetralogia *O jogo do Anjo* (2008), *O Prisioneiro do Céu* (2011) e *O Labirinto dos Espíritos* (2016). Os três primeiros livros podem ser lidos em qualquer ordem, não afetando a clareza da obra, já o quarto livro, entrelaça todos os outros livros e fecha com maestria uma tetralogia que trabalha com elementos do gótico, do romance de cavalaria e do romance policial, conduzindo o leitor por diferentes aspectos de Barcelona, como afirma Zafón:

As diversas partes da série do Cemitério dos Livros Esquecidos podem ser lidas em qualquer ordem e separadamente, permitindo que o leitor acesse e explore o labirinto de histórias através de diferentes portas e caminhos, que enlaçados, o conduzirão ao coração da narrativa. (ZAFÓN, 2012, p.1)

O enredo de *A Sombra do Vento* se passa na cidade de Barcelona e recobre o período de trevas do pós Segunda Guerra, um dos períodos mais conturbados do país, por conta da ditadura franquista. Narrado em primeira pessoa, o narrador protagonista Daniel Sempere nos conduz pelas principais fases da sua vida, revelando memórias e nos revelando os prazeres e segredos do Cemitério dos Livros Esquecidos, uma espécie de Biblioteca guardiã das histórias e de diferentes tipos de livros que, lá, estão guardados por alguma razão.

Em busca de uma aventura, junto com o seu pai, Sr. Sempere, Daniel torna-se guardião do livro de Julián Carax. O garoto decide investigar mais obras desse autor, mas descobre que todas as obras haviam sido queimadas por um desconhecido. Intrigado com os acontecimentos que levariam alguém a queimar os livros de Carax,

Daniel decide investigar o ocorrido, e no decorrer da sua investigação acaba se perdendo ao ponto de confundir sua própria história com a história de Julián Carax.

Em meio a essa busca labiríntica por respostas, encontramos uma Barcelona protagonista, com elementos que remetem ao gótico e que são de fundamental importância para a construção da narrativa. Por meio da experiência do narrador e da sua relação com os espaços presentes na obra, podemos observar a construção de uma novela gótica que é proveniente da construção de um espaço narrativo que possui os elementos que transformam espaços em protagonistas e desenvolvem conflitos entre o natural e o sobrenatural, o antigo e o moderno, a vida e a morte.

O ESPAÇO E A CONSTRUÇÃO DOS ELEMENTOS NARRATIVOS

Como dito anteriormente, o romance gótico veio à tona como uma resposta as incertezas experimentadas na sociedade em um determinado período, com o intuito de superar os limites e tudo que o Iluminismo havia colocado em evidência. Por possuir uma conexão muito próxima à realidade em seu desenvolvimento, os espaços nas narrativas góticas possuem papéis fundamentais na construção dos principais elementos dentro de uma obra.

Em certos momentos, podemos perceber tanta conexão entre os personagens e os espaços que acabamos por descobrir que o próprio espaço toma um papel de protagonista em grande parte das obras góticas. São os elementos espaciais, por exemplo, que proporcionam o clima de mistério e retornos ao passado que aguçam a curiosidade do leitor, ajudando-o a se envolver, ainda mais, com a narrativa. Em *A Sombra do Vento*, por exemplo, vemos isso mais evidentemente. Podemos traçar um roteiro pela Barcelona pós-guerra e franquista, transformando essa cidade em um dos principais elementos da construção do enredo.

Chamamos de toponálise, o estudo do espaço nas obras literárias. Segundo Bachelard (1993, p.20) “[...] a toponálise seria então o estudo psicológico dos locais de nossa vida íntima”. Porém, podemos absorver mais do que uma análise psicológica, pois também encontramos outras abordagens essenciais oferecidas pelo espaço, como as sociológicas, as históricas e as estruturais e todas as relações entre os personagens e o espaço que, em *A Sombra do Vento*,

se entrelaçam e nos ajuda em um aprofundamento da narrativa do autor.

Essa percepção ampliada do espaço é importante para entendermos a atmosfera na qual os personagens estão inseridos e os elementos que compõem o desenvolvimento da narrativa. De acordo com Feitosa (2010, p.35):

Numa percepção mais subjetiva, sensacionista, Pessoa (1986, p.35) advoga o duplo fenômeno da percepção e, com tal sincronia, assume a percepção do “estado da alma” e das impressões do mundo exterior como representáveis, portanto, paisagens que “fundem-se, interpenetram-se, de modo que o nosso estado da alma, seja qual for, sofre um pouco da paisagem que estamos vendo”.

Para fazer uma análise sobre a importância do espaço na construção da narrativa gótica, convém adentrar no conceito de lugar e de espaço apresentado por Yi-Fu Tuan (2004, p.3): “Espaço e lugar são termos familiares que indicam experiências comuns. Vivemos no espaço. (...) O lugar é segurança e o espaço é liberdade: estamos ligados ao primeiro e desejamos o outro”. O lugar, é um elemento fundamental na trama pois é onde situamos os personagens e as ações que desenrolam a narrativa, inclusive as manifestações espaciais. Ou seja, “quando se trata da percepção de um personagem sobre um determinado lugar, bem como sua observação e reação diante dele, nos referimos ao espaço” (Bal *apud* Pandolfi (2012, p.259).

O espaço possui papel determinante nessa obra, pois é por meio dele que diferentes registros de memórias e lembranças esquecidas vêm à tona. Isso acontece, porque o inconsciente desperta-se à medida que o espaço vai se sobressaindo na obra e, em *A Sombra do Vento*, essa revelação do espaço não é diferente. “Perceber a paisagem significa uma maneira de ver, de compor o mundo externo numa ‘cena’”. (Feitosa, 2010, p.164).

Por meio das descobertas dos principais espaços, nos quais o personagem Carax viveu, que Daniel consegue juntar as peças do mistério e envolver a sua própria história com aquela a qual está investigando.

Os espaços presentes na obra como o Cemitério, O Anjo das Brumas, a casa de infância do Carax e a própria Barcelona são os elementos que tornam sólidos e palpáveis a busca pelas respostas que

Daniel Sempere tanto busca, até acabar encontrando e percebendo que os espaços são mais que peças de um grande quebra-cabeça, sendo elementos fundamentais para a resolução de toda uma história.

Além de ser peça fundamental para a resolução do grande mistério envolvendo Julián Carax, são os espaços os grandes responsáveis por toda a atmosfera gótica da obra. Sem eles, e a forma como são descritos por Zafón, os elementos góticos do romance não existiriam.

Desfiavam-se os primeiros dias do Verão de 1945 e caminhávamos pelas ruas de uma Barcelona apanhada **sob céus de cinza** e um sol de vapor que se derramava sobre a Rambla de Santa Mónica numa **grinalda de cobre líquido**. (...) A claridade do amanhecer filtrava-se das varandas e cornijas em sopros de **luz enviesada que não chagavam a roçar o solo**. (ZAFÓN, 2007, p, 6-7) [grifo nosso]

A todo instante, tanto a cidade como as ruas são descritas com um léxico que remete ao sombrio “céus de cinza”, “grinalda de cobre líquido” e “luz enviesada” são apenas alguns dos elementos que Zafón utiliza para descrever e produzir um efeito gótico sobre a cidade e, mais do que isso, são esses elementos que nos aproximam do momento histórico espanhol no qual a narrativa está inserida: o pós-guerra e os resquícios da Ditadura Franquista.

De acordo com Tuan (2004, p.142) o espaço, a todo o momento, nos aproxima do passado: “(...) a familiaridade é uma característica do passado. O lar fornece uma imagem do passado. Além disso, em um sentido ideal, o lar fica no centro de nossa vida, e centro (como já vimos) conota origem e começo”. Na narrativa o passado é o centro de toda a trama, pois, é por meio dele, que todo o enredo de *A Sombra do Vento* se desenvolve.

Para aproximar o leitor desse período importante da história da Espanha, Zafón nos apresenta as experiências vividas pelos personagens no decorrer da obra. A experiência é um dos elementos marcantes de toda obra literária. É através das experiências vividas na narrativa que os personagens crescem e desenvolvem a sua história e, em uma narrativa gótica, isso não seria diferente, pelo contrário, é um dos elementos fundamentais do desenvolvimento da trama.

Segundo Tuan (1983, p.9), “a experiência compreende as diferentes maneiras através das quais uma pessoa conhece e

constrói a realidade”. O produto dessa construção envolve a sensação e a percepção carregadas de referências da história de vida do sujeito, herança biológica, sua origem, cultura entre outros. (FEITOSA, 2010, p.38).

Não podemos discutir os espaços sem levar em conta as experiências que foram desenvolvidas nele. O espaço experiencial é o que define o espaço. Ou seja, são as experiências que um personagem vivencia em um determinado espaço na obra, que nos leva a conhecer a importância desse espaço para a narrativa, o papel que este espaço desempenha na construção da trama. Desse modo, é necessário buscar os significados das experiências íntimas dos personagens e suas relações com os espaços mostrados na obra.

O GÓTICO POR MEIO DA EXPERIÊNCIA

A experiência é um elemento fundamental, não apenas para a construção do caráter de todo e qualquer personagem, mas também é o que ajuda na constituição de uma narrativa. É por meio da experiência que o início e o fim de uma narrativa se unem com o intuito de chegar a um ponto em comum. Por meio dela, podemos entender o desenrolar da trama que está sendo contada e da experiência particular vivida, por cada personagem, e de como essa experiência particular foi capaz de levá-lo até o fim da história que está contada e/ou vivenciada.

Quando analisamos uma obra literária por meio da experiência dos personagens em relação ao lugar no qual ele está inserido, precisamos inserir o termo geograficidade, criado por Erid Dardel (1952), aquela que expressa a relação visceral do Homem à Terra. Para Marandola (2009, p.494):

É a inauguração de uma geografia vivida em ato, que tem na experiência o principal caminho de construção do conhecimento. A geograficidade diz respeito aos laços de cumplicidade que o homem estabelece com o meio, trazendo para o campo de interesse do geógrafo a afetividade, os sentimentos, a emoção e o complexo de sistemas de significações que o conhecimento intuitivo e perceptivo implicam.

Analisar o espaço literário de uma obra é mais do que apenas procurar elementos físicos, arquitetônicos e descritivos. É

indispensável ir além, alcançar o espaço que não é palpável, mas sim, sentido e representado por aspectos, na maioria das vezes, humanos.

Conhecer o desconhecido, atingir o inacessível, a inquietude geográfica precede e sustenta a ciência objetiva. Amor ao solo natal ou busca por novos ambientes, uma relação concreta liga o homem à Terra, uma 'geograficidade' (*géographicité*) do Homem como modo de sua existência e de seu destino. (DARDEL, 2011, p.1).

A experiência é um termo que consegue abranger diferentes maneiras nas quais uma pessoa constrói e conhece uma realidade. Em *A Sombra do Vento*, isso fica extremamente claro logo na divisão da narrativa. O livro é dividido em várias partes, as quatro primeiras (Dias de Cinza, Miséria e Companhia, Uma figura genial e Cidade de Sombras) nos permitem participar do desenvolvimento do protagonista não só por meio do seu crescimento através dos anos, mas também o seu crescimento a partir de todas as experiências vividas por ele; do relato sobre a morte da sua mãe enquanto ele ainda era pequeno até as páginas finais do livro.

Logo depois da guerra civil, um surto de cólera levou minha mãe. Nós a enterramos em Montjuic, no dia do meu quarto aniversário. Lembro apenas que choveu o dia todo e a noite toda, e que quando perguntei ao meu pai se o céu chorava faltou-lhe voz para responder. Seis anos depois, a lembrança da minha mãe era para mim como uma alucinação, um silêncio cheio de gritos que eu não tinha aprendido ainda a apaziguar (ZAFÓN, 2007, p.7).

Daniel perde sua mãe, ainda muito pequeno, e esse fato tem um forte impacto durante todo o decorrer da narrativa e também na sua própria personalidade. O papel da mãe é tão forte na história, que podemos encontrar mencionada nos quatro livros. Isabella Sempere é uma personagem extremamente importante e bem desenvolvida em *O Jogo do Anjo*, vira objeto importante de investigação em *O Prisioneiro do Céu* e tem sua história final recontada em *O Labirinto dos Espíritos*. Toda essa difusão de uma única personagem é um exemplo claro do que Zafón nos conta logo na primeira página do terceiro livro da tetralogia:

Este livro faz parte de um ciclo de romances que se entrecruzam no universo literário do Cemitério dos Livros Esquecidos. Os

romances que formam esse ciclo estão ligados entre si através de personagens e linhas dramáticas que estendem pontes narrativas e temáticas, embora cada um deles ofereça uma história completa, independente, contida em si mesma. (ZAFÓN, 2012, p.1).

É também Isabella Sempere que, indiretamente, proporciona o pontapé inicial do livro *A Sombra do Vento*. Alguns anos depois da sua morte de sua mãe, Daniel acorda desesperado ao se deparar com uma triste constatação: não lembra mais do rosto da sua mãe. É por conta do desespero dele que seu pai, Sr. Sempere, resolve introduzir o filho no mundo secreto do Cemitério dos Livros Esquecidos.

- Vamos, Daniel, vista-se. Quero lhe mostrar uma coisa – disse.
- Agora? Às cinco da manhã?
- Há coisas que só se podem ver nas trevas – insinuou meu pai, exibindo um sorriso enigmático que provavelmente tomara emprestado de algum volume de Alexandre Dumas. (ZAFÓN, 2001, p.8)

Por meio do contato com os livros, o Sr. Sempere consegue dá um novo fôlego ao seu filho. Apesar de morar em uma casa em cima de uma livraria, é apenas levando Daniel ao Cemitério dos Livros Esquecidos que ele consegue tirar o filho do desespero de não lembrar mais do rosto da própria mãe.

O Cemitério dos Livros Esquecidos é um dos espaços mais importantes dentro da obra por possuir papel determinante em *A Sombra do Vento* e também nos outros livros da tetralogia. É por meio desse espaço que os personagens encontram desafios que os levam a experiências capazes de mudar toda a trajetória de uma vida e também os aproximam, ainda mais, ao amor que estes personagens nutrem pelos livros. É um espaço metalinguístico, pois nos indica que a salvação dos personagens, e até mesmo dos leitores, se dá via livros.

O Cemitério dos Livros Esquecidos é muito mais do que uma biblioteca de livros perdidos no tempo e no espaço, é o espaço onde as facetas da vida do Daniel se desenvolvem. É o espaço inicial das descobertas de suas experiências e representa, na narrativa, a sua transição entre a infância e a adolescência. Para Tuan, a experiência é fundamento para a descoberta da sua própria essência como ser humano.

A experiência tem uma conotação de passividade; a palavra sugere que uma pessoa tem suportado ou sofrido. (...) Assim, a experiência implica a capacidade de aprender a partir da própria vivência. Experimentar é aprender; significa atuar sobre o dado e criar a partir dele. O dado não pode ser conhecido em sua essência (TUAN, 2013, p.10).

Cada experiência é única, assim como cada livro do Cemitério dos Livros Esquecidos guarda uma história e um motivo para estar escondido naquele lugar. É por meio do livro encontrado nesse lugar que Daniel vivencia e desenvolve a sua própria história. Ele transforma a experiência ruim, de perder a mãe tão cedo, em uma investigação que o leva a descobrir suas próprias experiências. Por meio do livro, ele conhece novas pessoas, salva algumas, sente medo de outras e encontra a essência da sua própria vida.

O Cemitério é um lugar que representa um espaço de libertação de Daniel, o libertando da dor de não conseguir mais se lembrar da sua mãe e, ao mesmo tempo, um espaço de descoberta, ao inseri-lo na história de outra pessoa para encontrar a sua própria história. Experimentar é aprender sobre os seus sentimentos e pensamentos, e é isso que acontece por meio dos livros.

O sentimento humano não é uma sucessão de sensações distintas; mas precisamente a memória e a intuição são capazes de produzir impactos sensoriais no cambiante fluxo da experiência, de modo que poderíamos falar de uma vida do sentimento como falamos de uma vida do pensamento. (TUAN, 2013, p.11).

Além da memória e da intuição, o espaço tem grande influência na forma como uma pessoa vivencia uma experiência, e nessa obra, é por meio dele que observamos o desencadeamento dos elementos góticos presentes na narrativa. Durante todo o crescimento de Daniel, observamos também o crescimento da atmosfera sombria de Barcelona. A cada ano, percebemos a influência que essa atmosfera possui na vida dos personagens e como ela é elemento crucial para o desenvolvimento da história. “Naquele ano, o outono cobriu Barcelona com um manto de folhas que esvoaçava pelas ruas como pele de serpente” (ZAFÓN, 2001, p.68).

A atmosfera sufocante da cidade, as ameaças sofridas pelo personagem principal, todas as edificações sombrias presentes na obra e o próprio labirinto encontrado em *O Cemitério dos Livros*

Esquecidos, são elementos essenciais que encontramos em grandes obras clássicas do gótico, inclusive, são elementos utilizados por Walpole em *O Castelo de Otranto*. Todos esses elementos emolduram a narrativa de Zafón e são percebidos de forma mais forte por meio das experiências retratadas no romance.

Experenciemos o gótico por meio das experiências vividas pelo personagem, que, ao descobrir cada lugar novo, revive o passado. Essa necessidade de reviver lugares e esses lugares possuírem sempre uma atmosfera perturbadora são elementos indispensáveis em toda a tetralogia de Zafón e faz com que essas narrativas sejam fundamentais para o conhecimento mais aprofundado do gótico espanhol que conhecemos e é difundido no século atual.

“Os espaços do homem refletem a qualidade dos seus sentidos e sua mentalidade. A mente, frequentemente, extrapola além da evidência sensorial. Considere-se a noção de vastidão. A vastidão de um oceano não é percebida diretamente” (TUAN, 2013, p.18). Assim como a vastidão de um oceano não é percebida diretamente, o gótico desenvolvido por Zafón é encontrado nos detalhes que descobrimos a cada peça achada do grande quebra-cabeça que são os seus livros.

Reyes (2017, p.173) diz que Zafón “(...) é um arquétipo de um novo tipo de escritor gótico espanhol internacional, cuja ficção é incrivelmente específica, precisamente focado em relação a Barcelona e sua história³”. Ou seja, os livros se baseiam no gótico e no retorno ao do passado por intermédio da história da própria Barcelona, sendo assim, mediante a experiência. Vendidos como ficção de mistério literário, os livros de Zafón espelham nuances de um gótico que por muito tempo foi proibido na Espanha e que hoje renasce por meio dos mistérios desse autor. Zafón consegue trabalhar muito bem com o mistério e o gótico, transformando-se em um escritor essencial na história da literatura espanhola.

A Sombra do Vento, considerada a obra-prima do autor, surpreende também, tendo em vista as características da sua obra. Ela engloba em si características de diversos gêneros literários. Podemos analisá-la no contexto de romance policial buscando elementos fantásticos dentro da obra, mas dentre todas as formas pelas quais

³ He is the archetype of a new kind of international Spanish Gothic writer, one whose fiction is both incredibly site-specific in its relation to Barcelona and its history.

podemos esmiuçá-la, as nuances góticas são os detalhes que mais nos surpreendem em virtude da forma como conseguem envolver a narrativa e desenvolver um gótico pouco explorado na literatura espanhola.

Segundo Xavier Reyes (2017, p. 6), na Espanha, “(...) o gótico, até recentemente, foi pensado como uma imposição incorporada e imaginativa censurada pelo Catolicismo, especialmente disfarçada através da Inquisição e mais tarde pelo regime franquista⁴”. Com isso, podemos entender que Zafón é um autor que, por meio de pequenos elementos do gênero gótico, tenta introduzir aos poucos um tipo de literatura que por muito tempo foi censurada pelos governos, e que não fez parte de forma significativa, da história literária desse país europeu.

AS NUANCES GÓTICAS POR MEIO DOS ESPAÇOS EM A SOMBRA DO VENTO

As nuances góticas, detalhadamente espalhadas por toda a obra, são fundamentais para dar o tom das trevas deixadas pela Ditadura Franquista em Barcelona, e são mais do que um elemento de composição na história, elas fazem parte da composição da cidade fora dos livros, aproximando, ainda mais, o leitor da Barcelona enigmática, banhada em sombras que Zafón tanto defende no decorrer das páginas dos seus livros.

Os lugares encontrados na obra são tão importantes, que após a publicação do primeiro livro da trilogia foi lançado um livro, com a colaboração do autor, apenas com os lugares reais de Barcelona que estão presentes no romance, além de existirem vários sites que oferecem excursões específicas sobre os lugares descritos no livro para os turistas e leitores de Zafón. De todos os lugares, o Cemitério dos Livros Esquecidos é um dos poucos que é fictício, porém, sua localização realmente existe, na Rua do Arco do Teatro, fazendo clara referência ao Teatro Principal, um dos mais antigos da Espanha.

⁴ In this country, the Gothic has, until recently, been thought of as an imported imaginative impossibility peremptorily censored but the zealous self-righteousness of Christian Catholicism, especially in its Inquisitorial guise, and later by the Francoist regime.

O Cemitério dos Livros Esquecidos é um dos espaços mais importante da obra e muitas vezes, com função protagonista. Descrito como um “(...) cadáver de um palácio abandonado, como um museu de ecos e sombras” (ZAFÓN, 2007, p.8) ele é um refúgio não só para os personagens mais também para os inúmeros livros que nele adormecem.

- Este lugar é um mistério, Daniel, um santuário. Cada livro, cada volume que você vê, tem alma. A alma de quem os escreveu, e a alma dos que o leram, que viveram, e sonharam com ele. Cada vez que um livro troca de mão, cada vez que alguém passa os olhos pelas suas páginas, seu espírito cresce, e a pessoa se fortalece. Faz já muitos anos que me pai me trouxe aqui pela primeira vez, e este lugar já era velho. Quase tão velho quanto a própria cidade. Ninguém sabe ao certo desde quando existe ou quem o criou. (ZAFÓN, 2007, p.8)

Cada livro presente nesse grande santuário possui um motivo ou uma razão secreta por pertencer àquele lugar. O lugar é descrito como uma colmeia, de uma geografia impossível de acompanhar. Essa descrição lembra muito *A Biblioteca de Babel* de Jorge Luis Borges, no qual a descrição detalhada da biblioteca nos remete ao universo do conhecimento, onde encontramos várias realidades que são definidas por meio da interpretação de cada leitor. Toda essa atmosfera labiríntica nos remete também ao labirinto do Minotauro. Como descreve Pandolfi:

Um labirinto de ruas e de histórias que se entrecruzam e das quais ele necessita compreender para não ser devorado pelo Minotauro. O encantamento despertado pelo livro é tão grande que o protagonista passa a viver em um mundo paralelo ao da ficção, contaminando a realidade de todas as pessoas com as quais se relaciona. (PANDOLFI, 2012, 260.)

O labirinto é um espaço importante para diferentes narrativas e o fato de ele ser intencionalmente ligado ao Cemitério dos Livros Esquecidos e constituir o local de partida para o encontro de Daniel com a investigação que mudará sua vida não é por acaso. O labirinto é um ponto de partida, a porta de entrada para um novo mundo onde Daniel se envolverá à medida que for solucionando os mistérios acerca do livro no qual ele escolheu ser guardião. A cada peça encaixada, mais peças surgem, o prendendo, cada vez mais, em um jogo que só os livros são capazes de proporcionar aos leitores.

O labirinto é considerado um símbolo de desordem e de acordo com Pascual *apud* Cesco (2011, p.2) “(...) é o símbolo emaranhado, cujo interior os mortais tentam decifrar o sentido, sem encontrar a saída nem compreender o monstruoso orbe que os contém”. Ou seja, o livro de Julian Carax, livro este que Daniel escolheu proteger, e todo o mistério que envolve o seu desaparecimento, se trata apenas do pontapé inicial de toda a trama que se estende por quatro livros da tetralogia e que é ampliado graças à atmosfera gótica que Zafón é capaz de descrever na sua narrativa.

A composição do Cemitério dos Livros Esquecidos, um espaço onde apenas a luz da cúpula ilumina os seus visitantes e onde o prédio lembra um espaço morto, inabitável, apenas nos remete aquilo que leva o seu nome, um cemitério. As almas são os livros e os guardiões são os escolhidos para carregar consigo a história contada nas páginas daquele lugar. De acordo com Furtado (1980, p.124):

O espaço fantástico também foge em geral à luz e a cor, preferindo descrições que subentendam iluminação vaga ou escuridão, meios tintas ou tonalidades sombrias, e rejeitando simultaneamente a claridade mais intensa e a definição de formas das grandes áreas abertas.

Barcelona possui papel chave na narrativa por ser o espaço com mais características góticas, sendo descrita como cidade dos malditos em vários momentos na obra. Durante toda a narrativa, a cidade é descrita de alguma forma que remete ao gótico, sempre nos indicando que é mais que um lugar, é um espaço. Falamos de Barcelona como espaço, pois ela não é apenas uma cidade na qual podemos morar, ela possui, além disso, uma incrível capacidade de se mover durante toda a narrativa, como uma personagem.

A cidade cria e reinventa; ela desloca com maestria toda a trama e volta e meia é relembrada de uma forma especial, macabra. Até uma simples onda de calor é descrita de uma forma mais profunda, por exemplo, em: “As ruas jaziam submergidas sob uma lagoa de neblina ardente que fazia suar os termômetros nas paredes”. (ZAFÓN, 2007, p.18). Inclusive, a todo o momento, Daniel nos direciona a Barcelona e as cicatrizes deixadas pela Ditadura. “A Barcelona que encontrou no seu regresso já não era a que tinha deixado. Deparou com uma cidade de trevas (...) que continuava enfeitada pela sua recordação e pela sua lembrança em cada recanto” (ZAFÓN, 2007, p.27).

Outro espaço que podemos considerar importante para a narrativa é a casa chamada Anjo das Brumas. Essa casa possui a chave para a resolução do segredo de Carax e é um dos espaços com mais elementos macabros da trama. Além de ser esconderijo para o início do amor de Penélope e Daniel, é a casa onde temos a impressão de que o tempo foi congelado. Onde espaço e tempo ganham uma subjetividade para que a história seja traçada de acordo com os sentimentos dos envolvidos. Segundo Tuan (2013, p.138),

Toda pintura ou fotografia de paisagem em perspectiva nos ensina a ver o tempo “flutuando” através do espaço. A cena distante não necessita provocar a ideia de tempo futuro; a cena pode ser um olhar retrospectivo e o caminho evanescente a trilha que percorremos. Tanto o passado como o futuro podem ser evocados pela cena distante.

O Anjo das Brumas é exatamente isso, um espaço que nos remete ao passado e que dentro do estilo gótico, nos remete aos castelos medievais descritos nos livros do século XVIII. O Anjo das Brumas representa um retorno ao passado, o retorno a um lugar congelado no tempo que nos lança a todos os horrores que aconteceram nas vidas entrelaçadas a de Julián Carax. Construído para ser símbolo de poder, grandeza e segurança, a casa vivenciou massacres e guarda tumbas secretas, esquecidas no tempo e revividas no presente.

Mesmo em ruínas e fechada durante anos, ela consegue ser fria, imponente e ameaçadora, com escadas e uma luminosidade falha, que contribuem para a manifestação do horror. Isso se dá pelo fato de a casa está fechada para o mundo e para as pessoas, ela está em ruínas por não ser um espaço sem vida. “Na ausência da pessoa certa, as coisas e os lugares rapidamente perdem significado, de maneira que sua permanência é uma irritação mais do que um conforto”. (TUAN, 2013, p.155)

Assim como os vilões góticos, a casa também possui o seu, que apenas é revelado nos atos finais do livro. Julian Carax, ressurgiu na obra não como autor do livro no qual Daniel é guardião, mas também como personagem vivo, revelando-se guardião do Anjo das Brumas e perseguindo Daniel no decorrer da narrativa.

Além de todas essas características que remetem aos grandes castelos góticos, a casa também possui lendas e mistérios que a rondam, criando medo nas pessoas que a conhecem e impedindo que

a invadam, sendo localizada no ponto mais alto da cidade, próxima à obscuridade das noites sem luar que apenas a cidade dos Malditos, Barcelona, poderia proporcionar.

Em frente, na Avenida Del Tibidabo, desvanecia-se numa miragem aquosa sob um céu de chumbo. (...) No meio das ervas daninhas adivinhavam-se pedestais de estátuas arrasadas sem piedade. Ao avançar direto ao casarão, reparei que uma das estátuas, a efígie de um anjo purificador, tinha sido abandonada no interior de uma fonte que coroava o jardim. (...) Empurrei a porta e aventurei-me uns passos até o vestibulo cavernoso, cujas paredes fluuavam sob carícias de uma vela. (ZAFÓN, 2007, p.193)

Além de toda a natureza gótica que ronda a construção do palacete, também aconteciam coisas macabras durante os anos que a família Aldaya morou na casa. Produtos sumiam, leite ficava vermelho na primeira lua de cada mês, pássaros mortos apareciam nas portas dos quartos. Ou seja, todos os elementos de histórias góticas são representados na casa. Estes elementos transformam *A Sombra do Vento* em um livro de experiências góticas por meio dos espaços retratados e nos ajuda a conhecer melhor uma Barcelona que no decorrer da sua história foi devastada por uma Ditadura que a enegrecceu e a transformou na Cidade dos Malditos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisar uma obra pela perspectiva espacial e tratar esses espaços como peças fundamentais para o encaixe da narrativa é ir além da história do protagonista, é se aprofundar e ultrapassar limites geográficos. Espaço é liberdade e quando nos movemos nesse espaço também nos movemos no tempo, avançando rumo ao novo e retrocedendo em busca das chaves do passado para que se consiga fechar o quebra-cabeça de um grande mistério. Esse movimento é o que define *A Sombra do Vento*, que transforma Barcelona em gótica para contar as experiências de um protagonista que cresce a cada momento, desvendando uma Barcelona desconhecida e enegrecida pelo período pós-guerras e pelas marcas deixadas pela Ditadura Franquista.

Além desse movimento proporcionado pelos espaços presentes na obra, conseguimos alcançar as nuances de um gótico que pouco

foi explorado em uma Espanha moldada por regras provenientes do Cristianismo e anos mais tarde pelas imposições de um governo ditador. Mediante as análises dos espaços existentes em *A Sombra do Vento* e as experiências vividas nesses espaços, podemos conhecer uma Barcelona gótica que busca elementos ancestrais de um movimento literário para recontar a sua história por meio da história de personagens enraizados em uma cidade suspensa entre o antigo e o sobrenatural. Por meio dessa narrativa, descobrimos Barcelona por intermédio da experiência e do amor pelos livros.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

DARDEL, Eric. *O Homem e a Terra: Natureza da Realidade Geográfica*. São Paulo. Coleção Estudos, 2011.

FEITOSA, Antonio Cordeiro. O conhecimento e a experiência como condição fundamental para a percepção da paisagem. In: ALVES, Ida Ferreira Alves. FEITOSA, Márcia Manir Miguel Feitosa. *Literatura e paisagem: Perspectivas e diálogos*. Rio de Janeiro: Editora da UFF, 2010. Pag 31-42.

FEITOSA, Márcia Manir Miguel. A percepção da paisagem na literatura africana de língua portuguesa: Terra Sonâmbula, de Mia Couto. In: ALVES, Ida Ferreira Alves. _____. *Literatura e paisagem: Perspectivas e diálogos*. Rio de Janeiro: Editora da UFF, 2010. Pág 163-174.

FURTADO, Filipe. *A Construção do Fantástico na Narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

MARANDOLA, JR; OLIVEIRA, Lúvia de. Geograficidade e Espacialidade na Literatura. *Geografia*, Rio Claro, v.34, n.3, p.487-508, set/dez 2009.

PANDOLFI, Maira. *A intimidade dos Espaços na Barcelona Gótica de Carlos Ruiz Zafón: uma trama detetivesca*. In: IV SIMPÓSIO GÊNEROS HÍBRIDOS DA MODERNIDADE: A NARRATIVA POLICIAL, 2013, ASSIS-SP. Anais do IV Simpósio Gêneros Híbridos da Modernidade: A narrativa Policial. Assis: Unesp, 2013. v.I.p. 257-265

REYES, Xavier Aldana. *Spanish Gothic: National Identity, Collaboration and Cultural Adaptation*. Manchester: Palgrave Macmillan, 2017.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência*. Londrina: Eduel, 2013.

VASCONCELOS, Sandra Gardini. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVII*. São Paulo: Boitempo, 2002

ZAFÓN, Carlos Ruiz. *A Sombra do Vento*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

_____. *O Prisioneiro do Céu*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012

O GÊNERO GÓTICO EM *GONE HOME*: UMA ANÁLISE À LUZ DA INTERTEXTUALIDADE

Ludmila Gratz Melo
Naiara Sales Araújo

INTRODUÇÃO

Os jogos produzidos para consoles e computadores possuem narrativas cada vez mais elaboradas. O avanço tecnológico propiciou capacidades gráficas mais potentes para as máquinas que os executam, o que permite o desenvolvimento de histórias com mais detalhes e possibilidades. Os temas explorados nas narrativas desses jogos são diversos e vão desde as populares histórias de terror até aqueles cujo principal objetivo é conquistar romanticamente um dos personagens da trama.

Apesar de ser um meio novo, os videogames reciclam suas tradições de narrativa de meios mais antigos, como aponta a pesquisadora de narrativas digitais Janet H. Murray:

Uma particular tecnologia de comunicação - a imprensa, a câmera de vídeo, o rádio - pode causar-nos espanto quando entra em cena pela primeira vez, mas as tradições da narração de histórias são contínuas e alimentam-se umas nas outras, tanto no conteúdo quanto na forma (MURRAY, 2003, p. 42).

Pode-se, por exemplo, achar que as narrativas com diversos desfechos presentes nos videogames - tais como as de jogos como *Life is strange* (2015) e *Beyond: two souls* (2013) - são novidades, porém, histórias com possibilidades de desfechos alternativos já estavam presentes na literatura de Ítalo Calvino e Jorge Luís Borges.

Murray reforça essa afirmação apontando que o mesmo aconteceu com as convenções da arte cinematográfica:

É possível observar a mesma continuidade na tradição que vai dos romances do século XIX até os filmes contemporâneos. Décadas antes da invenção da câmera cinematográfica, a prosa de ficção do século XIX começou a experimentar as técnicas dos filmes. Podemos vislumbrar o cinema que estava por nascer nos complexos usos de flashback nas obras de Emily Brontë, nos cortes transversais entre as histórias interseccionadas de Dickens e nas cenas panorâmicas dos campos de batalha de Tolstoy, que se dissolvem em vinhetas no close-up de um único soldado. Embora ainda limitadas à página impressa, os contadores de histórias já avançavam em justaposições mais facilmente trabalhadas com imagens do que com palavras (MURRAY, 2003, p. 42)

Essa reciclagem de tradições de narrativa apontada por Murray implica em histórias permeadas por outros textos, discursos e ícones. Por ser um meio multimídia digital, um videogame pode conter imagens - estáticas ou em movimento - som e textos escritos, o que alavanca seu potencial para conter e propagar novos textos. Além disso, os jogos dependem da participação do jogador, que muitas vezes precisa explorar espaços para completar a história, podendo, inclusive, ressignificar acontecimentos e experiências e alterar o desfecho da trama em alguns casos.

Um típico jogo eletrônico de exploração de espaços será analisado neste trabalho. No videogame *Gone home*, desenvolvido para PC em 2013 pelos membros da *The Fullbright Company*, exploramos uma mansão cheia de quartos com diversas referências a obras literárias, musicais, televisivas e cinematográficas. A obra, que possui um caráter intertextual, parece conter características de obras do gênero gótico, apresentando referências e alusões à textos pertencentes a este tipo de literatura. Propõe-se, portanto, a análise dos elementos góticos presentes no jogo, apontando para as relações intertextuais que este mantém com outras narrativas do gênero.

Perceber as contribuições de outros textos para o desenvolvimento da trama do videogame torna-se essencial para a compreensão do processo de reciclagem de tradições narrativas e para compreender as possibilidades oferecidas pelos novos formatos.

Por fim, vale ressaltar também que apontar esse elemento de exterioridade essencial de uma narrativa - a presença dos diversos textos que a constituem - torna-se muito importante, uma vez que estas são mecanismos cognitivos fundamentais para a nossa compreensão do mundo (MURRAY, 2003). Por meio de narrativas -

escritas, orais ou imagéticas - damos sentidos aos fatos e passamos conhecimentos, propagando os discursos e textos de uma cultura

Sobre a intertextualidade

O termo intertextualidade foi cunhado inicialmente pela crítica literária Julia Kristeva, cujas ideias têm origem nos estudos do formalista russo Mikhail Bakhtin. Segundo ela, todo texto seria construído por um mosaico de citações que absorve e transforma outros textos, a intertextualidade seria então a relação entre o texto e os demais textos com os quais ele dialoga (KRISTEVA, 1974). Há vários tipos de relações que podem ser formadas entre um texto e os textos que o constituem, como aponta a pesquisadora Beth Brait:

Relações com outras partes do mesmo texto; relações manifestas entre textos, como enunciados realizados em distintas ocasiões; relações intertextuais sutis entre textos da mesma espécie, que tenham a mesma temática; relações com diversos textos que se referem ao mesmo tema (BRAIT, 2001, p. 72)

Em uma obra, portanto, há relações de intertextualidade responsáveis pela coerência interna da trama – alusões e referências que dialogam com outras partes do mesmo texto – e relações com textos externos, que têm origem nos conhecimentos e sistema cultural e de valores do autor. Outro ponto destacado por Brait, é o diálogo entre textos da mesma temática, sendo comum, por exemplo, elementos de intertextualidade entre textos do mesmo gênero de entretenimento.

A noção de intertextualidade de Kristeva foi posteriormente revista por autores como o teórico literário Roland Barthes. Entre as contribuições de Barthes para o termo está o reconhecimento do leitor:

(...) um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino. (BARTHES, 2004, p.05)

O leitor, para Barthes, tem um papel mais ativo, sendo a intencionalidade do autor do texto reduzida e o poder de interpretação e ressignificação do leitor aumentado, visto que o texto pode ter várias interpretações possíveis, dependendo dos conhecimentos e experiências do leitor.

