

A MATÉRIA DOS SONHOS E MEDOS:

MANIFESTAÇÕES DO INSÓLITO
FICCIONAL E SUAS VERTENTES

ORGANIZADORES

ALEXANDER MEIRELES DA SILVA
FABIANNA SIMÃO BELLIZZI CARNEIRO
JUCÉLIA DE OLIVEIRA MARTINS

A MATÉRIA DOS SONHOS E MEDOS:

MANIFESTAÇÕES DO INSÓLITO
FICCIONAL E SUAS VERTENTES

ORGANIZADORES

ALEXANDER MEIRELES DA SILVA
FABIANNA SIMÃO BELLIZZI CARNEIRO
JUCÉLIA DE OLIVEIRA MARTINS

A MATÉRIA DOS SONHOS E MEDOS:

MANIFESTAÇÕES DO INSÓLITO FICCIONAL E SUAS VERTENTES

Catalão

2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CATALÃO

Roselma Lucchese
Reitora

Cláudio Lopes Maia
Vice-Reitor

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE CATALÃO

José Luís Solazzi
Coordenador da Editora

CONSELHO EDITORIAL

Alexandre de Assis Bueno
André Carlos Silva
André Vasconcelos da Silva
Antônio Fernandes Júnior
Domingos Lopes da Silva Júnior
Estevane de Paula Pontes Mendes
Helder Nagai Consolaro
José Luís Solazzi



Copyright © 2024 LETRASDOCERRADO

COMITÊ CIENTÍFICO:

Alexander Meireles da Silva (UFCAT)
Fabianna Simão Bellizzi Carneiro (UFCAT)
Jucélia de Oliveira Martins (UFCAT)
João Batista Cardoso (UFCAT)
Ulysses Rocha Filho (UFCAT)
Francisco de Assis Ferreira Melo (UFU)
Helenice Christina Lima Silva (UFCAT)
Guilherme Weber Gomes de Almeida (UFCAT)

REVISÃO

Alexander Meireles da Silva
Fabianna Simão Bellizzi Carneiro
Jucélia de Oliveira Martins

PROJETO GRÁFICO

Stephane Thayane dos Santos Serejo

A matéria dos sonhos e medos: [livro eletrônico] manifestações do insólito ficcional e suas vertentes. / organizado por Alexander Meireles da Silva, Fabianna Simão Bellizzi Carneiro, Jucélia de Oliveira Martins. – Catalão (GO) : Ed. Letras do Cerrado, 2024.

248 p. : il.

ISBN: 978-85-93870-53-8 1.

Gêneros Pós-Modernos. 2. Memória. 3. Crítica Literária. I. Silva, Alexander Meireles da. II. Carneiro, Fabianna Simão Bellizzi. III. Martins, Jucélia de Oliveira. IV. Título.

CDU: 82.09:82-3

Ficha catalográfica elaborada pelo bibliotecário-documentalista Marcio Luiz
Fernandes Barbosa (CRB 1/3161)



Encontro Nacional de Ficção, Discurso e Memória



Grupo de Pesquisa (CNPq)
"Ficção Científica, Gêneros Pós-Modernos e Representações
Artísticas na Era Digital"

APOIO

Universidade Federal do Maranhão - UFMA
Programa de Pós-Graduação em Letras - PGLetras (UFMA)
Programa de Pós-graduação em Letras - PGLB (Bacabal - UFMA)
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem - PPGEL/UFCAT
Curso de Letras - DELER (UFMA)
Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico
do Maranhão - FAPEMA
Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq
Divulga Letras - Projeto digital independente

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	8
CAPÍTULO 1 - FIGURAÇÕES DE PERSONAGENS MONSTRUOSAS: A LITERATURA DE AUTORIA FEMININA LATINO-AMERICANA NO SÉCULO XXI – FABIANNA SIMÃO BELLIZZI CARNEIRO	12
CAPÍTULO 2 - CONFIGURAÇÕES IDENTITÁRIAS DA VAMPIRA NEGRA EM FLEDGLING, DE OCTAVIA E. BUTLER – ALEXANDER MEIRELES DA SILVA E JUCÉLIA DE OLIVEIRA MARTINS	27
CAPÍTULO 3 - ENTRE VESTIDOS, AMNÉSIAS E NARCISOS: UMA LEITURA DA PERFORMANCE ESTÉTICA DOS CONTOS DE A VESTIDA SOB A ÓTICA DO INSÓLITO FICCIONAL - KARINE ARAGÃO DOS SANTOS FREITAS E TALITA ROSETTI SOUZA	43
CAPÍTULO 4 - O FABULISMO SCHULZIANO: UMA REVISITAÇÃO DO GROTESCO? - PAULA FABRÍSIA FONTINELE DE SÁ	59
CAPÍTULO 5 - LEVIATHAN, DRAGÃO-REI DAS TERRAS QUENTES DE OLAM: UMA CRIATURA MITOLÓGICA NA LITERATURA BRASILEIRA ATUAL - FRANCISCO DE ASSIS FERREIRA MELO	76
CAPÍTULO 6 - A MORTALHA DE ALZIRA: A FEMME FATALE COMO ELEMENTO SOBRENATURAL NA FICÇÃO ESPECULATIVA BRASILEIRA - NAIARA SALES ARAÚJO SANTOS E BRUNA LETÍCIA MENEZES FERREIRA	91
CAPÍTULO 7 - CARACTERÍSTICAS DISTÓPICAS PRESENTES NOS CONTOS PESTILENTOS DE EDGAR ALLAN POE - ALEXANDER MEIRELLES DA SILVA E MARIELE DA SILVA ALVES	110
CAPÍTULO 8 - ÆAUMBAR: O MÉTODO MÍTICO E A RECONSTRUÇÃO DA QUEDA A PARTIR DE MORGOTH POR J. R. R. TOLKIEN - CLÁUDIO AUGUSTO CARVALHO MOURA E NYCOLAS GUSTAVO DE SOUSA AIRES	125
CAPÍTULO 9 - ASPECTOS DO GROTESCO EM O SENHOR DAS MOSCAS, DE WILLIAM GOLDING - PAULA FABRÍSIA FONTINELE DE SÁ E GEYSA RUSSIELLY CAMPELO BRANDÃO	141
CAPÍTULO 10 - O ALIENÍGENA EM NARRATIVAS DE FICÇÃO CIENTÍFICA - GABRIEL WIRZ LEITE	162
CAPÍTULO 11 - ENTRE ELETROCHOQUES E BOMBAS ATÔMICAS: A REPRESENTAÇÃO DO MAL ATRAVÉS DO FANTÁSTICO EM “JOHNNY PANIC E A BÍBLIA DOS SONHOS” DE SYLVIA PLATH - MILENA PINHEIRO FRANÇA MACHADO SOUSA	179

CAPÍTULO 12 - O PASSADO QUE ASSOMBRA: ECOS DA ÚLTIMA DITADURA MILITAR ARGENTINA NA NARRATIVA DE MARIANA ENRIQUEZ - JOANA GONÇALVES COELHO SILVA.....	194
CAPÍTULO 13 - INSÓLITO E MAGIA EM "SÃO MARCOS", DE JOÃO GUIMARÃES ROSA - LUCAS BRANCO DE ARAUJO MOTTA	212
CAPÍTULO 14 - BEM (DES) AVENTURADOS OS PUROS DE CORAÇÃO: UMA ANÁLISE DA BARBÁRIE EM 'A VISTA DOS BOSQUES' DE FLANNERY O'CONNOR - ANA CAROLINA MACEDO CAMARGOS	232

Apresentação

“Somos feitos da matéria dos sonhos; nossa vida pequenina é cercada pelo sono”, assim Próspero declara no ato IV de **A Tempestade** (1616), do dramaturgo inglês William Shakespeare. Sonhos bons e sonhos maus, esses últimos mais conhecidos como pesadelos, refletem a vida, igualmente marcada por bons e maus momentos. A partir dessa experiência universal e atemporal, o ser humano buscou entender os seus medos, desejos e ansiedades em relação ao mundo a sua volta, a outros indivíduos e a si mesmo, por meio de outra representação da realidade cotidiana. Assim nasceu o fantástico, em suas diferentes formas e manifestações. Plural e diversificado como nós, o fantástico, na esfera da literatura, tem encontrado formas variadas para materializar, em palavras, as tentativas de compreensão desse sono que cerca a nossa vida. Representante desse esforço, a publicação **A matéria dos sonhos e medos: manifestações do insólito ficcional e suas vertentes**, resultante das discussões no V Encontro Nacional de Ficção, Discurso e Memória, realizado pelo Grupo de Pesquisa FICCA, da Universidade Federal de Maranhão, reúne visões acadêmicas sobre o fantástico literário com foco na fantasia, horror e ficção científica, enquanto principais vertentes do modo fantástico.