Outro elemento importante destacado por Barthes é que o termo intertextualidade não deve ser limitado às noções de fonte e influência, visto que, segundo o autor, todo texto é um intertexto (BARTHES apud PEREIRA, 2009). O autor comenta sobre essa noção da não originalidade do texto em sua obra *A Morte do Autor*:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a «mensagem» do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saldas dos mil focos da cultura. Parecido com Bouvard e Pécuchet, esses eternos copistas, ao mesmo tempo sublimes e cômicos, e cujo profundo ridículo designa precisamente a verdade da escrita, o escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original; o seu único poder é o de misturar as escritas, de as contrariar umas às outras, de modo a nunca se apoiar numa delas. (BARTHES, 2004, p.04)

Essa noção de Barthes – em que todo texto é intertexto – coloca a análise do (inter)texto final em primeiro plano, sendo possível examinar o único poder que resta ao autor – o de misturar as escritas – além de pressupor em sua análise a intertextualidade nas obras. Vale ressaltar que ‘imitar um gesto anterior’ pode ser, por vezes, a reconstrução ou reelaboração de uma carga semântica em tempo, veículo ou contextos diferentes, o que colocaria o autor na posição de recriador de seu tempo. Nesta perspectiva, analisaremos, em seguida, a obra *Gone home*, que apesar de revisitar outros textos, traz em si o caráter de uma narrativa genuína dentro de seu universo estético.

O gótico literário em *Gone home*

O gênero gótico manifestou-se em diversos locais e contextos históricos e sociais. Em seu livro *Gothic literature*, o pesquisador Andrew Smith, estudioso do gênero, consegue destacar alguns pontos comuns que caracterizam as obras góticas:

Despite the national, formal, and generic mutations of the Gothic, it is possible to identify certain persistente features which constitute a distinctive aesthetic. Representations of ruins, castles, monasteries, and forms of monstrosity, and images of insanity, transgression, the supernatural, and excess, all typically characterize the form. (SMITH, 2007, p.04)⁵

Os elementos do gótico destacados pelo autor – a formas de monstrosidade, a insanidade e a transgressão – estão presentes em obras de autores que usavam o gênero em suas produções literárias, tais como Edgar Allan Poe, Mary Shelley e Ann Radcliffe. Estes elementos do gênero não eram usados apenas para assustar ou por mera estética, mas para simbolizar e metaforizar medos e anseios pessoais destes autores e das sociedades em que estavam inseridos.

Essa característica do gênero é corroborada pela concepção de literatura gótica da pesquisadora Ellen Moers, quando afirma que definir precisamente o gênero gótico não é fácil, mas que algo é certo: tem a ver com o medo (MOERS, 1976). O fato de um sentimento ser algo tão central para o gênero o tornava um rebelde em uma sociedade baseada em valores iluministas, como as dos séculos XVIII e XIX. Isso conferia ao gótico um caráter anti-iluminista, corroborado por autores românticos que usavam elementos do gênero em suas obras – tais como Byron e Shelley – que argumentavam que o culto exacerbado à razão do discurso iluminista não era capaz de explicar a complexidade da experiência humana (SMITH, 2007). Essa característica – de valorização das emoções e do irracional – ainda permanece no discurso gótico inserido em *Gone home*.

No jogo, assumimos o papel da protagonista Kaitlin Greenbriar, que volta à mansão de sua família após uma viagem para a Europa e encontra o local deserto. Para descobrir o que aconteceu com a família de Kaitlin, precisamos explorar a mansão, que parece abrigar todos os clichês de casas assombradas de histórias de terror, com portas rangendo, passagens secretas e uma aparência lúgubre.

Por meio das convenções típicas de jogos de terror – muito populares na indústria – o jogo nos induz a pensar que encontraríamos

⁵ Apesar das mutações nacionais, formais e genéricas do Gótico, é possível identificar certas características persistentes que constituem uma estética distintiva. Representação de ruínas, castelos, monastérios, formas de monstrosidade, imagens de insanidade, transgressão, o sobrenatural e a demasia, caracterizam tipicamente a forma. (SMITH, 2007, p.04)

monstros, fantasmas ou provas de um crime macabro no próximo aposento ou corredor escuro. Porém, tudo que encontramos são os segredos obscuros da família de Kaitlin: entre eles estão os problemas conjugais de seus pais, um possível abuso sexual sofrido por seu pai na infância e a fuga de sua irmã Samantha, motivada pela rejeição dos pais, após descobrirem o relacionamento da filha com outra garota.

Neste ponto, outros elementos presentes nas obras de gênero gótico, apontados pelo pesquisador Allan Loyd-Smith, também se manifestam: representações do reprimido, o que a cultura não quer saber ou admitir (LLOYD-SMITH, 2004). O fracasso de um casamento, um possível trauma sexual e uma identidade sexual ainda estigmatizada são apresentados na trama por meio das convenções do gênero gótico

Embora não apontado por Moers e Smith, a descoberta de mistérios nas obras do gótico literário – um elemento principal de *Gone home*, que desenvolve a sua narrativa a partir da busca pela resolução de um mistério – é destacada pela pesquisadora Claire Kahane como ponto comum entre diversas obras: “*Within an imprisoning structure, a protagonist, typically a young woman whose mother had died, is compelled to seek out the center of a mystery*” (KAHANE, 1980, p.45)⁶. Além disso, nos segredos desvendados, também observamos um dos traços do gótico destacados por Smith: a transgressão de normas sociais e valores.

Porém, uma observação sobre as revelações do jogo se faz necessária: os problemas conjugais dos pais de Samantha e Kaitlin e o possível abuso sexual sofrido por seu pai são descobertas secundárias no jogo, que oferece destaque para a revelação sobre a fuga de Samantha. O destaque é dado pela narração sonora que acompanha cada descoberta importante sobre o paradeiro da menina. Ao encontrarmos um objeto, tal como um cartão-postal enviado por Kaitlin (Figura 01), por exemplo, uma narração sonora é ativada e Samantha fala um pouco sobre sua vida durante ausência da irmã.

⁶ Dentro de uma estrutura de aprisionamento, a protagonista, geralmente uma mulher jovem cuja mãe morreu, é compelida a buscar o centro de um mistério (KAHANE, 1980, p.45)

Figure 1 - Cartão-Postal encontrado no jogo



Vários objetos pessoais de Samantha ativam as narrações sonoras. A decisão de dar destaque para a narrativa da menina pode ter explicação em uma possível tentativa dos autores de inserir o jogo dentro dos padrões de produção de obras caracterizadas por Moers como pertencentes a um tipo específico de literatura gótica: o gótico produzido por mulheres. De acordo com a autora, as autoras usavam as convenções do gênero para representar seus medos de aprisionamento, seus desejos de transgressão e suas ansiedades relacionadas ao parto (MOERS, 1976). O gênero gótico tornou-se, para essas mulheres, um campo de expressão em sociedades baseadas em valores patriarcais.

Além disso, apesar de não haver monstros carnis no jogo, as descobertas sobre Samantha podem ser interpretadas como monstros metafóricos, pelo menos no contexto em que eram usados no gótico produzido por mulheres. A pesquisadora Karen F. Stein faz as seguintes observações sobre o uso de monstros na literatura gótica:

Monsters are particularly prominent in the work of women writers, because for women the roles of rebel, outcast, seeker of truth, are monstrous in themselves. For a man to rebel, to leave a comfortable home and to search for truth are noble acts. Thus, this pattern of behavior is expressed in the heroic epic. For women, however, such assertions of questing self-hood have been deemed bizarre and crazy; consequently, the Gothic mode -- and

in particular the concept of self as monster -- is associated with narratives of female experience (STEIN, 1983, p. 123).⁷

A transgressão de Samantha – sua homossexualidade – e as transgressões femininas em geral são muitas vezes interpretadas como monstruosas na sociedade em que vivemos, por isso, o monstro era uma alegoria frequentemente utilizada pelas autoras do gótico literário para representar as atitudes transgressoras.

Entretanto, apesar de usar o medo de encontrar monstros como isca para revelar os segredos da narrativa, Samantha, ao contrário das heroínas góticas do passado, não é descrita como monstruosa ou se encara como tal. A explicação está no período de mais de um século que separa *Gone home* das narrativas góticas produzidas nos séculos XVIII e XIX. Neste período, diversas conquistas femininas foram alcançadas na política e nos espaços sociais, implicando em mudanças nas narrativas góticas mais modernas, como *Gone home*. Stein também ressalta essas mudanças:

Similarly, these new writers are changing the Female Gothic symbols of victimhood and persecution into new sources of strength. Undergoing journeys that lead to personal integration, the heroines rejoice in the exploration of their full human potential, and transform social stigma into personal power. (STEIN, 1983, p. 137)⁸

Narrativas góticas mais modernas estão usando os símbolos de perseguição e transgressão do passado e os ressignificando,

⁷ Monstros são particularmente proeminentes no trabalho de autoras, porque para as mulheres os papéis de rebelde, de marginal e de buscadoras da verdade são monstruosos em si próprios. Para um homem, se rebelar, deixar um lar confortável e procurar pela verdade são atos nobres. Desta forma, esse padrão de comportamento é expresso na épica heroica. Para as mulheres, entretanto, tais afirmativas de questionamento de identidade já foram consideradas bizarras e absurdas; consequentemente; o estilo gótico – e em particular o conceito do eu como um monstro – é associado a narrativas de experiência feminina. (STEIN, 1983, p. 123)

⁸ Similarmente, essas novas autoras estão transformando os símbolos de vitimização e perseguição do Gótico Feminino em novas fontes de resistência. Passando por jornadas que levam à integração pessoal, as heroínas regozijam-se na exploração de seu pleno potencial humano, e transformam estigmas sociais em poder pessoal. (STEIN, 1983, p. 137)

apresentando narrativas com finais felizes para práticas anteriormente estigmatizadas. Apesar de precisar fugir de casa, a narrativa de Samantha possui um desfecho relativamente feliz, visto que ela aparenta ser bem resolvida com sua sexualidade e termina a história viva, final não muito frequente em narrativas com temas LGBT. A morte de personagens não heterossexuais é tão comum que já se tornou uma *trope* – um clichê de narrativa – nomeada de Bury your Gays (Enterre os seus gays)⁹.

As obras de literatura gótica frequentemente representam a alteridade (WILLIAMS, 1995). Muitas das obras do gênero são usadas para revelar os anseios, angústias e medos dos considerados como outros pela sociedade – os estranhos – que não se encaixam nos padrões. Isso inclui, claro, minorias sexuais, étnicas e de gênero, que eram representados pelas convenções do gênero – monstros, loucos ou o sobrenatural eram usados como metáforas para a condição de outro – ou encontravam um meio de expressão.

Por ter se manifestado em diversos contextos sociais e políticos, os elementos de alteridade explorados no gótico eram aplicados a diversas minorias. No gótico produzido nos Estados Unidos, por exemplo, devido aos conflitos provocados pela escravidão, o outro representado nas obras era predominantemente o negro escravizado (SMITH, 2007). No gótico inglês, como já apontado, o outro representava as mulheres, seus anseios e desejos de transgressão das normas vigentes – as metáforas usadas eram principalmente as mulheres insanas e os monstros. Sobre isso a pesquisadora Sarolta Marinovich comenta:

They [women] used the Gothic mode to reveal the terror, the isolation and the oppression of their lives. The Gothic became “the discourse of the Other”, not merely, as in Mary Jacobus’ definition, of the unconscious, the secret and invisible in general, but quite specifically, the Other of de Beauvoir: it was the oppression of women, hitherto secret and invisible, which wrote itself into the Gothic texts. (MARINOVICH, 1994, p. 194)¹⁰

⁹ Página com informações sobre a *trope*: <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/BuryYourGays>

¹⁰ Elas [as mulheres] usavam a forma gótica para revelar o terror, o isolamento e a opressão de suas vidas. O gótico se tornou “o discurso do outro”, não meramente, como na definição de Mary Jacobus, do inconsciente, do secreto

Por meio desse “discurso do outro” que persiste nas obras do gênero, o gótico transforma-se em uma espécie de contra discurso dos discursos hegemônicos, oferecendo um campo de livre expressão para os oprimidos.

Em *Gone home*, uma narrativa gótica, não apenas as possibilidades que a estética do gótico oferece foram utilizadas, mas também foram feitas referências e alusões à textos populares da literatura gótica. Alguns elementos intertextuais foram ressignificados e adaptados para a realidade da trama, que acontece em 1996, mas as referências conectam o jogo a romances dos séculos XVIII e XIX.

No jogo, um traço da narrativa chama a atenção. Ao explorar a casa dos Greenbriar, coletamos pistas que nos ajudam a descobrir e destrancar cômodos na casa, isso tudo culmina na última cena, que ocorre no sótão da mansão. Ao entrar no cômodo, nos deparamos com uma mesa na qual consta uma carta de Samantha, explicando seus motivos para fugir de casa. O fato dos criadores do jogo terem escolhido esse ambiente como o último do jogo, no qual alcançamos sua resolução, pode ter origem no seu uso em uma obra clássica da literatura gótica.

A obra em questão foi escrita em 1847 pela escritora britânica Charlotte Brontë. Em *Jane Eyre* é narrada a história de sua protagonista homônima desde a infância até a vida adulta. A heroína órfã de pai e mãe possui uma personalidade rebelde não compatível com o comportamento esperado para uma mulher de seu período e de sua condição financeira. Jane vive com uma tia repressora que castiga a sobrinha constantemente para tentar conter a insubordinação da menina. Um deles incluía trancar a menina em um quarto com paredes vermelhas que pertencia ao seu falecido tio, o qual diziam assombrar o local. Até ser transferida para um internato mais tarde na vida, a moça viveu momentos tristes na casa da família.

No internato, Jane estuda e posteriormente trabalha no local. Há alguns momentos de alegria para a protagonista, até que ela é contratada para ser professora da protegida Edward Rochester, proprietário de *Thornfield Hall*. Contrariando as expectativas da

e invisível em geral, mas muito especificamente, o Outro de de Beauvoir: era a opressão de mulheres, até agora secreta e invisível, que se infiltrou nos textos Góticos. (MARINOVICH, 1994, p. 194)

época para uma moça de sua condição social, Jane e seu patrão se apaixonam e decidem se casar. Porém, às vésperas do casamento, a moça descobre um segredo terrível sobre o seu futuro marido: ele não apenas era casado, como trancafiou a primeira esposa – uma mulher jamaicana – no sótão da casa, após esta perder a sanidade. Chocada, Jane foge de *Thornfield Hall*.

O fato dos criadores de *Gone home* terem escolhido um sótão para a revelação final do jogo não parece ser uma coincidência. O local pode ser facilmente usado como uma alegoria para um local simbólico onde guardamos e escondemos segredos e, além disso, faz parte do repertório de artifícios do gótico que foram usados como inspiração pela equipe que desenvolveu o jogo. Em *Jane Eyre* e em *Gone home*, os sótãos guardam segredos dos personagens e, nos dois casos, são revelações conflitantes com os valores das sociedades em que as obras são situadas.

Bertha, a primeira esposa de Rochester, é descrita como demoníaca e vampiresca. Como já apontado anteriormente sobre monstros na literatura gótica, estes eram usados – principalmente por autoras – como alegorias de transgressão das normas vigentes. Além disso, Bertha parece concentrar vários elementos de alteridade, transformando-a no principal elemento gótico da obra, como aponta Smith: “*Bertha functions as the Gothic elemento within the narrative to the degree that she is associated with racial otherness, insanity, and sexual promiscuity.*” (SMITH, 2007, p.04)¹¹. Todas essas características de Bertha são simbolizadas por sua forma monstruosa, revelando que mulheres como ela eram vistas dessa maneira pela sociedade do período.

Apesar de *Gone home* não revelar em sua narrativa nenhum monstro real, há um suspense crescente e o uso de artifícios para causar medo antes de qualquer revelação grande ou pequena. No jogo, os próprios segredos da família Greenbriar são os elementos de transgressão, não há o monstro simbólico e mediador. Além disso, a obra carrega elementos de narrativas góticas mais modernas, com um final relativamente feliz para os problemas de Samantha.

Vale ressaltar que nem todos os elementos de transgressão de *Jane Eyre* são representados de maneira monstruosa. Um dos maiores

¹¹ Bertha funciona como o elemento gótico dentro da narrativa ao ponto em que ela é associada com alteridade racial, insanidade e promiscuidade sexual. (SMITH, 2007, p.04)

trunfos do livro é o paralelismo entre Bertha e Jane. Sobre isso, Smith comenta:

The parallels between Jane and Bertha have received considerable critical attention. Bertha appears to represent a world of rebellion and sexual freedom which has been circumscribed by her incarceration within Rochester's house. This theme of incarceration therefore refers back to Jane's incarceration in the red-room. Also, Bertha is described as racially 'other' and this notion of otherness is linked to Jane's 'otherness'. (SMITH, 2007, p.04)¹²

Mesmo que de maneiras diferentes, ambas – Bertha e Jane – eram consideradas como estranhas e deslocadas na sociedade em que viviam. Além disso, passagens do livro – como os sonhos de Jane com Bertha antes de se encontrarem – sugerem que Jane via a situação de Bertha como uma ameaça do que poderia acontecer com ela se não se adequasse (SMITH, 2007). Bertha era a ameaça constante de um possível destino.

É importante destacar a não monstruosidade aparente de Jane para destacar o mesmo sobre Samantha. Não há a necessidade da aparência horrenda ou da insanidade para a demonização das personagens. Nas duas obras, o simples fato das protagonistas serem mulheres com vontades e desejos já as torna vulneráveis ao isolamento social.

Jane Eyre aparenta ser a obra mais claramente referenciada no jogo. No entanto, *Gone home* carrega elementos de intertextualidade menores, tais como o fato da trama ser desenvolvida a partir da exploração de uma mansão. A exploração de espaços chama atenção na literatura da escritora britânica Ann Radcliffe, uma das principais autoras do gótico literário. As heroínas da autora constantemente se perdiam em castelos e labirintos. Esse traço das obras de Radcliffe é observado e comentado pela pesquisadora Paulina Palmer:

¹² Os paralelos entre Jane e Bertha têm recebido atenção considerável da crítica. Bertha aparenta representar um mundo de rebeldia e liberdade sexual que foi reprimido por seu encarceramento na casa de Rochester. Esse tema, de encarceramento, remete ao encarceramento de Jane no quarto vermelho. Além disso, Bertha é descrita como racialmente “diferente” e essa noção de alteridade é ligada à alteridade de Jane (SMITH, 2007, p.04)

The labyrinthine passages and castle vaults in which Radcliffe portrays her heroines losing their way have been interpreted by critics as symbolically representing, in an age when upper-class girls were often kept ignorant of sex, female sexuality and the body (PALMER, 2010, p.02).¹³

A exploração de espaços e a descoberta de um segredo relacionado a sexualidade feminina são elementos centrais em *Gone home*. Portanto, o uso de elementos como os usados nos livros de Radcliffe pode ter inspirado os criadores do jogo.

Por último, um elemento que merece destaque no jogo é a cena em que o relacionamento de Samantha com sua namorada – Lonny – se torna evidente. Ela acontece no banheiro da menina e, como em todos os outros momentos, o jogo busca provocar medo. Ao entrar no aposento, nos deparamos com uma banheira manchada com um líquido vermelho. O que aparenta ser sangue acaba sendo a tinta de cabelo que Lonny usou para tingir o cabelo de Samantha. A filha mais nova dos Greenbriar considera o momento uma boa recordação.

O uso de “sangue” para causar medo nessa cena pode ter sido usado para estabelecer relação com uma das primeiras obras a contar com uma vampira feminina e marco da literatura gótica, *Carmilla*. Escrito em 1872 por Sheridan Le Fanu, o conto narra a história de Laura, que ao longo de sua vida é acompanhada pela vampira *Carmilla*, por quem nutre uma paixão que é recíproca. Situações em que há claramente a exploração de elementos sexuais na narrativa são mais raras na literatura gótica do século XIX, mas acontecem, como é evidenciado pelo conto.

Considerações Finais

A presença de videogames na vida cotidiana é cada vez maior. Como qualquer tipo de artefato cultural, eles refletem e mimetizam elementos da nossa sociedade, incluindo discursos, textos e ícones. Observações como as feitas nesse trabalho, de apontar elementos de

¹³ As passagens labirínticas e os cofres de castelo nos quais Radcliffe retrata suas heroínas perdendo-se em seus caminhos têm sido interpretados por críticos como representações simbólicas, em uma época em que meninas de classes sociais altas eram frequentemente mantidas na ignorância em relação ao ato sexual, da sexualidade e do corpo feminino (PALMER, 2010, p.02).

textos predominantes em uma obra do meio, são importantes para aproximar os conhecimentos acadêmicos de um produto geralmente desconsiderado como cultura de massa.

Outro ponto importante a ser destacado é o fato do jogo e os romances aqui apontados serem protagonizados por mulheres. A escolha de fazer um jogo tão centrado na figura feminina usando o gênero gótico não parece ter sido acidental. Como destaca a pesquisadora Susanne Becker, em seu livro sobre formas góticas de ficção feminina, o gênero parece ser dominado por mulheres: “Em razão de sua popularidade instantânea com as mulheres, tanto como escritores quanto como leitoras, o gótico foi visto inicialmente como parte da cultura feminina e como um ‘gênero de mulheres’” (BECKER, 1999, p.02).

O fato de o gênero ter iniciado como um meio de expressão feminina torna ainda mais relevante sua escolha para inspirar um jogo protagonizado por duas mulheres como *Gone home*. A análise dos elementos de intertextualidade na obra e as suas relações com obras mais antigas torna-se relevante, uma vez que, ajuda a compreender as atuais relações entre gênero e narrativas, ao mesmo tempo em que possibilita uma retomada de conceitos a partir de representações artísticas ainda pouco exploradas.

À guisa de conclusão, analisar *Gone home* à luz dos estudos de intertextualidade possibilita uma reflexão sobre as interfaces existentes entre as mais diversas formas de representação artística, nos tempos pós-modernos. A partir do diálogo entre literatura e vídeo game, ora apresentado, pode-se perceber a ampla dimensão e as variadas possibilidades de releitura e recriação dentro do universo linguístico-literário.

Referências

BARTHES, R. A Morte do Autor. In: BARTHES, R. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 66-70.

BECKER, S. **Gothic Forms of Feminine Fictions**. Nova York: Manchester University Press, 1999. 335 p.

BRAIT, B. Bakhtin: dialogismo e construção do sentido. Campinas: UNICAMP, 2001.

GONE HOME. Portland: Fullbright, 2013. Mídia virtual, sonoro, cor. Microsoft Windows

KAHANE, C. Gothic Mirrors and Feminine Identity. **The Centennial Review**. East Lansing, v. 24, n. 1, p. 43-64, 1980.

KRISTEVA, J. **História da Linguagem**. Lisboa, Edições 70, 1974.

LLOYD-SMITH, A. **American Gothic Fiction**: An Introduction. Nova York – Londres: Continuum, 2004

MARINOVICH, S. The Discourse of the Other: Female Gothic in Contemporary Women's Writing. **Neohelicon**. East Lansing, v. 21, n. 1, p. 189-205, 1994.

MOERS, E. **Literary Women**: The Great Writers. Nova York: Doubleday, 1976.

MURRAY, J. **Hamlet no Holodeck**: o futuro da narrativa no ciberespaço. São Paulo: Itaú Cultural/Unesp, 2003.

PALMER, P. Lesbian Gothic: Transgressive Fictions. In: FAZENDO GÊNERO 9: DIÁSPORAS, DIVERSIDADES, DESLOCAMENTOS, 9., 2010, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2010. p. 1-5.

PEREIRA, O. A. A Intertextualidade e o dialogismo: encontros comunicacionais. **Revista de Educação**. São Paulo, v. 12, n. 13, p. 7-22, 2009.

SMITH, A. **Gothic Literature**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

STEIN, K. F. Monsters and Madwomen: Changing Female Gothic. In: Julian E. F. (Ed.). **The Female Gothic**. Montreal: Eden, 1983. p. 123-137.

WILLIAMS, A. **Art of Darkness**: A Poetics of Gothic. Chicago: U of Chicago P, 1995.

MANIFESTAÇÃO DO INSÓLITO ATRAVÉS DO DUPLO NO CONTO *O DUPLO*, DE COELHO NETO

Onivaldo Ferreira Coutinho Sobrinho
Naiara Sales Araújo

INTRODUÇÃO

O presente trabalho foi concebido a partir do interesse por pesquisas em Estudos Literários, principalmente aquelas relacionadas à autores maranhenses. Ao estudar o chamado gênero literário Fantástico, despertou-se o interesse em produzir uma análise do conto *O Duplo* (1927), de Coelho Neto, já que a literatura maranhense está presente no cenário nacional, mas pouco estudada em sua relação com o discurso fantástico. Assim, a análise do evento sobrenatural, chamado de duplo, presente no conto como elemento insólito, mostrou-se um possível ponto de partida para verificar como este e outros elementos são utilizados no discurso fantástico de Coelho Neto.

O conceito mais lido e citado para e sobre o discurso Fantástico foi proposto por Todorov em seu livro *Introdução à literatura fantástica* (2007). Sua premissa básica é de que o discurso Fantástico só acontece quando há o sentimento de hesitação na narrativa, este que consiste em não encontrar uma explicação para um evento que irrompe com a coerência que até então a narrativa desenrolava. Essa hesitação precisa ocorrer num mundo familiar ao do leitor, para que então ela o atinja.

Neste artigo, apresentaremos os conceitos inerentes ao insólito como o responsável pelo rompimento da coerência narrada sob a ótica conceitual do pesquisador Flávio García (2007), para então apresentar o conceito de duplo a partir do pesquisador americano Carl Francis Keppler em sua obra *The literature of the second self* (1976).

Também lançaremos mão dos apontamentos complementares da espanhola Rebeca Martín Lopez em seu estudo *Las manifestaciones del doble en La narrativa breve española contemporánea* (2006), bem como dos apontamentos de Todorov (2007). Objetiva-se, aqui, analisar como o discurso Fantástico de Coelho Neto se apresenta no conto *O Duplo* (1927) tendo como base as leituras teóricas sobre gênero Fantástico.

O FANTÁSTICO E O ELEMENTO INSÓLITO

Para Todorov (2007), o que transcende de fato o Fantástico na literatura é o sentimento de hesitação, característica essencial para o gênero Fantástico. Assim, Todorov diz que esse gênero é resultante de “[...] um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar” (2007, p.30). Nesse sentido, tem-se um ocorrido sem explicação, que passeia pela linha tênue entre o real e o imaginário, o concreto e o insólito, que trazem o sentimento de hesitação entre uma explicação natural e uma sobrenatural. Dessa forma, o Fantástico é o gênero literário que nos remete à sensação de não conseguir encontrar uma explicação lógica ou racional para um determinado acontecimento.

Sabe-se que para a classificação de uma narrativa dentro do gênero literário fantástico, ela precisa seguir três assertivas. A primeira, que traz a essencial presença do sentimento de hesitação entre uma explicação sobrenatural ou natural para a narrativa. A segunda é a relação entre personagem e leitor, que ocorre quando a hesitação sentida pelo personagem também passa pelo leitor e, por sua vez, a terceira assertiva é a não aceitação de uma possível interpretação poética ou alegórica. Assim, a narrativa necessita de elementos inexplicáveis ou fatos que causem algum tipo de estranhamento.

Ainda de acordo com Todorov (2007), a hesitação seria o marco de uma narrativa de gênero Fantástico, pois é essa ambiguidade não conclusiva, que balança entre o natural e o sobrenatural que para ele, traz a característica central de uma narrativa fantástica. Entretanto, esse acontecimento extraordinário não pode receber um fato que o explique, até que a narrativa tenha seu fim. Caso contrário, ela perderá, o que para o autor supracitado, é a raiz para se consolidar uma narrativa entre os preceitos que o gênero Fantástico preestabelece.

O crítico literário italiano Remo Ceserane (2006) afirma a importância do sentimento de hesitação e do acontecimento extraordinário inexplicável para as narrativas fantásticas, quando diz:

O conto fantástico envolve fortemente o leitor, leva-o pra dentro de um mundo a ele familiar, aceitável, pacífico, para depois fazer disparar os mecanismos da surpresa, da desorientação, do medo: possivelmente um medo percebido fisicamente, como ocorre em textos pertencentes a outros gêneros e modalidades, que são exclusivamente programados para suscitar no leitor longos arrepios na espinha, contrações, suores. (CESERANI, 2006, p. 71)

O medo então torna-se um componente fundamental para o gênero Fantástico. Este passa a ser um pressuposto para que o evento insólito se desenrole. Assim, o medo se alimenta do desconhecido ou do extraordinário causando no leitor o sentimento de hesitação em busca de uma explicação para o fato que ocorre.

Por sua vez, Todorov (2007) nos remete a uma linha de raciocínio que demarca o campo do gênero Fantástico. Ele afirma que a narrativa precisa acontecer sob o trabalho de leis naturais familiares ao leitor, para que então seja notório o acontecimento sobrenatural. Este precisa permanecer no campo do desconhecido e deixar a hesitação existente até o fim da narrativa. Neste sentido:

Somos assim transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sífides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. (...) O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 2007 p.30-31)

A citação acima nos remete ao campo do insólito, do acontecimento extraordinário e sobrenatural que submerge num

mundo real e comum, regido por leis naturais conhecidas, sendo esse fato algo que não possa ser explicado por tais leis que regem o ambiente e o mundo do personagem. É neste terreno incerto em que o fato estranho da narrativa ocorre, sendo responsável por criar a atmosfera da hesitação, veementemente defendida por Ceserani:

Várias vezes encontramos, nos contos fantásticos que lemos, exemplos de passagem da dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para a do inexplicável e do perturbador: passagem de limite, por exemplo da dimensão da realidade para a do sonho, do pesadelo, ou da loucura. O personagem protagonista se encontra repentinamente como se estivesse dentro de duas dimensões diversas [...]. (2006, p.73)

Tal descrição pode ser encontrada no conto *O Duplo* (1927), objeto de nossa análise. Em meio à vida cotidiana, seguindo sem nenhum desvio aparente, ocorre o fato inexplicável e extraordinário na obra de Coelho Neto. A narrativa inicia com um diálogo entre dois amigos próximos nomeados como Benito Soares e “O coronel”. O evento é narrado pelo protagonista com o intuito de que seu amigo desembarace os maus pensamentos que rodeavam sua paranoica mente. O desfecho da história é quase uma paráfrase da premissa de Todorov a respeito da relação entre o sentimento de hesitação e o discurso fantástico.

É possível considerar que o insólito é algo que anda no campo do extraordinário. O seu efeito na narrativa também é passível de alguns caminhos que dependem do aspecto cultural, regional ou temporal do leitor. Segundo o pesquisador Flávio García, tem-se que:

Insólito abarca aquilo que não é habitual, o que é desusado, estranho, novo, incrível, desacostumado, inusitado, pouco frequente, raro, surpreendente, decepcionante, frustrante, o que rompe com as expectativas da naturalidade e da ordem, a partir do senso comum, representante de um discurso oficial hegemônico. (2012, p. 1)

Seguindo uma perspectiva que trata do insólito como um elemento do fantástico, podemos aferir que tal elemento é parte fundamental para este gênero. Assim, constata-se que o insólito tem papel de criar um cenário fantástico defendido por Todorov, a hesitação. Neste sentido, podemos considerar o momento

da aparição do duplo no conto de Coelho Neto, como o fator extraordinário que deixa às claras a sensação de hesitação. Ainda seguindo os apontamentos de García, constata-se que:

Assim, eventos insólitos presentes nas narrativas do gênero Fantástico são questionados pelos seres de papel sem que se encontrem respostas aceitáveis para o seu questionamento. Esses eventos acabam prisioneiros da razão e da lógica, postos à prova interminavelmente. (2012, p. 2)

Ainda nessa perspectiva, García traz uma assertiva muito pertinente sobre o insólito que, se atrelado ao conto analisado, trará a confirmação de que o que ocorreu com o personagem passou pelo crivo das premissas do que seria um evento insólito. Segundo ele:

[...] 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 experientiação da realidade (2007, p. 20)

É ainda possível inserir, como fruto do evento insólito que ocorre no conto, a sua responsabilidade por causar a hesitação no narrador, que transcreverá a sua ambiguidade e a ausência de uma explicação natural, agindo como uma extensão para que o mesmo ocorra com o leitor. É o que Flávio García afirma em *A construção do insólito ficcional e sua leitura literária: procedimentos instrucionais da narrativa*:

[...] a dúvida, a insegurança e a hesitação do narrador, fazendo daquele seu cúmplice na fragilidade das (in)certezas narradas. Assim, a sensação de estar travando contato com o insólito chega ao narratário e, portanto e por extensão, aos leitores. (2009, p. 3-4)

Em outras palavras, o insólito pode ser aquele elemento imprescindível ao evento que não seja comum, rotineiro, natural ao ambiente, mas que traga divergência significativa frente ao natural, seja no aspecto sobrenatural, cultural ou temporal.

O DUPLO EM COELHO NETO

A obra *O duplo*, do escritor maranhense Henrique Maximiano Coelho Neto (1864-1934), fora escrita e publicada em 1927 junto aos demais contos da obra *Contos de vida e de morte*. Coelho Neto ficou conhecido pela academia como “O príncipe dos Prosadores Brasileiros” e teve um grande espaço no cenário da literatura pós-moderna, um feito alcançado por poucos na mesma época. Ele era personagem atuante em causas sociais, fazendo jus ao seu codinome. O Maranhense passou boa parte da sua vida no Rio de Janeiro, cidade que foi cenário de algumas de suas obras. O período chamado de Belle Époque, foi um dos grandes momentos para o escritor, já que o seu estilo cativou a elite cultural da época.

O conto é narrado em forma de diálogo entre dois personagens com menção de alguns outros não tão importantes. A conversa se dá entre o “Coronel”, amigo do protagonista, e quem vivenciou o fato, Benito Soares. Envolve, de início, o desconforto sobre o ocorrido, quando Benito ouve do seu amigo coronel, que Laura, sua esposa, foi quem contou para ele e para outros da vizinhança o seu caso de desdobramento como ele mesmo menciona.

Benito segue a narrativa expressando sua hesitação na busca por uma explicação sobrenatural a partir do místico religioso, ao mesmo tempo em que desconfia de sua sanidade mental. A narrativa, então, começa a demarcar as premissas defendidas por Todorov (2007), nas falas dos personagens. Quando Benito diz “— Não sei que foi. Digo-te apenas que passei os minutos mais angustiosos da minha vida.” (COELHO NETO, 1927), remete-nos ao que diz Todorov a respeito do evento fantástico “Um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar” (TODOROV, 2007).

Não raro, encontramos a figura do duplo em narrativas literária. Talvez, não exagere afirmar que desde os tempos mais remotos, percorrendo a história literária, partindo da mitologia, passando por outras manifestações artísticas, temos a presença do Duplo como elemento insólito. A pesquisadora Ana Maria Lisboa de Mello ambientar-nos-á com uma perfeita colocação sobre o que seria o Duplo:

[...] o fenômeno do duplo surge como representação de uma cisão interna. Revela-se seguidamente como uma experiência

inquietante, em que o sujeito se vê como outro ou em face de um ser com quem muito se parece. Esse encontro pode provocar angústia, mal-estar e medo, nem sempre passíveis de equacionar. Pode significar também o encontro necessário para solucionar a divisão interna e levar ao alcance da unidade [...]. (2000, p.121-122)

Seguindo a premissa dada por Mello (2000), entraremos agora no campo de classificação para este fenômeno. O pesquisador Carl Francis Keppler traz uma divisão de sete tipos de duplo na obra *The literature of the second self* (1970). Este autor defende que o *Duplo* é responsável por causar um sentimento ambíguo, podendo atrair ou repulsar, ocorrendo no momento da narrativa em que a personagem esteja com a guarda baixa ou em um estado de fragilidade.

Para Keppler, as sete representações do Duplo são: o perseguidor, o gêmeo, o (a) bem-amado (a), o tentador, a visão de horror, o salvador e o duplo no tempo (1970, p.55). Ele aborda o perseguidor como sendo um monstro, um animal feroz, uma imagem no espelho ou até mesmo a briga entre gêmeos, na qual existe força bruta e aniquilação advinda de uma possível traição entre eles. O duplo tentador busca levar o seu duplicado a autodestruição por meio da persuasão, o “pai da mentira” (1970, p. 56). Para o autor supracitado, o *duplo de visão de horror*, em que podemos encaixar o conto analisado de Coelho Neto, não é de natureza animalesca ou perversa. Entretanto, ver a própria morte, o seu próprio corpo estático, inerte, como no conto, é a pior visão de horror (1970, p. 78) para o ser humano.

O *duplo* não é necessariamente mal, ele também pode se inclinar para o lado protetor agindo como um guarda costas ou salvador. No caso do duplo bem-amado, há uma atração mútua, contudo suas características opostas geram a desestabilidade das ações. O duplo no tempo aborda uma duplicidade no espaço e tempo, ou seja, há uma transição entre espaços temporais podendo o sujeito entrar em conflito com sua noção de presente, passado e futuro ou estar presente neles simultaneamente.

Nesta mesma perspectiva, a pesquisadora Rebeca Lopez argumenta que: “El doble aparece cuando dos incorporaciones del mismo personaje coexisten en un mismo espacio o mundo ficcional”¹⁴.

¹⁴ O duplo aparece quando duas figurações do mesmo personagem coexistem

” (2006, p.18.). Com esse conceito, temos que o desdobramento sofrido pelo personagem na narrativa de Coelho Neto (1927) se encaixa nos parâmetros de duplo, tanto na visão de Keppler (1976), como visão de horror de Lopez (2006), já que temos a existência de dois seres no mesmo espaço, onde um assiste o seu eu inerte, em equilíbrio apenas por estar sentado entre duas pessoas obesas, imprensado, de forma grosseira.

Neste sentido, López sugere uma premissa explicativa sobre um caso de duplo, o qual reforça a nossa análise “El protagonista, por lo general asistente a sus propias exequias, se contempla a si mismo muerto¹⁵. ” (2006, p.18). É possível, através da afirmação de Lopez (2006), ambientar-nos no ocorrido com o personagem, que diante de seu corpo parado, dado como morto em seu evento insólito assiste a si mesmo como um defunto no meio de duas pessoas que ainda não notaram seu “falecimento”. O protagonista imagina que é dado como morto e está sendo levado ao cemitério e então, como duplo, é plateia do próprio funeral. Isso ocorre através da dissociação corpo/espirito, e o segundo desassociado da sua matéria corpórea, contempla-a como o duplo.

Por fim, temos em López (2006), duas explicações para a relação do Duplo com o Fantástico. A primeira, diz que é natural o confronto que existe com o Duplo nas narrativas Fantásticas, que seria o duelo entre a vertente do real e a do sobrenatural (essas dualidades estão presentes no alicerce para o evento do duplo: é através de sua manifestação que temos o confronto entre o personagem real e o duplo). Em sua segunda assertiva, temos uma quebra na sequência natural da narrativa. É nesse momento em que, pelo fantástico, acontece a irrupção do evento insólito, ou seja, um corte na ordem natural e racional (esse corte é representado, no fantástico, pela irrupção do insólito e, por conseguinte no duplo, através do desdobramento do personagem, que aos olhos da ciência tem de ser inexplicável.