Compondo a obra que você tem agora em mãos, Fabianna Simão Bellizzi Carneiro aborda no capítulo **Figurações de personagens monstruosas: A literatura de autoria feminina latino-americana no século XXI** como passados mais de cinquenta anos, vemos surgir um grupo de escritoras que, também impactadas por questões sócio-políticas que atemorizam a América Latina, iniciam uma produção na qual elementos como horror, medo, violência doméstica – elementos presentes na literatura gótica tradicional – metaforizam a condição de um grupo específico em nosso continente e muito marginalizado: as mulheres.

Ainda sobre autoras estrangeiras, em **Configurações identitárias da vampira negra em Fledgling, de Octavia E. Butler** Alexander Meireles da Silva e Jucélia de Oliveira Martins demonstram como na posição de uma das mais influentes representantes da ficção especulativa afro-americana contemporânea, Octavia E. Butler trabalha no romance **Fledgling** (2005) as convenções e temáticas da ficção científica para demonstrar as configurações da identidade afro-americana feminina na pós-modernidade.

Na seara da literatura brasileira de autoria feminina, **Entre vestidos, amnésias e narcisos: Uma leitura da performance estética dos contos de A vestida** sob a ótica do insólito ficcional, de Karine Aragão dos Santos Freitas e Talita Rosetti Souza Mendes, propõem uma leitura analítica de três contos da coletânea **A vestida**, da escritora brasileira Eliana Alves Cruz

visando construir entendimentos acerca da literatura afro-brasileira/negro-brasileira de autoria feminina e do insólito ficcional contemporâneo.

De volta a Europa, Paula Fabrisia Fontinele de Sá foca em **O fabulismo schulziano**: uma revisitação do grotesco? como o autor polonês Bruno Schulz publica a obra **Lojas de canela** (1933), construindo narrativas em que os limites entre a imaginação e a realidade são fluidos; histórias do cotidiano se mesclam com o extraordinário, e a linguagem é usada para evocar uma atmosfera de conto de fadas.

No território da fantasia, **Leviathan, dragão-rei das terras quentes de Olam**: Uma criatura mitológica na literatura brasileira atual, de Francisco de Assis Ferreira Melo analisa a presença da figura do Dragão Leviathan na literatura brasileira, a partir do livro dois da trilogia **As Crônicas de Olam**: mundo e submundo (2016), do escritor brasileiro Leandro Lima Wurlitzer, proporcionando uma identificação de uma presença mitológica nessa narrativa de *High Fantasy*.”

A literatura brasileira também está presente no capítulo **A Mortalha de Alzira**: A femme fatale como elemento sobrenatural na ficção especulativa brasileira, de Naiara Sales Araújo Santos e Bruna Letícia Menezes Ferreira, em que as pesquisadoras abordam como o medo do feminino pode ser solo fértil para a manifestação de figuras enigmáticas tais como medusas, vampiras, bruxas, ou até mesmo figuras que são capazes de levar o homem à destruição para alcançar algum objetivo como é o caso da *femme fatale* do romance **A Mortalha de Alzira** (1895) do escritor maranhense Aluísio Azevedo.

Da mesma forma, ainda nos territórios do gótico do século XIX, **Características distópicas presentes nos contos pestilentos de Edgar Allan Poe**, de Alexander Meirelles da Silva e Mariele da Silva Alves investiga as relações entre distopia e pestilência em dois contos do escritor Edgar Allan Poe, demonstrando como contos de histórias de terror, retratavam acontecimentos pestilentos e suas consequências na sociedade, muitas vezes questionando a forma como os governantes e as populações se comportavam frente à peste.

De volta ao mundo da fantasia, **Ēaumbar**: O método mítico e a reconstrução da queda a partir de Morgoth por J. R. R. Tolkien, de Cláudio Augusto Carvalho Moura e Nycolas Gustavo de Sousa Aires partem do entendimento de que o método mítico fantástico é uma ferramenta a partir da qual o autor se apodera do poder imagético e social dos mitos, ou seja um método pelo qual pode se dar o processo da mitopoese (a criação de mitos/mundos ficcionais), promovendo uma investigação de quais mitos impactaram a obra de Tolkien.

No campo do grotesco, Paula Fabrísia Fontinele de Sá e Geysa Russielly Campelo Brandão abordam em **Aspectos do grotesco em O senhor das moscas, de William Golding** como a obra de Golding permite que o leitor saia de uma condição passiva, colocando-se em posição de questionar sobre a realidade grotesca que nos encontramos, com suas organizações sociais e hierarquias. Nesse sentido, este trabalho visa analisar como o grotesco é representado em **O senhor das moscas**, produzindo violência e horror no texto.