Nesta mesma perspectiva, López (2006) acrescenta que um papel extra para o duplo na narrativa fantástica é de desmascarar o ser em seu aspecto moral e social. Trazendo à tona partes ocultas

em um mesmo espaço ou mundo fictício [tradução nossa].

¹⁵ O protagonista geralmente acompanha de seu próprio funeral, e contempla-se morto [tradução nossa].

de sua personalidade, deixando às claras suas fragilidades, medos e angústias, que são perceptíveis quando o personagem do conto entra em desespero ao imaginar-se assistindo seu próprio funeral.

Na tentativa de dividir com alguém sua inquietação, Benito ainda apreensivo, solta nua e cruamente o que lhe ocorreu no bonde pela manhã:

— Viste...? — (Coronel)

— A mim mesmo, a mim! Eu, eu em pessoa sentado defronte de mim, no banco da frente, que dá costas à plataforma. Era eu, eu! como refletido em um espelho, e certo estremeci vivamente, incomodando os meus companheiros laterais, porque ambos voltaram-se encarando-se de má sombra.” (COELHO NETO, 1927)

O sentimento de hesitação que surge na narrativa transpassa para o leitor. É nesse momento que o fantástico toma conta do ambiente e nada permanecerá como verdade e nenhuma explicação poderá ser encontrada, para que as premissas todorovianas permaneçam presentes.

Como comentado no corpo deste trabalho, para Flávio García, “os eventos insólitos seriam aqueles que não são frequentes de acontecer, são raros, pouco costumeiros, inabituais, inusuais, incomuns [...]” (2007, p.20), que então se demonstra na narrativa:

— [...] Pasmado, sem poder desfrutar os olhos daquele reflexo, que era, em tudo, eu: nas feições, na atitude, no traje, não parecido, mas reproduzido em exteriorização, pensei de mim comigo. (COELHO, 1927)

É, então, no ponto seguinte da fala, que Benito Soares acopla seu acontecimento à definição de Duplo dada por Ana Maria Mello. O personagem conta o seu evento, como uma experiência pós-morte:

— Se tal se dá é que o meu espírito, alma, ou lá o que seja, exalou-se de mim, deixando-me apenas o corpo, como a borboleta deixa o casulo em que se opera a metamorfose. Assim, pois, o que ali se achava, no bonde, era uma massa inerte, sustida pelos dois corpanzéis que ladeavam. E, em menos de um segundo, vi todo o horror da cena, que seria cômica, se não fosse trágica, que se daria com a retirada de um daqueles gordos.” (COELHO, 1927)

É nessa parte da narrativa que vemos o já comentado do duplo visão de horror, classificado assim pelo pesquisador americano Keppler quando ele diz que: “Ver a própria morte, o seu próprio corpo estático, inerte, é a pior visão de horror” (1970, p.78). Em seguida, Coelho Neto deixa a demarcação do conto no discurso fantástico:

— Teria descido? Não! Não descera. Tornara a mim, atraído pela vontade, na ânsia de viver, no desespero em que me vi, só comparável ao de alguém que, indo ao fundo, sem saber nadar, debate-se agoniadamente conseguindo elevar-se à tona e gritar a socorro. E tudo isso, meu amigo, não durou, talvez, um minuto e eu guardo de tais instantes a impressão penosa de um século de sofrimento.

— Essas coisas, meu amigo, não se explicam: registam-se, são observações, fatos, elementos para a Ciência do Futuro, que será, talvez, Ciência da Verdade.” (COELHO, 1927)

Neste trecho, Coelho Neto deixa claro sua intenção e escolha em deixar o fato permanecer inexplicável, presenteando o leitor com um conto tão fantástico quanto criterioso para os padrões do gênero.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível constatar que a obra estudada nesse artigo apresenta um discurso fantástico desenvolvido pelo evento insólito do Duplo. Esse acontecimento é responsável por todo o desenrolar da trama conferindo assim nossa suspeita inicial de que a obra se enquadra nos padrões pré-estabelecidos de gênero fantástico.

O elemento Duplo é o que traz todo o contexto de um ambiente fantástico para a narrativa trabalhada, sendo também responsável por causar a sensação de hesitação tão comentada por Todorov. Assim, podemos dizer que o conto se insere no discurso fantástico pela inserção de alguns elementos que trazem à tona o questionamento de serem reais ou irreais e permanecem sem explicação até o final da trama.

Por fim, é importante salientar que apesar de tantas obras em gêneros diferentes, o discurso fantástico de Coelho Neto reitera o quão grande era o seu inventário narrativo. O autor soube cadenciar em poucas páginas uma narrativa dentro dos padrões do gênero Fantástico, presenteando o leitor com um intrigante e surpreendente desfecho.

REFERÊNCIAS

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

COELHO NETO, Henrique Maximiano (1927). *O duplo*. Disponível em: <http://www.biblio.com.br/defaultz.asp?link=http://www.biblio.com.br/conteudo/CoelhoNeto/oduplo.htm>. Acesso em: 15 set. 2016.

GARCIA, Flavio. O Insólito na Narrativa Ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos generos literarios. In: *A Banalização do Insólito: Questões de Gênero Literário – Mecanismos de Construção Narrativa*. / Flavio Garcia (org.) – Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. (Versão digitalizada).

_____. (2012). *A banalização do insólito na narrativa de ficção como marca distintiva de um outro e novo gênero literário, o insólito banalizado: as tensões entre a questão do insólito e os conceitos que dela tentam dar conta na literatura da lusofonia – Brasil, Portugal, Galícia*. Disponível em: www.flaviogarcia.pro.br/textos/doc/a_banalizacao_do_insolitona_narrativa_de_ficcao_com_marcas_distintivas.pdf. Acesso em: 16 set. 2016.

KEPPLER, Carl Francis (1976). *The literature of the second self*. Arizona: The University of Arizona Press.

LÓPEZ, Rebeca Martín (2006). *Las manifestaciones del doble en La narrativa breve española contemporánea*. Tese de Doutorado. Departamento de Filología Española, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.

MELLO, Ana Maria Lisboa de (2000). “As faces do duplo na literatura”. In: INDURSKY, Freda & CAMPOS, Maria do Carmo. (Orgs.). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzzato. p.111-123.

TODOROV, Tzvetan (2007). *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva.

FIGURAÇÕES DO FANTÁSTICO: A INFLUÊNCIA DE POE EM OBRAS MACHADIANAS

*Lucélia Magda Oliveira da Silva
Naiara Sales Araújo*

INTRODUÇÃO

No final do século XVIII, floresceu, na Europa, o Romantismo, movimento artístico e filosófico que teve seu apogeu no século XIX. Criado na Alemanha por August e Friedrich Schlegel, Novalis e Ludwig Tieck – grupo de artistas-pensadores que se reuniam em torno da revista *Atheanum* – o Romantismo buscava ir de encontro ao pensamento ultra racionalista estabelecido na primeira metade do século XVIII. Surgido como uma forma de trazer de volta para a vida o encantamento subjugado pela técnica iluminista, suas obras, apesar de firmadas na realidade, tencionavam ao sobrenatural. Sua linguagem bastante acessível ajudou na disseminação dos escritos românticos, que prezavam pelo individualismo – capacidade de fazer o homem buscar sua subjetividade, considerada como o “remédio” para os males causados pela sociedade e pelo demasiado uso da razão.

Na Inglaterra, onde ganhou bastante força, o Romantismo se fundiu ao estilo gótico (que será abordado mais à frente), cuja origem se encontra entre os povos visigodos que habitavam o norte da Europa e a ilha da Bretanha. A partir de então, algumas obras românticas adquiriram um tom extremamente pessimista (pautadas no Mal do Século), bucólico, e com grande apreço às temáticas medievalistas, fazendo uso de ironias para criticar a sociedade, além de um platonismo exagerado e busca à mulher perfeita – nunca encontrada -, de quem o eu-lírico, personagem principal ou narrador (sempre do sexo masculino) não julga ser merecedor.

Por estar situado em um período histórico de profundas mudanças sociais e políticas, o Romantismo adquiriu características próprias dos lugares onde se estabeleceu, munindo-se dos contos e ditos que permeavam o imaginário popular, o que, consequentemente, lhe atribuiu características místicas. Os Estados Unidos, que acabavam de passar por sua emancipação política em relação à Inglaterra, precisavam sobrepujar a influência da metrópole não apenas nos campos político e ideológico, como também no artístico. Assim, ainda que tivesse sido moldado na Europa, ao chegar a América o Romantismo ganhou uma nova roupagem.

Se no Velho Continente o movimento já possuía um forte apelo ao individualismo, na América pode-se dizer que virou verdadeiro objeto de culto por parte de um movimento que pregava a transcendência do ser (ultra subjetivismo), objetivando unir-se à Natureza que, simbolicamente, representaria a Verdade pura: o Transcendentalismo¹⁶. O primeiro grande nome do Romantismo norte-americano é Washington Irving, que estabelece conexões entre a escrita já produzida nos Estados Unidos (de cunho historicista e centrada no conceito do Destino Manifesto) e a escrita romântica em voga na Europa.

No entanto, a influência da literatura gótica também se fez presente nos EUA, mas também sob algumas adaptações: o intenso subjetivismo, que no Transcendentalismo elevava o ser a uma categoria quase divina por ter se encontrado com a Verdade, agora leva o homem ao pleno reconhecimento de seu lado macabro, acometido por psicoses e transtornos comportamentais. O maior representante desse tipo de literatura (e quiçá do Romantismo americano como um todo) foi Edgar Allan Poe.

Da mesma forma, o Brasil, que na primeira metade do século XIX também havia passado pelo seu processo emancipatório em relação a Portugal, igualmente carecia de uma identidade própria. Roberto Causo, em seu livro *Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil* (2003: 21), afirma que desde os árcades têm-se no Brasil a ideia de que a arte de escrever constitui o conceito de nacionalidade. E, à medida

¹⁶ Um estilo de vida filosófico que rompia com as tradições puritanas. Abrangia política, filosofia, religião e literatura. Interessava-se pelo misterioso, tendo a natureza como elemento fundamental. Grande celebração do individualismo (SELF).

que se buscava negar a tradição portuguesa, a criação da própria identidade brasileira foi se tornando cada vez menos imaginativa, mais centrada no real.

Como uma nação muito recente, faltava ao Brasil elementos que pudessem constituir sua individualidade enquanto povo. Para tanto, seus escritores buscaram nas raízes do povo brasileiro aquele elemento que acreditava-se ser o melhor representante da gênese brasileira, o índio. Contudo, mesmo quando representado no contexto da selva, esse índio possuía atributos morais que lembravam os ideais cavaleirescos das novelas medievais, além de que, muitas vezes, era apresentado em contato com o homem branco, como por exemplo o romance *Iracema*, de José de Alencar. Como era de costume na época, as obras eram publicadas periodicamente nos principais folhetins da então capital do Império, o Rio de Janeiro, que contava com um ávido e aristocrático público leitor.

Mas, assim como nos Estados Unidos, houve um grupo de escritores que preferiu beber da vertente inglesa do Romantismo para compor as suas obras. Esse grupo, do qual faziam parte Castro Alves e Álvares de Azevedo, viviam literalmente e intensamente o estilo de vida representado pelo Mal do Século, de forma que muitos de seus componentes não conseguiram lograr à velhice, como é o caso de Álvares de Azevedo, que faleceu em tenra idade (cerca dos 20 anos). Tal foi a importância deste movimento para a historiografia literária brasileira (e mundial), que profundas marcas foram deixadas em escritores cujas obras nem mesmo são categorizadas como românticas, como é o caso do realista Machado de Assis, do qual a obra *A Segunda Vida* foi um dos objetos de estudo deste trabalho. Contudo, antes que se parta para a análise pretendida, há uma breve explicação sobre a teoria do Fantástico nas visões de Tzvetan Todorov e David Roas.

O FANTÁSTICO

O imaginário do homem sempre esteve povoado por histórias que tencionavam explicar o que acontecia à sua volta, já que o desconhecido era algo a ser temido, pois representava a morte, a destruição. Assim surgiram as primeiras tentativas de explicar, principalmente, os fenômenos da natureza. Durante muito tempo os deuses foram responsabilizados pela fortuna ou desgraça da

humanidade. Na Roma antiga, para se ter uma boa colheita era necessário recorrer à deusa Ceres; na Grécia, as Moiras eram as responsáveis pelo destino do indivíduo, sendo possível a sua consulta ao oráculo de Delfos.

Com o passar dos anos, esses seres foram renegados à categoria de meras criaturas sobrenaturais ou crendices, cujas histórias deveriam ser abolidas pelo homem voltado ao estudo da razão. No entanto, o ser humano tende a possuir um certo fascínio por histórias que abordem o desconhecido, o mundo sobrenatural ou insólito, de forma que as narrativas chamadas fantásticas, apesar dos esforços, nunca foram erradicadas efetivamente. Entretanto, diante de tantas histórias envolvendo o desconhecido, qual critério pode ser utilizado para caracterizá-las como pertencentes ou não ao gênero Fantástico?

Para Tzvetan Todorov (2012: 31), «o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural». Essa hesitação é causada por uma interrupção inesperada na realidade, sendo que deve ser experimentada tanto pela personagem quanto pelo leitor, além de precisar manter-se até o fim da narrativa. Se o narrador/personagem ou o leitor decidirem que o evento sobrenatural faz ou não faz parte da narrativa (acabando por ser explicado), esta corre o risco de ser caracterizada como um dos gêneros vizinhos ao Fantástico: o Maravilhoso e o Estranho.

Nesta mesma perspectiva, David Roas (2014: 31), postula que o gênero fantástico necessita do sobrenatural para acontecer, sendo que, para isso «deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade». Em outras palavras, o ambiente onde a narrativa se desenvolve deve ser verossímil ao leitor. Além disso, a narrativa «deve ser sempre crível» (ROAS, 2014: 51). Essa tentativa de convencer o leitor da veracidade do fato sobrenatural geralmente se dá por meio do narrador, que comumente conta os acontecimentos em primeira pessoa, dando a entender que ele realmente esteve envolvido quando da manifestação do elemento sobrenatural, além de costumar ser uma pessoa confiável: não é atormentado por transtornos mentais, é cético, portador de algum título acadêmico, de idade avançada, contando com o respeito dos demais personagens (que o consideram uma pessoa a qual não pode haver comparação).

Na narrativa Fantástica, Todorov (2012) afirma que o medo não é uma condição necessária para o desenvolvimento da história, posição que vai de encontro a Roas (2014: 59), que diz que o medo é «comum a toda a narrativa fantástica». Neste sentido, H.P. Lovecraft declara em seu *Horror Sobrenatural em Literatura* (2007):

A história fantástica genuína tem algo mais que um assassinato secreto, ossos ensanguentados, ou algum vulto coberto com um lençol arrastando correntes, conforme a regra. Uma certa atmosfera inexplicável e empolgante de pavor de forças externas desconhecidas precisa estar presente; e deve haver um indício expresso com seriedade e dignidades condizentes com o tema, daquela mais terrível concepção do cérebro humano [...] devemos julgar uma história fantástica, não pela intenção do autor ou pela simples mecânica do enredo, mas pelo nível emocional que ela atinge em seu ponto menos banal. Se as sensações apropriadas forem provocadas, esse “ponto alto” deve ser admitido, por seus próprios méritos, como literatura fantástica, pouco importando quão prosaicamente ele seja degradado na sequência. O único teste do realmente fantástico é apenas este: se ele provoca ou não no leitor um profundo senso de pavor e o contato com potências e esferas desconhecidas (LOVECRAFT, 2007: 17-18. Grifo do autor).

E é nesse ponto que a literatura fantástica se funde ao estilo gótico, criando um tipo de literatura cujo principal objetivo é causar os sentimentos de Terror e o Horror. O Gótico Fantástico está ambientado, basicamente, no período medieval. Suas histórias se passam em castelos antigos, florestas sombrias, abadias, ruínas, cemitérios, tendo a temática satânica, ocultista, misteriosa como pano de fundo. Suas personagens são reclusas e tendem ao melodramático. Os cenários são ricamente construídos, pois exercem grande influência no efeito almejado. Além da presença de criaturas do além mundo (bruxas, vampiros, monstros), também estão presentes animais representativos de mau agouro (gato, corvo, morcego, coruja).

Por princípio, tende-se a pensar que estas criaturas estão postas na obra apenas como uma maneira de compor o cenário da narrativa, quando, na verdade, eles são dotados de significado. Por exemplo, o corvo «é um símbolo de perspicácia» (CHEVALIER, 1986: 390. Tradução nossa), ou ainda de mensageiro, profeta, ligado à desgraça (CHEVALIER, 1986: 391). Assim, este fora o motivo de Poe

para escolher o corvo como interlocutor do eu-lírico em seu poema mais conhecido, homônimo à ave, como afirma o próprio autor em *A Filosofia da Composição* (Edgar Allan Poe).

Diferentemente do que é proposto pelo Fantástico, a vertente gótica já aceita personagens ‘duvidosos’, pois estes são portadores de algum distúrbio psíquico ou algum tipo de vício, como podem ser percebidas nos contos *Metzengerstein* (E. A. Poe) e *A Segunda Vida* (Machado de Assis).

Como dito anteriormente, na vertente norte-americana do gênero gótico, o principal representante é Edgar A. Poe, que ia de encontro ao movimento transcendentalista, por acreditar em duas coisas: a primeira era que, quanto mais o homem encontrava a sua subjetividade, ao invés de se tornar um ser iluminado, quase beirando o divino, mais ele se deparava com o seu lado macabro, perverso, obscuro; a segunda é que ele não achava necessário viver uma vida regrada, à espera de uma inspiração, para que se pudesse escrever uma obra de sucesso. Isso se confirma na *Filosofia da Composição*, quando o autor afirma que é necessário que se escreva com uma precisão matemática.

No Brasil o gênero Fantástico ficou, durante muito tempo, sob a sombra do modelo de escrita praticado por José de Alencar, que era mais pautado nos elementos do cotidiano, da realidade. Apenas com a publicação das obras *Noite na Taverna*, *Macário* e *Lira dos Vinte Anos* foi que o gênero saiu da sombra provocada pela primeira geração do Romantismo brasileiro para a escuridão do gótico de essência inglesa, sendo influenciado, principalmente, pelas obras de lord Byron e, mais à frente, de Edgar Allan Poe, por meio da tradução francesa de *Contos do Grotesco e do Arabesco*. Machado de Assis foi um dos escritores que fizeram parte da última geração do Romantismo brasileiro (apesar de não ser muito reconhecido nessa época, sendo relegado ao movimento realista), que teve influência do autor norte-americano, sendo que essa influência foi, a priori, indireta, por ter-se dado através da tradução de Baudelaire, e a posteriori, direta, já que Machado lia inglês fluentemente e teve a oportunidade de ler as obras de Poe em sua língua original. Vale ressaltar que uma das traduções mais conhecidas do poema *O Corvo*, e tida como a mais fidedigna por conservar não apenas o modelo do poema, mas o estilo literário, é de Machado de Assis. Pode-se dizer que Machado nutria pelas obras de Poe um profundo sentimento de admiração e prazer, por meio de

um trabalho de leitura crítica e cuidadosa, tanto que fazia referências diretas à importância de Poe em suas próprias obras (ALVAREZ, 2012, p. 131), como por exemplo o prefácio de *Papeis Avulsos e Várias Histórias*, publicados em 1882 e 1896, respectivamente.

Contudo, ainda que a influência de Poe seja marcante em Machado de Assis, este teve a liberdade de manter em seus escritos suas próprias características estilísticas. Observa-se como principal aspecto da sua produção a crítica à sociedade da época e a ironia. Diversos elementos de seus contos fantásticos servirão como metáforas ou alegorias à opinião do autor, principalmente no que se refere à moral das pessoas, especialmente da Igreja e de seus seguidores, como é o caso do conto *A Igreja do Diabo*, onde, como o próprio título já diz, o diabo decide estabelecer uma igreja cujo princípio basilar se encontra na regra de não ter regras; e o conto *Entre Santos*, que vai mostrar uma reunião noturna das imagens dos santos que fazem a decoração de uma igreja, comentando sobre os fiéis que por ali passaram pedindo sua intercessão.

Portanto, sabendo-se da relação entre os contos fantásticos de Edgar Allan Poe e Machado de Assis, este trabalho se propôs a analisar, comparativamente, o conto *Metzengerstein* (2015), publicado em 1832, daquele; e *A Segunda Vida* (2011), publicado em 1884, deste.

METZENGERSTEIN

Neste conto, Poe traz a história de uma lenda húngara, onde um velho conde, após sua morte, teria se incorporado em um cavalo arisco e levado à destruição um jovem barão de uma família inimiga da sua própria. Antes de narrar a história – em terceira pessoa, o que é uma novidade ao se deparar com o conto de Poe –, o narrador faz uma breve explicação de um termo da psicologia, que é tratado como superstição, a *metempsicose*: teoria que afirma que possível uma alma migrar de corpo em corpo, adotando diversas características (um homem ou um animal, por exemplo). O uso dessa teoria, que viria a ser descrita por Jung em *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* (2000) será pertinente para que o leitor possa tirar suas conclusões acerca dos fatos narrados.

Como já dito, o conto trata da rivalidade entre duas famílias húngaras: os Berlifitzing e os Metzengerstein. Tal rivalidade teve início quando fora proferida uma profecia envolvendo as duas famílias:

«um nome ilustre sofrerá terrível queda quando, como cavaleiro em seu cavalo, a mortalidade de Metzengerstein triunfar sobre a imortalidade de Berlifitzing» (POE, 2011: 111).

Diante de tal situação, os cidadãos da cidade dominada pelas duas famílias se veem divididos em preferência aos Berlifitzing e aos Metzengerstein, compartilhando também de suas desavenças. O conde de Berlifitzing, Wilhein, é descrito como um homem de idade avançada, doente, caduco, conseguindo apenas distinguir seu ódio pelos Metzengerstein e seu amor pela caça e pelos cavalos. Já o barão de Metzengerstein, Frederick, era jovem. Havia perdido os pais muito cedo e, aos dezoito anos, já era proprietário de grande fortuna, sendo ainda mais rico que o conde de Berlifitzing (o que é uma ironia, já que pela hierarquia nobiliárquica europeia, um conde se encontra alguns graus acima de um barão).

Além da jovialidade e da extrema riqueza, o barão de Metzengerstein não é dotado de bom caráter, não respeitando nem mesmo o luto pela morte de seus pais. Tanto que no terceiro dia como proprietário da sua fortuna, seus empregados já podiam afirmar terem conhecimento sobre quem de fato era seu patrão, e o narrador compara as suas atitudes às de um pequeno imperador. Na versão da coletânea *Contos* (2015), há a comparação direta a dois tiranos históricos: Herodes e Calígula. Apesar de não informar a qual Herodes se faz referência, se ao Grande, o Antipas ou o Agripa, pode-se ter uma noção de como era o gênio do jovem Frederick, pois o narrador afirma que suas atitudes sobrepujavam às do tirano – que pode ter sido aquele que autorizou a matança das crianças quando do nascimento de Jesus, ou o que esteve envolvido em seu julgamento antes da crucificação, ou ainda aquele que ordenou a morte do apóstolo Tiago e a prisão do apóstolo Pedro. Já Calígula se tornou conhecido não só por seus excessos no poder, como mandar matar milhares de pessoas e indicar seu cavalo como membro do Senado, mas também por suas práticas explicitamente libertinas e total desapego às regras de conduta, tal qual Frederick de Metzengerstein.

No quarto dia após a morte dos pais de Frederick, houve um incêndio nos estábulos do conde de Berlifitzing. Sabendo do temperamento de seu senhor, os empregados atribuíram a Metzengerstein o feito do incêndio criminoso. Contudo, no momento do incêndio, Frederick encontrava-se admirando tapeçarias que retratavam seus antepassados aniquilando seus inimigos. Em

determinado momento, ele se deteve em um tapete que mostrava um cavalo em primeiro plano e dois cavaleiros duelando ao fundo: um Metzengerstein e um Berlifitzing. O narrador afirma que Frederick estava como que sob domínio de encantamento pela tapeçaria, não tendo notado o que se sucedia nos estábulos de seu inimigo, até que um grande clarão vermelho o fez voltar a atenção para a janela. Ao tornar a olhar o tapete, Frederick percebera que o cavalo havia mudado de posição, que sua cabeça se voltava para ele, que os pelos haviam adquirido um tom cor de fogo, que sua boca agora se encontrava a postos para morder alguém, em completa expressão de fúria. Mas o que mais lhe assustou foram os olhos do animal, que haviam adquirido uma tonalidade sanguinolenta e expressão diabólica, o que fez com que Frederick imediatamente quisesse sair dali. Na versão de 2015 aqui referenciada, há ainda o vislumbre de uma sombra causada pelas luzes vindas de fora do quarto, que tinha a forma perfeita do homem Berlifitzing retratado na tapeçaria.

Ao chegar do lado de fora da sua mansão, Frederick se impressiona ao ver seus empregados tentando conter um furioso cavalo idêntico ao que acabara de ver em sua tapeçaria. Pergunta ao criado a quem pertence o cavalo, e estes lhes respondem que pertence a ele, já que na propriedade do conde de Berlifitzing ninguém havia reclamado o animal, apesar de ter marcado em sua testa as letras W.V.B, iniciais de Wilhein von Berlifitzing. No mesmo instante o barão de Metzengerstein toma o cavalo para si.

Em seguida, um criado traz a notícia de que um pedaço de uma das tapeçarias havia sumido. No instante seguinte chega a notícia da morte do conde Wilhein, que morrera tentando salvar seus cavalos preferidos. A única reação expressa pelo barão de Metzengerstein foi um sorriso de satisfação.

A ver, após a aquisição do furioso cavalo, o comportamento do barão Frederick mudou drasticamente: agora vivia recluso, evitando o convívio social, tendo por companhia apenas o seu cavalo (que era mantido longe dos outros e cuidado pelo próprio Metzengerstein), assim como havia sido com o conde Wilhein.

Em uma certa madrugada de tempestade, Frederick de Metzengerstein acordou sobressaltado, montou seu cavalo às pressas e foi para a floresta. Algumas horas mais tarde, sua mansão foi consumida por chamas que surgiram misteriosamente. Logo após, um cavalo raivoso surgiu da floresta, com seu cavaleiro tentando contê-lo,

e partindo em direção à casa em chamas, matando a si próprio e ao homem. Da fumaça, os empregados (que assistiam a tudo sem tentarem e sem poderem salvar nada) veem surgir a figura de um enorme cavalo.

A SEGUNDA VIDA

No conto *A Segunda Vida* (2011), assim como em *Metzengerstein*, também há a realização de um efeito sobrenatural relacionado à transmigração da alma, apesar do narrador não utilizar um termo específico para o fato. O conto se passa em um momento de ‘confissão’ de um homem que afirma ter morrido aos sessenta e oito anos, chegado ao céu e ter recebido o ‘privilégio’ de voltar à terra com uma nova vida, pois havia completado um milheiro de almas no lugar destinado aos virtuosos da terra, o novo sol. Provocativa é a forma como Machado coloca a situação dessa reencarnação, pois, apesar de ser um direito conquistado pela milionésima alma, lhe é vetado o direito de recusar a dádiva de renascer, restando-lhe apenas a escolha de como gostaria de viver. O homem que até então não é nomeado, pede apenas que lhe seja concedida a experiência adquirida em sua vida pregressa. Após muito insistir, seu desejo é concedido.

Assim nasce José Maria, que evita a todo custo situações que possam colocar em risco sua integridade física. Em alguns momentos, José Maria, com sentimento saudosista, afirma que, por receio de machucar-se, terminava por não ter a mesma vivência da sua vida anterior. O que é uma curiosidade, pois tendo uma nova chance de viver, ainda mais quando se tem uma bagagem experimental elevada, espera-se que essa pessoa viva tudo aquilo que não foi possível vivenciar anteriormente. No caso de José Maria, por ter profundo desejo de prolongar sua vida, acaba por não vivê-la, sendo comparado pelo padre a um pássaro que bate as asas, mas está amarrado pelos pés (ASSIS, 2011: 41). Como nessa época já havia no Brasil a disseminação da filosofia espírita, surgida na França com Allan Kardec, nota-se uma crítica em relação a essa doutrina e às práticas alternativas da medicina.

Para confirmar tal ponto de vista, Machado coloca como interlocutor de José Maria um padre, o Monsenhor Caldas, que julga o caso do homem como uma manifestação de loucura. Contudo, como José Maria era um homem jovem e robusto, e Monsenhor

Caldas um senhor idoso, este resolve concordar com tudo o que aquele fala:

Monsenhor Caldas fez um gesto de assentimento, sem perder de vista a bengala que José Maria conservava atravessada sobre as pernas. Este preparou vagarosamente um cigarro. Era um homem de trinta e poucos anos, com um olhar ora mole e apagado, ora inquieto e cintilante. Apareceu ali, tinha o padre acabado de almoçar, e pediu-lhe uma entrevista para negócio grave e urgente. [...] Que podiam ele e o preto, ambos velhos, contra qualquer agressão de um homem forte e louco? Enquanto esperava o auxílio policial, Monsenhor Caldas desfazia-se em sorrisos e assentimentos de cabeça, espantava-se com ele, alegrava-se com ele, política útil com os loucos, as mulheres e os potentados (ASSIS, 2011: 40).

Após reconhecer-se como um ser não vivente apesar de estar vivo, José Maria apaixona-se por uma jovem viúva, D. Clemência, com quem decide casar-se. Clemência, como o seu próprio nome já diz, aparece como uma forma de trazer o brilho da vida de José Maria, como uma forma de redenção. Contudo, ainda com o receio experimentado em sua vida anterior, José Maria pede que Clemência abandone tudo para viver com ele, como uma experiência de teste antes do casamento. Ela, ainda que humilhada, decide ir morar com ele. Pouco tempo depois, chega a notícia da morte de um tio de José Maria, que deixa ao sobrinho uma grande quantia em dinheiro. Então, José Maria acusa Clemência de ter interesse em sua fortuna recém adquirida. Clemência vai embora e só retorna após sucessivos pedidos de perdão da parte de José Maria, que mais uma vez testa o amor da jovem, doando o valor da herança à Biblioteca Nacional.

Após casar-se com Clemência, em uma determinada noite, José Maria sonha com o diabo. Este lhe está lendo o evangelho, precisamente a passagem dos lírios do campo. Em um momento, o diabo oferece a José Maria alguns lírios, dizendo-lhe que se tratavam de seus vinte anos. Ao tentar cheirar as flores, sai do meio delas um réptil fedorento, e José Maria joga as flores para longe. O diabo gargalha copiosamente. José Maria acorda atordoado e, ao olhar os doces olhos de Clemência, fica ainda mais transtornado. Nesse ponto, o narrador conta que José Maria muda sua atitude perante o padre: «Neste ponto a fisionomia de José Maria estava tão transtornada que o padre, também de pé, começou a recuar,

trêmulo e pálido. “Não, miserável! não! tu não me fugirás!” bradava José Maria investindo para ele. Tinha os olhos esbugalhados, as têmporas latejantes; o padre ia recuando... recuando... Pela escada acima ouvia-se um rumor de espadas e pés» (ASSIS, 2011: 46). Diante desse trecho pode-se ter uma ideia do destino reservado a Clemência, além de se ter a incerteza com relação à possível loucura de José Maria.

A FILOSOFIA DA COMPOSIÇÃO: METZINGERSTEIN E A SEGUNDA VIDA

Após a publicação de seu poema mais conhecido, *O Corvo*, Edgar Allan Poe viu a necessidade de escrever sobre a fórmula que utilizava para compor suas obras, já que muitos acreditavam que se tratavam de textos escritos ao acaso. Assim surgiu o ensaio *A Filosofia da Composição*, um tratado que, assim como as poéticas de Aristóteles e Horácio, tem por objetivo a arte de bem escrever.

Se em Aristóteles há a preocupação com o texto teatral, e em Horácio, os demais tipos de textos clássicos, em Poe a atenção se volta para o conto e o poema, este especialmente tratado em *A Filosofia da Composição*. Com precisão matemática, Poe destrincha o poema *O Corvo*, observando características concernentes tanto ao texto em verso quanto aquele em prosa. Assim, a partir dos pressupostos elencados por Poe, será feito um paralelo entre o conto *Metzengerstein* e *A segunda vida*.

O primeiro ponto a ser trabalhado por Poe é o *epílogo*. Ele afirma que é necessário ter sempre o epílogo em vista, para que a história tenha uma consequência, e o tom da obra seja alcançado. Não é raro encontrar-se contos de Poe que se iniciam quando a história narrada já aconteceu, como é o caso de *Metzengerstein*: um narrador desconhecido contando um caso do qual tomou conhecimento no passado. Para isso, ele explica primeiramente as coisas que envolvem o caso, como a metempsicose e a desavença entre os Berlifitzing e os Metzengerstein.

Em *A segunda vida* também não é diferente. O narrador começa a contar sua história pelo fim, para que possa voltar ao começo de tudo. Fala primeiro do que o levou ao confessionário do padre, para que depois possa falar de como se sucedeu sua nova chance de viver. O curioso é que tal característica pode ser notada em outras obras

de Machado de Assis, como *Dom Casmurro* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Outro ponto observado por Poe é o *efeito*, ou seja, aquilo que se deseja alcançar com a obra. Tanto em *Metzengerstein* quanto em *A segunda vida*, o efeito esperado é a dúvida. No primeiro tem-se a incerteza quanto à origem do cavalo que leva o barão de Metzengerstein à morte: se era o conde de Berlifitzing que havia incorporado em um cavalo e que voltava para se vingar de Metzengerstein; já o segundo cria a dúvida quanto à possibilidade de José Maria ser um homem louco, haja vista que sua história não possui validade no mundo real.

Curioso também é um outro ponto tratado por Poe: o *tom*. Em *A segunda vida*, o elemento que gerará a hesitação no leitor é justamente a incredulidade do padre com relação à história narrada por José Maria. O tom irônico está inserido na questão da crença no sobrenatural: aquele que talvez pudesse estar mais propenso a crer na história de José Maria é o que vai lhe atribuir a característica da loucura. Talvez por se tratar de um tipo de reencarnação, doutrina pregada pelo espiritismo de Allan Kardec e rechaçada pela Igreja Católica.

No conto também há um tom melancólico, pois muitas vezes fica evidente o sentimento de José Maria com relação a sua segunda vida: apesar de ter uma nova chance de viver, ele não vive, sente-se preso como um pássaro amarrado pelos pés (ASSIS, 2011, p. 41). Em *Metzengerstein* o tom já é voltado para a melancolia, já que, mesmo Frederick de Metzengerstein possuindo um passado perverso, é impossível não se compadecer dele quando chega sua trágica morte, ainda mais após a sua “redenção”.

Poe também define que é preciso que se estabeleça o *tema* da história, que deverá estar de acordo com o tom para que se chegue ao efeito desejado, discriminando que de todos os temas melancólicos a morte é aquela que mais o faz com perfeição. Isso fica bastante claro não apenas em *Metzengerstein*, como também em parte significativa das obras do autor norte-americano. Contudo, além da morte presente tanto em *Metzengerstein* quanto em *A segunda vida*, há também o tema da reencarnação. No primeiro o tema é abordado para levar ao efeito fantástico (a morte do conde de Berlifitzing e a sua possível reencarnação no cavalo de Metzengerstein); no segundo, como uma crítica à doutrina espírita e à incerteza quanto a possibilidade da loucura de José Maria.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de todo o empenho do Iluminismo para sobrepujar tudo aquilo que não estivesse relacionado ao uso da razão, o movimento romântico conseguiu salvaguardar todo o arcabouço mitológico e subjetivo que faz parte daquilo que constitui o ser. Afinal, o homem não é dotado apenas de pensamentos filosóficos e capacidades voltadas para a técnica. Também fazem parte de si os sonhos, medos, desejos e aspirações. São suas angústias e fobias, que fazem parte da sua natureza, que o impulsionam a procurar a melhor forma de se proteger daquilo que lhe é desconhecido e que, portanto, oferece risco a sua integridade física, ainda que esse risco não seja real, como no caso da literatura de Horror.

Nesse sentido, alguns escritores souberam trabalhar, com primazia, com aquilo que atormentava o homem, sejam os seres sobrenaturais, as agonias e tormentos de outrem ou dos próprios personagens. Esses autores levaram a um patamar mais elevado as histórias que sempre fizeram parte do imaginário dos lugares em que viveram. Homens como Edgar Allan Poe e Machado de Assis, dentre outros, conseguiram mostrar aos seus leitores que não apenas o sobrenatural, mas o horror propriamente dito, poderia habitar o ser humano; que o homem poderia ser o agente de todo o mal, não apenas o paciente ou um mero espectador, como acontecia nos contos clássicos, mesmo que tivessem reescrito o horror fantástico tomando emprestado elementos constituintes da cultura local para a construção de suas narrativas.

Ainda que os elementos componentes das obras pudessem ser divergentes entre si, foi possível encontrar pontos comuns às obras desses autores. Não apenas por terem feito parte do mesmo movimento literário (apesar de Machado, nesse sentido, encontrar-se situado entre o Romantismo e o Realismo), mas por possuírem estilos de escrita semelhantes ou que lembram uns aos outros, como também na escolha dos temas e na forma de abordá-los.

REFERÊNCIAS

ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera (2012): «Reminiscências de Poe em contos Machadianos», *Revista Olho d'Água* núm. 1, 129 – 140 (pp).

ASSIS, Machado de (2011): «A segunda vida», en Maria Cristina Batalha [comp.], *O fantástico brasileiro: contos esquecidos*, Editora Caetés, Rio de Janeiro.

BAUDELAIRE, Charles (2009): «Posfácio», en Edgar Allan Poe, *Poemas e ensaios*. Oscar Mendes [trad.], Milton Amado[trad.], Globo, São Paulo.

BOSI, Alfredo (1975): *História concisa da literatura brasileira*, Editora Cultrix.

BRESSAN, Inês Cardin (2007): «Afrânio Coutinho, crítico e historiador da literatura brasileira: uma leitura». Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista, Assis

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

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

CAUSO, Roberto de Sousa (2003): *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*, Editora UFMG, Belo Horizonte.

DAGHLIAN, Carlos (2003). «A recepção de Poe na literatura brasileira», *Fragmentos*, núm. 25, 45 – 54 (pp).

GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio; PINTO, Marcello de Oliveira [comp.] (2013): *As Arquiteturas do medo e o insólito ficcional*, Editora Caetés, Rio de Janeiro

GOMES, Anderson Soares (2009): *Literatura norte-americana*, IESDE BRASIL, Curitiba

Jung, Carl Gustav (2000): *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*, Vozes, Petrópolis

LOVECRAFT, H.P (2007): *O Horror sobrenatural em literatura*, Celso M. Paciornick [trad.], Iluminuras, São Paulo.