Adentrando no universo da ficção científica, Gabriel Wirz Leite analisa em **O alienígena em narrativas de ficção científica** como narrativas que tematizam alienígenas podem fazer com que olhemos para nós mesmos e possamos questionar não só o antropocentrismo, mas nossa própria forma de se nos relacionar com o outro e o diferente, de modo que possamos aprender a viver em comunidade de maneiras menos danosas.

O mal toma conta do capítulo **Entre eletrochoques e bombas atômicas: A representação do mal através do fantástico em “Johnny Panic e a Bíblia dos Sonhos”, de Sylvia Plath**, com a autoria de Milena Pinheiro França Machado Sousa, que se propõe como uma análise sobre o fantástico como modo de representação do Mal no conto “*Johnny Panic e a Bíblia dos Sonhos*” da escritora norte-americana Sylvia Plath, publicado em 1958.

Outro mal, o da ditadura militar, se faz presente em **O passado que assombra: Ecos da última ditadura militar argentina na narrativa de Mariana Enriquez**, de Joana Gonçalves Coelho Silva. Neste estudo, a pesquisadora almeja analisar como a memória sócio-histórica argentina e algumas das implicações da última ditadura militar reverberam em dois contos da autora: “*Cuando hablábamos con los muertos*”, publicado originalmente na coletânea **Los peligros de fumar en la cama** em 2009, e “*La Hostería*”, publicado na coletânea **Las cosas que perdemos en el fuego** em 2016.

Insólito e magia em “São Marcos”, de João Guimarães Rosa, de Lucas Branco de Araujo Motta, por sua vez, demonstra como a obra de Guimarães Rosa continua sendo um dos assuntos mais estudados nos meios acadêmicos de literatura brasileira. Seus textos seguem emitindo luzes aos críticos e leitores. No entanto, ao estarmos tão próximos dos aniversários de oitenta anos de Sagarana (1946) e setenta anos de Corpo de Baile (1956) e Grande Sertão: Veredas (1956), cabe-nos perguntar: por que sua obra é adjetivada de “épica” desde sua primeira recepção crítica até a atualidade?

Por fim, em **Bem (des)aventurados os puros de coração**: Uma análise da barbárie em “A vista dos bosques” de Flannery O’Connor, com a autoria de Ana Carolina Macedo Camargos pretende-se discutir os monstros do cotidiano através da análise das reverberações do gótico no conto "A Vista dos Bosques" da autora Flannery O’Connor. O conto será analisado à luz dos conceitos de violência e grotesco na vertente gótica, denominada *Southern Gothic* (Gótico Sulista), que se tornou predominante no século XX.

Como observado brevemente nos títulos e sinopses dos capítulos apresentados acima, a organização de Alexander Meireles da Silva, Fabianna Simão Bellizzi Carneiro e Jucélia de Oliveira Martins buscou trazer nas páginas a seguir um panorama diversificado das pesquisas acadêmicas realizada no Brasil em diferentes instituições de ensino. Que a leitura dos capítulos sirva de inspiração para novos sonhos e pesadelos.

FIGURAÇÕES DE PERSONAGENS MONSTRUOSAS: A LITERATURA DE AUTORIA FEMININA LATINO-AMERICANA NO SÉCULO XXI

Fabianna Simão Bellizzi Carneiro (UFCAT)¹

1. INTRODUÇÃO

Influenciados por mudanças políticas advindas dos Golpes Militares que acometeram países da América do Sul e o consequente estado de tensão, autoritarismo e truculência que se instalou após sucessivas tomadas de poder pelos militares, autores como Julio Cortázar (1914-1984), na Argentina; Carlos Fuentes (1928-2012), no México; Mario Vargas Llosa (1936), no Peru; Murilo Rubião (1916-1991) e José J. Veiga (1915-1999), no Brasil; Isabel Allende (1942), no Chile; Gabriel García Márquez (1927-1982), na Colômbia e Jorge Luis Borges (1899-1986), na Argentina não se eximiram de retratar as atrocidades que marcaram as décadas de 1960, 1970 e início da década de 1980. Em comum, esse tipo de produção é atravessada por certa opacidade, em que realidade e incongruência imiscuem-se, sem deixar de abordar temas como história e sociedade latino-americanas.