NIELS, Karla Menezes Lopes (2012): «Noite na Taverna: Prosa atípica no Romantismo nacional», *Palimpsesto*, núm. 14.

NIELS, Karla Menezes Lopes (2014): «Fantástico à brasileira: o gênero Fantástico no Brasil», Anais do V Seminário dos Alunos dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Letras, Estudos de Literatura.

PHILIPPOV, Renata (1999). «Sonho e Fantástico em Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire», *Lettres Françaises*. núm. 3.

PHILIPPOV, Renata (2011): «Edgar Allan Poe e Machado de Assis: intertextualidade e identidade», *Itinerários*, núm. 33.

POE, Edgar Allan (2009): «A Filosofia da composição», em Edgar Allan Poe, *Poemas e ensaios*, Trad. Oscar Mendes, Milton Amado. 4. ed. revista. Globo, São Paulo.

POE, Edgar Allan (2011). *Histórias Extraordinárias*. (Traductor [trad.] Clarice Lispector. Nova Fronteira, Rio de Janeiro.

POE, Edgar Allan Poe (2015): «Metzengerstein», em Edgar Allan Poe, *Contos*, Centaur.

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

SILVA, Frederico Santiago da (2017). *O desconhecido contista Fagundes Varela: outras perspectivas para o Fantástico no Brasil*.

SOUZA, Valdira Meira Cardoso de (2011): «O Fantástico em Machado de Assis: “Entre Santos”», *Revista Pandora Brasil*. Edição Especial, núm. 6.

TODOROV, Tzvetan (2012): Introdução à literatura fantástica, Maria Clara Correa Castello [trad.], Perspectiva, São Paulo

VANDERSPANCKEREN, Kathryn (1994): Literatura americana, Márcia Biato [trad.], Departamento de Estado dos Estados Unidos da América

VERÍSSIMO, José (1915): História da literatura brasileira. Ministério da Cultura. Fundação Biblioteca Nacional, Engenho Novo, Rio de Janeiro.

ANÁLISE DA OBRA ORLANDO DE VIRGÍNIA WOOLF SOB A PERSPECTIVA DOS ESTUDOS QUEER

Fernanda Pereira Cantanhede

INTRODUÇÃO

Inicialmente, nos estudos de sexualidade e de gênero, prevalecia a ideia de que apenas a heterossexualidade deveria ser considerada como natural e que apenas a dicotomia masculino e feminino, existia como opções de gêneros, sendo estes gêneros predominantes e praticados pela maioria. Nesta perspectiva, até finais dos anos 1980 e início dos anos 1990, os cientistas consideravam homossexuais, gays, lésbicas, transexuais, travestis e tantas outras identidades de gênero, primeiramente como patologias e depois como minorias em seus estudos, o que reforçava a concepção de norma heterossexual à medida que enfatizavam as ideias pré-estabelecidas de gênero.

Quando a Teoria *Queer* surgiu na década de 1980 nos EUA, suas influências principais vinham de movimentos sociais de duas décadas anteriores, cujas reivindicações já não eram suficientes para contemplar outras identidades além das que os envolviam. Enquanto o movimento feminista era de início predominantemente representado por mulheres brancas, ocidentais e heterossexuais, nos movimentos homossexuais, os direitos pelos quais lutavam eram direitos equivalentes aos dos heterossexuais, buscando demonstrar que os homossexuais são iguais aos heterossexuais, ou seja, de que todos são “normais”, o que contribuía para a exclusão da diversidade.

Mesmo com a sensação de incompletude, são esses movimentos sociais que serão basilares para induzirem a sociedade, os acadêmicos e políticos a refletirem sobre a ordem social instaurada,

modificando pensamentos que até então eram tomados como verdades absolutas ou paradigmas. Passa-se a questionar o que se denominou heteronormatividade, visão em que as pessoas devem ter um comportamento que denota a organização da sua vida conforme o modelo heterossexual, mesmo que elas não tenham prática heterossexual (DULCI, 2015). Essa postura é vista pelos teóricos *queer* como um modelo construído para normatizar as relações sexuais, com o argumento de que dessa forma a sexualidade segue um curso natural, principalmente reprodutivo.

Inicialmente, tido como uma expressão pejorativa que remete à anormalidade, perversão ou desvio, a palavra *queer* se opõe à *straight* que significa direito, aceito, normal, o que comunga com a principal proposição da teoria: uma inclusividade que contempla todas as manifestações da sexualidade consideradas desviantes aos olhos da cultura dominante ou hegemônica que tem como modelo de normalidade o homem branco, hetero, cristão e burguês. O que a Teoria *Queer* critica ou contesta é o modelo padrão da sociedade que não aceita a adversidade entre seus membros, tratando-os como “anormais”. A teoria busca incluir todos os outros modelos de identidade, sem necessariamente reivindicar ser aceito ou ser “normal” dentro do conceito dominante de normalidade. Nas palavras de Guacira Lopes Louro (2007)

A irreverência e a disposição antinormalizadora da teoria *queer* me incitam a jogar com suas ideias, sugestões, enunciados e a testá-los no campo (usualmente normalizador) da educação. Quero apostar em suas articulações, pôr em movimento o subversivo, arriscar o impensável, fazer balançar estabilidades e certezas - processos geralmente estranhos ou incômodos aos currículos, às práticas e às teorias pedagógicas. Não tenho qualquer garantia de conseguir sucesso nesses movimentos, mas tento ensaiá-los. *Queer* é tudo isso: é estranho, raro, esquisito. *Queer* é, também, o sujeito da sexualidade desviante - homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, drags. É o excêntrico que não deseja ser “integrado” e muito menos “tolerado”. *Queer* é um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do “entre lugares”, do indecível. *Queer* é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina. (LOURO, 2007, p. 7-8)

Apenas com o surgimento da Teoria *Queer* estas normas vinculadas à heterossexualidade começaram a ser questionadas, uma vez que a teoria vem desconstruir estes estereótipos lutando para que as diferenças sejam toleradas e respeitadas. Na perspectiva de Richard Miskolci, um dos principais teóricos queer do Brasil,

A Teoria Queer lida com o gênero como algo cultural, assim, o masculino e o feminino estão em homens e mulheres, nos dois. Cada um de nós – homem ou mulher – tem gestuais, formas de fazer e pensar que a sociedade pode qualificar como masculinos ou femininos independentemente do nosso sexo biológico. No fundo, o gênero é relacionado a normas e convenções culturais que variam no tempo e de sociedade para sociedade (MISKOLCI, 2012, p. 31).

Já para a professora Guacira Lopes Louro precisa-se

compreender o queer como uma disposição, um modo de ser – e, conseqüentemente, um modo de pensar e de conhecer. Uma disposição para o questionamento e a inquietude, um estranhamento de tudo ou de qualquer sujeito ou prática que se represente ou se apresente como “normal”, “natural” e incontestável. O estranhamento queer pode ser instigante para se pensar a cultura, a sociedade, para pensar o próprio pensamento. (LOURO, 2007)

Nessa perspectiva, a obra de Virginia Woolf, *Orlando*, se alinha com a da Teoria Queer, pois esta propõe que “todas as normas envolvendo gênero são construtos fictícios, e, portanto, criticáveis por subordinarem e limitarem a liberdade do sujeito de praticar, variar e construir sua identidade” (SANFELICE, 2009, p. 44). A obra subverte as normas sociais, vigentes na história e na sociedade real, evidenciando uma multiplicidade de formas de viver os gêneros e as sexualidades, reinterpretando os papéis atribuídos ao que é ser masculino e feminino, através de diversas releituras que a personagem-título faz ao longo da narrativa de ser homem ou mulher. E isso corrobora com os preceitos de um dos nomes basilares da Teoria *Queer*. Para Judith Butler (2003) o gênero é uma paródia não convencional, em que a imitação também é um original, e aquele é construído diariamente por meio de atos performativos.

No tópico a seguir, será apresentada a obra de Virginia Woolf, ressaltando os elementos que demonstram o quanto esta obra foi precursora ao abordar tópicos que setenta anos à frente encontrariam ressonância nos pressupostos dos hoje denominados teóricos *queer*.

ORLANDO – AUTORA E OBRA

Virginia Woolf, expoente do Modernismo inglês, tem em sua bibliografia grandes contribuições para o movimento feminista. Nesta vertente, a autora se engajava em criticar o papel das mulheres na sociedade britânica, principalmente a falta de oportunidade para as mesmas no início do século XX, condição vivida pela própria autora e sua irmã, que, ao contrário dos irmãos, viram-se impedidas de ter acesso à educação formal, estudando apenas em casa e, portanto, nunca indo à universidade.

Desde o início de seu trabalho como crítica literária, nos primeiros anos do século XX, Virginia Woolf defendeu a certeza de serem as mulheres titulares de voz, pensamentos e ideias, capazes de externá-los, não obstante as mulheres da época estivessem impedidas de terem opinião ou vontade própria, sendo obrigadas a concordar com as opiniões e vontades daqueles considerados superiores: os homens. É por meio desse pensamento que Woolf, afastando os preconceitos da educação patriarcal, visa a demonstrar que o papel destinado tradicionalmente às mulheres e as imposições a que se encontram submetidas agem como dificultadores de sua expressão, da exposição de suas ideias, obstruindo o direito de transformar seus pensamentos em escrita respeitada e recepcionada com a merecida credibilidade. (FAJARDO, 2017, p. 13)

Publicado em 1928, *Orlando* trouxe em sua escrita, mais do que uma defesa feminista. Woolf apresentava um relato visionário do equilíbrio dos sentimentos masculinos e femininos, trazendo a desconstrução de gênero, pois acreditava haver prejuízo em se pensar cada um dos sexos de forma separada. Defendia a necessidade de ser masculinamente feminina e femininamente masculino.

Em *Orlando*, as impressões são da escritora Virginia Woolf e, com a permissão que a função lhe oportuniza, cria um enredo em que a fantasia possibilita o desejável, a fruição da imaginação e o ideal de igualdade entre os sexos, utilizando o personagem principal,

Orlando, para explicitar seu pensamento sobre a insignificância dos rótulos e diferenças em relação ao binarismo homem/mulher. (FAJARDO, 2017, p. 16)

A necessidade de um hibridismo de gêneros para se superar a rígida atribuição de tarefas e obrigações para homens e mulheres, encontra em *Orlando* um manifesto para uma existência dualista que visava discordar de perceber no sexo oposto um outro diferente e inalcançável, exaltando na combinação de diferentes identidades, aqui visto na mescla de costumes e traços identitários, como forma de refletir as normas de gênero e desconstrução da heteronormatividade. A narrativa de Woolf comporia não somente o discurso insurreto feminista, mas traria à luz uma discussão mais abrangente sobre gêneros e normas heteronormativas vigentes, conforme Carla Cristina Garcia (2012) ressalta que

mesmo que o contexto sociocultural em que escreveu Orlando seja notadamente diferente do existente nas últimas décadas do século XX, especialmente no que concerne aos debates do feminismo, dos estudos gays e das sexualidades, a obra se aproxima da teoria queer na medida em que recusa o discurso essencialista, problematiza a identidade sexual normativa e defende a ideia de que a identidade é, por assim dizer, líquida, tanto quanto o desejo é contingente. (Revista GÊNERO, 2016, p)

Obra escrita em seis capítulos, *Orlando* é uma biografia ficcional que constrói em sua narrativa uma crítica social em relação às diferenças de gênero. A personagem principal é Orlando que no início da história é descrito como um jovem nobre de dezesseis anos, bonito e atraente, capaz de despertar interesse romântico nas moças, mas com um forte lado feminino. Esta característica perpassa por toda obra como motivador para que a personagem agrade tanto a homens como mulheres. No início da obra, Woolf o descreve assim:

(...) O vermelho das suas faces era coberto de uma penugem de pêssago; a penugem do buço era apenas um pouco mais densa que a das faces. Os lábios eram finos e levemente repuxados sobre os dentes de uma deliciosa brancura de amêndoa. Nada perturbava o breve, tenso vôo do sagitado nariz; o cabelo era escuro, as orelhas pequenas e bem unidas à cabeça. Mas, ai de mim! - que estes catálogos de beleza juvenil não podem terminar sem a menção dos olhos e da testa! Ai de mim, que as pessoas

raramente nascem sem esses três atributos! – pois, ao olharmos para Orlando parado à janela, temos de reconhecer que possuía olhos como violetas encharcadas, tão grandes que a água parecia chegar às bordas e alargá-los; e uma testa como a curva de uma cúpula de mármore, apertada entre dois brancos medalhões das têmporas. Se olharmos para a sua testa e para os seus olhos, cairemos em êxtases. Se olharmos para a sua testa e para os seus olhos, teremos de reconhecer mil coisas desagradáveis, que todos os bons biógrafos se esforçam por ignorar. (WOOLF, 1978, p. 8)

A história no livro abrange um período de tempo de mais de 300 anos de 1588 a 1928 e segue a vida imortal da personagem-título desde os tempos do reinado de Elizabeth I, quando se tornou o mordomo, tesoureiro e seu eventual amante. A primeira fase da personagem é marcada pela paixão por uma princesa russa, Sasha, que o rejeita, levando-o a não fazer nada além de escrever. No período como embaixador em Constantinopla, durante o reinado do rei Carlos II, Orlando entra em transe, despertando apenas após o conflito otomano como mulher, processo que para Orlando ocorre naturalmente. A partir desse momento passa a transitar em ambos os sexos a fim de vivenciar as visões e experiências que homens e mulheres poderiam se inserir.

Nessa vida dupla, Orlando começa a desenvolver sentimentos românticos somente pelos homens à sua volta e sente que deve tomar decisões sobre sua sexualidade e gênero. Orlando se apaixona e se casa com um capitão do mar, Shelmerdine, que, como a personagem-título, questiona-se quanto a pertencer ao gênero de nascimento, o que faz Orlando atribuir o sucesso do casamento a essa semelhança. Em 1928, ela publica *O Carvalho*, séculos depois de iniciá-lo, e ganha um prêmio por ele. O romance termina quando o navio do marido retorna.

A seguir, será exposto os principais aspectos que aproximam a obra de Virgínia Woolf da Teoria *Queer*, expondo o quanto Orlando, com destaque à sua personagem principal, corrobora com os pressupostos da teoria.

TEORIA QUEER E ORLANDO: PRINCIPAIS ASPECTOS.

Em Orlando, Virginia Woolf antecipa muitas questões contemporâneas sobre a identidade e as relações entre gênero e

sexualidade, principalmente a partir da personagem-título, que possui uma existência que gravita pelas diversas formas de vivenciar o gênero, primeiro como homem, depois como mulher. Essas questões são bastante discutidas na atualidade por teóricos como Butler (2003), Miskolci (2009) e Louro (2007).

A personagem de Orlando experencia uma atração por ambos os sexos, visto que, mesmo com a alteração dos gêneros, sua sexualidade permanece imutável. Como homem, se apaixona e se envolve com uma mulher, a princesa russa Sasha e, na metade final da obra, como mulher, com o capitão Shelmerdine. A diferença se estabelece mais com a sociedade do que com seu gênero e sua sexualidade, visto que, enquanto homem, Orlando vive tranquilo, sem ter seus direitos questionados, o que muda quando seu gênero transmuta para o feminino, vivendo por séculos com o conflito da imposição de uma masculinidade e feminilidade socialmente definidas.

Nesse contexto, encontra-se comunhão com os pressupostos da Teoria *Queer* cujo principal objeto é o questionamento sobre padrões morais enraizados na sociedade, desconstruindo estereótipos para que as diferenças sejam respeitadas, e, assim, nenhum gênero ou sexualidade se trate como superior à outra diferente do convencional. A discussão do *queer* não contempla apenas a cultura e comunidade homossexual, abrangendo outras questões além da vivência de um tipo de sexualidade. Acerca do assunto Richard Miskolci discorre:

O novo movimento queer voltava sua crítica à emergente heteronormatividade, dentro da qual até gays e lésbicas normalizados são aceitos, enquanto a linha vermelha da rejeição social é pressionada contra outr@s, aquelas e aqueles considerados anormais ou estranhos por deslocarem o gênero ou não enquadrarem suas vidas amorosas e sexuais no modelo heterorreativo. O queer, portanto, não é uma defesa da homossexualidade, é a recusa dos valores morais violentos que instituem e fazem valer a linha da abjeção, essa fronteira rígida entre os que são socialmente aceitos e os que são relegados à humilhação e aos desprezo coletivo (MISKOLCI, 2012, p.25)

A problemática em torno da necessidade de distinção entre sexualidade e gênero surge da imposição e do questionamento acerca da afirmação de que a anatomia rege o gênero e a identidade. E em toda narrativa de *Orlando* apresenta a crítica Woolf (1928) as identidades socialmente impostas, desnaturalizando-as, como se estas sejam

discursos performativos. Orlando, embora se sinta em conformidade com o sexo que nasceu, com atitudes do comportamento masculino da época, destaca-se por uma sensibilidade e gosto por poesia e contemplação que o distingue dos demais. Woolf o descrevia assim

(...) Orlando era uma estranha mistura de muitos humores – melancolia, indolência, paixão, amor à solidão, sem falar em todas aquelas contorções e sutilezas de temperamento que foram indicadas na primeira página, quando atacava a cabeça de um negro morto, deitava-a ao chão, tornava a pendurá-la cavalheirescamente fora do seu alcance, e depois se retirava para uma janela com um livro. Seu gosto pelos livros vinha de longe. (WOOLF, 1978, p. 41)

Os primeiros aspectos que corroboram com *queer* começam a se firmar na obra quando a personagem-título conhece seu primeiro amor, a princesa russa Sasha, que na ocasião não reconhece o gênero e, portanto, não tem como distingui-lo entre homem e mulher. Apenas como alguém que lhe desperta desejo.

“[...] uma figura de homem ou mulher – porque a túnica solta e as calças à moda russa serviam para disfarçar o sexo – que o encheu da maior curiosidade. A pessoa, qualquer que fosse o nome ou o sexo, era de estatura mediana[...] Mas esses pormenores eram obscurecidos pela extraordinária sedução que emanava da própria pessoa.” (WOOLF, 1978, pg. 20)

Vê-se nessa passagem que a autora vem afirmar que um indivíduo se atrai, naturalmente, não pelo que é socialmente imposto. É a essência, o ser como alguém ao alcance de possíveis relações, que interage, se envolve, se apaixona, despertando desejo. A pessoa independe do gênero para seduzir a atenção de Orlando. Nessa passagem, além de distante, Sasha vestia-se com uma túnica própria da cultura de seu país, usada por ambos os sexos e, embora reconheça que provavelmente possa se tratar de um rapaz, em momento algum se demonstra perturbada pela possibilidade. Woolf dissocia gênero/sexo/desejo.

Quando a mudança de gênero, de masculino para feminino, ocorre, Orlando aceita-a como “A verdade!” (WOOLF, 1978, p. 76), como se o *novo* gênero sempre tivesse feito parte da sua pessoa, o que o faz acolher a situação com naturalidade. E o narrador-

biógrafo da personagem compreende que o leitor, ao contrário de Orlando, poderia entender a situação como extraordinária, reflexo de uma sociedade repressora que via na família o principal espaço de procriação e criação dos filhos, assim como papéis imutáveis de homem e mulher nesta instituição.

O primeiro pensamento do leitor que tenha acompanhado esta história com simpatia é que tal situação era extremamente precária e embaraçosa. Moça, nobre e bela, Orlando encontrava-se numa situação extremamente delicada para uma jovem dama da nobreza. [...] Mas Orlando não deu tais mostras de perturbação. Todos os seus atos foram extremamente comedidos, e até poderiam fazer pensar em certa premeditação. (WOOLF, 1978, p. 77)

O incômodo sentido pela personagem devido à mudança só viria surgir quando, já performando no papel social de mulher, descobrira que as diferenças de tratamento e de comportamento a confrontavam com um abismo social. Deveria reter-se ou inserir-se.

“É um fato estranho, porém verdadeiro, que até aquele momento ela pouco tinha se preocupado com o seu sexo.[...] somente quando sentiu a saia enrolando em suas pernas e o capitão oferecendo-se com grande polidez para mandar armar-lhe um toldo no convés que ela percebeu, sobressaltada, as desvantagens e os privilégios de sua posição.” (WOOLF, 1978, pg. 85)

Assim como ocorre na situação da personagem do romance de Woolf, Judith Butler (2003) mostra em sua teoria uma distinção que salienta a importância da problematização de questões referentes a sexo e gênero, e os papéis de gênero atribuídos ideologicamente a cada sexo, e por esse motivo precisam ser criticados e transgredidos.

Butler criou a expressão “*performatividade de gênero*” para explicar que os gêneros masculino e feminino são construídos socialmente e para ser identificado como pertencente a um gênero, o indivíduo “*performa*” - homem senta assim, fala assim, gesticula assim. Para ser homem ou mulher o indivíduo tem que “*performar*” o padrão instituído.

Concebida originalmente para questionar a formulação de que a biologia é o destino, a distinção entre sexo e gênero atende à tese de que, por mais que o sexo pareça intratável em termos biológicos, o gênero é culturalmente construído: consequentemente, não é

nem o resultado causal do sexo, nem tampouco tão aparentemente fixo quanto o sexo. Assim, a unidade do sujeito já é potencialmente contestada pela distinção que abre espaço ao gênero como interpretação múltipla do sexo.[...]Se o gênero são os significados culturais assumidos pelo corpo sexuado, não se pode dizer que ele decorra, de um sexo desta ou daquela maneira. Levada a seu limite lógico, a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuais e gêneros culturalmente construídos. (BUTLER, 2003, p. 24)

A partir da definição de performatividade, Butler propõe que o gênero é, na verdade, uma paródia não convencional. Entende-se, nesse sentido, a paródia não como uma cópia de um original, mas algo que se constrói imitando aquilo que se considera elementar para a composição do gênero que satisfaz o indivíduo. Os elementos utilizados para compor o gênero seriam o que se considera “próprio” do masculino ou do feminino. No entanto, na paródia/gênero de Butler, cada indivíduo elaboraria essa paródia conforme seus anseios, conforme o que fosse melhor para sua criação de gênero. Ou seja, a autora propõe que a imitação é, por si mesma, também um original.

Em certo momento da narrativa, percebe-se que não apenas a personagem principal apresenta a postura de dissociação de sexo e gênero. Woolf traz à luz que não há extraordinariedade em meio à normalidade. Os indivíduos que formam a sociedade são constituídos de multiplicidades quanto ao gênero e, principalmente, à sexualidade. Um desses exemplos se apresenta na personagem da Arquiduquesa Harriet Griselda de Finster-Aarhorn e Scand-op-Boom, que se aproxima de Orlando, quando a personagem ainda é homem, e o seduz, apaixonando-se por ele (WOOLF, 1978, p. 62-65).

Mais a frente, quando Orlando já sofrera a mudança de gênero, descobre-se que na verdade Harriet era o Arquiduque Harry, que novamente declara-se, propondo-lhe compromisso (WOOLF, 1978, p. 98-100). Harry em nenhum momento parece desconfortável em assumir que havia se vestido de mulher para conquistar Orlando, e muito menos em declarar, de forma efusiva, que estava apaixonado. Essa possível confusão de gêneros, faz parecer uma teorização da própria autora de que gente se apaixona por quem for e que não existem regras, moralismo religioso, vergonhas próprias e alheias, convenções, amarras, tabus que sirvam de impedimentos pelo simples despertar do desejar ou do amar.

(...) os espectros de descontinuidade e incoerência, eles próprios só concebíveis em relação a normas existentes de continuidade e coerência, são constantemente proibidos e produzidos pelas próprias leis que buscam estabelecer linhas causais ou expressivas de ligação entre o sexo biológico, o gênero culturalmente constituído e a “expressão” ou “efeito” de ambos na manifestação do desejo sexual por meio da prática sexual. (BUTLER, 2003, p. 38)

Woolf levanta sua maior defesa no que se pode entender como o que melhor corrobora com a Teoria Queer e, principalmente, com a *performatividade* de gênero de Butler no trecho em que discorre sobre a diferença dos sexos momentos antes de iniciar a alternância na performance homem/mulher.

A diferença entre os sexos tem, felizmente, um sentido muito profundo. As roupas são meros símbolos de alguma coisa profundamente oculta. Foi uma transformação do próprio Orlando que lhe ditou a escolha das roupas de mulher e do sexo feminino. E talvez nisso ela estivesse expressando apenas um pouco mais abertamente do que é usual – a franqueza, na verdade, era a sua principal característica – algo que acontece a muita gente sem ser assim claramente expresso. Pois aqui de novo nos encontramos com um dilema. Embora diferentes, os sexos se confundem. Em cada ser humano ocorre uma vacilação entre um sexo e outro; e às vezes só as roupas conservam a aparência masculina ou feminina, quando, interiormente, o sexo está em completa oposição com o que se encontra à vista. (WOOLF, 1978, p. 105)

Nesse momento da história, Orlando, mesmo sendo mulher, passa a vestir-se e comportar-se como homem a fim de encontrar-se e seduzir uma jovem, Nell, que não se importa de descobrir que Orlando é também mulher. Orlando achava uma vantagem poder desfrutar dos dois gêneros, pois não via problemas em viver o papel duplo. “Trocava a honestidade dos calções curtos pela sedução das saias e usufruía por igual o amor de ambos os sexos” (WOOLF, 1978, p. 123).

A última personagem apresentada por Woolf que se assemelha a personagem-título é justamente aquela a quem Orlando se encontra em comunhão de personalidade: o capitão do mar Marmaduke Shelmerdine. Homem de nascimento, Shelmerdine se vê à margem do que lhe cobram performar como um ser masculino. “É quase tudo o que resta a um homem, hoje.” Diz em dado momento, discorrendo

seu descontentamento de não poder fugir desse papel social. Mas com Orlando, este vê a possibilidade de ser o homem que deseja ser, independentemente de imposições sociais.

“— Oh! Shel, não me abandones! — gritou. — Estou perdidamente apaixonada por ti! — disse. Tão logo deixou escapar estas palavras, uma terrível suspeita invadiu simultaneamente suas mentes.
— És uma mulher, Shel! — gritou ela.
— És um homem, Orlando! — gritou ele.” (WOOLF, 1978, pg. 141)
“— Estás bem certa de que não és homem? — perguntava-lhe ansiosamente. E ela respondia como num eco:
— Será possível que não sejas mulher? — e imediatamente tiravam a prova. Pois cada um estava tão surpreendido com a rapidez da simpatia do outro, e era para cada um tal revelação que uma mulher pudesse ser tão tolerante e falasse com tanta liberdade como um homem, e que o homem fosse tão estranho e sutil como uma mulher, que tinham de tirar a prova imediatamente.” (WOOLF, 1978, pg. 144-145)

Orlando encerra a narrativa deixando a possibilidade de aceitação desse ser que, para a sociedade em que vivia (ficcional) e para quem foi apresentado (real) parecia uma situação incômoda, porém que se tornou libertadora ao conseguir as duas coisas que mais almejava: finalmente concluir sua obra *O Carvalho*, iniciada séculos antes e ser feliz com alguém que o completava e aceitava.

CONSIDERAÇÕES

A partir das observações feitas na narrativa e caracterização da personagem-título, observa-se que, ainda que Virginia Woolf não tenha teorizado ou utilizado metaforicamente da história para discorrer sobre a distinção entre sexo e gênero à sua época de criação e lançamento, a obra *Orlando* antecipa essa discussão ao apontar a possibilidade de se repensar os papéis do masculino e do feminino na sociedade.

Enquanto personagem, Orlando alcança na sua caracterização o que possivelmente almeja muitos dos indivíduos da sociedade não só da época da obra, mas, principalmente, a atual: em um só corpo, em uma só existência, vivenciar a multiplicidade tanto de gênero quanto de sexualidade, sem impedimentos, sem julgamentos, podendo se realizar na plenitude do desejo e/ou do amor.

Desta maneira, isto corrobora com o que fala Richard Miskolci, quando ele afirma que é preciso “desvincular a sexualidade da reprodução, ressaltando a importância do prazer e a ampliação das possibilidades relacionais” (MISKOLCI, 2012, p. 22). Os pressupostos da Teoria Queer defendem justamente a desconstrução dos estereótipos para que as diferenças sejam respeitadas e vivenciadas, comportando outras identidades, além das normalmente aceitas.

Neste sentido, a obra vista por meio da Teoria *Queer* serve de arauto em que os aspectos, características e as qualidades dos seres, não sejam tratados como distintivos entre os sexos e, sim, abordados como próprios do ser humano, impossibilitando a superioridade de um ao outro indivíduo por ter gênero ou sexualidade diferentes ou fora do que se julga convencional.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith P. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAVALCANTI, Rosália Andrade; FRANCISCO, Ana Lúcia. Virginia Woolf e As Mulheres. Revista Gênero. Niterói, v.17, n.1, p. 27- 49. 2º sem. 2016.

DULCI, Pedro Lucas. Teoria Queer e cristianismo: uma introdução – parte 1. L’Abri Brasil, julho de 2015. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=G_8IRG4Pva4&t=968s>. Acesso em: 23 setembro 2017.

_____. Teoria Queer e cristianismo: uma introdução – parte 2. L’Abri Brasil, julho de 2015. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=PXBRNM41Qp0&t=395s>>. Acesso em: 23 setembro 2017.

FAJARDO, S. M. C. Orlando, de Virginia Woolf: desconstruindo as fronteiras de gênero. 105 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2017.

GARCIA, Carla Cristina. O que viu Tirésias: A identidade transexual na obra de Virginia Woolf. Revista de Psicologia da UNESP, v 11, nº 1, p. 44-52. 2012.

LOURO, Guacira Lopes. Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. 2ª ed. Rio de Janeiro: Autêntica, 2007.

MISKOLCI, Richard. A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. Sociologias. Porto Alegre: UFRGS, 2009. p. 150-182.

_____. Reflexões sobre normalidade e desvio social. Estudos de Sociologia, Araraquara, v. 13/14: 2002/2003. p. 109-126.

_____. 2012. Teoria *Queer*: Um aprendizado pelas diferenças. Belo Horizonte: Autêntica.

WOOLF, Virginia. Orlando. Trad. Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

“FAÇA O QUE QUISER”: A THELEMA EM *A HISTÓRIA SEM FIM*

Débora Furtado Moraes
Naiara Sales Araújo

A obra *A História Sem Fim*, do escritor alemão Michael Ende, conta a história de um menino entre dez e onze anos que possui diversos problemas: ele é descrito como gordo, baixo e de pernas tortas; sua mãe morreu e desde então ele e seu pai têm um relacionamento distante mesmo morando sob o mesmo teto; ficou reprovado na escola, onde é alvo constante de *bullying* por parte dos outros rapazes de sua turma e onde também tem dificuldade de integração com as outras crianças. Tudo isso o tornou um menino solitário e introspectivo que, para compensar a solidão que sente, encontra abrigo na paixão por livros e invenção de histórias. Um dia, fugindo dos *bullies* a caminho da escola, Bastian entra em uma loja e se depara com um livro chamado *A História Sem Fim*. O título lhe chama a atenção e, ao primeiro descuido do dono da loja, Bastian rouba o livro e vai para a escola, onde se dirige para o sótão e se põe a lê-lo.

Apartir de então, tanto Bastian quanto o leitor são apresentados ao reino sem fronteiras de Fantasia, onde vivem todas as criaturas geradas pela imaginação humana. Entretanto, Fantasia corre risco de desaparecer por conta do avanço do Nada, que está se alastrando por todos os países do reino, fazendo com que todos aqueles que entrem em contato com ele desapareçam. Concomitantemente a soberana de reino, imperatriz Criança, adoece e manda um mensageiro convocar um menino chamado Atreiu para ir em busca do Salvador de Fantasia.

Algumas coincidências ocorridas durante a leitura de Bastian, como quando ele se assusta e solta um grito ao ler certo trecho da

narrativa e, em seguida, retoma a leitura e se depara com a narração de que um grito fora ouvido pelos personagens, geram uma hesitação tanto em Bastian quanto no leitor quanto à explicação desses eventos. O menino se pergunta se seria possível que ele pudesse interagir com a história do livro, da mesma forma que o leitor também se faz esse questionamento. Tal característica é comum no gênero fantástico, segundo defende Todorov, ao afirmar que

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. [...] O fantástico ocorre nesta incerteza; [...] é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (Todorov, 2004, p.30-31)

Ora, até então o protagonista se encontra no nosso mundo e era esperado que os acontecimentos da história seguissem a lógica das leis deste mundo. O rompimento com o conhecido, com o esperado, e a incerteza sobre a natureza desses eventos marca o fantástico na obra. Posteriormente, uma explicação sobrenatural é apresentada: Bastian pode interagir com a história que lê. Tal afirmação é feita pela Imperatriz Criança em conversa com Atreiú:

Eu o enviei para a Grande Busca, não para ouvir a mensagem que você me traz agora, mas porque era a única maneira de chamar nosso Salvador. Pois ele participou de tudo o que você fez, e o acompanhou em sua longa viagem. Você ouviu o grito de terror dele no Abismo Profundo, quando falava com Ygramul, e viu sua figura quando estava em frente à Porta do Espelho Mágico. [...] E também agora escuta cada palavra que dizemos. E sabe que estamos falando dele, que o aguardamos e que depositamos nele nossas esperanças. Talvez perceba agora que todos os grandes trabalhos que você realizou, Atreiú, foram feitos por ele, que toda a Fantasia o chama! (Ende, 1990, p. 153).

Bastian, entretanto, ainda hesita entre as possíveis explicações: seriam apenas coincidências ou ele realmente interage com o livro e este com ele? A confirmação – e aceitação por parte de Bastian – da explicação sobrenatural foi evidenciada após um diálogo entre a Imperatriz Criança e outro personagem, o Velho da Montanha Errante, que culmina com o Velho contando uma história que Bastian reconhece ser a sua própria a partir do ponto em que nós, leitores, iniciamos a leitura da obra:

Enquanto Bastian lia estas linhas, ouvindo ao mesmo tempo a voz grave do Velho da Montanha Errante, começou a sentir um zumbido nos ouvidos e as linhas do livro começaram a tremer diante de seus olhos.

Aquilo que o Velho contava era sua própria história! E fazia parte da História Sem Fim.

[...]

Queria parar, não queria ler mais.

Mas a voz profunda do Velho da Montanha Errante continuava a contar, e Bastian não podia fazer nada para detê-lo. Tapou os ouvidos, mas não adiantou nada, pois a voz ressoava dentro dele. Apesar de saber há muito tempo que não era assim, ainda se agarrava à idéia de que esta coincidência com sua própria história era talvez apenas um acaso disparatado. (Ende, 1990, p. 171-172)

O Velho da Montanha Errante narrou todo o conteúdo do livro que o leitor da obra tem em mãos – incluindo os trechos que se passavam no mundo primário, a “realidade” – até chegar em sua conversa com a Imperatriz Criança, iniciando novamente a narração de todos os eventos da obra até que Bastian reconhecesse que era o Salvador de Fantasia e que deveria dar um novo nome à Imperatriz Criança para que aquele mundo não fosse destruído:

O Velho da Montanha Errante continuou a recontar e, ao mesmo, tempo, a reescrever como Bastian tinha roubado o livro, como se tinha escondido no sótão da escola e começado a lê-lo. E de novo recomeçou a história [...], terminada quando o Velho da Montanha Errante começou a reescrever e a recontar de novo a História Sem Fim.

E então tudo recomeçou outra vez desde o princípio – inalterado e inalterável – e tudo acabou novamente no encontro da imperatriz Criança com o Velho da Montanha Errante, que, uma vez mais, recomeçou a escrever e a contar a História Sem Fim...

... e assim continuaria por toda a eternidade, pois era

totalmente impossível que algo se modificasse no desenrolar dos acontecimentos. Só ele, Bastian, podia intervir. E tinha de o fazer, se não quisesse ficar encerrado para sempre naquele círculo sem fim. [...]

Bastian chorava, mas não percebia as lágrimas que lhe escorriam pelo rosto. De repente, quase sem se dar conta, gritou:

— Filha da Lua! Aqui vou eu! (Ende, 1990, p. 172-173)

Com a aceitação do sobrenatural evidenciada nos trechos acima, parte-se para um gênero vizinho ao fantástico: o maravilhoso. A hesitação entre o natural e o sobrenatural e a posterior aceitação do sobrenatural permite a classificação da obra como pertencente ao fantástico-maravilhoso, como admite Todorov ao afirmar que “Estamos no fantástico-maravilhoso, ou em outros termos, na classe das narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural” (Todorov, 2004, p.58). Bastian, que antes negava a si mesmo a veracidade dos acontecimentos aparentemente sobrenaturais, agarrando-se à crença de que não passavam de coincidências entre o livro e sua realidade, finalmente não teve escolha senão aceitar que não se tratava de coincidências, mas de eventos sobrenaturais que o ligavam ao livro que lia. Assim, decide renomear a Imperatriz Criança para salvar Fantasia e, logo após, é transportado para lá.

Outra classificação da obra pode ser feita em contraposição à teoria de Todorov a partir da existência de um *mundo secundário*, o reino de Fantasia, com suas próprias leis e consistência interna, que se contrapõe ao *mundo primário* – o mundo real – sem negar a existência do mesmo. A partir disso, a pesquisadora Mirane C. Marques (2015) enquadra a obra como pertencente ao gênero fantasia – por conta da existência do mundo secundário –, e o propõe como sendo um gênero à parte, vizinho ao maravilhoso de Todorov.

O fato de Bastian, em certo ponto da narrativa, ser transportado para o reino de Fantasia permite a classificação da obra, dentro do gênero fantasia, como fantasia de portal, pois neste tipo de obra “encontramos uma relação entre o mundo primário e o secundário. Uma característica importante para este tipo de alta fantasia é o uso de portais para viajar de um lugar para outro.” (Nogueira Filho Apud Marques, 2015, p.67). Segundo Marques (2015), o portal que leva Bastian para Fantasia seria a leitura do livro. A pesquisadora defende ser uma alegoria ao ato da leitura, afirmando que

Não é o livro em si que transporta o garoto para Fantasia, se [assim] fosse ele seria catapultado para lá assim que tocasse nele ou então assim que o abrisse. O “portal” em A história sem fim é a leitura, ela é que leva Bastian à Fantasia. Esse é o processo destacado pelo romance de Ende: o de como a leitura pode transportar o leitor para lugares mágicos. (Marques, 2015, p.151)

Em Fantasia, Filha da Lua entrega a Bastian seu medalhão de ouro, Aurin, no verso do qual Bastian lê a inscrição “Faça o que quiser”. Essa frase encontra correspondência com o principal mandamento de uma filosofia espiritual desenvolvida pelo inglês Aleister Crowley no início do século XX chamada Lei de Thelema. A filosofia de Crowley se tornou bastante popular no contexto do pós-guerra, nos movimentos de contracultura, que rompiam com o pré-estabelecido pela sociedade que, segundo a Lei de Thelema, gera opressão ao indivíduo, como afirma o pesquisador Vitor Cei Santos (Santos, 2009, p.5).

Em 1904, Crowley publicou o *Liber AL vel Legis* (AL), o Livro da Lei, que ele afirmava ter sido revelado a ele através da entidade espiritual Aiwass, mensageiro do deus egípcio Hórus (Santos, 2007, p.1). Na obra supracitada, encontra-se o imperativo “[...] Faze o que tu queres deverá ser o todo da Lei.” (AL I:40). Em *A História Sem Fim*, quando Bastian recebe Aurin e descobre a transcrição em seu verso, lê-se o seguinte trecho:

Consistia em quatro palavras curtas, escritas em letras floreadas:
Faça
o que
quiser
[...] O importante era que aquelas palavras equivaliam a uma autorização, ou antes, a uma ordem para fazer tudo o que se tivesse vontade. (Ende, 1990, p.182-183)

Bastian interpretou a frase como uma ordem pela presença do verbo no imperativo “faça” e também possivelmente pela disposição da frase, que não corre em linha única, mas divide a frase em três linhas, com duas sílabas em cada linha, o que pode sugerir ao leitor da inscrição – tanto Bastian, na história, quando o leitor real – uma pausa ao fim de cada linha. Tais pausas ao longo da leitura da inscrição são capazes de potencializar a percepção do imperativo. Tanto o trecho do Livro da Lei quanto a frase grafada no verso de

Aurin transmitem a mesma mensagem: um convite ao interlocutor para saciar seus desejos.

A partir de então, Bastian parte em uma jornada para a reconstrução de Fantasia – pois Filha da Lua o informa que Fantasia vai renascer dos desejos dele – e retorno para o seu mundo (o que de início ele não quer) mediante o autoconhecimento e realização dos seus desejos, como o ensina Graograman, um leão que vive solitário em um deserto multicolorido:

— O senhor só poderá descobrir os caminhos de Fantasia, disse Graograman, através dos seus desejos. E só poderá fazê-lo indo de um desejo para outro. Aquilo que o senhor não deseja, não conseguirá atingir. [...] E também não basta querer ir embora de um lugar. É preciso que se queira ir para outro. Deixe que os seus desejos o conduzam. (Ende, 1990, p.208).

No trecho acima, Bastian é aconselhado a seguir seus desejos e informado da importância deles para que ele possa seguir com sua missão. Ele nunca sairia de Goab, o Deserto das Cores, se não desejasse ir para outro lugar e, da mesma forma, não avançaria em sua história se não tivesse desejos. Posteriormente, novamente em conversa com Graograman, o menino questiona:

Bastian mostrara ao leão a inscrição no reverso da 'Jóia'.

— O que significa isto? Faça o que quiser. Deve querer dizer que posso fazer tudo o que me apetece, você não acha?, perguntou ele.

O rosto de Graograman pôs-se de repente muito sério e seus olhos começaram a faiscar.

— Não, disse ele com sua voz profunda e retumbante. Isso quer dizer que *deve fazer sua Verdadeira Vontade*. E nada é mais difícil do que isso.

— Minha Verdadeira Vontade?, repetiu Bastian impressionado. E o que significa isso?

— *É o seu segredo mais profundo, que o senhor não conhece.*

— *Então como poderei descobri-lo?*

— *Seguindo o caminho dos desejos, passando de um para outro até o último. Assim será conduzido até sua Verdadeira Vontade.* (Ende, 1990, p.209 – grifo nosso)

Graograman, na passagem acima, introduziu o conceito de *Verdadeira Vontade* a Bastian: uma jornada de autoconhecimento, que

tem como caminho a realização de seus desejos. Ele não conhece sua Verdadeira Vontade, mas estará apto a descobri-la e a saber mais de si mesmo seguindo seus desejos. Crowley, em *Sobre Thelema*, afirma que

Deve estar claro desde o começo que, a Lei de Thelema ‘Faze o que tu queres’ deve ser uma regra de conduta lógica para todo aquele que aceitar o acima citado, pois a Vontade definitiva de todo ser consciente deve ser a de ampliar a sua experiência geral de modo a compreender e a conhecer a si mesmo. (Crowley, 2011, p.1)

Logo, a Thelema, segundo Crowley, é um chamado para o autoconhecimento e esse deve ser o anseio de todo thelemita – indivíduo que segue a Thelema. Em seguida, Graograman afirma que “Esse caminho exige a maior autenticidade e atenção, porque em nenhum outro é tão fácil perder-se para sempre.” (Ende, 1990, p.209). Assim como o caminho dos desejos exige autenticidade e atenção, a Thelema também exige seriedade e compromisso por parte do thelemita, como uma missão:

A Lei de Thelema não deve ser interpretada como uma licença para a realização de qualquer capricho individual, mas sim como uma missão divina de se encontrar sua *verdadeira vontade*, o propósito da vida de cada um, permitindo que todos possam percorrer seu autêntico caminho individual. A compreensão e aceitação da Lei de Thelema é o que define um thelemita, que tem na descoberta de sua verdadeira vontade sua maior motivação. (Santos, 2007, p.4 – grifo nosso).

Em *A História Sem Fim*, a Verdadeira Vontade é o desejo mais profundo do indivíduo assim como descobri-la é a maior motivação do thelemita (Santos, 2009, p.4). Ela pode ser definida como o propósito da vida do mesmo, sua missão no mundo. É um conceito que se assemelha ao dado pelo psiquiatra e psicólogo austríaco Viktor Frankl para o *sentido da vida* da sua teoria: uma missão específica e pessoal. O mesmo declara que

Cada qual tem sua própria vocação ou missão específica na vida; cada um precisa executar uma tarefa concreta, que está a exigir cumprimento. Nisto a pessoa não pode ser substituída, nem pode sua vida ser repetida. Assim, a tarefa de cada um é tão singular

como a sua oportunidade específica de leva-la a cabo (Frankl, 2008, p.133).

Portanto, o conceito da Verdadeira Vontade presente na Lei de Thelema e o do sentido da vida na teoria de Frankl se aproximam ao serem concebidos como uma missão de vida específica e pessoal, a qual não pode ser transferida para outrem.

Ao ouvir Graograman falar sobre o risco de se perder para sempre no caminho dos desejos, Bastian questiona “Quer dizer que os desejos que temos nem sempre são bons?” e obteve como resposta “— E o que o senhor sabe sobre os desejos? O que sabe sobre o que é bom ou não é?” (Ende, 1990, p.209). Este tópico – sobre desejos serem bons ou maus – é mencionado novamente em um ponto mais avançado da narrativa, no qual Bastian ouve a narração de sua história em Fantasia. Nessa passagem é dito que “Nem todos os desejos [de Bastian] eram bons, alguns eram maus; mas para a imperatriz Criança isto é indiferente; para ela, tudo é igual e tudo é igualmente importante em seu reino” (Ende, 1990, p.355). Da mesma forma, na Thelema não há restrição sobre o que é certo ou errado ou o que é bom ou ruim. Não há qualquer restrição: o indivíduo pode fazer tudo o que quiser, porém deve ser responsável, como a seriedade da missão exige, conforme ressalta Crowley:

Há muitos [...] casos onde o livre arbítrio do indivíduo deve ser restrito na medida em que uma escolha desimpedida possa interferir com a igualdade de direitos dos outros. Mas *isso não é de modo algum uma questão abstrata de certo e errado, mas uma questão prática de política.* (Crowley, 2011, p.2 – grifo nosso)

Já perto do fim de sua jornada, depois de passar por vários desejos e finalmente aceitar que precisa voltar para o seu mundo, pois caso contrário corre o risco de se perder para sempre em Fantasia, em seu último desejo Bastian descobre a sua Verdadeira Vontade. Após passar um tempo na casa da Dama Aiuola, um ser de Fantasia semelhante a uma mulher e descrita como “um estampado de folhas, flores e frutos” (Ende, 1990, p.354), que o acolheu em sua casa e lhe ofereceu, durante a convivência de ambos, o amor materno do qual ele sentia falta desde que sua mãe morrera, lê-se o seguinte trecho:

[...] Acordava nele o desejo de outra coisa, uma aspiração que até aí nunca sentira e era completamente diferente de todos os seus desejos anteriores: o desejo de amar. Verificou com admiração e pena que não era capaz. Mas o desejo era cada vez mais intenso. E numa noite em que estavam os dois sentados conversando, ele falou nisso à Dama Aiuola.
Depois de tê-lo escutado, ela se calou durante muito tempo. Tinha o olhar fito em Bastian, com uma expressão que ele não compreendia.
— Você encontrou seu último desejo, disse ela. Sua verdadeira Vontade é amar. (Ende, 1990, p.362)

Aqui, deve-se lembrar que a Verdadeira Vontade é pessoal e intransferível. A de Bastian era amar, principalmente ao seu pai. Desde o início da obra, o leitor toma ciência da relação do menino com seu pai desde que a mãe morreu: eram como estranhos morando sob o mesmo teto. Bastian não tinha do que reclamar materialmente, pois seu pai lhe dava de tudo – ou quase tudo. Faltava afeto. Seu pai sofria pela morte da esposa e isso afetava sua relação com o filho. O menino, por sua vez, sentia essa ausência afetiva paterna que transformou em indiferença seus sentimentos pelo pai. Faltava amor. É importante ressaltar uma possível relação entre o fato de a Verdadeira Vontade de Bastian ser amar e um pequeno trecho do AL: “Amor é a lei, amor sob vontade.” (AL I:57). Fazer o que quiser é o máximo da lei e a lei é amor dentro da vontade.

Tendo em vista os pontos analisados, pode-se afirmar que em *A História Sem Fim* são apresentados conceitos básicos da Lei de Thelema, que estão diretamente ligados ao desenrolar da narrativa, bem como ao destino do personagem principal. Da mesma forma, a jornada empreendida por Bastian pode ser vista como uma representação da jornada do thelemita. Assim como, ao chegar à Fantasia, o protagonista da história recebeu a missão de seguir o caminho dos desejos para reconstruir o reino, bem como para conhecer a si mesmo mais profundamente através da busca pela sua Verdadeira Vontade, também o thelemita é convocado ao autoconhecimento e seguir o caminho da descoberta de sua Verdadeira Vontade, seguindo seus desejos. Dessa forma, Bastian pode ser compreendido como um thelemita, por procurar por sua Verdadeira Vontade através da “ordem” que lhe foi dada, que é a mesma que o seguidor da Thelema recebe através da Lei: “Faça o que quiser”.

Analisar a obra *A História Sem Fim* a partir da perspectiva apresentada da Lei de Thelema nos faz refletir sobre o constante diálogo entre literatura e outras áreas de conhecimento, como filosofia, psicologia e religião, possibilitado pela natureza da própria literatura como um meio de expressão do pensamento humano, bem como seus desejos e medos. Da mesma forma, a relação descrita na obra entre Bastian e o livro e sua subsequente jornada em Fantasia permite uma reflexão acerca do papel do leitor e acerca da leitura como um todo, assim como da própria Literatura Fantástica, especialmente do gênero Fantasia, cuja principal característica reside na apresentação de novos mundos para o leitor, que, através da leitura, viaja para mundos até então desconhecidos para ele.

REFERÊNCIAS

CROWLEY, Aleister. **Liber AL vel Legis**. Trad. Marisol A. Seabra. [s.l.]: Ordo Templi Orientis, 1990.

_____. **Sobre Thelema**. Espaço Novo Æon, 2011. Disponível em: <http://www.thelema.com.br/espaco-novo-aeon/conteudo/uploads/2011/08/Aleister-Crowley-Sobre-Thelema-Versao-1.0.pdf>. Acesso em 31.Ago.2017

ENDE, Michael. **A História Sem Fim**. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes.1990.

FRANKL, Viktor Emil. **Em busca de sentido**: um psicólogo no campo de concentração. 25ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

MARQUES, Mirane Campos. **Uma história que não tem fim**: um estudo sobre a fantasia literária. São José do Rio Preto, 2015.

SANTOS, Vitor Cei. **Aleister Crowley e a contracultura**. 2009. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação. Acesso em 31.Ago.2017.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.

UMBRA E O CAÇADOR DE ANDROIDES: Uma análise à luz da Teoria Ecofeminista

*Amanda Oliveira Lima
Naiara Sales Araújo*

INTRODUÇÃO

Ao longo do tempo, a Literatura assumiu posturas e funções diversas: entretenimento, críticas sociais, reflexão sobre situações cotidianas e investigação, dentre outras. Neste sentido, as distopias surgem como subgênero da ficção científica, e são apontadas como importantes ferramentas de reflexão social.

Em termos gerais, os autores de obras diatópicas demonstram preocupação em alertar para os problemas políticos e sociais da sociedade em que vivem. Juntamente com elementos característicos da ficção científica, é possível identificar as reflexões sobre a sociedade no decorrer das narrativas. As distopias ocorrem em lugares imaginários, em que as pessoas vivem privadas de seus direitos e, apesar da grande evolução tecnológica, não são capazes de ter uma vida facilitada. David Wingroove e Brian W. Audiss (1984 p. 28) descrevem as ideias presentes em uma distopia;

Twentieth-century fiction has been dominated instead by images of Dystopia: evil futures where men have lost everything that they hold dear, either through recklessness and moral weakness or cause the many have no way to fight the scientifically supported tyranny of theirs rules”.¹⁷

¹⁷ A ficção do século XX tem sido dominada por imagens de distopia ao invés de utopia: futuros ruins onde os homens perderam tudo o que prezavam, por imprudência e moral fraca ou por que muitos não tinham como lutar contra a tirania de suas regras suportadas cientificamente.

A palavra distopia remete à palavra utopia. Esta última é uma narrativa em que os espaços são idealizados como uma espécie de paraíso, onde todos são felizes e encontram seus caminhos e, apesar de já terem sofrido antes, encontram a felicidade plena. “The concept of utopia has always been linked to the ideas of an ideal civilization or a fantastic and imaginary world where it is possible to live in a perfect society”.¹⁸ (ARAÚJO, 2014, p. 48). A distopia como contrária à obra utópica descreve lugares destruídos ou tão evoluídos a ponto de não haver sinal de natureza verde. Apesar da evolução tecnológica, o sofrimento e a opressão da sociedade são notáveis. Muitos autores se espelharam em regimes opressores para criarem suas histórias, assim como Plínio Cabral e Philip K. Dick em suas obras *Umbra* (1977) e *O caçador de androides* (1968).

A respeito da metodologia adotada nesta pesquisa, primeiramente vale ressaltar alguns pontos propostos pelos pesquisadores José Camilo dos Santos Filho e Silvio Sánchez Gamboa:

Os métodos não são neutros, eles carregam implicações e pressupostos que condicionam o seu uso, conduzindo a determinados resultados. As abordagens têm relação com uma série de opções paradigmáticas e científicas que o pesquisador consciente e inconscientemente escolhe e aplica. (SANTOS FILHO, GAMBOA, 2007, p. 78)

Dessa forma, cabe a observação de que o método aqui escolhido carrega as inclinações teóricas e ideológicas de sua autora. Objetos podem ser analisados por meio de diversos métodos. No entanto, concluiu-se que devido à natureza dessa pesquisa, só um deles seria o mais adequado: no caso, o método de análise do conteúdo. Chizzotti define este método como:

Um método de tratamento e análise de informações, colhidas por meio de técnicas de coleta de dados, consubstanciadas em um documento. A técnica se aplica à análise de textos escritos ou de qualquer comunicação (oral, visual, gestual) reduzida a um texto ou documento. (CHIZZOTTI, 1995, p.98)

¹⁸ O conceito de utopia sempre esteve ligado a ideia de uma civilização ideal ou a um mundo fantástico e imaginário onde é possível viver em perfeita sociedade.

Dessa maneira, a escolha do método justifica-se pelo fato de que a pesquisa busca analisar duas obras literárias a partir de perspectivas das teorias ecofeminista e da geografia humanística cultural. Além disso, o objetivo da análise de conteúdo – de compreender os sentidos das comunicações criticamente e suas significações explícitas e ocultas (CHIZZOTTI, 1995) são compatíveis com os objetivos da pesquisa.

Umbra e O caçador de androides

A obra de Plínio Cabral, *Umbra* (1977), descreve mares negros, ares poluídos, árvores e animais extintos e pessoas que apenas se preocupam em se manterem vivas, acomodadas a um estilo de vida restrito. Ao residirem na chamada “fábrica”, vivem em pequenos cubículos e poucos são os que saem daquela situação, pois, de fato, a vida se tornara escassa do lado de fora. O ar que respiram se torna maléfico, a água dos rios e mares se alimenta da podridão e não mais sacia a sede dos homens. A citação a seguir descreve esse ambiente de destruição:

A água preta borbulhava ao longe, e caminhava para a margem, arrastando-se, rolando sobre si mesma. Vinha numa calma estranha e cheia de perigo. Era preciso cuidado na escolha do lugar exato, para não ser tragado pelo Grande Marental que, às vezes, erguia-se, traiçoeiro, e de golpe apanhava os incautos. (CABRAL, 1977, p. 11).

Da mesma forma que em *Umbra*, em *O caçador de androides* (1989), de Philip K. Dick, a poeira radioativa, algo altamente prejudicial à saúde humana, toma conta da cidade e se torna parte do cotidiano dos terráqueos, que ainda habitam seu país de origem. Animais vivos são cada vez mais difíceis de se encontrar, pois grande parte não resistiu à radioatividade, são apreciados e vendidos como troféus no planeta Terra, idealizado por Dick, a alternativa de muitas pessoas daquela sociedade foi migrar para Marte, onde futuramente seria mais viável morar, em comparação ao “planeta azul”, destruído pela guerra: “O ar matutino, enxameando de corpúsculos radioativos, cinzento, e com o sol encoberto pelas nuvens, arrotou em volta dele, ferindo-lhe as narinas. Involuntariamente, fungou a infecção da morte”. (DICK, 1968, p. 8)

A natureza desempenha papel fundamental nas obras. Em *Umbra*, o mar negro chamado de “marental”, a cidade morta que descreve a modernidade em sua pior forma, o céu que se tornara roxo são personificados por Plínio Cabral. A natureza parece castigar os humanos por tantos anos de desprezo e exploração, ao mesmo tempo que parece morta, engole e destrói tudo ao seu redor. Da mesma forma, em *O caçador de androides*, a poeira radioativa que asfixiava a todos é responsável por quase todo o desenrolar da trama, inclusive, este novo ambiente poluído resultaria em pessoas capazes de mudarem geneticamente e conseguirem sobreviver ao ambiente hostil.

Essas mutações genéticas são parte integrante nas duas obras quando o ser humano se funde a animais, ou tem parte de suas funcionalidades cerebrais comprometidas, devido à quantidade de radioatividade gerada pelas guerras, ou porque um ambiente novo e “podre” gera seres horrendos e difíceis de serem associados ao fenótipo de um ser humano. Em *O caçador de androides*, parece ser a primeira opção:

(...) Para si mesmo, pensou amargamente John Isidore: e para mim, também, sem eu ter que emigrar. Era um especial há mais de um ano, e não apenas no tocante aos genes deformados de que era portador. Pior ainda, não conseguira passar no teste de faculdades mentais mínimas, o que o tornava em linguajar popular, um debilóide. (DICK, 1968, p. 13 -14)

Em *Umbra*, a destruição também gerara criaturas que se pareciam humanos misturados a ratos, essa nova forma de vida, longe de ser humana, prova que na verdade os habitantes da Terra estavam em extinção e o planeta daria lugar a uma nova espécie. Logo, destruir a natureza seria destruir a raça humana.

Seres estranhos rastejavam, chafurdando nos detritos, buscando alimentos. Foram gerados pela morte da Cidade Morta. Cavando nos esgotos, roendo ossos, seus dentes tornaram-se agudos. A boca transformou-se, alongada, em focinho coberto de vasta penugem que ajudava na seleção do alimento. Os Pocides tentavam rir, queriam aproximar-se, guinchavam num grunhido fino, quase estridente. Eram amigáveis. Mas repulsivos. Deles o povo fugia. A Cidade Morta havia, enfim gerado seus novos filhos. (CABRAL, 1977, p. 30)

É interessante perceber como a destruição produz “seus filhos”, uma sociedade renovada e “defeituosa”, uma indicação de que talvez no futuro não haja mais seres humanos como somos hoje. No entanto, a literatura de distopia não demonstra apenas o que está à frente, mas sim o que já acontece nos dias de hoje, muitas pessoas já vivem os males de uma radiação intensa, é sabido que muitas pessoas foram danificadas geneticamente pelas bombas atômicas que foram detonadas na Segunda Grande Guerra, por exemplo.

Como dito anteriormente, a literatura de distopia possui uma relação estreita com os problemas sociais. *Umbra* foi escrita em uma época na qual o Brasil se encontrava sob um regime militar e muitos eram os relatos de rios poluídos e sujeira extrema nas cidades. Tal narrativa pode ser analisada como registro de uma fase “nefasta” do país, onde as informações eram manipuladas e a censura era algo comum. Os problemas da sociedade, incluindo os que envolvem a destruição da natureza, eram de certa forma acobertados. E Cabral, em sua narrativa aparentemente simples, foi capaz de fazer uma crítica social bastante eficaz, não somente em relação ao que acontecera na época em que foi escrita a obra, como também ao que continua acontecendo.

O autor de *Umbra* pensara em um herói que tinha muitos nomes, mas perseguia o mesmo objetivo, tentava lutar contra os eventos negativos que o rodeavam, porém, de certo modo, sempre falhava. A obra de Plínio Cabral pode ser analisada à luz de movimentos e teoria com o ecofeminismo, que buscam refletir sobre soluções para os abusos que corroem a sociedade. Mesmo que na narrativa os heróis falhassem muitas vezes em mudar sua realidade, ao fim o personagem denominado de “menino” segue viagem, inconformado com o seu meio, em busca de novas aventuras.

Philip K. Dick, em *O caçador de andróides*, revela uma sociedade inteira vinculada aos acontecimentos catastróficos naturais. Em decorrência de uma guerra, os animais foram quase todos dizimados e ter um exemplar real de uma espécie animal é sinônimo de status na sociedade. Paradoxalmente em meio à destruição, existe a valorização da vida, mesmo que esse valor seja meramente monetário.

Com o intuito de aprofundarmos as discussões em torno das temáticas que envolvem a destruição dos ambientes naturais presentes nas obras aqui exploradas, na seção seguinte, traremos à baila as reflexões propostas pela teoria ecofeminista que servirá de base para a análise aqui proposta.

Ecofeminismo

O ecofeminismo é um movimento que surgiu na França, em 1974. Este movimento foi idealizado com base na inquietação gerada pelos efeitos da destruição do meio ambiente, bem como a subjugação das mulheres perante os homens, ambos frutos de uma sociedade patriarcal. Acredita-se que as mulheres seriam de grande ajuda na proteção do meio ambiente, e deixá-las serem ouvidas e convidá-las a participar das grandes decisões de como administrar os ecossistemas, seria de fato uma solução para os problemas ambientais. Além de que, dar-lhes uma vida digna e próspera era algo que dependia de grandes mudanças.

Ecofeminism is a theory that has evolved from various fields of feminist inquiry and activism: peace movements, labor movements, women's health care, and the anti-nuclear, environmental, and animal liberation movements. Drawing on the insights of ecology, feminism, and socialism, ecofeminism's basic premise is that the ideology which authorizes oppressions such as those based on race, class, gender, sexuality, physical abilities, and species is the same ideology which sanctions the oppression of nature.¹⁹ (GAARD, 1993, p. 1)

O ecofeminismo é uma discussão antiga que não se originou da literatura, mas que ao buscar os princípios desta teoria, para a análise literária contribui de forma enriquecedora para a reflexão sobre as distopias, pois tudo que está relacionado aos problemas sociais, como discussão sobre a opressão das minorias está inserido neste tipo de literatura. De acordo com a pesquisadora Susan Buckingham (2004):

In teasing out the possible relationship between women's position,

¹⁹ Ecofeminismo é a teoria que tem envolvido vários campos de investigação e ativismo feminista: movimentos da paz, movimentos relacionados ao trabalho, cuidado e saúde da mulher, e movimentos anti-nucleares, ambientais e liberação de animais. Adentrando na percepção de ecologia, feminismo e socialismo, a premissa básica do ecofeminismo é que a ideologia que autoriza opressões como aquelas baseadas em raça, classe, gênero, sexualidade, habilidades físicas e espécies é a mesma ideologia que sanciona a opressão da natureza.

gender relations, feminism, and the way in which Western society is seeking to control or manage the environment, eco-feminist writers in the 1970s and 1980s explored the relative importance of essentialism and social construction in these relationships.²⁰ (BUCKINGHAN, 2004, p. 2)

Pode-se dizer que o ecofeminismo é também um tipo de reflexão voltada para as comunidades rurais, em que as pessoas dependem diretamente da terra, praticam agricultura e se alimentam de seu próprio plantio. As mulheres são chefes de família nessas comunidades e são responsáveis pelo sustento de seus filhos. O ecofeminismo possui um papel importante na luta por direitos dessas mulheres, que por diversas vezes não são ouvidas em decisões que envolvem a utilização dos recursos naturais, e que vão influir diretamente na qualidade de vida delas e de seus filhos. Karren J. Warren (1997, p. 9) fala um pouco dessa realidade na citação a seguir:

Often the Technologies exported from northern to southern countries only exacerbate the problem of tree, water and food shortages for women. In forestry, men are the primary recipients of training in urban pulp and commodity production plants, and are the major decision makers about forest management, even though local women often know more about trees than local men or outsiders.²¹

Nesta passagem é possível vislumbrar o quanto as mulheres são indispensáveis para que seja possível fazer melhorias em seus próprios lares, pois elas conhecem a terra, a água, as árvores. Os homens, por uma questão hegemônica, acabam por serem os porta-vozes dessas

²⁰ Ao descobrir a possível relação entre a posição das mulheres, relações de gênero, feminismo, e o modo como a sociedade ocidental está em busca de controlar e administrar o meio ambiente, escritores ecofeministas nos anos 1970 e 1980 exploraram a importância relativa do essencialismo e construção social nessas relações.

²¹ Geralmente as tecnologias exportadas de países do norte e do sul só exacerbam o problema das árvores, da água e a carência de comida para as mulheres. Em matéria florestal, os homens são os recipientes primários de treinamentos sobre a retirada da polpa dos frutos e produção de plantas como mercadorias, e os homens também são os maiores tomadores de decisão sobre a administração das florestas, mesmo as mulheres locais geralmente saberem mais sobre árvores que os homens locais ou pessoas de fora.

mulheres, sendo que nem sempre suprem as verdadeiras necessidades dessas famílias, pois só as mulheres possuem esse conhecimento empírico, ou pelo menos conhecem mais sobre a sua terra. Diversas vezes uma voz feminina poderia ter feito a diferença, mas sua condição subalterna tem calado sua voz. Segundo a crítica Spivak (2010, p.12), subalterno é aquele que faz parte das “(...) camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante”.

Outro ponto importante que envolve a natureza são os animais e a relação deles frente aos seres humanos. Pouco se discutiu inicialmente a relação das mulheres com os animais, mas já há estudos sobre, e nestes há dois aspectos que demonstram a relação entre mulheres e animais, não por semelhança, mas por consequência do patriarcalismo. O primeiro foi a questão das sociedades primitivas se utilizarem da caça, a figura do homem caçador que manipula e mata os animais para sobrevivência. As mulheres, por serem menores e mais frágeis e estarem ligadas a reprodução, ficaram afastadas dessa tarefa, portanto são consideradas inferiores assim como os animais.

Mais tarde, com o crescimento da agricultura, as mulheres acabaram tendo que entrar na força de trabalho e com isso eram exploradas duplamente, da mesma forma que alguns animais, os quais eram domesticados e usados nos procedimentos de produção alimentícia e também haviam se tornado escravos dos homens. Vê-se assim uma semelhança na forma de tratamento de mulheres e animais ao longo história.

Outro aspecto que merece destaque nesta discussão é o elemento religiosidade. O homem sempre cultuou deuses ao longo da história, e muitas vezes se sentiram como os deuses, seres superiores acima das mulheres e dos animais, graças a sua força e agilidade. Prova disso é que ele permaneciam afastados das atividades diárias da casa, pois saíam. As atividades do lar eram atividades mais servis, desempenhado por mulheres. Atividades assim jamais poderiam ser executadas por divindades.

No entanto, mesmo se sentindo uma espécie de deuses na terra, os homens também sentiam medo do que a natureza poderia provocar. A natureza fornece o sustento do homem, mas também possui o poder de destruir tudo quando necessário, através das grandes catástrofes naturais. Desta forma, ela demonstra poder

sobre os homens e o medo que ela causa neles, faz com queiram oprimi-la e subvertê-la, da mesma maneira, fazem com as mulheres, que sempre se assemelham a mãe natureza por ambas possuírem a capacidade de reprodução.

Em *O caçador de androides*, ao mesmo tempo em que a sociedade parece idolatrar os animais, já os escravizou e destruiu. Como sinônimo de prestígio entre os homens que ficaram na Terra, ter um animal doméstico era algo incrível. Ainda que estivessem extintos, os homens precisavam destes animais para se sentirem superiores a eles.

Os homens ficavam deprimidos, a ponto de perderem o sentido da vida, pois já não podiam escravizar a natureza, os animais e, também, as mulheres. Elas também estavam se tornando “extintas”, como é o caso da mulher de Dick, que vivia absorta do mundo real, razão pela qual ele se relaciona com uma androide, em que pensou achar mais calor do que em sua mulher deprimida.

Assim como Dick, Plínio Cabral denuncia os efeitos destruidores da ação humana para com a natureza. A esse respeito, M. Elizabeth Ginway (2005, p.126-127) explica como é construída a narrativa de *Umbra*, uma das únicas narrativas brasileiras de ficção científica que foca principalmente na natureza e sua destruição:

De Plínio Cabral, *Umbra* é a primeira distopia brasileira a focar exclusivamente o desastre ecológico. Tem três partes: a primeira, uma narrativa que serve como moldura e fala de um velho e de seu mundo poluídos: a segunda, uma série de histórias que mostram o que levou ao estado presente de degradação ambiental; a terceira, que volta para a moldura que representa a esperança de um garoto que planeja partir em uma busca heroica para além do mundo conhecido, à procura de uma vida melhor.

Em *Umbra*, a sociedade parece ter sido a grande responsável por reduzir a natureza em puro infortúnio e, assim, ao mesmo tempo em que é culpada, é vítima e sofre por seus atos, tendo sua qualidade de vida diminuída. Plínio deixa claro que a sociedade é a grande causadora da destruição da natureza, a razão de ela ter se tornado obscura e estéril. Há uma passagem na obra em que, em uma das histórias contadas pelo velho, existe um herói que consegue convencer as pessoas a abandonarem a cidade, que se encontrava completamente poluída. Quando eles partem, um dilúvio destrói a cidade envenenada e uma grande floresta cresce naquele lugar, onde não era mais possível ver a natureza florescer.

Nesta passagem, quando os homens deixam a natureza, ela parece finalmente se libertar e é renovada através de um dilúvio. Cabral queria provar que a natureza não é má e sim os seres humanos, pois ao saírem do local ela pôde se reestabelecer e demonstrar sua vivacidade, a sociedade adoece a natureza e suas feridas também nos ferem.

Em *Umbra* não existem personagens femininos físicos, as mulheres estão misturadas muitas vezes a massa de homens no interior da história. As personagens femininas são, essencialmente, a natureza e a cidade morta, são personificadas e demonstram ter sentimentos, e, por sua vez, estes sentimentos não são positivos. Elas parecem amargas, vingativas, sofredoras, machucadas. Logo, pretendem machucar também.

O ecofeminismo faz-se presente nessas representações, nessa relação estreita que a mulher tem com o universo verde, com o ambiente em que vivemos e sobrevivemos. E ainda uma característica que sempre é atribuída às mulheres é o fato de supostamente serem vingativas e perigosas, a natureza ao revelar-se violenta, demonstra essa semelhança construída e um tanto pejorativa que a mulher tem na sociedade machista de vingar-se daquele que lhe fez mal. A exemplo de Eva, a mulher leva o homem ao pecado e todas as mazelas da humanidade são fruto de sua mente vil.

Ginway (2005, p. 128), revela a visão de Plínio sobre a mulher:

Por todo *Umbra* há uma atitude protetora, mas paternalista com relação a natureza. Por exemplo, quando o herói alerta os homens de que deveriam respeitar a natureza, eles prometem replantá-la, mas previsivelmente terminam por destruí-la, mostrando que os humanos tratam a natureza como sendo o que Heidegger descreveu como uma ‘reserva inesgotável’, uma coisa a ser tratada como objeto colonizado, completamente subserviente à sua vontade.

A mesma capacidade reprodutora atribuída à mulher, é estendida à natureza. Assim, ambas são vistas como “reservas inesgotáveis” de vida e suprimentos. Por que apenas homens eram designados para as guerras? As mulheres deveriam ficar, pois além de serem mais “frágeis” elas possuem a “capacidade” de reproduzir. Desta forma, caso seus filhos fossem enviados para a guerra e lá morressem, elas estariam disponíveis para gerar novos, bravos e fortes homens combatentes.

Assim como a mulher, os animais sempre foram uma fonte inesgotável de serviços e escravidão, além de servirem como alimentos. Em *O caçador de androides*, como já foi mencionado, os animais tornaram-se itens raros e caros, os animais androides não eram motivo de orgulho, ao passo que quem possuísse um de carne e osso era alguém respeitável.

No livro de Philip K. Dick, muitos eram adeptos das ideias de Mercy, um homem que deixou seus ensinamentos na Terra. Por meio de um equipamento especial, podiam fazer um processo chamado “fusão”, por meio da qual eles eram capazes de ver um homem velho que tinha coisas a dizer e uma missão a cumprir, em um lugar verde e bonito, o que dava aos homens um sentimento de paz. Isso talvez demonstre a vontade do homem de ter aquele planeta de volta, um planeta verde, e se arrepender de todos os seus atos negativos para com o ambiente. De forma muito similar, as lendas, em *Umbra*, remetem ao passado que ficou na lembrança do velho.

No livro de Dick, as personagens femininas são várias, dentre elas a esposa do personagem principal, que se revela uma mulher deprimida, como já falado antes. Rick e Iran não possuem filhos, o que chama atenção para o fato de que aquela sociedade parece já estar morta, sem frutos, sem crianças. Ao longo da narrativa, não há uma única menção a crianças, pois os bebês normalmente representam evolução. Os filhos daqueles casais eram os animais que nem sempre eram de carne e osso.

A esposa de Deckard, Iran, era viciada em estímulos artificiais, uma máquina que lhe estimulava pensamentos bons. Eles pareciam não viver bem por essa razão. Iran precisava daqueles estímulos para se manter viva. É intrigante observar como esta personagem aparenta ser a personificação do planeta, sobrevivendo ligada às máquinas, vivendo uma ilusão de que um dia as coisas pudessem melhorar.

Observa-se que ambas as obras se propõem a demonstrar que mesmo em meio à destruição, uma sociedade sobrevive, renovada, porém malfeita e incompleta. As distopias demonstram não acreditarem em uma destruição da humanidade de forma a não sobrar um único servivo, mas apresentam pessoas tristes, insatisfeitas, e dependentes de coisas exteriores, como tecnologia, uma sociedade que deixa um rastro de destruição e são sobreviventes a ele.

No poente a mancha enorme, de cor violeta, ia baixando. Não se via o sol. Mas ele pairava sobre a poeira que cobria a terra e sua luz, quase roxa, estendia-se ao comprido, até perder-se no horizonte, numa cor amarela. A noite seria escura como sempre. (CABRAL, 1977, p.9)

Em *Umbra*, a influência bíblica é algo que faz parte da estrutura da obra, e isso se faz presente até mesmo em palavras como “poeira”, o pó do qual biblicamente a humanidade veio a originar-se, e o retorno ao pó, quando tudo se liquida. A mesma palavra é encontrada em *O caçador de androides* na passagem a seguir:

O legado da Guerra Mundial Terminus perdera algo de sua potência; os que não puderam sobreviver à poeira estavam mortos há muito tempo e ela, mais fraca agora e enfrentando sobreviventes mais fortes, apenas desequilibrava mentes e propriedades genéticas. A despeito de seu protetor de chumbo, a poeira — sem dúvida — infiltrava-se pelo traje e o atingia, e lhe aplicava diariamente, enquanto ele não emigrasse, sua pequena dose da sujeira contaminadora”. (DICK, 1968, p. 8)

Havia sobreviventes à poeira, pessoas que possuíam defeitos como os debiloides e pessoas que eram fortes o bastante para aguentarem aquela substância nociva no ar, não se sabe por quanto tempo. Uma sociedade que veio do pó e retorna ao pó, e deste renasce, mas renasce para sofrer, renasce com insuficiências.

Em *Umbra*, a todo o momento havia alguém que perseguia algum tipo de esperança de salvar o planeta. Como já foi mencionado antes, este sentimento está presente nos dois livros. Analisar tais obras à luz das discussões ecofeministas permite-nos vislumbrar uma gama de possibilidades de reflexões multidisciplinares, em torno das temáticas aqui elencadas. *Umbra* e *O Caçador de androides* apresentam importantes discussões que permitem advertir a sociedade sobre seus atos, além de refletir sobre a exclusão das minorias, principalmente com relação às injustiças cometidas contra mulheres no decurso da história.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em termos gerais, é significativo e pertinente o diálogo entre a literatura e outras áreas do conhecimento como a geografia

humanista pois possibilita uma reflexão mais ampla sobre aspectos sociais da vida humana que necessitam de ponderação. A função da literatura dentre tantas outras é instigar e gerar reflexões sobre os problemas sociais, sendo estes o principais alvo das distopias. Desta forma, fazer essa conexão entre a perspectiva de lugar, o ecofeminismo e as distopias pode motivar inúmeros debates e discussões frutíferas no meio acadêmico.