Tidos por alguns críticos como escritores do realismo maravilhoso, esses autores contribuíram para a consolidação da literatura latino-americana como uma força importante no cenário literário mundial, além de mostrarem aos europeus “que a América Latina também era um território literário e não apenas um lugar onde se produzia golpes de estados e domavam-se potros” (Cortázar *apud* Costa, 2012, p. 137). Passados mais de cinquenta anos, vemos surgir um grupo de escritoras que, também impactadas por questões sócio-políticas que atemorizam a América Latina, iniciam uma produção na qual elementos como horror, medo, violência doméstica – elementos presentes na literatura gótica tradicional – metaforizam a condição de um grupo específico em nosso continente e muito marginalizado: as mulheres.

Em resposta ao entrevistador Carlos Marcelo (2022, s/d), sobre o fato de tantas escritoras terem se destacado na América Latina nos últimos anos, Samanta Schweblin, autora da coletânea **Pássaros na boca** (2019) sublinha que:

Há um forte movimento feminista em toda a América Latina, o que suponho que impulsionou esse processo. E, por sua vez, muitas escritoras estão

¹ Pós-Doutora em Estudos Literários (UFU). Docente do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Catalão (IEL/UFCAT-GO). E-mail: fabianna_bellizzi_carneiro @ufcat.edu.br

envolvidas em movimentos políticos muito fortes, e não me refiro apenas aos direitos das mulheres. Penso em Claudia Piñeiro, Nona Fernández, Lina Meruane, Valeria Luiselli, Leila Guerriero. Todas são escritoras que, além de escrever livros maravilhosos, usam as palavras para jogar luz sobre conflitos sociais, às vezes nomeando o que não tinha sido dito, às vezes escrevendo as bandeiras das próprias manifestações. Isso é bem marcante em uma geração. O sucesso da literatura escrita por mulheres também está ligado ao fato de que, até muito recentemente, apesar de representar quase metade da população, ainda éramos minoria na ocupação de espaços nas prateleiras das livrarias. E quando as minorias finalmente chegam ao cânone elas formam um balde de água refrescante. São sempre novas informações, novas maneiras de ver o mundo, novas formas de nomear as coisas.

Não obstante certas diferenças, como as quase seis décadas que separam os dois grupos; o fato de os autores inicialmente citados neste trabalho terem tido reconhecimento mais rápido por parte da crítica e das editoras ou a pouca relevância dada à escrita feminina, há algo que separa, em sua inteireza, os escritores do realismo maravilhoso e as autoras do novo gótico latino-americano: as “bordas” do fantasma.

Dos monstros e espectros presentes em obras como **A casa dos espíritos** (1982), **Cem anos de solidão** (1967), **Todos os fogos o fogo** (1966), **Conversa no Catedral** (1969) ou **O livro de areia** (1975) entre outros, vê-se que o fantasma possui uma espécie de “corpo social”, muito coadunado ao momento histórico da América Latina em busca de identidade em meio à repressão e aos problemas que marcaram a segunda metade do século XX: corrupção, crise econômica, inflação desenfreada, distribuição desigual de recursos, poucas oportunidades e pouco acesso a serviços básicos, além da instabilidade política e falta de governabilidade eficaz.

Hoje, a realidade é outra. Não vivemos mais regimes ditatoriais (ainda que tivéssemos, nos últimos anos, uma espécie de revivescência do truculento período militar), porém não deixamos de ter medos, embora de outra forma. Os “fantasmas” que nos assombravam ganham, na aurora do século XXI, um corpo individual, ou seja, os fantasmas parecem ter se interiorizado. Isso revela algo próprio do século XXI: nossos medos são mais internos. As doenças da alma nunca nos assolaram tanto. Estamos mentalmente à deriva como nunca estivemos, estamos sós e isolados em nossas redes e contas virtuais. Cada vez mais perdemos esperança em dias melhores, e aqui destacamos a escrita feminina latino-americana por dois motivos.

Primeiro porque a própria história do nosso continente é uma história marcada pelo medo. Segundo porque, para as mulheres, a “mão do poder” sempre foi mais pesada, desde a

mão do colonizador até a mão dos maridos e pais tiranos. Dados mostram² que a América Latina é a região mais perigosa para as mulheres no mundo todo. Torna-se premente um estudo que ressalte a produção feminina ligada ao horror, afinal: “[...] a escrita feminina latino-americana é uma ferramenta de resistência para o confronto dos cenários de violências contra mulheres. [...] São narrativas com vozes de corpos fraturados, corpos feitos para serem esquecidos”. (Duarte, 2009, p. 1). Lembremos que desde as viagens de conquista fomos saqueados e seguimos sistematicamente violentados pelas políticas econômicas externas, sofremos um penoso e cruel apagamento cultural ao longo de nossa história, pessoas foram torturadas e mortas durante o regime ditatorial, presenciamos (até os dias atuais) o genocídio de nossos povos originários. “E o pior é que normalizamos grande parte disso tudo. Do que mais escreveríamos senão a partir do insólito e do horror?” (Schweblin *apud* Aguiar, 2022, s/p).

Importante destacar que nas narrativas góticas tradicionais o medo estava muito atrelado às questões culturais próprias daquele período, como queda da monarquia; o avanço do sistema industrial; questionamentos da ideologia cristã. O humanismo ocidental, ao adotar a epistemologia iluminista e assim fixar o princípio de que alguns seres humanos são “mais humanos” que outros e que esses “mais humanos” ditariam a medida de todas as coisas (Ghandi *apud* Monteiro, 2005), ajudou a construir hierarquias raciais, além de contribuir para “taxonomias pseudocientíficas, ligadas à noção de raça. Tal posição humanista fundamenta-se na orientação cartesiana de que o indivíduo habita o centro do universo” (Monteiro, 2005, p. 118). Essa concepção de “hierarquias raciais” se estenderia ao longo do século XIX de forma ainda mais nociva, atribuindo a “monstruosidade” às pessoas que não se inseriam no padrão hegemônico caucasiano.

No século XXI, entretanto, os medos são de outra ordem, talvez mais interiorizados. Steven Bruhm (2002) sentencia que o sujeito gótico contemporâneo é um sujeito psicanalítico. No que se relaciona à questão feminina, vemos que os monstros de hoje estão muito coadunados com questões próprias das mulheres no século XXI – mentes dilaceradas, doenças da alma, melancolia, daí que uma incursão por alguns conceitos próprios dos estudos do psiquismo será essencial para pesquisarmos a manifestação do medo nas produções literárias que mantêm elementos do gótico, essencialmente o texto de Steven Bruhm em seu capítulo “The contemporary Gothic: why we need it”. Para os estudos da mente como recalques, melancolia e solidão perscrutaremos os estudos basilares de Sigmund Freud, como **O incômodo** (2021) e **Compêndio de Psicanálise e outros escritos inacabados** (2019).

² Dados levantados pelo periódico *El País*: “América Latina é a região mais letal para as mulheres”. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/11/24/actualidad/1543075049_751281.html Acesso em: 28 abr. 2024.

Nesse contexto de incertezas, pessimismo e um significativo aumento das acima chamadas “doenças da alma”, surge um grupo de artistas capitaneado por mulheres que, sensibilizadas por esse *status quo*, utiliza elementos da vertente do gótico tradicional para refletir sobre os problemas que assolam a contemporaneidade, em especial escritoras da América do Sul. De acordo com a escritora Giovanna Rivero, em entrevista concedida a Carlos Madrid (2021, s/p), “O chamado gótico latino-americano do século 21 está abordando um novo abismo que nada mais é do que o fim de nossa espécie”. Em especial atenção à questão feminina exibida nas narrativas que guardam aspectos do gótico, Rivero (2021, s/p) esclarece que: “a violência contra o corpo das mulheres envolve métodos de morte e a morte é sempre política, é filosófica, é terrível”.

Dessas autoras que trazem personagens anuladas e corpos fraturados para “serem esquecidos” seleciono, para este trabalho, a escrita de María Fernanda Ampuero. Veremos, ao longo deste artigo, que a protagonista do conto “Assobio” fala de algo que acompanha as mulheres há anos, mas que ainda não havia recebido a devida nomenclatura: a violência psicológica. Pelas vias do horror, o conto “Assobio” interpela o discurso patriarcal e hegemônico, porém pela voz de uma personagem mulher e pela autoria de uma mulher, demarcando assim um espaço da escrita feminina que durante muitos anos foi relegado pelas editoras e livrarias.