As obras aqui analisadas apresentam reflexões atuais que dialogam com as discussões levantadas não só no ambiente acadêmico mas também no meio político e econômico haja visto seu caráter interdisciplinar e universal. Debater as transformações e mudanças sociais decorrentes do processo de modernização tecnológico requer uma visão mais ampla da relação homem e ambiente o que nos faz ver na literatura um instrumento propício de análise social, pois embora subjetiva e ficcional, retrata a realidade gerando questionamentos, e por vezes, desconforto e inquietações.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Naiara Sales. **Brazilian Science Fiction and the Colonial Legacy**. São Luís: Edufma, 2014

ALDISS, Brian W.; WINGROVE, David. **The Science Fiction Source Book**. Londres: Longman, 1984

BUCKINGHAM, Susan. Ecofeminism in the twenty-first century. **The Geographical Journal**, [s.l.], v. 170, n. 2, p.146-154, 23 jun. 20020174. Wiley-Blackwell. <http://dx.doi.org/10.1111/j.0016-7398.2004.00116.x>.

CABRAL, Plínio. **Umbra**. São Paulo: Summus Editorial, 1977.

CHIZZOTTI, Antonio. *Pesquisa em ciências humanas e sociais*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1995.

DENNIS, Benoît. **Literatura e Engajamento**: De Pascal a Sartre. Bauru: Edusc, 2002.

GAARD, Greta (Ed.). **Ecofeminism**: women, animais, nature. Filadélfia: Temple University Press, 1993.

GINWAY, M. Elizabeth. **Ficção Científica Brasileira:** Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro. Cambuci: Devir, 2005.

SANTOS FILHO, J. C.; GAMBOA, S. S. *Pesquisa Educacional:* quantidade-qualidade. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

WARREN, Karren J. Taking Empirical Data Seriously, An Ecofeminism Philosophical Perspective. In: _____. **Ecofeminism:** Women Culture Nature. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1997. Cap 1, 3-20.

A REPRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA NA DISTÓPIA *O CONTO DA AIA*

Thaynná Camilla Martins Matos
Naiara Sales Araujo

INTRODUÇÃO

Margaret Atwood, nascida em 18 de novembro de 1939, é uma poetisa canadense, romancista, crítica literária, ensaísta e ativista ambiental agraciada para a Ordem do Canadá - mais alta condecoração civil dentro do sistema canadense de honras. A escritora também é vencedora dos Prêmios *Arthur C. Clarke* e *Príncipe das Astúrias* e do *Peace Prize of the German Book Trade*. Além da indicação de vários outros prêmios, dentre eles o *Prêmio Man Booker* e *Governor General's Awards*. Em 2001 foi incluída na Calçada da Fama do Canadá; ela é fundadora da *Writers Trust of Canada*, organização literária sem fins lucrativos, que busca encorajar a comunidade de escritores do Canadá. Além das inúmeras contribuições por ela deixadas para a literatura canadense, Atwood também atuou como conselheira/fundadora do *Griffin Poetry Prize*.

Atwood lançou seu romance distópico intitulado *O Conto da Aia* em 1985. No mesmo ano de seu lançamento, o romance foi premiado pelo *Governor General's Awards*, no ano seguinte foi indicado ao *Nebula Award* e ao *Booker Prize*, já em 1987 a obra venceu o *Prêmio Arthur C. Clarke*, e foi indicado ao *Prometheus Award*. Em 1999 a referida obra ganhou uma adaptação cinematográfica e no ano 2000 uma Ópera. Mas foi no ano de 2016 que a obra obteve um aumento no seu índice de vendas, possivelmente causado pelas eleições presidenciais dos EUA, ano que também foi marcado pela produção final da adaptação televisiva da obra para o serviço de streaming Hulu, que estreou em

abril de 2017, sendo ovacionada pela crítica e ganhando mais de 13 prêmios.

O Conto da Aia (*The Handmaid's Tale*) tornou-se popular em meio aos movimentos feministas ao redor do mundo e passou a ser discutido nas mais diferentes camadas sociais. Alguns cidadãos norte-americanos chegaram a protestar contra o atual presidente dos Estados Unidos durante a *Women's March* de 2017, defendendo que a intenção de Atwood ao lançar o livro não era fazer um manual de instruções. Erguendo faixas com a frase: “Faça Margaret Atwood ficção novamente.”, fazendo referência ao famoso bordão do presidente: “Faça a América grande novamente”.

No presente artigo, pretende-se compreender por meio das discussões a respeito do feminismo presentes nas obras de Hooks (2000), Adichie (2014) e Beauvoir (1967), como a estrutura social presente na narrativa influencia na construção das personagens e como ocorre o patriarcado e a opressão de gênero entre as personagens da obra de Atwood.

No primeiro tópico, buscamos fazer uma breve abordagem a respeito da autora, da obra, e dos referenciais teóricos. No segundo tópico, procura-se fazer uma apresentação da narrativa do livro *O Conto da Aia*, da autora canadense Margaret Atwood. No terceiro tópico faz-se uma correlação entre as obras *Feminism is for Everybody*, de Bell Hooks, *Sejamos Todos Feministas*, de Chimamanda Ngozi Adichie e *O segundo sexo* de Simone de Beauvoir, para melhor entendermos o conceito de feminismo.

E, finalmente, no quarto tópico, veremos como se deu a representação e a construção da identidade feminina na obra de Atwood, analisando diferentes pontos da obra à luz da teoria apresentada pelas críticas supracitadas.

O CONTO DA AIA

O Conto da Aia traz um enredo atemporal, mas que na obra é representado em um futuro próximo. A narrativa escrita sob a premissa da narrativa bíblica de Jacó, mostra o momento em que os Estados Unidos da América são tomados por um regime totalitarista e por preceitos teocráticos cristãos, por um grupo que se auto-intitula “Filhos de Jacob” (Filhos de Jacó), suspendendo assim a Constituição dos Estados Unidos.

A partir daí, os Estados Unidos da América passam a ser chamado de República de Gilead, e o país é controlado apenas por esse grupo. A sociedade é reorganizada e o sistema adotado é o de castas. As mulheres são divididas por castas, sendo estas: as Esposas; as Filhas; as Tias; as Aias; as Marthas; as Econoesposas; as Não mulheres; as Jezebéias. Mulheres que em sua maioria, – pois, apenas as Jezebéias estão em situação pouco diferente –, não têm direito a nada, não podem ler, escrever, ter acesso aos jornais, usar maquiagem, beber álcool ou socializar com outras pessoas. Os homens são os únicos detentores do poder e são responsáveis por todas as decisões da república. Eles também são organizados e cada um possui sua função para que o sistema criado não venha a cair. Algumas dessas funções são: os Comandantes da Fé; os Olhos; os Anjos; os Guardiões da Fé.

O que provavelmente desencadeou o surgimento dessa nova ordem foi o coeficiente de natalidade em constante queda, devido a fatores como: a poluição, o aquecimento global, os altos níveis de radiação, água contaminada com moléculas tóxicas, etc. Entretanto, no Centro Vermelho, local onde as mulheres passavam pela lavagem cerebral, para que viessem se tornar Aias, as tias diziam que não havia apenas uma causa. As mulheres, com o passar do tempo, se tornavam inférteis, os homens também, porém em Gilead é proibido dizer que um homem é infértil, e as poucas mulheres abençoadas com a possibilidade de gerar novas vidas eram obrigadas a procriar para os Comandantes e suas esposas inférteis.

O enredo da obra gira em torno do narrador-personagem June Osborne (também conhecida como Offred), Aia do Comandante Fred Waterford, membro do alto escalão do governo, que é casado com a Esposa Serena Joy Waterford. June, antes da queda da república constitucional e da democracia representativa, era casada com Luke e possui uma filha pequena, Hannah, mas acabou se separando deles dois após uma tentativa falha de fuga para o Canadá. June acreditava que seu marido e sua filha estivessem mortos, mas Luke estava vivo no Canadá e sua filha estava sob a tutela do governo opressor de Gilead.

Como se pode perceber, o papel da mulher é elemento chave para a manutenção do sistema. Assim, nos tópicos seguintes, discutiremos sobre esta temática levando em consideração as discussões em torno do feminismo, mostrando algumas concepções

de Bell Hooks, de Chimamanda Ngozi Adichie e de Simone de Beauvoir, que nos ajudarão a analisar as relações entre a obra e as concepções feministas presentes nela.

UMA ABORDAGEM SOBRE A TEORIA FEMINISTA E A IDENTIDADE FEMININA

Para analisarmos como se deu a construção da identidade feminina em *O Conto da Aia*, iremos nos basear nos pressupostos do feminismo de Bell Hooks, Simone de Beauvoir e Chimamanda Ngozi Adichie. Para tanto, utilizaremos as obras *Feminism is for Everybody* (2000) de Hooks e *Sejamos Todos Feministas* (2014) de Adichie e *O segundo sexo* de Beauvoir (1967), além de contribuições de alguns outros críticos.

Na obra *Sejamos Todos Feministas* (2014) vemos a trajetória da autora em relação ao movimento feminista, bem como suas concepções sobre tal movimento. Adichie apresenta a definição de feminista a partir de um dicionário: “Feminista: uma pessoa que acredita na igualdade social, política e econômica entre os sexos” (ADICHIE, 2014, p. 66), e em seguida conta a história de sua bisavó, que fugiu de casa após se ver obrigada a casar com um homem que ela não amava. A autora diz que sua bisavó não conhecia a palavra “feminismo”, mas nem por isso deixava de ser uma feminista.

O feminismo faz, obviamente, parte dos direitos humanos de uma forma geral — mas escolher uma expressão vaga como “direitos humanos” é negar a especificidade e particularidade do problema de gênero. Seria uma maneira de fingir que as mulheres não foram excluídas ao longo dos séculos. Seria negar que a questão de gênero tem como alvo as mulheres. Que o problema não é ser humano, mas especificamente um ser humano do sexo feminino. (ADICHIE, 2014, p. 57)

Bell Hooks (2000) inicia seu livro fazendo um chamado de aproximação ao feminismo, no qual ela deixa claro sua ciência sobre a ideia de feminista que muitos possuem, “(...) mostly they think feminism is a bunch of angry women who want to be like men”²²(HOOKS, 2000, p. vii-viii), e também nos apresenta sua concepção

²² “A maioria deles pensa que feminismo é um monte de mulheres irritadas que querem ser como os homens” (HOOKS, 2000, p. vii-viii., tradução do autor)

sobre o que é feminismo: “(...) feminism is a movement to end sexism, sexist exploitation, and oppression.” ²³(HOOKS, 2000, p. viii). A autora aponta esta definição de feminismo como a sua favorita, pois deixa claro que o movimento não existe para “combater os homens”, mas sim para combater o sexismo, a opressão e o patriarcado existente entre os gêneros; também deixa claro que mulheres ou homens, crianças ou adultos, podem perpetuar pensamentos e ações sexistas, isso sim é o que o feminismo tenta combater.

Para Adichie (2014) tanto mulheres quanto homens podem ser feministas, pois existe um problema de gênero, do qual todos fazem parte do processo e todos precisam se unir e lutar por mudanças. A autora citada defende que devemos começar a planejar e sonhar com a mudança, com um mundo diferente. Todos somos responsáveis pela definição tão estreita de masculinidade, pois a forma na qual os homens são criados é danosa e extingue a humanidade que existe dentro dos meninos.

A autora aborda ainda o problema da questão da identidade de gênero: “O problema da questão de gênero é que ela prescreve como devemos ser em vez de reconhecer como somos. Seríamos bem mais felizes, mais livres para sermos quem realmente somos se não tivéssemos o peso das expectativas do gênero.” (ADICHIE, 2014, p. 47) Ou seja, a imposição de preceitos, tarefas, obrigações, etc., ao gênero feminino, simplesmente por existir uma “teoria” de que as mulheres nasceram para determinadas coisas, mas não para outras, é uma prática enganosa e que aniquila a liberdade do gênero.

Beauvoir (1967) defende que “Ninguém nasce mulher, torna-se mulher.” (BEAUVOIR, 1967, p. 9), pois, segundo ela, a influência dos meios externos é responsável por essa constituição do indivíduo feminino. E diz ainda que nem fatores biológicos, psíquicos ou sociais podem definir a forma que a fêmea humana assume no âmbito social. A autora defende, ainda, que a passividade “feminina”, não é originada de um fator biológico, mas sim da sua criação e da influência do meio social; as meninas/mulheres são ensinadas a agradar, logo, tornar-se objeto. O que resulta na perda da liberdade do gênero. Nas palavras da autora:

²³ “feminismo é um movimento para acabar com o sexismo, exploração sexual e opressão” (HOOKS, 2000, p. viii, tradução do autor)

[...] ensinam-lhe a cozinhar, a costurar, a cuidar da casa ao mesmo tempo que da toilette, da arte de seduzir, do pudor; vestem-na com roupas incômodas e preciosas de que precisa tratar, penteiam-na de maneira complicada, impõem-lhe regras de comportamento: “Endireita o corpo, não andes como uma pata”. Para ser graciosa, ela deverá reprimir seus movimentos espontâneos; pedem-lhe que não tome atitudes de menino, proibem-lhe exercícios violentos, brigas: em suma, incitam-na a tornar-se, como as mais velhas, uma serva e um ídolo. (BEAUVOIR, 1967, pg. 23)

Neste sentido, há uma discussão sobre a influência da idealização da figura masculina no ambiente familiar e na religião como superior ao gênero feminino sobre as meninas. Cita como exemplos: a ideia de o pai ser a cabeça da família, o fato do Papa ser um emissário de Deus na terra, os anjos que possuem nomes masculinos e até mesmo o próprio Deus Pai. Todos esses fatores levam a mulher a passar por conflitos a respeito de sua existência. Ela diz ainda que atualmente o feminismo tem ajudado muitas meninas/mulheres, incentivando-as a buscar uma educação melhor, e até mesmo, incentivando-as a praticar esportes, tendo assim uma liberdade maior e se distanciando do mesmo destino de suas gerações passadas.

Ainda neste contexto, Bell Hooks (2000) aponta que o feminismo, por si só, não é capaz de transformar o mundo, pois além dos problemas de gênero, sexismo e patriarcado temos também o racismo, elitismo das classes, imperialismo e tantos outros, mas que as mulheres e os homens, trabalhando juntos, podem criar um mundo no qual as crianças, meninos ou meninas tenham criação igualitária.

Hooks (2000) defende que o feminismo é o único movimento que tem a oferecer o bem estar de ambos os gêneros, por meio das suas teorias e práticas. E, que o feminismo é necessário para que possamos compreender como se dá o sentimento e a identidade sexual em uma sociedade que ainda é extremamente patriarcal. O presente artigo, partindo dos pressupostos acerca da concepção de identidade presente nas teorias feministas de Hooks, Adichie e Beauvoir, analisará como se deu a representação e a construção da identidade feminina na obra de Atwood. A partir de agora, aplicaremos estes pressupostos na discussão seguinte.

A REPRESENTAÇÃO FEMININA EM O CONTO DA AIA

Para melhor fixarmos as ideias e para nos ajudar a delimitar terrenos em relação à forma em que Margaret Atwood trabalha a representação feminina, dividimos a seguir as castas das mulheres em duas categorias: as mulheres legítimas e as não legítimas. Sendo as mulheres legítimas as que possuem reconhecimento de suas funções e deveres por parte do regime e pela sociedade da República de Gilead. Já as ilegítimas são as mulheres que fogem aos padrões impostos por Gilead e/ou não são de conhecimento de toda a sociedade.

Primeiramente, analisaremos o papel das Esposas, que na obra são representadas por Serena Joy Waterford, e são as mulheres no nível social mais elevado permitido. Elas sempre usam vestidos azuis e são casadas com os funcionários de alto nível. Na obra analisada, vemos que muitas Esposas possuem jardins em suas casas, como um meio de fuga da realidade, pois neles elas se distraem. Vemos também que as Esposas jamais são vistas nas calçadas ou nas ruas, elas só são vistas dentro dos carros. As Esposas participam dos partos das Aias e da simulação do “Nascimento” das outras Esposas. Elas são responsáveis por escolher os nomes das crianças que as Aias dão à luz. São responsáveis pela jurisdição das Aias e das Marthas dentro das casas. Elas também encomendam orações da *Escritos da Alma*, o que é considerado um sinal de devoção religiosa e de lealdade ao regime.

É importante ressaltarmos também a figura das Filhas, que usam vestes brancas e são envoltas em véus brancos, estas podem ser naturais ou adotadas da classe dominante. Suas vestes são da cor branca até o casamento, que é arranjado. Já as Aias, são as mulheres férteis cuja função social é apenas gerar filhos para as Esposas dos Comandantes. Elas são vistas como meros receptáculos, não importando sua condição física externa, o que, de fato, importa é que estejam saudáveis e sejam capazes de gerar vidas. Elas são obrigadas a participar dos salvamentos, que são julgamentos para aqueles(as) que cometeram algum delito ou ação que não se encaixa nas regras da ordem dos Filhos de Jacó. Suas vestimentas são: vestidos vermelhos e toucas brancas de abas largas.

As Tias são professoras, responsáveis pelo treinamento e monitoramento das Aias. Elas promovem o papel de Aia como honorável e legítimo, e como um método pelo qual as mulheres

que cometeram crimes e pecados podem se redimir. São elas quem controlam diretamente as mulheres de castas inferiores. Servir como Tia é a única casta na qual as mulheres não casadas, que são inférteis, e muitas vezes mais velhas, têm autonomia. Isso lhes permite escapar da inutilidade e também evitar serem enviadas às Colônias, que são, em sua maioria, depósitos de lixo tóxico e de radiação resultante de derramamentos de substâncias radioativas, onde a estimativa de vida é de no máximo 3 (três) anos. Estas são as únicas mulheres que têm permissão para ler e escrever. As tias usam vestes na cor marrom.

Na quinta casta, encontram-se as Marthas, mulheres mais velhas e inférteis que possuem habilidades domésticas e são condescendentes, sendo assim adequadas para as funções de criadas. Apesar de conviverem no mesmo ambiente e servirem as Aias, as Marthas são proibidas de estabelecer qualquer confraternização com as Aias. A cor das vestimentas das Marthas é em um tom de verde opaco.

A última casta das mulheres consideradas legítimas é a das Econoesposas. Estas são mulheres que se casaram com homens de níveis relativamente baixos e não fazem parte da elite. Não possuem uma função definida, pois o esperado é que elas desempenhem todas as funções de cunho feminino, como: deveres domésticos, cuidar dos filhos e exercer o companheirismo. Como vestimenta usam vestidos listrados em tons de azul, vermelho e verde, geralmente feitos com pouco tecido e de qualidade medíocre.

Há ainda no regime, as mulheres consideradas ilegítimas: as Jezebéias e as Traidoras de Gênero (também conhecidas como Não-Mulheres). As Jezebéias são as mulheres obrigadas a tornarem-se prostitutas e/ou artistas. Elas estão “disponíveis” apenas para os Comandantes e seus convidados. Elas trabalham em bordéis não oficiais, mas sancionados pelo estado, que são desconhecidos para a maioria das mulheres. As Jezebéias podem usar maquiagem, beber álcool e socializar-se com homens, mas são rigorosamente controladas pelas Tias. Quando encerra seu período de apogeu sexual e/ou sua aparência “murcha”, elas são descartadas, são mortas ou são enviadas para as Colônias.

As Traidoras de Gênero usam vestidos compridos de cor cinza, são mulheres estéreis, algumas solteiras, outras viúvas, feministas, lésbicas, freiras e politicamente contraditórias, ou seja, todas as mulheres incapazes de integração social nas rígidas divisões de

gênero da República. Gilead as exila para as colônias, áreas de produção agrícola ou para as áreas de poluição mortal.

INSPIRAÇÕES HISTÓRICAS

Sabe-se que Margaret Atwood escreveu *O Conto da Aia* no ano de 1984, quando estava na Alemanha, período da Guerra Fria em que o Muro de Berlim ainda estava de pé e dividia a Alemanha em duas, Alemanha Oriental e Alemanha Ocidental, fato que definitivamente foi de grande importância para inspirar a autora. Em entrevista para o *The New York Times*, Margaret disse que adotou uma regra de que tudo em sua obra deveria possuir um “antecedente real”.

Vemos claramente em sua obra, como é forte a questão da padronização das vestimentas femininas, usadas como meio de distinção entre as castas. Atwood diz que se inspirou no Código de Hamurabi, que foi um código criado pelo rei Hamurabi e trata-se de um conjunto de leis para organizar e controlar a sociedade da Mesopotâmia, em meados do século XVIII a. C.. Este código era baseado nas Leis de Talião (“Olho por olho, dente por dente”), como podemos ver, nesse trecho da entrevista:

Organizing people according to what they're wearing — who should wear what and when, who has to cover up what — is a very, very, very, very old human vocation, only aristocratic ladies were allowed to wear veils, if you were caught wearing a veil, and if you were in fact a slave, the penalty was execution. It meant that you were pretending to be someone that you were not.²⁴(ATWOOD, The New York Times, 2017).

O Código de Hamurabi não foi a única inspiração da autora, ela viajou para o Afeganistão e lá usou um chador (ou xador), uma veste feminina que cobre o corpo todo com a exceção do rosto obedecendo ao *hijab*, o código de vestimenta do Islão, e à xaria. Já a

²⁴ “Organizar as pessoas de acordo com o que estão vestindo - quem deve usar o que e quando, quem tem que encobrir o que - é uma vocação humana muito, muito, muito antiga, apenas senhoras aristocráticas eram autorizadas a usar véus, se você fosse pego vestindo um véu, e se você fosse um escravo, a pena era de execução. Isso significava que você estava fingindo ser alguém que você não era.” (ATWOOD, The New York Times, 2017, tradução da Folha de São Paulo).

cor vermelha, era utilizada pelos prisioneiros de guerra no Canadá, pois a cor era favorável à identificação de possíveis fugitivos na neve. Outra inspiração para a cor vermelha é da iconografia cristã, da era medieval e da Renascença, diz a autora: “(...) the Virgin Mary would inevitably wear blue or blue-green, and Mary Magdalene would inevitably wear red”²⁵.

A autora comentou de onde veio a inspiração para a gestação forçada que vemos na obra:

There are a lot of utopias and dystopias based on economics, but this is one that goes to the absolute root, which is how many people are you going to have? And how are you going to get them? In some cultures, you don't have to make special laws about it. But in other cultures, you have to bring in oppression to get the results that you want. ²⁶(ATWOOD, The New York Times, 2017).

Atwood citou ditadores e tiranos como Adolf Hitler, Nicolae Ceausescu e Napoleão. Os dois primeiros ditaram termos de fertilidade e criminalizaram aqueles que os desobedecessem, já Napoleão proibiu os abortos para que pudesse utilizar as crianças como buchas de canhão. Entretanto, na obra de Atwood vemos as Aias gerando crianças que são tiradas dos seus braços, imediatamente após o nascimento, decisão inspirada no fato de que após uma junta militar tomar o poder na Argentina, em 1976, cerca de 500 bebês e recém-nascidos “desapareceram” para em seguida serem adotados por casais de militares e policiais. Milhares de crianças de populações indígenas também foram retiradas de seus lares e famílias no Canadá e na Austrália.

A autora diz que os casos de desaparecimento de crianças na Argentina, Canadá e na Austrália apesar de serem desconhecidos não eram segredo e que não existem registros desses casos “And it was probably presented like, ‘Oh, we’re giving these children a wonderful

²⁵ “a Virgem Maria inevitavelmente vestia azul e azul-esverdeado, e Maria Madalena trajava inevitavelmente vermelho” (ATWOOD, The New York Times, 2017. Tradução da Folha de São Paulo).

²⁶ “Há uma porção de utopias e distopias baseadas em economia, mas esta vai à raiz absoluta, que é quantos filhos você vai ter? E como você vai tê-los? Em algumas culturas, não é preciso fazer leis especiais a esse respeito. Em outras, porém, é preciso oprimir para obter os resultados que se quer.” (ATWOOD, The New York Times, 2017. Tradução da Folha de São Paulo).

opportunity. We're sending them to school. ' You see how that could sound?' ” ²⁷(ATWOOD, The New York Times, 2017).

Na entrevista, Atwood também comenta sobre Gilead declarar que as mulheres são inférteis e não os homens. Na obra, vemos que não há questionamentos sobre isso até o momento em que June precisa ir ao médico e ele se oferece para ajudá-la a engravidar, alegando já ter ajudado outras Aias, o que traz à tona a infertilidade masculina. “There’s some confusion about this, because here you have Aunt Lydia saying it’s the wives who are barren and for centuries and centuries, that’s what people thought. They thought it was the woman’s fault.” ²⁸(ATWOOD, The New York Times, 2017). Ela também cita Henrique VIII, que trocava de esposas, e que a ideia, naquela época, era de que mulheres eram apenas receptáculos e as crianças estavam completamente formadas na semente do homem.

Na obra, Serena Joy Waterford, a Esposa do Comandante Fred Waterford, sabe que ele é infértil e por isso pede a Aia Offred que se deite com o motorista Nick para gerar um filho para ela, fato inspirado na rainha Ana Bolena (segunda esposa do rei Henrique VIII e Rainha Consorte do Reino da Inglaterra no século XVI), acusada de manter relações sexuais com seu próprio irmão na tentativa de gerar um filho.

Na obra, somos apresentados ao clube do mercado negro de Gilead, também conhecido como Jezebel, no qual Offred finalmente se reúne com sua amiga Moira. Jezebel é um clube de prostituição frequentado apenas pelos Comandantes, onde realizam negócios, sexo ilícito, entre outras coisas. E que acaba sendo importante para o movimento de resistência das Aias, o *Mayday*. Atwood diz que, ao ler o livro *Naples ’44* de Norman Lewis, viu como os Aliados viviam em Nápoles, Itália, durante a 2.^a Guerra Mundial, e que eles toleravam o mercado negro apenas para poder controlá-lo também. A autora diz ainda, que todo esse sistema de mercado negro é muito antigo e que

²⁷ “E a coisa foi apresentada provavelmente como se as crianças estivessem recebendo uma maravilhosa oportunidade, já que elas estavam frequentando a escola. Percebe como isso podia soar?” (ATWOOD, The New York Times, 2017. Tradução da Folha de São Paulo).

²⁸ “Há certa confusão a esse respeito, porque temos Tia Lydia dizendo que são as esposas que são estéreis e durante séculos e séculos, era assim que as pessoas pensavam. Elas achavam que a culpa era da mulher.” (ATWOOD, The New York Times, 2017. Tradução da Folha de São Paulo).

ele é importante por conta das possibilidades de conseguir produtos, informações e tantos outros benefícios para os representantes do povo.

Para finalizar, a autora comenta sobre o movimento de resistência *Mayday*. O termo *Mayday* vem do Francês “*m’aider*” ou “*m’aidez*”, que significa “venha me ajudar”. Atwood fez muitas pesquisas sobre movimentos de resistência existentes durante a 2º Guerra Mundial e relata a história de um amigo já falecido que participou de um dos movimentos de resistência francesa:

His job was to interview them, to make sure they were really British, not Germans pretending to be British in order to reveal the underground lines of communication. So they would ask about where they came from, football scores and such, and if you figured out that they were really German, they were shot. Just like that. ²⁹(ATWOOD, The New York Times, 2017)

Atwood relata que se encontrou com sobreviventes que foram membros de movimentos de resistência da Polônia e da Holanda e diz ainda que, a tática destes movimentos, ao usar mulheres como agentes é muito comum, inclusive pelos extremistas islâmicos, pois as vestimentas femininas possuem muitos esconderijos para o que quer que eles precisem transportar.

A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA NA OBRA

Como foi dito anteriormente, a narrativa de *O Conto da Aia* foi escrita sob a premissa da história bíblica de Jacó e mostra o momento em que Os Estados Unidos da América são tomados por um regime totalitarista e por preceitos teocráticos cristãos por um grupo que se auto-intitula “Filhos de Jacob” (Filhos de Jacó). Esse grupo baseia-se principalmente na passagem bíblica presente no livro de Gênesis, capítulo 30:

²⁹ “Seu trabalho era entrevistá-los para se assegurar que eles eram realmente britânicos e não alemães se fingindo de britânicos para revelar as linhas de comunicação clandestinas”, disse ela. “Assim eles eram perguntados de onde eram, resultados de futebol, coisas assim, e se você achasse que eles eram realmente alemães, eles eram abatidos. Assim mesmo.” (ATWOOD, The New York Times, 2017. Tradução da Folha de São Paulo).

Vendo Raquel que não dava filhos a Jacó, teve inveja de sua irmã, e disse a Jacó: Dá-me filhos, se não morro. Então se acendeu a ira de Jacó contra Raquel, e disse: Estou eu no lugar de Deus, que te impediu o fruto de teu ventre? E ela disse: Eis aqui minha serva Bila; coabita com ela, para que dê à luz sobre meus joelhos, e eu assim receba filhos por ela. (Gênesis – 30:1-3. A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento, 1969).

Por isso, as Aias são obrigadas a passar pela “Cerimônia” e, após, devem coabitar com o Comandante chefe da casa, na presença, mais precisamente no colo, da Esposa. Bell Hooks, logo no início de seu livro traz à tona a questão da influência do Cristianismo nas relações sociais e como as pessoas acreditam que Deus ordenou que todas as mulheres fossem submissas aos homens. A autora condena a forma de pensar sexista presente em algumas religiões.

Bell Hooks traz em seu livro um capítulo voltado para a questão da espiritualidade feminista, e defende que apesar de algumas religiões serem predominantemente sexistas, por serem dominadas/ organizadas pelos homens, é nelas que muitas mulheres, por meio da prática espiritual, encontram abrigo. Neste capítulo, ela aponta que o dualismo metafísico ocidental é a base ideológica para todas as formas de opressão grupal, sexismo e racismo e afirma que tal pensamento formou a base do sistema de crenças do Cristianismo Judeu.

Feminism critiques of patriarchal religion coincided with an overall cultural shift towards new age spirituality. Within new age spiritual circles practitioners were turning away from the Fundamentalist Christian thought that had for centuries dominated Western psyches and looking towards the East for answers, for different spiritual traditions. Creation spirituality replaced a patriarchal spirituality rooted in notions of fall and redemption. ³⁰(HOOKS, 2000 p. 106).

³⁰ As críticas do feminismo à religião patriarcal coincidiram com uma mudança cultural geral para a espiritualidade da nova era. Dentro dos círculos espirituais da nova era, os praticantes estavam se afastando do pensamento cristão fundamentalista que durante séculos dominava a psique ocidental e olhando para o Oriente para obter respostas, para diferentes tradições espirituais. A espiritualidade da criação substituiu uma espiritualidade patriarcal enraizada em noções de queda e redenção. (HOOKS. *Feminism is for Everybody: Passionate Politics*. p. 106. Tradução do autor.)

Beauvoir (1967) também trata sobre a influência do Cristianismo na identidade feminina em seu livro, cita inclusive algumas personagens bíblicas que não possuíam nenhum propósito específico, apenas serviam aos homens, procuravam um marido e serviam de objeto para homens poderosos.

Eva não foi criada para si mesma e sim como companheira de Adão, e de uma costela dele; na Bíblia há poucas mulheres cujas ações sejam notáveis: Rute não fez outra coisa senão encontrar um marido. Ester obteve a graça dos judeus ajoelhando-se diante de Assuero, e ainda assim não passava de um instrumento dócil nas mãos de Mardoqueu; Judite teve mais ousadia, mas ela também obedecia aos sacerdotes e sua proeza tem um vago sabor equívoco: não se poderia compará-la ao triunfo puro e brilhante do jovem Davi. (BEAUVOIR, 1967, pg. 30).

Na mesma perspectiva de Beauvoir, Hooks também nos ajuda a melhor compreender as relações entre as mulheres no romance de Atwood a partir da questão da sororidade. No capítulo intitulado: “A irmandade continua poderosa”³¹, Hooks comenta que as mulheres na sociedade atual, esquecem o poder e o valor da sororidade, remetendo ao fato de que na obra de Atwood, as mulheres são distribuídas em castas, algumas com alguns privilégios, como as Tias e as Esposas, e por mais que saibam que o tratamento dado à mulher não é o ideal, que o regime é completamente patriarcal e sexista, nenhuma delas tenta reverter o quadro atual. O primeiro ato de resistência que vemos na obra de Margaret parte das Aias, que é uma das castas com menos “privilégios” dentre as demais. Vemos as Tias, mulheres mais velhas, incentivando as mulheres mais novas, a fazerem parte, a aceitarem o regime de Gilead como justo e correto, quando a situação é extremamente o oposto.

Beauvoir fala em seu livro sobre como as meninas que são criadas para se tornarem esposas, mães e avós; e que geralmente possuem como modelo a ser seguido à própria mãe, que certamente, abdicou do seu trabalho, seus desejos e sonhos para que pudesse ter “um casamento feliz”, fazendo assim as vontades do seu marido. O que nos remete ao papel das Tias em *O Conto da Aia*, já que elas são as responsáveis pela “formação” das Aias e da propagação desse papel como algo honroso.

³¹ Sisterhood is Still Powerful (Tradução do autor)

A partir do momento em que o movimento de resistência *Mayday* vem à tona na obra de Atwood, vemos uma mudança nas Aias participantes do movimento, e também em June, personagem principal. No final do capítulo 44 (quarenta e quatro) e no início do capítulo 45 (quarenta e cinco), June descobre que Ofglen, a Aia que lhe falou sobre o movimento *Mayday*, cometeu suicídio, para salvá-la e proteger as demais Aias e o movimento *Mayday*. Vê-se aqui uma explícita demonstração da força da irmandade. Neste sentido, Bell Hooks comenta:

We continue to put in place the anti-sexist thinking and practice which affirms the reality that females can achieve self-actualization and success without dominating one another. And we have the good fortune to know every day of our lives that sisterhood is concretely possible, that sisterhood is still powerful. ³²(HOOKS, 2000, p. 17-18)

De fato, o espírito de união presente nos movimentos feministas, contempla um pouco de cada função social da mulher: mãe, irmã, provedora, protetora e tantas outras. É neste sentido que Simone de Beauvoir (1976) inicia o capítulo, intitulado “Mãe”, com a seguinte citação: “É pela maternidade que a mulher realiza integralmente seu destino fisiológico; é a maternidade sua vocação “natural”, porquanto todo o seu organismo se acha voltado para a perpetuação da espécie.” (BEAUVOIR, 1976, p. 248). Neste capítulo, Beauvoir questiona sobre a prática do aborto e diz que a maternidade forçada é responsável pelo número de crianças que passam fome, não possuem lar, que são portadoras de alguma doença e estão sofrendo, dependendo dos serviços de atendimento público. Para esta autora, ainda que a mulher opte pelo aborto, este é um ato de sacrifício de sua feminilidade. Como se seu sexo fosse uma maldição.

Dialogando com Beauvoir, Hookstrazt também questionamentos em relação aos direitos reprodutivos das mulheres, no capítulo

³² Continuamos a implementar o pensamento e a prática anti-sexistas que afirmam a realidade de que as mulheres podem alcançar a auto-realização e o sucesso sem serem dominadas. E temos a sorte de conhecer todos os dias das nossas vidas que a irmandade é concretamente possível, essa irmandade ainda é poderosa. (HOOKS. *Feminism is for Everybody: Passionate Politics*. p. 17-18. Tradução do autor)

intitulado: OUR BODIES, OURSELVES.³³ A autora discute sobre como tem se tornado, cada vez mais, comum à exploração sexual dos corpos das mulheres, sobre os casos de gravidez indesejada, métodos contraceptivos e aborto. Ela lembra que quando o aborto se tornou um assunto em discussão recebeu muita atenção por parte da mídia, pois divergia do pensamento fundamentalista Cristão. Na obra de Atwood, vemos em diversos trechos como o aborto é tratado como um “castigo divino”, devido a pecados anteriormente cometidos pela genitora.

— É o segundo que ela tem — diz Ofglen. — Sem contar o do tempo de antes. Ela teve um aborto aos oito meses, você não sabia? Observamos enquanto Janine entra no cercado demarcado pela corda, com seu véu de intocabilidade, de má sorte. Ela me vê, tem que me ver, mas olha através de mim, como se eu não estivesse ali. Não há sorriso de triunfo desta vez. Ela se vira, se ajoelha e tudo que posso ver são suas costas e os ombros magros encurvados. — Acha que é culpa dela — sussurra Ofglen. — Dois seguidos. Por ser pecadora. Ela usou um médico, não foi seu Comandante afinal.

(ATWOOD, 1984, p. 255)

Bell Hooks diz ainda, que se nós mulheres não formos capazes de decidir o que fazer com nossos corpos, corremos o risco de perder controle de todas as outras áreas das nossas vidas. E, por isso, o feminismo é necessário, para proteger nossa liberdade. No livro de Atwood, vemos em diversos trechos *June/Offred* se dando conta de como o corpo dela não pertence mais a ela, e sim à república.

Eu costumava pensar em meu corpo como um instrumento de prazer, ou um meio de transporte, ou um implemento para a realização da minha vontade.. (ATWOOD, 1984, p. 90).

Quero continuar vivendo, de qualquer forma que seja. Renuncio a meu corpo voluntariamente, para submetê-lo ao uso de outros. Eles podem fazer o que quiserem comigo. Sou abjeta. Sinto, pela primeira vez, o verdadeiro poder deles. (ATWOOD, 1984, p. 337-338).

Somos receptáculos, somente as entranhas de nossos corpos é que são consideradas importantes. O exterior pode se tornar duro e enrugado, pouco lhes importa, como a casca de uma noz. Isso foi um decreto das Esposas, essa ausência de loção para as mãos. Não querem que sejamos atraentes. Para elas as coisas estão bastante ruins como estão. (ATWOOD, 1984, p. 118).

³³ Nossos corpos, nós mesmas. (Tradução do autor)

Outro ponto importante abordado na obra de Atwood é a violência, seja ela patriarcal, doméstica ou a violência cometida por mulheres, ponto chave para entrarmos na questão da violência presente em *O Conto da Aia*. Na obra literária, Atwood explora a violência praticada por outras Aias e pelas próprias Tias, no Centro Vermelho ou em momentos chamados de Salvamentos de mulheres, que são basicamente uma sentença de morte ou de espancamento por alguma mulher ter infringido alguma regra, como vemos no seguinte fragmento:

Já assisti a isso antes, o saco branco colocado sobre a cabeça, a mulher ser ajudada a subir no banco alto como se estivesse sendo ajudada a subir a escada de um ônibus, sustentada e mantida firme no lugar, a laçada ser ajustada com delicadeza ao redor do pescoço, como um paramento, o banco chutado para longe. Ouvi o longo suspiro se elevar, de toda parte à minha volta, o suspiro como ar escapando de um colchão de ar, eu já vi tia Lydia botar a mão sobre o microfone, para abafar os outros ruídos vindo ali de trás, já me inclinei para frente para tocar na corda diante de mim, ao mesmo tempo que as outras, com as duas mãos, a corda felpuda, pegajosa de alcatrão sob o sol quente, então pus minha mão sobre o coração para mostrar minha unidade com as Salvadoras e meu consentimento, e minha cumplicidade na morte dessa mulher. Já vi os pés chutando e as duas de preto que agora os agarram com dureza e os puxam para baixo com todo o seu peso. Não quero mais ver isso. (ATWOOD, 1984, p. 325)

A esse respeito, Hooks (2000) acrescenta que, apesar de inúmeras pesquisas apontarem que as mulheres não são propensas a fazerem uso de violência, isso não significa que elas não sejam praticantes de atos violentos, não sendo os homens os únicos que toleram e colaboram para a perpetuação da violência e da cultura da violência. Assim, Hooks chama a atenção do gênero feminino em relação a seu posicionamento pelo papel que as mulheres desempenham na tolerância à violência.

O romance de Atwood acaba com uma espécie de epílogo extra, intitulado “Notas Históricas”, no qual vemos o que seriam os registros históricos, a respeito do momento em que Os Estados Unidos da América se tornaram República de Gilead, sendo discutidos em um simpósio no ano de 2195. Onde o apresentador é um homem, professor James Peixoto, que inicia sua fala referindo-se ao

manuscrito intitulado *O Conto da Aia* como um *soi-disant*, pois segundo ele o material não é a versão original e não possuía identificação do autor, sabe-se apenas que se trata de uma mulher. Durante toda a sua fala, Peixoto questiona os mais diversos fatores e levanta suposições sobre o registro dos tempos de Gilead, deixando claro que esses registros não são documentos, mas ao mesmo tempo, trazendo a possibilidade de que, se o mesmo manuscrito, encontrado em um sítio arqueológico fosse de autoria masculina, não seria tratado com tamanha incredulidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisar a obra de Margaret Atwood à luz das teorias feministas abre um leque de possibilidades para discussões pertinentes ao contexto atual no que se refere aos estudos de gênero. Constatamos a partir do que foi apresentado acerca das teorias relacionadas ao feminismo de Bell Hooks, que estas em muito ampliam e aprofundam o olhar sobre a obra de Margaret Atwood, principalmente em se tratando da representação e a construção da identidade feminina em *O Conto da Aia*, já que a narrativa aborda questões históricas, sociais, políticas, econômicas e, sobretudo de gênero.

Vemos ainda que o feminismo exerce um papel de extrema importância quando se trata de defender os direitos e a liberdade individual feminina, independentemente de qual seja o caminho que a mulher decida seguir. Apesar de o movimento já fazer parte do cenário das lutas de gênero há um bom tempo, ele ainda precisa se expandir e atingir todas as camadas sociais, quebrando assim estigmas criados e ainda existentes a respeito do papel social da mulher.

Na obra analisada, as personagens dialogam com e representam a cultura e a história de uma sociedade que passa por um declínio biológico e busca diferentes formas de adaptação, dividindo-se então em castas e fazendo uso de práticas desumanas, como: a opressão de gênero, a exploração sexual e o abuso de autoridade.

A obra de Atwood é, atualmente, uma obra de grande importância e de vasta repercussão, que trouxe à tona muitas discussões a respeito da identidade, dos direitos e da liberdade feminina. Não podemos esquecer que Margaret Atwood buscou com sua obra, trazer relatos de fatos ocorridos em diferentes momentos da história mundial, por meio da ficção.

A forma pela qual as mulheres da narrativa de Atwood foram representadas e também tiveram suas identidades construídas, é algo marcante. Isso nos leva a compreender o porquê de sua narrativa ter servido de inspiração para diversos protestos contra o patriarcado e autoritarismo da sociedade machista que ainda controla e, assim, impossibilita o crescimento e desenvolvimento humano e/ou social.

REFERÊNCIAS

A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejam Todos Feministas.** São Paulo, Companhia das Letras, 2014.

ATWOOD, Margaret Eleanor. **O Conto da Aia** (1984). Rio de Janeiro: ROCCO, 2017.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo.** Tradução Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

HOOKS, Bell. **Feminism is for Everybody: Passionate Politics.** 2000, Cambridge, MA.

_____. **Feminist Theory: From Margin to Center.** 1984, Boston, MA.

MARGARET ATWOOD COMENTA BASES REAIS DO LIVRO E SÉRIE 'O CONTO DA AIA'. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017>

MARGARET ATWOOD ANNOTATES SEASON 1 OF 'THE HANDMAID'S TALE'. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/06/14>

MARGARET ATWOOD. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Margaret_Atwood_MAYDAY. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Mayday>

ORDEM DO CANADÁ. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ordem_do_Canadá XADOR. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Xador>

MONSTRUOSIDADE NA BELLE ÉPOQUE TROPICAL: PÓS-HUMANISMO E DESVIOS DA NORMATIVIDADE EM *ESFINGE*, DE COELHO NETO

Dayane Andréa Rocha Brito

INTRODUÇÃO

Desde a Antiguidade, a figura do monstro tem ocupado lugar no imaginário coletivo. Está comumente associado a seres mitológicos e a seres híbridos assustadores, causando diferentes tipos de reações entre aqueles, considerados humanos. Atualmente, há personagens monstruosos no cinema, na literatura, nos jogos, nas histórias em quadrinhos e nos diversos meios midiáticos. Pensando sobre isso, ocorre um questionamento: o que diferencia um ser monstruoso de um ser considerado humano?

Na literatura, o monstro tem figurado várias angústias e incertezas, assim como tem levantado vários questionamentos acerca da condição humana e das relações sociais. Júlio França (2013) comenta que tais figuras monstruosas são comumente resultantes da combinação entre as fusões vivo/morto, animal/humano, corpo/máquina, etc., sendo frequentemente tratados pelo pronome “isso”, ou seja, são apresentados como formas indescritíveis, já que não se enquadram em nenhuma categoria.

O maranhense Coelho Neto, no final do século XIX, era considerado um dos maiores escritores brasileiros, por conta de sua eloquência e de sua facilidade em discorrer sobre diversas temáticas. Com influência de autores como Poe, Robert Louis Stevenson, Oscar Wilde, o escritor utilizou-se de temáticas relacionadas ao mistério e ao sobrenatural, revelando uma consonância com esses autores, no que diz respeito à sua própria época.

O fato de Coelho Neto, assim como outros autores de sua época, utilizarem elementos associados aos temas do medo, ainda que haja uma preferência do cânone às narrativas realistas e documentais, faz com que, atualmente, tenha-se despertado o interesse nas investigações sobre temas relacionados ao que França (2013) designou como “literatura do medo”, no Brasil.

Atualmente, tem-se voltado, mais que no passado, para investigação destes elementos na literatura brasileira. França (2013) considera que a razão para o pouco espaço para análise dessas temáticas, no Brasil, relaciona-se ao projeto de literatura brasileiro alencariano, que influenciou o Modernismo de 22: “O sobrenatural foi assim “obstruído” pelo projeto literário hegemônico: o de uma literatura mais pautada na realidade e nas questões nacionais mais imediatas” (FRANÇA, 2013, p. 05).

Assim, o presente estudo visa a fazer uma reflexão sobre a forma como o escritor, por meio de seu personagem monstruoso, James Marian, figura as incertezas relacionadas aos avanços científicos, além de antecipar as discussões sobre a reconfiguração do corpo humano em consequência destes avanços.

A BELLE ÉPOQUE TROPICAL: O ADVENTO DA MODERNIDADE BRASILEIRA

A *Belle Époque* se instaurou no Brasil com um forte desejo de mudança, por parte da sociedade brasileira, no ano em que o país se tornou uma república. Porém, antes dessas mudanças chegarem ao Brasil, a Europa já sentia seus efeitos. Segundo o pesquisador Alexander Meireles da Silva (2008):

A Belle Époque europeia foi a culminância de um processo de fins do século XIX e início do século XX caracterizado de um lado pela prosperidade econômica resultante da industrialização rápida e da exploração colonialista, advindas ambas da hegemonia do racionalismo científico, e de outro pela estabilidade política, derivada de uma teia complexa de alianças diplomáticas, e reforçada em muitos casos por laços de sangue ou casamento: o *kaiser* Guilherme II da Alemanha, o *czar* Nicolau II da Rússia e o rei Eduardo VII da Grã-Bretanha, por exemplo, eram todos primos entre si. (2008, pág. 80)

A Europa passava, portanto, por um período de grandes avanços e de muita prosperidade. Em decorrência disto, algumas pesquisas no âmbito científico desenvolveram-se e permearam o processo de “modernização” das cidades europeias.

A *Belle Époque* brasileira foi de inspiração francesa, visto que o país, desde a época colonial, já sofria certa influência da França por meio de Portugal. Esta característica brasileira será acentuada tanto nos aspectos sociais, quanto nos culturais e ideológicos, com a criação de projetos para transformar a Cidade do Rio de Janeiro em uma Paris tropical, sob o *slogan* “O Rio civiliza-se!”. Neste período, o país ainda apresentava traços coloniais – visto que acabava de sair de um regime monarquista e da dominação portuguesa -, e desejava modernizar-se aos moldes das civilizações europeias, com enfoque na sociedade parisiense. O discurso científico ficou a cargo da legitimação dos ideais referentes ao progresso e à ordem social.

Segundo o historiador Jeffrey D. Needell (1993), a *Belle Époque* carioca pode ser considerada um fenômeno inédito, assinalando uma fase única da história brasileira, diante da ideia de modernidade que tomava conta da Europa, com as descobertas nas ciências, industrialização da produção, explosão demográfica e crescimento urbano, sistemas de comunicação de massa, Estados Nacionais, cada vez mais, poderosos e movimentos sociais de massa.

Estes elementos fizeram aflorar, na sociedade brasileira, o desejo de tornar o país, agora livre de fato da colonização portuguesa, uma nação moderna, segundo as noções europeias de civilização. Needell (1993) ressalta que se encaixar nos padrões europeus, isto é, nos padrões franceses, não significava apenas estruturar a cidade nos padrões então atuais e eficazes, mas reabilitar o país para um futuro “civilizado”.

Neste momento destacaram-se o engenheiro Pereira Passos e o médico sanitarista Oswaldo Cruz, ambos com estudos adquiridos na França. Eles utilizaram-se de medidas arbitrárias para aplicar seus conhecimentos científicos, com poucos esclarecimentos à população, ocasionando um temor da sociedade em relação aos avanços científicos, mas também uma fascinação pelo progresso. Sobre a literatura deste contexto, o crítico Alfredo Bosi comenta:

Estetismo, evasionismo, “pureza” verbal precariamente definida, sertanismo de fachada, lugares-comuns herdados à divulgação de

Darwin e de Spencer, resíduos da dicção naturalista decambulhada com clichês do romance psicológico à Bourget carregam para a prosa de um Coelho Neto e de um Afrânio Peixoto os vícios do Decadentismo de que na Europa davam exemplo os livros cintilantes, mas ocos de Oscar Wilde e Gabriele D'Annunzio. (1998, pág. 197)

Embora muito crítico à produção literária na ocasião em que decorreu da *Belle Époque*, Bosi enfatiza a influência europeia do período em que afirma caracterizar-se literariamente como resultante de um estilo ornamental. Silva (2008), por outro lado, afirma que a semelhança entre a produção de autores nacionais e a americanos, britânicos e franceses demonstram que as angústias e inquietações sentidas naquele momento estavam em consonância. A produção deste momento converge com as narrativas de Mary Shelley, Robert Louis Stevenson, Edgar Allan Poe e H.G. Wells, resultando na “Ciência Gótica”.

O GÓTICO TROPICAL E OS PRELÚDIOS DA FICÇÃO CIENTÍFICA BRASILEIRA

O interesse de alguns escritores pela ciência, no início da *Belle Époque*, fez com que algumas narrativas apresentassem elementos científicos, mas ainda envoltos em misticismo e mistério, como é o caso de *Esfinge* (1908), objeto deste estudo, além de obras de autores como João do Rio, Monteiro Lobato e Gastão Cruls.

Segundo Silva (2008), o período de mudanças que o Brasil vivenciou muito se assemelhou ao que havia acontecido no século dezenove com os escritores europeus em relação a Revolução Industrial. O resultado artístico desse cenário foi o desenvolvimento de uma nova temática literária que se utilizava dos elementos relacionados à Literatura Gótica e ao início da produção literária científica, resultando na Ciência Gótica.

Segundo Bráulio Tavares,

São histórias que têm um pé na ficção científica, utilizando muitos dos seus aparatos exteriores (cenários, personagens, artefatos) mas que se recusam a lidar com a lógica, a verossimilhança e a plausibilidade científica que os adeptos de ficção científica usam [...] Na ciência gótica, a parafernália tecnológica e a pseudo-racionalização materialista estão a serviço de situações bizarras, grotescas, impressionantes. (2003, pág. 15)

Essas histórias, como Tavares (2003) expõe, apresentam elementos da Ficção Científica, porém utilizam-se de um pseudo-racionalismo, devido ao fascínio e hesitação com as descobertas da ciência, que nessas histórias ainda são apresentadas de forma primitivas. Tavares também infere que a ciência, nestas obras, serve para justificar o que antes era designado ao sobrenatural.

O autor considera que um importante ícone da Ciência Gótica é a obra *Frankenstein*, de Mary Shelley, visto que é considerada a primeira obra de Ficção Científica, porém ainda com elementos da Literatura Gótica, influenciando Coelho Neto ao escrever *Esfinge*.

A Literatura Gótica do século XIX, de acordo com Silva (2008), passa a ter elementos da ciência que se desenvolvia naquele momento. Fred Botting (1996) evidencia que, nesta época, o Gótico ganha formas realistas, popularizadas nos romances de sensação e nas histórias de fantasmas. As cidades industrializadas passam a ser o *locus* do horror e da melancolia. As descobertas científicas ganham espaço nas tramas, tornando-se em mecanismos de horror e terror. Os crimes e as mentes criminosas figuram a desintegração individual e social. Neste momento é que se destaca *Frankenstein*, e, na literatura gótica americana, popularizam-se os escritores Edgar Allan Poe e Nathaniel Hawthorne.

De acordo com Botting (1996), apesar de *Frankenstein* (1818) ser sinônimo do que hoje se considera gótico, no que diz respeito a esta literatura, a obra traz uma nova forma às convenções do gótico firmados no século anterior. O vilão, um dos elementos fundamentais do romance gótico, até então, é também o herói e a vítima, na narrativa de Shelley, enquanto as ações maléficas foram substituídas pelas leis humanas, naturais e científicas.

Todos estes aspectos são importantes para a contextualização do objeto desta pesquisa, visto que, ao final do século XIX e início do século XX, período da *Belle Époque* no Brasil, as transformações pelas quais o país estava passando causara efeitos na população muito semelhantes aos sentimentos figurados nestas produções literárias, o que refletiu também na obra de alguns autores brasileiros e também maranhenses, como é o caso de Coelho Neto.

Sobre a manifestação destes elementos na produção literária brasileira no período da *Belle Époque*, Silva (2015) pontua:

Assim como na Inglaterra de fins do século dezoito, onde a contestação da hegemonia do racionalismo iluminista promoveu o resgate do caráter imaginativo do romance por meio do gótico,

o Brasil da virada do século dezenove para o vinte, marcado pela prevalência do discurso científico progressista, também fomentou a irrupção de narrativas cuja estrutura e temáticas guardaram semelhanças com a literatura gótica praticada na Europa. (2015, p. 35)

A remodelação urbana do momento em que se instaurou a *Belle Époque*, despertando, na população brasileira, fascínio e temor em relação aos avanços científicos, refletiu-se também nas narrativas ficcionais, por meio também do horror às epidemias e do projeto de higienização e modernização do espaço urbano. Estes elementos culminaram na Ciência Gótica.

A Ciência Gótica figura muitos dos anseios e hesitações da sociedade diante dos avanços científicos, mesclando elementos da ficção gótica, bem como sua atmosfera de angústia, envolvidos com o maquinário e com os aparatos tecnológicos da modernidade. As ambientações góticas, que dantes constituíam-se de castelos, abadias, alçapões e espaços lúgubres, são trocadas pelos laboratórios de cientistas ambiciosos. A literatura gótica, neste momento, conflui com a produção literária relacionada à Ficção Científica.

Sobre a conjunção entre Literatura Gótica e Ficção Científica, há estudos recentes, como *Gothic Science Fiction – 1980- 2010* (2014), publicado pelas pesquisadoras britânicas Sara Wasson e Emily Alder, contendo diversas pesquisas acerca das temáticas que envolvem os gêneros. Segundo Wasson e Alder (2014), um dos textos que se tornou um ícone nos estudos críticos das conjunções dos dois gêneros é *Frankenstein* (1818), visto que a visão sombria e fantástica das transgressões medicinais contidas na obra tem inspirado muitos a fazerem conexões entre as duas categorias.

A confluência entre o Gótico e a FC, figurada pela Ciência Gótica, é notada em *Esfinge* e em outros contos de Coelho Neto, haja vista a sua influência em autores que muito contribuíram à produção dos gêneros, como veremos a seguir.

ESFINGE: A CIÊNCIA GÓTICA NA BELLE ÉPOQUE BRASILEIRA

A trama de *Esfinge* (1908) é situada na cidade do Rio de Janeiro, na pensão da proprietária inglesa, Miss Barkley. Os moradores do local retratam a sociedade formadora da elite cultural da *Belle Époque*. Os fatos que norteiam o enredo giram em torno da aproximação

do narrador com um excêntrico inglês que possui um rosto de uma beleza feminina e físico de Adônis, James Marian.

No decorrer da trama, o narrador descobre, por meio de um livro entregue pelo andrógino, que este é fruto de um experimento científico realizado pelo místico oriental Arhat, que utilizara os conhecimentos da “Magna Ciência” para dar vida a dois corpos mutilados, fundindo o corpo do irmão à cabeça da irmã. Este fato o faz percorrer o mundo inteiro, atrás da resolução de seu próprio destino, descrito em um livro de símbolos, entregue pelo místico, a James Marian.

Abusca pela chave para a decodificação do livro, explica o motivo de Marian estar na Cidade do Rio de Janeiro, visto que este achara que encontraria a resposta para suas dúvidas enquanto estivesse em contato com a natureza. A presença do inglês sempre estivera envolta em mistério, causando hesitações, estando o personagem envolvido em algumas situações inexplicáveis associadas à morte da personagem Miss Fanny, com quem o andrógino se relacionara. E, posteriormente, ao próprio narrador.

A ciência apresentada na obra é envolta de misticismo oriental reencarnacionista, como pontua Causo (2003), juntamente a elementos simbolistas e espíritas, visto que o espiritismo estava muito presente no Brasil deste momento. Este fato é notado na explicação que Arhat faz da criação de James Marian:

Valendo-me das noções que possuo da Magna Ciência, como ainda encontrasse vestígios, ou melhor: manifestações da presença dos sete princípios, retive a força de *jira*, ou princípio vital, fazendo com que ele atraísse os restantes que circulavam, em aura, em torno da carne e, com a pressa queurgia, aproveitei dos corpos o que não fora atingido. Tomando a cabeça da menina e adaptando-a ao corpo do menino restabeleci a circulação, reavivei os fluidos e assim, retendo os princípios, desde o *Athma*, que é a própria essência divina, refiz uma vida, em um corpo de homem, que és tu. (NETO, 1920, pág. 167-168)

Nota-se que a criação de James Marian é regida pelos conhecimentos de Arhat acerca da “Magna Ciência”, denotando a presença de uma ciência ainda envolta em mistérios, místicas, que não obedecem a uma lógica, como inferido por Tavares (2003). Esta pseudo-racionalização está ligada a elementos místicos orientais, característicos do Simbolismo.

Tem-se, ainda, a constante referência aos símbolos ao longo da narrativa, estando a Ciência a serviço destes, como neste excerto do momento em que o narrador descobre o pergaminho com os arabescos que darão as respostas que Marian tem buscado:

– Arhat servia-se do símbolo com expressão do mistério. O que não se pode dizer ou representar figura-se. A cor é símbolo para os olhos, o som é símbolo para os ouvidos, o aroma é símbolo para o olfato, a resistência é símbolo para o tato. A própria vida é símbolo. A verdade, quem a conhece? A chave dos símbolos abriria a porta de ouro da Ciência, da verdadeira e única Ciência, que é o conhecimento da causa. (NETO, 1920, p.56)

Esta passagem confirma a relação entre Ciência, com inicial maiúscula para expressar seu valor absoluto, e o Simbolismo. A verdadeira ciência seria capaz de, não somente revelar os questionamentos de James Marian, mas seria a chave para os símbolos da existência, visto que a própria vida é símbolo. Neste episódio, assim como em outros, ao longo do texto, Coelho Neto exprime sua crença de que a Ciência poderia trazer a solução para as questões que ainda não tinham respostas.

Ao ter um colapso, após ficar sem realmente saber se fora James que aparecera para si ou uma alucinação, o narrador acorda, dias depois do ocorrido, em um hospício. Depois de questionar a um amigo sobre a veracidade dos fatos ocorridos, fica sabendo que sofreu um episódio de neurastenia, ou seja, uma fadiga extrema. Este acontecimento denota, que, na Ciência Gótica, aquilo que antes era designado ao sobrenatural, tem uma explicação lógica e plausível na ciência.

Isto posto, James Marian não é uma criatura do além ou um ser fantasmagórico, apesar de apresentar-se como vulto em algumas situações, mas é resultado de um experimento científico, tornando-o uma criatura que superou a morte. Sua reclusão e inquietação, bem como a sua existência, tem uma explicação pseudo-racional, o que o leva a encaixar-se na denominada Ciência Gótica.

MONSTRUOSIDADE NA BELLE ÉPOQUE TROPICAL

Um dos temas mais recorrentes dentro das narrativas góticas é a monstruosidade. Isto por conta das reflexões e dos questionamentos

que a figura do monstro carrega em sua imagem. Além disso, a figura do monstro tem sido constantemente utilizada para instigar problemáticas de um espaço ou de um tempo. Tanto na literatura, quanto no cinema, nos jogos, nas histórias em quadrinhos e nas histórias infantis, o monstro tem sua representação marcada pelo sentimento de medo, de conflitos e de (não) aceitação social.

Para Jeffrey Jerome Cohen (2000), em “A cultura dos monstros: sete teses”, o corpo monstruoso é um constructo cultural, tornando-se a personificação de um momento cultural, refletindo os sentimentos, os desejos de um lugar.

O corpo do monstro incorpora – de modo bastante literal – medo, desejo, ansiedade e fantasia (ataráxica ou incendiária), dando-lhes uma vida e uma estranha independência. O corpo monstruoso é pura cultura. Um constructo e uma projeção, o monstro existe apenas para ser lido: o *monstrum* é, etimologicamente, “aquele que revela”, “aquele que adverte”, um glifo em busca de um hierofante. (2000, p. 26)

Como postula em sua primeira tese, o corpo do monstro é um corpo cultural, isto porque sua configuração estética incorpora elementos culturais – anseios, desejos e sentimentos de uma sociedade. Seu corpo é constructo, revelando, assim, bem como denota a origem da palavra, questionamentos coletivos. Por conta disso, como enfatiza Cohen (2000), “(...) os monstros devem ser analisados no interior da intrincada matriz de relações (sociais, culturais e lítero-históricas) que os geram.” (COHEN, 2000, p. 28)

O resultado do experimento que concedeu vida ao inglês tornara a vida do personagem cheia de inquietações e de constante reclusão. O personagem carrega o estigma de ter seu corpo, bem como a sua própria identidade, fora dos padrões estabelecidos socialmente: sentia-se deslocado, um monstro, fadado ao isolamento:

Cada flor tem o seu perfume próprio, uma vida não pode obedecer a dois ritmos. Duas almas em luta, sentindo diversamente, inutilizam o instinto que é o princípio da atração. Um monstro, um monstro que se devora a si mesmo, eis o que eu sou. (NETO, 1920, p. 187)

Os conflitos do personagem em relação à sua identidade expressam-se em seu corpo “monstruoso”, denotando a recusa em

situar-se sob um padrão estabelecido, dando início às reflexões acerca dos limites biológicos do corpo humano.

Segundo o que ressalta Cohen, em “A cultura dos monstros: sete teses”,

Essa recusa a fazer parte da “ordem classificatória das coisas” vale para os monstros em geral: eles são híbridos que perturbam, híbridos cujos corpos externamente incoerentes resistem a tentativas para incluí-los em qualquer estruturação sistemática. E, assim, o monstro é perigoso, uma forma — suspensa entre formas — que ameaça explodir toda e qualquer distinção. (2000, pág. 29)

James Marian representa a indistinção das formas humanas concebidas psicológica e fisicamente, trazendo questionamentos acerca da organização da própria sociedade, como sugere Cohen:

Esses monstros nos perguntam como percebemos o mundo e nos interpelam sobre como temos representado mal aquilo que tentamos situar. Eles nos pedem para reavaliarmos nossos pressupostos culturais sobre raça, gênero, sexualidade e nossa percepção da diferença, nossa tolerância relativamente à sua expressão. Eles nos perguntam por que os criamos. (2000, pág. 51)

O inglês figura os questionamentos culturais acerca da construção biológica humana e das construções sociais. Sua inquietação e reclusão, por causa de seu corpo monstruoso, apenas cessariam quando descobrisse o motivo de sua criação. Este fato, bem como sua própria nacionalidade, aproxima James Marian da criatura criada por Mary Shelley, que deu início às discussões trazidas, por Coelho Neto, à realidade brasileira. Tal qual a criatura de Frankenstein, Marian destoa dos padrões estabelecidos, sendo condenado à exclusão.

Cohen (2000) ressalta que o monstro sempre escapa por não se encaixar facilmente em nenhuma categorização social. A figura monstruosa denota também a recusa em se enquadrar, como enfatiza Cohen, na “ordem classificatória das coisas”. Além disso, sua hibridez perturba as normas estabelecidas socialmente. Seu corpo não se encaixa em nenhuma classificação, impossibilitando a sua inclusão em qualquer sistematização. Ele representa a crise da

ordem cultural, é o elemento que se apresenta como o perigo que, a qualquer momento, pode abalar as estruturas desta referida ordem.

James Marian não é mais humano, visto que a ciência fez renascer um ser que superou a morte. Tendo esta ciência, em desenvolvimento, atuado sobre os corpos sem vida, pode-se dizer que o andrógino representa o pós-humano.

JAMES MARIAN: PÓS-HUMANISMO, RESSIGNIFICAÇÕES DE GÊNERO E DESVIOS DA NORMATIVIDADE

Causo (2003) afirma que uma das possíveis inspirações para que Coelho Neto escrevesse *Esfinge* teria sido o quadro “A carícia”, pintada em 1896, por Fernand Khnopff, apresentando o mito de Édipo e a Esfinge, da tragédia grega *Édipo Rei*, quando a Esfinge, um ser monstruoso, de corpo de leão, rosto feminino e com asas de águia, teve seu enigma finalmente decifrado pelo jovem Édipo. Na pintura, um ser híbrido, monstruoso, de corpo de onça e rosto de mulher acaricia um jovem que representa Édipo, em um misto de temor e de sensação sublime.

A esfinge de Coelho Neto, James Marian, também é um enigma a ser decifrado, apresentando em seu corpo a monstruosidade, por ser híbrido de um corpo masculino e uma cabeça de feições femininas. Assim como a esfinge da mitologia grega, o inglês também “devora” os que tentam se aproximar sem decifrar seu enigma, contido no livro de símbolos. No entanto, o andrógino infere que todos possuem seus enigmas também: “Todos possuem um livro como este – visível ou invisível, não é verdade? A vida é assim: temo-la sob os olhos e não a deciframos... e ela devora-nos. É a Esfinge.” (NETO, 1920, p.53)

O inglês utiliza-se do mito da Esfinge não apenas para explanar seus próprios questionamentos, mas também para expressar que a vida é um enigma a ser desvendado. Aqui, este mito poderia relacionar-se ao contexto em que a obra foi escrita, época em que os avanços científicos, despertavam a curiosidade e o fascínio, mas também precisavam ser melhor decifrados. Fazendo uma relação com os limites biológicos discutidos por Coelho Neto, até que ponto a ciência criaria seres híbridos a serem decifrados?

Conforme Sara Wasson e Emily Alder (2014) comentam, com os avanços científicos, o corpo humano representa um foco de possibilidades e de transformações, de ações e de batalhas. A ciência,

responsável pela criação de seres modificados, pós-humanos, traz a ressignificação dos corpos e dos limites biológicos, além dos limites de gênero. Se os corpos são constructos sociais, que podem ganhar novos significados, à medida em que a tecnologia atua sobre eles, tornando o ser (pós) humano em um ser híbrido, a ideia de gênero também pode ganhar um novo sentido. Até onde vão os limites de gênero? Até onde se pode dizer que alguém é mulher ou homem?

Para Wasson e Alder (2014), o termo pós-humano emergiu para descrever uma humanidade que ultrapassou os limites de sua forma original e de sua subjetividade com a utilização da tecnologia. Sendo assim, à medida em que o progresso científico ocorre, por meio do uso do aparato tecnológico para a melhoria da qualidade de vida, o corpo humano transforma-se, ultrapassando as suas próprias limitações biológicas, e, gradativamente, torna-se um ser híbrido, artificialmente melhorado.

O escritor maranhense, Coelho Neto, adentrou às questões de gênero, das quais ocupar-se-iam a Ficção Científica e a ficção Gótica, posteriormente. O corpo pós-humano, expressado pela fusão de duas identidades, masculina e feminina, fora dos padrões estabelecidos, dá início às reflexões relacionadas aos *transgêneros*, aos corpos que ressignificam os limites de gênero.

Além disso, bem como destacam Wasson e Alder (2014), o pós-humano pode vir a ser uma figura considerada monstruosa, ultrapassando e redefinindo seus próprios limites, rejeitando uma simples classificação, o que converge com o postulado de Cohen (2000). Marian, por ser resultado de um experimento científico e não se encaixar nas convenções sociais no que diz respeito ao gênero e à sexualidade, torna-se um monstro pós-humano.

A brasilianista Mary Elizabeth Ginway (2010), em seu artigo “*Transgendering in Luso-Brazilian Speculative Fictions from Machado de Assis to the present*”, pontua que os conflitos internos de Marian e os sentimentos de não se adequar aos ditames morais correspondem aos efeitos psicológicos da transgeneridade, ao passo que a rejeição dos moradores representa as reações a este tema, bem como a transfobia e a homofobia.

Segundo Ginway (2010), a Inglaterra, naquele momento, estava sendo palco de diferentes debates em relação às questões de gênero e de sexualidade, sendo abordadas em obras como *O Retrato de Dorian Gray* (1890), mencionada anteriormente, e *Drácula* (1897),

de Bram Stoker; além das reflexões sobre o monstruoso e o humano, apresentadas anteriormente, em *Frankenstein* (1818). Este fato teria motivado a escolha da nacionalidade de seu personagem central.

James Marian, sendo estrangeiro, estando a par destas discussões – e também sendo fruto delas –, representaria também a nova concepção do mundo moderno, regido pelas leis da ciência que dava uma nova perspectiva aos corpos, aos limites do que seria considerado humano – o seu próprio nome evidenciaria esta dualidade: James (masculino) e Marian (feminino).

Era, em verdade, um formoso mancebo, alto e forte, aprumado como uma coluna. Mas o que logo surpreendia, pelo contraste, nesse atleta magnífico, era o rosto de feminino e suave beleza. [...] a cabeça de Vênus sobre as espáduas robustíssimas de Marte. (NETO, 1910, p.11)

James possuía uma aparência física robusta, comparado ao deus da guerra Marte, em contraposição a seu rosto feminino de beleza suave, relacionado à Vênus. Os moradores da pensão rejeitavam-no, indicando certa resistência a esse diferente olhar sobre o que é ser humano, tornando-o motivo de muitas piadas e comentários feitos pelos homens do estabelecimento.

Todos tecem comentários sobre a aparência e a excentricidade do personagem, o que também pode representar as desconfianças e incertezas sentidas em relação à ciência. Apenas o narrador, que, ao contrário dos demais, além de mostrar-se fascinado por aquele sujeito enigmático, tem interesse em estabelecer um contato.

A rejeição que os moradores da pensão têm em relação a James associa-se também ao conceito de “homo social”, segundo Ginway (2010), espaço de intensa homofobia, medo e ódio à homossexualidade. A pensão representaria também um espaço de rejeição aos desvios da normatividade, o que também é figurado pelos desvios relacionados à sexualidade e gênero apresentados pelo andrógino.

Após ajudar James em um episódio de colapso, ambos iniciam uma relação de “intimidade quase confidencial”, como o próprio indica. Esta relação denota certo fascínio e atração de ambas as partes:

O nosso aperto de mão foi verdadeiramente afetuoso. Fitamo-nos enleados, sem dizer palavra: ele corava, eu sentia-me empalidecer

e, como a surpresa me detivesse no patamar da escada, ele inclinou-se gentil, e, com aceno gracioso, convidou-me a descer, cedendo-me o primeiro passo. (NETO, 1920, p. 33)

Esta proximidade é recebida com surpresa por todos os residentes da pensão, até mesmo pelo fato de James nunca ter demonstrado interesse numa convivência mais profunda com os demais. Embora a relação entre os dois fosse retratada como amizade quase confidencial, percebe-se que o narrador expressa sempre uma atração pelo inglês:

Fez-se um vulto esbelto e, sob a ampla túnica que o envolvia, desenhavam-me os contornos suaves de um corpo feminino (...) Era James Marian e, naquele traje, o seu rosto realçava mais belo. Era ele como eu o imaginara em devaneio. (NETO, 1920, p. 91)

Ao ver o corpo de James coberto por uma túnica, acentuando a beleza suave de seu rosto, fazendo-o ter uma silhueta feminina, o narrador sente-se fascinado com a sua beleza feminina. Este fato acentuava a sua atração por James.

Ao longo de sua existência, James Marian vivia um conflito de identidade, ora assumindo uma personalidade feminina, ora uma personalidade masculina. Essa dualidade o acompanha desde a sua criação, refletindo-se também nas preocupações de Arhat:

Desde que se manifestaram no corpo feito os indícios da ação dos sete princípios que agem sobre a matéria, estava evidentemente provada a existência de uma alma. Qual delas seria a vitoriosa – a do menino ou a da menina? (NETO, 1920, p. 171)

A utilização da ciência para Arhat refletia sobre o resultado de sua própria experiência. Ao reativar os fluidos, usando os sete princípios, verificou a existência de uma alma, mas sem perceber se a alma da irmã se sobreporia a do irmão ou o contrário. Este fato pode indicar uma das consequências da utilização da ciência para a fabricação/ressignificação de corpos, algo que ultrapassa as leis divinas.

No entanto, como o místico revela, ele não obteve resposta a esse questionamento de imediato, partindo para outra tentativa:

Insisti pondo a teu lado os dois sexos procurando exemplares os mais perfeitos da beleza e da graça, da flexibilidade e do aprumo,

da meiguice e do garbo, da frágil candura que se entrega e da força altaneira que domina: Siva e Maya. Vendo-os, convenci-me de que a alma que te assiste, qualquer que ela fosse, trairia a sua natureza inclinando-se ao contato. (NETO, 1920, p.172)

Foi neste momento em que pôs James à convivência de Siva e Maya, seus servos, para que pudesse instigar a alma do andrógino. Porém, o que o cientista constatara foi que a alma de James nunca mostrara predileção a nenhum, oscilando sempre em sua admiração. Em seus escritos, James revela que a primeira vez que o amor surgiu para si foi um amor que só podia gerar-se em alma feminina e conclui: “Assim... é minha irmã a vitoriosa em mim.” (NETO, 1920, p. 186)

O inglês havia, desta forma, assumido uma identidade feminina para si, apaixonando-se por um homem cuja irmã gêmea se apaixonara por Marian. Isto causava muita angústia, principalmente porque o seu amado tinha uma noiva e o fazia de confidente.

Minh'alma debatia-se em ansiedade sôfrega se o não sentia, tanto, porém, que ele aparecia, eu exaltava-me em furor violento odiando-o, detestando-o e execrando-me a mim mesmo, com asco como se me sentisse poluído.

As suas confidências punham-me acerbamente e cada palavra de ternura com que ele aludia ao seu afeto doía-me como dardo que se me cravasse no coração e o nome só da sua noiva era suplício que me excruciava. Pobre de mim!

Ó! Minh'alma forte, minh'alma viril, onde estarás tu que não me defendes? (NETO, 1920, p. 186-187)

O fato de ter sentimentos amorosos por um rapaz, causava-lhe bastante confusão na alma, como ele mesmo externa, pois, sentia-se impuro, quando confrontado pelo aspecto masculino de sua identidade. Apesar de manter uma identidade feminina, seu corpo ainda denotava virilidade, o que dificultava qualquer possibilidade de relacionamento com seu amado. Por este motivo, apenas lhe cabe a reclusão e o afastamento do casal de irmãos.

Desventurado de ti se os dois princípios conseguiram te penetrar – a discórdia andarà contigo como a sombra acompanha o corpo. Amando, terás ciúme e nojo de ti mesmo. Serás uma anomalia incoerente; querendo com o coração e detestando com a cabeça e vice-versa. A tua mão direita declarará guerra à sinistra, uma das tuas faces se incendiará de vergonha e asco quando a outra

se inflamar no pudor que é a florescência do desejo. Viverás entre dois inimigos encarniçados. (NETO, 1920, p. 173)

Nesta passagem, Arhat explica a James Marian que ele sempre viverá em conflito, ao se relacionar com alguém, pois sempre estará em discórdia consigo mesmo, teria nojo e ciúme dele mesmo, visto que suas identidades sempre apresentarão uma reação de aceitação e de contrariedade. Enquanto duas almas ocupassem o mesmo corpo, suas relações sempre estariam comprometidas pela não aceitação da identidade oposta. Isto também explica o seu relacionamento com Miss Fanny: ao sentir-se atraído pela professora, sua identidade feminina contestava, sentia repulsa, enquanto sua identidade masculina reagia de forma oposta.

Ainda assim, o personagem almeja ser aceito e amado, fato que o leva a percorrer o mundo inteiro tentando desvendar o livro de símbolos que lhe foi entregue por seu criador, Arhat, a chave para as suas aflições: “Tens neste livro toda a tua vida, mas o ideograma em que foi escrito só poderá ser decifrado por alguém que haja atingido a perfeição.” (NETO, 1920, p. 161)

Enquanto a solução para suas dúvidas e inquietações não é encontrada, James Marian carregará sempre um fardo:

Se em ti predominar o feminino que transluz na beleza do teu rosto, o rosto de tua irmã, serás um monstro; se vencer o espírito do homem, como faz acreditar o vigor dos teus músculos, serás como um imã de lascívia; mas infeliz serás como ainda não houve outro no mundo se as duas almas que pairavam sobre a carne rediviva lograrem insinuar-se nela (NETO, 1920, p. 162).