2. UM RECORTE NA ESCRITA DE MARÍA FERNANDA AMPUERO: VIOLÊNCIA E MONSTRUOSIDADE

O conto inicia-se com a seguinte frase: “Mamãe nunca tinha contado histórias de terror” (Ampuero, 2022, p. 39). Na sequência, a narradora relembra as muitas passagens que sua mãe lhe contara sobre sua infância e adolescência, em seus pormenores, sublinhadas por detalhes visuais e descritivos e assim favorecendo a imersão do leitor. Interessante notar que essas passagens tão vívidas, logo nos primeiros parágrafos, se por um lado facilitam a entrada e a conexão emocional do leitor com a história, por outro podem acautelá-lo na medida em que, a cada história que a mãe contava, havia sempre uma perversa ocorrência, conforme se pode atestar:

Contava tudo, com muitos detalhes. Os sabores, os cheiros, texturas de sua infância, o primeiro negócio que ela começou, quando era apenas uma adolescente, de vender a banana descartada, a que não era exportável, para as pessoas do bairro. Nunca deixava de falar sobre isso, talvez porque tenha sido

seu primeiro e último trabalho remunerado, a primeira e última vez que o dinheiro chegava às suas mãos e saída delas (Ampuero, 2022, p. 39).

A narradora explica que a incipiente “veia comercial” da mãe logo fora substituída pela mesada do pai (que a queria dentro de casa), e que quando ainda vendia bananas para trocar por livros, perfumes e chocolates, seus irmãos roubavam esses produtos para presentear suas namoradas. A mãe ainda lhe confessara que à época em que tinha seu caixote de bananas como comércio, a “mãe da mamãe” (Ampuero, 2022, p. 39) a agredia fisicamente, ao passo que os irmãos se livravam das palmadas. A mãe ainda contou fatos envolvendo a história do macaquinho, do leite fervendo e dos ratos, no entanto nenhuma história de terror.

Uma vez, em uma plantação, o avô da narradora derrubou umas árvores e de uma delas caiu um macaquinho, que foi levado para casa, sob os cuidados da mãe da narradora. O animal convivia com as crianças como se fosse uma delas, porém, um dia, o macaco se masturbou na frente das visitas. O bichinho foi solto novamente no campo e no dia seguinte foi achado morto em uma rede de plantação.

Certa ocasião, quando a mãe era pequena, uma enorme panela de leite, sem vigilância, estava ao fogo. O líquido derramou sob a menina, de forma que seu vestido grudasse à sua pele como se fosse uma coisa só, fazendo-a desmaiar de dor. A narradora também teve notícias da história dos ratos: “a mãe da mamãe punha fogo nas tocas dos ratos e, em seguida, as tapava com pedras e que mamãe, à noite, tentava curar com mentol as feridas dos ratinhos chamuscados” (Ampuero, 2022, p. 40).

Ainda que a filha não tenha sido atendida com histórias de terror mais tradicionais, vemos traços de horror em cada passagem acima, desde a autoridade paterna, passando pelos irmãos que a roubavam e pela mãe que a agredia, até as ocorrências cruéis com animais. A perversidade se evidencia ainda mais quando a menina diz que o pai contava histórias de terror, como no dia em que o amiguinho Jo, morto em um acidente de carro, aparecera para ele convidando-o para brincarem. Ainda assim, a narradora insiste para que a mãe se recordasse de alguma história, até porque ela passara muito tempo no campo, na casa da avó, e provavelmente teria uma história boa para contar, ao contrário da história do pai, que pouco a comovera. Por fim, a mãe contou sua história de terror justamente na noite em que se deu uma fatídica ocorrência.

Os vizinhos abandonaram uma cachorrinha na varanda da narradora. Após alguns dias ouvindo-a chorar, os pais resolvem adotar o bichinho, e isso causou muita comoção na narradora, que sempre quis ter um animal, no entanto os pais nunca permitiram. Chama-nos

atenção uma pequena confissão feita pela narradora: “Além da festa que eu fiz por ter um animal de estimação, havia outra mais bonita que era ver meu pai tão vivo, tão meu e de mamãe, e não da rua, de outras pessoas” (Ampuero, 2022, p. 41). A alegria da narradora se esvai quando ela se depara com a cadelinha morta, envenenada. Naquela noite, vendo a filha chorar, a mãe finalmente decide contar uma história de terror.