Enquanto James tomar uma identidade feminina para si, será tido como um monstro; porém, se adotar uma identidade masculina, será dominado pela lascívia. Contudo, se a dualidade em relação à sua identidade prevalecer, será infeliz

A revelação do livro de símbolos, portanto, é substancialmente importante ao andrógino, pois, desvendando seu conteúdo, o inglês passaria do status de um ser que não é aceito segundo as convenções sociais para tornar-se “(...) um anjo entre os homens, senhor de todas as graças, de todo o prestígio, uma vontade soberana em um espírito maravilhoso” (NETO, 1920, págs. 161-162). Ao decifrar, enfim, o livro que carrega consigo, James Marian assumiria uma posição

divina, livre de toda a inquietação e isolamento aos quais estivera fadado. Sua existência seria finalmente explicada e aceita por todos.

Um outro aspecto da monstruosidade de James Marian tem a ver com as relações dos personagens com quem se envolve. Se em dadas circunstâncias o monstro revela sua faceta ligada aos malefícios, na tentativa de tornar-se humano, o mesmo ocorre ao inglês.

Em Estocolmo, a primeira vez que se apaixonara, despertou o amor na irmã do casal de gêmeos, quando, na verdade, nutria amores pelo irmão, que o fazia de confidente de suas relações amorosas. Este fato causava um misto de amor e ódio pelos irmãos e por ele mesmo. Para cessar tal agonia, restava-lhe a fuga:

Fugia do meigo casal de irmãos, fugia da meiguice, do amor cândido, envergonhado como um torpe, e infeliz daquele amor vedado. E, encerrando-me abria agoniadamente o volume cravando os olhos nos símbolos para tirar deles a Verdade, qualquer que fosse, a solução do problema terrível da minh'alma ou das almas geminadas que se digladiam na arena revolta que é o meu coração misero. (NETO, 1920, p. 187)

Dada a condição de sua alma, dividida em duas, seus relacionamentos causavam malefícios, tanto a quem se relacionava com ele, quanto a si próprio, sendo James “um monstro, um monstro que devora a si mesmo”. Seus conflitos internos lhe causavam grande sofrimento, uma grande batalha interna. Para isto tinha de fugir.

A fuga foi também um artifício usado por James para as consequências de sua relação com Miss Fanny, anos mais tardes. A inglesa, professora, falece repentinamente, de tuberculose, depois de manter uma relação com o inglês. Ao narrador revela:

Fiz com ela o que dizem que as sereias fazem com os náufragos: enquanto sentem calor têm-nos nos braços, logo que morrem e esfriam rejeitam-nos do colo. Sorvi-lhe o sentimento, tive-a chegada à minha alma como um sedativo, vivi daquele amor. Vampirismo espiritual, talvez. (NETO, 2010, p.206)

James associa-se a outro monstro, comum nas narrativas góticas: o vampiro. Sugando-lhe os sentimentos, o andrógino teria causado a sua morte, tal como o vampiro suga o sangue das pessoas para a sua sobrevivência. Miss Fanny teria sido vítima das consequências de tentar relacionar-se com um ser monstruoso como James.

O sangue seria uma metáfora para as impurezas que precisariam ser expelidas ao relacionar-se com o inglês. Além disso, o sangue também simbolizaria as consequências dos desvios ao que estava estabelecido pela normatividade. Assim como também fora símbolo de doenças venéreas de muitas narrativas em fins de século XIX e início do século XX, mediante muitas discussões sobre sexualidade.

O narrador, ao final da trama, também é marcado por algumas sequelas, fruto da amizade com James: após a morte de Miss Fanny, o andrógino desaparece e surge, numa noite, repentinamente, como um vulto, para o narrador, em seu quarto. Pede-lhe os livros e afirma que vai deixar o Rio de Janeiro, pois não encontrara nem em contato com a natureza, a chave para o livro dos símbolos.

No dia seguinte, entretanto, o narrador tem a notícia, por meio do tio de James, de que o inglês já havia partido em um navio alguns dias antes, de modo que seria impossível tal encontro da noite anterior. Consternado, também por conta das descobertas sobre a vida de James, o que lhe causava certo horror, o narrador tem um colapso, ao final da trama, acordando, dias depois em um hospício, diagnosticado com neurastenia. Portanto, quem se relacionasse com andrógino sofreria as consequências de sua “monstruosidade”.

Depreende-se, portanto, que a chave para os símbolos que figuravam os conflitos internos de James Marian, seria a verdadeira Ciência, que, assim como faz com que “monstros” sejam criados, traria as respostas almejadas pelo andrógino. Sua forma monstruosa figura os desvios da normatividade e quem ousasse seguir por este caminho de desvios sofreria as sequelas de seus atos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O final do século XIX e início do século XX representaram um momento único para a sociedade brasileira, recém-republicana. *A Belle Époque* tropical ganhou grande notoriedade perante as autoridades internacionais pela eficácia na implementação dos projetos de saneamento urbano e por suas especificidades, resultado de um processo de remodelação e reorganização urbana que tinha não somente um cunho estético, mas também ideológico, relacionado a tornar o país moderno dentro dos ideais europeus.

O fascínio e o temor decorrentes do progresso manifestaram-se na literatura brasileira, visto que os intelectuais brasileiros também

foram responsáveis pela implementação dos ideais advindos da Europa. Estes sentimentos refletiram-se na produção literária finisecular, tornando-a próxima às produções de autores americanos, britânicos e franceses, em consonância com as angústias sentidas por estes, diante das transformações sociais em decorrência dos avanços científicos. A produção deste momento, como explicitado, apresenta-se como uma conjunção às narrativas de Mary Shelley, Robert Louis Stevenson, Edgar Allan Poe e H.G. Wells.

Estes traços característicos da produção literária do momento resultam na Ciência Gótica, que representa os prelúdios da produção de Ficção Científica no Brasil, designando à ciência fatores que antes ficavam a cargo do sobrenatural. As tramas não se apresentam dentro dos parâmetros científicos tais quais conhecemos atualmente, mas denotam elementos científicos envoltos em mistério, ao misticismo, tendo em vista os temores em relação aos limites do uso da ciência e o desconhecimento de suas consequências.

O maranhense Coelho Neto, leitor ávido de autores dos gêneros supracitados, incluiu muitos elementos destes em suas próprias produções literárias. Há diversos contos e obras, dentro de sua vasta produção, em que são notados tais elementos. Como apresentado nesta pesquisa, o próprio autor atribui suas influências a autores como Poe, Mary Shelley, Robert Louis Stevenson, além de suas próprias vivências em cidades pequenas, enquanto ainda residente no Maranhão. Embora atualmente tenha caído no esquecimento do grande público, o escritor maranhense, considerado “Príncipe dos Prosadores Brasileiros”, no passado foi um autor de grande destaque nacional, pelas temáticas apresentadas em suas obras, pela sua eloquência e pela antecipação de algumas discussões, como a que acontece em *Esfinge*, publicada em 1908.

A trama de *Esfinge* tem espaço na Cidade do Rio de Janeiro e seus personagens fazem parte da sociedade formadora da elite cultural deste período. O narrador, cuja identidade não nos é revelada, descobre que o personagem central da trama, o inglês James Marian, é, na verdade, fruto de um experimento científico, realizado pelo místico oriental *Arhat*, por meio de seus conhecimentos acerca da “Magna Ciência”.

O personagem carrega o estigma de ter seu corpo, bem como a sua própria identidade, fora dos padrões estabelecidos socialmente: sentia-se deslocado, um monstro, fadado ao isolamento. Figurando,

desta forma, os questionamentos culturais acerca da construção biológica humana e das construções sociais, fato que o leva a percorrer o mundo inteiro tentando desvendar o livro de símbolos que lhe foi entregue por *Arhat*, a chave para suas aflições. O seu corpo “monstruoso” é consequência de uma experiência científica que visa a superação da morte, ainda que ligada ao misticismo. Tais discussões têm como pano de fundo a Ciência Gótica, que tem uma relação estreita com a Ficção Científica, mas que não se utiliza da verossimilhança nem da lógica empregada por esta, como afirma Bráulio Tavares (2003).

A obra de Coelho Neto configura, assim, o pensamento da sociedade em relação ao desenvolvimento científico, todo o fascínio e a hesitação que o envolvia, além do interesse pelas questões advindas da modernização e dos avanços científicos. Além disso, utiliza seu personagem para discutir às questões relacionadas ao uso da ciência para a superação da morte, aos limites biológicos humanos, no que tange aos aspectos psicológicos, físicos e sociais. Leva-nos, desta forma, a uma reflexão sobre o modo como os avanços tecnocientíficos contribuirão para a reorganização dos padrões estabelecidos na sociedade, gerando seres pós-humanos.

Atualmente, tanto na ficção (seja ela gótica ou científica), quanto na realidade, vem crescendo um consistente número de pesquisas, a nível psicológico ou social, sobre às questões de gênero, bem como os seus próprios limites.

Portanto, ainda que não se tenha conhecimento de uma produção e de um estudo de Ficção Científica maranhense consistente ou mesmo de uma ficção gótica maranhense, o que tem a ver com o processo de formação histórica do Estado do Maranhão, percebe-se que alguns autores locais interessaram-se pela temática de gênero, como ocorre na produção de Coelho Neto, influenciando outros autores maranhenses, como é o caso de Humberto de Campos.

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo (1994). *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cutrix.

CAUSO, Roberto de Sousa (2003). *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil – 1875 a 1950*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

BOTTING, Fred (1996). *Gothic*. Londres: Routledge.

COHEN, Jeffrey Jerome (2000). “A cultura dos monstros: sete teses.” Silva, Tomaz Tadeu da. *Pedagogia dos Monstros: Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autentica. p. 23-60.

FRANÇA, Júlio (2013). *A alma encantadora das ruas e Dentro da noite: João do Rio e o medo urbano na literatura brasileira*. In: <https://sobreomedo.files.wordpress.com/2013/05/01062013.pdf>

Acesso em 09.Dec.2015

GINWAY, Mary Elizabeth (2010). *Transgendering in Luso-Brazilian Speculative Fictions from Machado de Assis to the present*. Luso-Brazilian Review, Volume 47, Number 1.

MENON, Maurício Cesar (2007). *Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932*. Tese. (Doutorado em Letras). Universidade Estadual de Londrina.

NEEDELL, JEFFREY (1993). *A BELLE ÉPOQUE TROPICAL*. COMPANHIA DAS LETRAS.

NETO, Coelho (1920). *Esfinge*. Porto: Chardron.

SILVA, Alexander Meireles (2008). *O admirável mundo novo da República Velha: o nascimento da ficção científica brasileira no começo do século XX*. Rio de Janeiro.

_____. 2015. *República velha, decadente e colonial: configurações do gótico brasileiro finissecular*. Rio de Janeiro: Dialogarts.

TAVARES, Bráulio (2003). “A Ciência Gótica.” *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. p. 14-17.

WASSON, Sara & ALDER, Emily (2014). *Gothic Science Fiction – 1980 – 2010*. Liverpool University Press.

MISE EN ABYME NA OBRA DE JULIO CORTÁZAR: UMA ANÁLISE DE “CONTINUIDAD DE LOS PARQUES”

Daiane Leite Chaves Bezerra
Fábio Henrique Novais de Mesquita

INTRODUÇÃO

Mise en abyme ou narrativa em abismo é o termo que caracteriza a presença de uma narrativa dentro de outra narrativa. Nela, o autor cria uma ficção que trará diversas narrativas construídas dentro do mesmo texto. De acordo com Lucien Dällenbach, *mise en abyme* é “todo espelho interno que reflete o conjunto da narrativa por reduplicação simples, repetida ou complexa” (1997, p. 52). Dessa forma, existe a possibilidade de obter várias histórias dentro de apenas uma história, como um enclave – uma narração secundária que, de algum modo, se desenvolve a partir da ficção original.

Já André Gide afirma que se trata de uma das formas mais empregadas pela literatura quando tenta refletir sobre si mesma, em um processo de autorreflexão:

Gosto bastante que em uma obra de arte se reencontre, transposto à escala dos personagens, o tema mesmo desta obra. [...] na literatura, no *Hamlet*, a cena da comédia, e em tantas outras peças. No *Wilhelm Meister*, as cenas de marionetes e da festa no castelo. Em “A queda da casa de Usher” a leitura que se faz a Roderich, etc. Nenhum desses exemplos não são absolutamente corretos. O que o seria muito mais, o que diria melhor o que quis nos meus Cahiers, no meu Narcisse e na Tentative, é a comparação com este procedimento do brasão que consiste em colocar, no primeiro, um segundo ‘en abyme’ (Gide *apud* Garcia 2008, 128)

Gide apresenta uma imagem da heráldica que representa um escudo contendo em seu centro uma espécie de miniatura de si mesma, que aparenta indicar um processo de profundidade e infinito, o que parece sugerir, no campo literário, noções de reflexo, espelhamento ou composição em abismo. Tal composição pode ser percebida em diversos ambientes artísticos, tendo a literatura como campo profícuo de estudos sob essa perspectiva. Outras linguagens, como no cinema, por exemplo, poderíamos imprimir uma análise sobre *Inception* (2010), dirigido por Christopher Nolan, cujo título no Brasil recebeu a versão *A origem*.

É importante salientar que para esta análise, nos valeremos da mesma visão de Gide, por acreditarmos na coerência de sua proposta, uma vez que o diálogo com o gênero fantástico se mantém, não só pela hesitação todoroviana, como também pelo trabalho que o narrador desenvolve, enquanto entidade literária, ao passear pelos dois planos que essa narrativa se dá. Mesmo que a hesitação se manifeste apenas no leitor, a arquitetura do conto corrobora para a manter a dúvida até o fim do conto.

Este trabalho busca, portanto, identificar a presença de *mise en abyme* no conto *Continuidad de los parques*, de Julio Cortázar, além de suas contribuições para o desenvolvimento da narrativa fantástica. O conto foi publicado em 1964 no livro *Final del juego*. Para o desenvolvimento da pesquisa, partiu-se do seguinte questionamento: Como se dá a representação da literatura em abismo, no conto *Continuidad de los parques*? Foi feita a análise da obra literária no que se refere aos aspectos e elementos que levam o espectador a perceber as várias narrativas presentes na história.

Assim, a pesquisa foi estruturada em três partes: a primeira trata da obra literária que foi escolhida para o desenvolvimento do trabalho; em seguida, aborda-se o marco teórico referente à narrativa em abismo e o gênero fantástico; por fim, há a análise das características da *mise en abyme* dentro da obra pesquisada.

CONTINUIDAD DE LOS PARQUES: A HISTÓRIA

O conto “*Continuidad de los parques*”, escrito pelo argentino Julio Cortázar, foi publicado em 1964 e faz parte da segunda edição do livro *Final del juego*. A obra conta a história de um homem de negócios que começa a ler um romance. Por ele ser muito atarefado, deixa de

ler por alguns dias e quando retomou a leitura, decidiu sentar-se em um quarto de seu sítio, em uma poltrona de veludo verde e encosto alto. Virou a poltrona para que ficasse de frente às janelas com um parque de carvalhos para que ninguém incomodasse a sua leitura.

Enquanto lia, o homem deixou-se entreter pela narrativa na qual dois amantes se encontravam em uma cabana no alto do morro. Os amantes estavam discutindo sobre uma pessoa que precisavam matar. Ao sair da cabana, ela dirigiu-se em direção ao norte e ele em direção ao sul. Com um punhal encostado em seu peito, ele encontra uma casa e a invade, lembrando as palavras da mulher, que descrevia o que havia na casa.

Ao entrar na sala correta, o amante vê o encosto alto de uma poltrona de veludo verde e um homem, sentado em frente a uma grande janela com a vista para um parque de carvalhos, lendo um romance.

“La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela” (CORTÁZAR, 1982, p. 14). Este trecho faz o leitor indagar se a poltrona não seria a mesma em que o homem de negócios estava sentado no início da história. Fatos como esse trazem à obra características da literatura fantástica, principalmente no tocante à subversão à ordem lógica do que se conhece por realidade, compartilhada como o leitor. Ana Luiza Camarani afirma que

A narrativa fantástica caracteriza-se ao mesmo tempo pela aliança e pela oposição que estabelece entre as ordens do real e do sobrenatural, promovendo a ambiguidade, a incerteza no que se refere à manifestação dos fenômenos estranhos, insólitos, mágicos, sobrenaturais. (CAMARANI, 2014, p. 7-8)

A obra mostra personagens complexos que interagem para o engrandecimento da narrativa, além de conter elementos que podem ser considerados importantes dentro das duas histórias. A partir destes elementos, perceberemos que as escolhas do autor são fundamentais para que o efeito do fantástico se estabeleça. São eles: **a cabana e o mordomo.**

A cabana é o elemento que divide a história. É a partir dela que se pode entender que o autor começou a contar a narrativa dos amantes. Já o mordomo nos faz compreender que o autor pode ter

mesclado as duas narrativas, pois no momento em que o autor volta a citá-lo, consegue-se retomar na narrativa este mesmo elemento que foi apresentado no início. É o mordomo que nos faz compreender que o autor pode ter mesclado as duas narrativas.

Estes elementos relacionam as histórias e se constituem como elementos coesivos e são os principais elos entre a lógica do real e a quebra desta lógica ao mesmo tempo. Segundo Lúcia Santaella “o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno de produção de significado e de sentido” (1993, p. 13) se mostra necessário para que se possa chegar a este efeito de sentido. Por isso, é importante que analisemos os elementos simbólicos presentes na obra estudada.

A NARRATIVA DENTRO DA NARRATIVA E O FANTÁSTICO

O termo *mise en abyme* foi descrito pela primeira vez por André Gide, escritor francês e corresponde ao fragmento de um texto capaz de reproduzir o texto como um todo. Aqui se pode traçar paralelos com o enredo principal, a partir das várias narrativas criadas em um único texto.

Gide utiliza-se do princípio da heráldica para se referir à construção de narrativas. O modelo heráldico traz “o abismo como o centro de um brasão de armas onde um pequeno escudo aparece no meio de um escudo maior” (CASADEI, 2012, pág. 132). Dessa forma há uma miniatura de si mesmo em sua própria representação. Gide interpreta como a situação de um fotógrafo que, na frente de um espelho, pode tirar uma foto de si mesmo tirando uma foto.

Sobre o ato de escrever, Gide comenta:

Eu escrevo sobre este pequeno móvel de Anna Shackleton que, na rua de Commailles, estava em meu quarto. Era ali que eu trabalhava; eu o amava porque, no espelho duplo da escrivaninha, em cima de onde eu escrevia, eu me via escrever. Entre cada frase, eu me olhava; minha imagem me falava, me escutava, me fazia companhia em meu estado de euforia. (GIDE apud CORONA, 2009, p. 126)

Com isso se pode perceber a intenção de Gide ao criar o conceito de *mise en abyme*, ou seja, a história dentro da história. Este conceito, também pode ser aplicado também na matrioska, a boneca russa,

que tem uma boneca igual, mas menor dentro de outra e de outra e de outra.

Além disso, para Corona (2009, p. 181), a *mise en abyme* vai além de colocar uma narrativa dentro da outra. Nela se tenta trazer o processo de criação a uma autorreflexão da linguagem literária, modificando ou aprofundando a ideia apresentada pelo autor do texto. É desta forma que a ambiguidade se mantém até o fim do conto, instaurando o efeito do fantástico. A seguir, serão analisadas as narrativas presentes na obra “Continuidad de los parques”, de Julio Cortázar, por esta perspectiva. Perceberemos que esta é uma das vias possíveis de análise deste corpus.

MISE EN ABYME E O FANTÁSTICO NOS PARQUES

O conto em análise nos envolve em uma atmosfera de dúvidas que não se desfazem com o desfecho da narrativa. Os elementos expostos anteriormente – a cabana e o mordomo – indicam que há uma conexão entre as duas narrativas que aparecem na história: o homem que lê e os amantes que irão matar alguém. Supostamente pode-se entender que o homem que lê o romance também é o esposo traído que estava na cabana e o que amante vai matá-lo.

Como vimos, neste conto de Cortázar ocorre principalmente a representação de duas narrativas. A primeira é a do homem de negócios que lê um romance. O autor se preocupa em descrever um pouco do cotidiano atarefado do homem que, por lazer, começa a ler um romance, interrompe a leitura e logo volta a ler. A segunda narrativa é a dos dois amantes que se encontram em uma cabana e conversam sobre o homem que eles devem matar.

Fazemos algumas considerações sobre tal processo construtivo da narrativa no argentino. Julio Cortázar (1993) além de contista e romancista foi também um teórico do conto. A ele que devemos a comparação da fotografia e do conto. Assim como na fotografia, o conto há de capturar um momento preciso, e todos os elementos como ângulo, luz, posições dos objetos e etc., fazem parte da narrativa pictórica. O conto, por sua pretensão curta, é um sistema de máxima contenção. Cortázar (1993) afirma, em comparação ao boxe, que enquanto o romance tem tempo de ganhar por pontos, o conto há de ganhar por nocaute, deve ser intenso, arrematador, indo ao encontro do que afirma o pai do conto moderno, Edgar Allan Poe

(2001), quando afirma que o desígnio do contista é o efeito único, conto arrematado com o efeito mais intenso possível.

Destas afirmativas retiramos entendimentos do conto de Cortázar analisado. Primeiramente, notamos o fato de que o conto é levado à extrema contensão, o que poderia prejudicar o desenvolvimento e entendimento da trama. Porém, o jogo fotográfico, de precisão do que se mostra e do que esconde, o que se deixa saber por afirmação e o que se deixa apenas como sugestão, dialoga com a imaginação e a função do leitor de preencher as lacunas do texto. Assim, é possível o texto de uma lauda apenas contar mais de uma trama. Podemos afirmar que o efeito intenso que chega a narrativa é a hesitação que arrasta o leitor para elucubrações após o término da leitura, quando há indícios de elementos que juntaria a narrativa do romance que a personagem lê, com a narrativa do homem que se senta em sua confortável poltrona verde desfrutando uma leitura.

Semelhante ao conceito de “narrativa em abismo” de André Gide, o teórico argentino Ricardo Piglia (2004) afirma que no geral todo conto conta duas histórias, uma em primeiro plano e a outra em segundo plano, de forma elíptica e fragmentada. Cabe ao escritor decidir a melhor maneira de entrecruzar as duas narrativas em um plano maior, no qual as duas misturam-se em uma só. Cabendo a determinado leitor captar os elementos de cruzamentos das histórias e retirando-se as mais superficiais ou profundas considerações. Neste abismo de cruzamentos narrativos, podemos entender, em certo nível, mantendo o pacto de leitura de entender o universo da narrativa como crível. Dessa forma, o efeito fantástico reside na ambiguidade dos elementos como “a cabana” e “o mordomo”, inicialmente, arrematando com a frase final que traz a mesma cena relatada no início do conto: um homem sentado em uma poltrona verde lendo um romance.

Nós, leitores empíricos, ficamos na hesitação do efeito fantástico ao tencionarmos o conceito de realidade, pois nos perguntamos, sem nunca cair na racionalização total, (FURTADO, 1980) se se trata de uma narrativa de um romance que criou vida, ou seria uma outra cabana, que guarda semelhanças com a primeira narrada. A trama do triângulo amoroso existe então na realidade da personagem que lê sua própria história? Ou seria ainda a leitura do romance que, de maneira sobrenatural, é responsável pelos fatos estarem ocorrendo na diegese do próprio conto? Essas e, talvez,

inúmeras outras possibilidades acompanham o leitor empírico após levantar de sua própria “poltrona verde”. O conto corrobora, assim, com o que Furtado (1980) nos diz sobre a o equilíbrio dos elementos na obra, que vão contribuir para causar o estranhamento. Coincidência ou não sobre o cruzamento das duas histórias, o leitor tentará responder, sem jamais conseguir encerrar o caso.

Há outros elementos de entrecruzamentos dos planos narrativos, elementos sutis e prenhe de simbolismo. Para um conto tão curto qualquer elemento que venha a se repetir já nos dá um indício de alguma relevância. Por duas vezes, o narrador descreve, no primeiro plano da narrativa, a presença de “carvalhos”, árvores presentes no bosque frente o qual o leitor do romance se debruça sobre o livro. Logo em seguida, quando nos é apresentado o amante, descreve-se “lastimada la cara por el chicotazo de una rama” (CORTÁZAR, 1982). Inquieta-nos o surgimento do amante com a face machucado por um galho, ao fim há uma possibilidade que faz a ligação dos dois universos: o amante embrenha-se no bosque até chegar na casa, onde sugere-se que está o marido que deve ser assassinado, segundo indicações da própria esposa. Ferira-se nos galhos dos carvalhos?

A ligação entre os dois planos não se dá apenas nessa sugestão, simbolicamente, o Carvalho:

é, por excelência, a figura da árvore ou do *eixo do mundo*, tanto entre os celtas quanto na Grécia, em Dodona. E o mesmo ocorre entre os iacutos siberianos. Observa-se, além disso, que tanto em Sichen (antiga capital de Israel) quanto em Hébron (primeira capital do reino de David, atual *Al-Khalil*) foi ao pé de um carvalho que Abraão recebeu as revelações de Jeová: o carvalho desempenhava, portanto, ainda nesse caso, seu **papel axial**, que o tornava instrumento de comunicação entre o Céu e a Terra (GUEN). Na Odisseia, Ulisses vem consultar, por duas vezes, ao seu regresso, a *folhagem divina do grande carvalho de Zeus*. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2015, p. 195).

A árvore que é simbolicamente a comunicação entre dois mundos, liga os dois planos narrativos. A personagem, que traz em seu rosto a marca de uma árvore, atravessa os dois mundos (ou os dois planos narrativos), em busca de assassinar o marido da amante. Para nos aprofundarmos nessa questão, primeiramente tomemos um caminho talvez elíptico, mas que elucidará o conto de forma mais profundo ainda.

Afirmamos elíptico, pois a consideração que agora fazemos vai de encontro com as próprias premissas todorivianas da narrativa fantástica. Consideramos um primeiro plano narrativo, no qual há um homem que se deleita com a leitura de um romance, em um segundo há uma história de encontro de dois amantes. Ao consideramos um terceiro plano, seria o nosso plano, de leitores empíricos, consideração esta que nos faz encerrar o conto como um todo como metáfora para discussões metalinguísticas, ao encontro do que afirmamos a respeito da possibilidade da *mise en abyme*, como uma possibilidade de autorreflexão da linguagem literária (CORONA, 2009). Todorov (2004) afirma que o feito fantástico não sobrevive a interpretações que considere o texto como metáfora de um extralinguístico, porém em nossa exegese analisemos também desta maneira, uma volta que se juntará mais à frente a um entendimento que aprofundará as possibilidades interpretativas no conto analisado.

O título do conto “Continuidad de los parques” sugere “parques” que tem ligação um com o outro, ou ainda, a bosques que tem continuidade que impossibilitaria de afirmar quando termina um e quando começa o outro. Lembrando a célebre metáfora do romancista e teórico italiano, Umberto Eco (1994), em seu livro “Seis passeios no bosque da ficção”: o bosque seria a metáfora por excelência do texto literário, é “um jardim de caminhos que se bifurcam todos podem traçar sua própria trilha, [...] a cada árvore que encontrar, optando por esta ou aquela direção” (1994, p. 12). O conto assim configura-se uma possibilidade de ensaio sobre a natureza do texto literário, a relação da ficção com a realidade e como estes dois universos muitas vezes são parques com continuidades tênues ou imanentes.

Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba, y sentir a la vez que su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo, que los cigarrillos seguían al alcance de la mano, que más allá de los ventanales danzaba el aire del atardecer bajo los robles. Palabra a palabra, absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y adquirían color y movimiento, fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte”. (CORTÁZAR, 1982, página)

Esta descrição cabe à personagem que lê o romance e a nós, leitores empíricos, que lê o conto. Nos deixamos pouco a pouco, palavra por palavra absorver pela sórdida disjuntiva dos heróis ficcionais que ganham cor e movimento, narrativa que nos desprende da realidade imediata, e nos aprofunda em nós mesmos. Nós, o leitor empírico e o leitor do romance, testemunhas este último encontro, pois “la ilusión novelesca” nos projeta na ficção ao mesmo tempo que a ficção se projeta na realidade do leitor.

Nos cabe uma última metáfora, que nos advém do simbolismo da adaga que jaze no peito do amante: “El puñal se entibiaba contra su pecho, y debajo latía la libertad agazapada” (CORTÁZAR, 1982, página). A adaga está sobre o peito, podemos entender como o coração que esconde a paixão que pulsa, esta adaga reclama por uma paixão escondida, que clama liberdade. O punhal simboliza a liberdade e a realização dessa paixão. Quanto mais passamos de um plano narrativo a outro, esta expressão de liberdade amplia seus significados. O que seria inicialmente apenas um instrumento do assassinato, passa a ser o símbolo de liberdade, esta liberdade na natureza da narrativa pode-nos levar a perguntar: até que ponto as personagens de ficção são livres ou presas às vontades do escritor? Uma vez finalizada a narrativa, as personagens desprendem-se totalmente desta autoria. O texto de Cortázar, ao misturar a narrativa que se passa no romance com o plano do conto, através dos elementos de entrecruzamentos que já analisamos, lança luz sobre o papel de coautor do próprio leitor do texto. Não mais a visão passiva daquele que apenas codifica o que o autor deixou pronto, mas aquele que participa do processo de figuração da obra no próprio ato de leitura.

O amante quer assassinar o marido que lê o romance a fim de realizar seu amor, porém nós, leitores empíricos, também sofremos com “una irritante posibilidad de intrusiones” (CORTÁZAR, 1982, página) pela porta atrás de nós, uma vez que somos colocados na posição daquele que está na poltrona verde deleitando-se com a leitura. O que sugere que as personagens estão em busca de assassinar também o leitor, desejo de ver-se livre deste que participa ativamente de sua história.

A personagem, com o ato de leitura do romance, coloca o drama em movimento, em outras palavras, no ato da leitura, daquele sentado na poltrona verde, configura-se a execução do que estava à espreita: representação de um mundo ficcional pela leitura. Assim,

como os estranhos sons narrado pelo Roderick Usher começam a surgir em sua realidade e, então, o que era apenas “fantasioso”, ou não real dentro da diegese, vem à realidade do conto quando a figura cadavérica da irmã Usher surge na soleira da porta, a adaga do amante atravessa as realidades e surge atrás do leitor do romance, no conto de Cortázar. A adaga é desejo de libertação dos amantes para a realização do seu amor proibido, ou ainda, o desejo de libertação das personagens para com o leitor. Atrás de nós, leitores empíricos, espreita também as tramas da narrativa, com a sua adaga da libertação em mãos, que cumpre a dúbia função de pensar-se livre do escritor empírico e, por isso livre, porém presa ao leitor que o realiza em seu ato de leitura. Nas palavras de Umberto Eco, “...numa história sempre há um leitor, e esse leitor é um ingrediente fundamental não só no processo de contar uma história, como também da própria história.” (ECO,1994, p. 7).

CONCLUSÃO

Os conceitos de *mise en abyme*, propostos por André Gide no final do século XIX, nos quais o texto terá várias narrativas, podem ser observados em diversas obras artísticas e literárias.

Neste trabalho, pode-se comprovar que o conto “Continuidad de los parques”, escrito por Julio Cortázar e publicado em 1964, possui várias narrativas. As principais são a história do homem de negócios que lê um romance e a dos amantes que se encontram na cabana.

Apesar de não estabelecer um ponto explícito de separação entre as duas, alguns elementos do texto sugerem que essas narrativas se encontram, como a cabana e o mordomo. Tentou-se relacionar a teoria de Gide ao efeito do fantástico a partir de elementos que compõem todos os planos da narrativa.

Por ser uma pesquisa em sua fase inicial, pelo menos da teoria de Gide, tentou-se abrir uma nova possibilidade de diálogo entre as duas teorias. As aproximações que foram feitas nesta análise, não excluem outras possibilidades de leitura, como as que foram empreendidas aqui.

REFERÊNCIAS

AVELLAR, J. de A. **O Chão da palavra**. Ed Rocco Ltda: Rio de Janeiro, 2007.

BRASIL, A. Mise-en-abyme da cultura: a exposição do “antecampo” em Pi’õnhitsi e Mokoí Tekoá Petei Jeguatá. In **Revista Significação**. V. 40, nº 40, 2013.

CAMARANI, A. L. S. A **Literatura Fantástica**: caminhos teóricos. Editora Cultura Acadêmica: São Paulo, 2014.

CASADEI, E. B. Narrativas Mise en Abyeme: a instalação de uma competência genérica da reportagem na Revista Da Semana (1920-1945). In **Revista Brasileira de História da Mídia**. V. 01, nº02, 2012.

CHINITA, F. **O Espectador (In)Visível**. LivrosLabCom. 2013.

CORONA, M. **Autorreferencialidade em território partilhado**. Tese de Doutorado Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2009.

CORTÁZAR, Julio. **Válise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ECO, Umberto, **Seis Passeios pelos bosques da ficção**. Rio de Janeiro: Ed. Companhia das Letras, 1994.

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

PIGLIA, Ricardo. “Novas teses sobre o conto”. In **Formas Breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, Edgar Allan. **Edgar Allan Poe**: ficção completa, poesia e ensaios. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

SOBRE OS AUTORES

NAIARA SALES ARAÚJO

Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Metropolitana de Londres, Mestra em Pesquisa Literária pela Universidade Metropolitana de Londres; Mestra em Letras pela Universidade Federal do Piauí (UFPI), Professora do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão (PGLetras/UFMA). Líder do Grupo de de pesquisa FICÇA – Ficção Científica, Gêneros Pós-Modernos e Representações Artísticas na Era Digital. Autora do livro *Brazilian Science Fiction and the Postcolonial legacy* e organizadora de diversos livros na área de literatura e outros saberes; email: naiara.sas2@gmail.com.

LÍVIA FERNANDA DINIZ GOMES

Mestra em Letras pela Universidade Federal do Maranhão; Graduada em Letras pela Universidade Federal do Maranhão; Professora do Instituto Federal do Maranhão; integrante do grupo de pesquisa FICÇA – Ficção Científica, Gêneros Pós-Modernos e Representações Artísticas na Era Digital; email: livia.fd.gomes@gmail.com

GLADSON FABIANO DE ANDRADE SOUSA

Mestre em Letras pela Universidade Federal do Maranhão; Professora de Língua e Literatura Portuguesa (SEDUC- MA); integrante do grupo de pesquisa FICÇA – Ficção Científica, Gêneros Pós-Modernos e Representações Artísticas na Era Digital; email: gladdking@hotmail.com

FLAMILLA PINHEIRO COSTA

Bacharel em Comunicação Social pela Estácio de Sá São Luís. Graduanda em Letras/Francês na UFMA e pós-graduanda em Cultura e Literatura pela Universidade Braz Cubas. Integrante do grupo de pesquisa FICÇA – Ficção Científica, Gêneros Pós-Modernos

e Representações Artísticas na Era Digital; email: flamillapinheiro@gmail.com

LUDMILA GRATZ MELO

Mestranda em Letras Pela Universidade Federal do Maranhão; Graduada em Letras pela Universidade Federal do Maranhão; integrante do grupo de pesquisa FICÇA – Ficção Científica, Gêneros Pós-Modernos e Representações Artísticas na Era Digital; email: ludgratz@gmail.com

ONIVALDO FERREIRA COUTINHO SOBRINHO

Graduando em Letras pela Universidade Federal do Maranhão; Bolsista Pibic-CNPQ; Integrante do grupo de pesquisa FICÇA – Ficção Científica, Gêneros Pós-Modernos e Representações Artísticas na Era Digital; email: onixfcs@gmail.com

LUCÉLIA MAGDA OLIVEIRA DA SILVA

Graduanda do curso de Letras – Espanhol da Universidade Federal do Maranhão, Bolsista Pibic – CNPQ; Integrante do grupo de pesquisa FICÇA – Ficção Científica, Gêneros Pós-Modernos e Representações Artísticas na Era Digital; email: lumagdas@hotmail.com .

FERNANDA PEREIRA CANTANHEDE

Bacharel em comunicação Social pela Universidade Federal do Maranhão; Graduanda em Letras pela Universidade Federal do Maranhão; Professora de Língua Inglesa; Integrante do grupo de pesquisa FICÇA – Ficção Científica, Gêneros Pós-Modernos e Representações Artísticas na Era Digital; email: fernanda.percant@gmail.com;

DÉBORA FURTADO MORAES

Graduanda do curso de Letras pela Universidade Federal do Maranhão, Professora de Língua Inglesa; Integrante do grupo de pesquisa FICÇA – Ficção Científica, Gêneros Pós-Modernos e Representações Artísticas na Era Digital; email: deeby.furtado@gmail.com.

AMANDA OLIVEIRA LIMA

Mestranda em Letras pela Universidade Federal do Maranhão;
Graduada em Letras pela Universidade Federal do Maranhão;
Professora de Língua Inglesa; Integrante do grupo de pesquisa
FICÇA – Ficção Científica, Gêneros Pós-Modernos e Representações
Artísticas na Era Digital; email: nemo_lima@hotmail.com

THAYNNA CAMILLA MARTINS MATOS

Graduanda em Letras pela Universidade Federal do Maranhão;
Bolsista PIBIC - CNPQ; Bolsista PIBIC - Fapema (2015/2016)
Integrante do grupo de pesquisa FICÇA – Ficção Científica, Gêneros
Pós-Modernos e Representações Artísticas na Era Digital; email:
thaynnacamilla@gmail.com.

DAYANE ANDRÉA ROCHA BRITO

Graduada em Letras/Inglês pela Universidade Federal do Maranhão;
Professora de Inglês; integrante do grupo de pesquisa FICÇA - Ficção
Científica, Gêneros Pós-Modernos e Representações Artísticas na Era
Digital; email: daaybrito@gmail.com

FÁBIO HENRIQUE NOVAIS DE MESQUITA

Mestre em Letras pela Universidade Federal do Maranhão;
Professor de Língua Portuguesa do Instituto Federal do Maranhão;
Integrante do grupo de pesquisa FICÇA - Ficção Científica, Gêneros
Pós-Modernos e Representações Artísticas na Era Digital; email:
fabiomesquitalettras@gmail.com

DAIANE LEITE CHAVES BEZERRA

Graduada em Letras - Espanhol pela Universidade Estadual do Piauí.
É Pós-graduada em Ensino de Língua Espanhola com Docência do
Ensino Superior. Atualmente é professora do Ensino Básico, Técnico
e Tecnológico do Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do
Maranhão - IFMA. Tem experiência na área de Letras, com ênfase
em Línguas Estrangeiras Modernas, Ensino-Aprendizagem de Língua
Estrangeira, Língua Espanhola e Literaturas Hispânicas.

ISBN 978-85-7862-783-6



9 788578 627836