A mãe tinha uma cachorra, Loba, que havia parido oito filhotes. Todos morreram de alguma praga, semana após semana. Loba farejava os cantos pela casa à procura dos filhotes, e “mamãe, também muito triste, decidiu ir com sua cachorra para o campo, para a casa da avó, para atravessar o luto” (Ampuero, 2022, p. 42). Nesse momento, a narrativa se apropria de um procedimento formal muito presente na literatura fantástica: a transição espacial, conforme se nota:

A casa da avó da mamãe era um sobrado, de uma madeira tão velha que já estava cinza, do tipo que você vê na estrada quando está indo de um lugar para outro. Mamãe se enchia de poesia ao descrevê-la, como a casa de uma avó de um conto de fadas, mas eu sabia que era uma fantasia. Os lugares onde uma pessoa foi feliz sempre são lembrados como belos. Era, na verdade, a típica casa em ruínas dos camponeses da área: opulenta em madeira podre, insetos e latão, sem banheiro, água ou eletricidade. É onde a avó da mamãe morava, já sozinha, porque o avô da mamãe tinha fugido com outra mulher quando mamãe era criança. Aí mamãe apareceu um dia com sua cadela órfã de filhotes e uma mala (AMPUERO, 2022, p. 42).

Observa Remo Ceserani (2006) que muitas vezes percebemos nos contos fantásticos a passagem da dimensão do cotidiano para o inexplicável ou perturbador. No excerto acima, a descrição de uma casa decadente e em ruínas, tomada por madeira podre e insetos, além de insalubre, nos lembra os antigos castelos mal-assombrados das narrativas góticas, nos quais as personagens entravam de forma a desvendarem um mistério. Em se tratando de uma narrativa que anuncia, logo no primeiro parágrafo, uma possível imersão no fantástico, é aceitável que se explorem procedimentos formais comuns do gênero. No entanto, para além de um recurso estilístico, o que temos é a possibilidade de pensarmos em uma relação muito delicada, a relação entre avó e neta e a cumplicidade que nasce entre elas, bem como na rede de apoio que nasce a partir das três gerações.

Clarissa Pinkola Estés (2007) afirma que avó seria uma representação simbólica da mulher sábia. Psicanalista junguiana, Estés (2007, p. 18) defende suas ideias por causa de um princípio simples: a mulher sábia consegue enxergar seu eu profundo, não à toa que nos mitos e contos orais os príncipes podem ter destaque, mas “é a velha que tem algo de realmente bom a dar”. Ainda citando as histórias, Estés (2007) nos faz pensar a respeito da dupla formada por

uma personagem jovenzinha e uma personagem velha, que juntas assumem um tipo de missão em que uma “daria a benção” à outra e assim seguiriam suas vidas de forma corajosa e audaz.

Em “Assobio”, essa cumplicidade entre avó e neta se evidencia logo nos primeiros dias de hospedagem, a começar pela própria descrição da avó: “rechonchuda, alegre e amorosa” (Ampuero, 2022, p. 43), que permitia que a neta fizesse tudo, desde levantar tarde e colher flores na praia, comer quando quisesse e montar a égua sem sela, até beber cerveja e fumar cigarros mentolados, reforçando assim as palavras de Estés (2007, p. 14): “[a] tarefa crucial da grande mãe é simplesmente a seguinte, e nada além disto: viver a vida plenamente”. Em meio a essas digressões, a narradora começa a trazer questionamentos mais profundos relacionados à estrutura patriarcal e que depois são ampliados até chegarmos à temática do conto: a violência psicológica.

A narradora conclui, após ouvir a mãe dizendo que ela e a avó viviam felizes, se alimentando da pequena horta, pescando e caçando animais, que elas eram autossuficientes e que a história poderia terminar ali, com “mamãe, sua avó e a cadela vivendo um matriarcado feliz e descomplicado, sem espartilho, rompendo a madrugada escura como boca de lobo, sem eletricidade, sem vizinhos, com risos selvagens [...]” (Ampuero, 2022, p. 43). No entanto, a mãe prossegue e ainda inicia a solicitada história de terror. Antes, porém, cabem algumas considerações sobre a escrita de Ampuero e sua opção por trazer à baila uma escrita engajada, coadunada às questões femininas e ainda pela voz de narradoras, em sua maioria.

Ao analisar a violência na literatura, Jaime Ginzburg (2012) atenta para o fato de que certos procedimentos são recorrentes em narrativas que trazem o tema da violência, como imagens de excesso e intensificação, elipses, escolhas lexicais, repertório de leituras prévias do leitor, entre outros. Porém, esses elementos não entregariam o efeito esperado sem a postura do narrador, que imbricado com a contextualização histórica, pode fornecer o devido planejamento sobre literatura e violência: “É muito importante a caracterização do narrador, quando se trata de um conto ou de um romance. O narrador delimita a perspectiva: por meio dele, ficamos sabendo dos acontecimentos em uma história. É dele o ângulo pelo qual conhecemos os episódios relatados” (Ginzburg, 2012, p. 30-31).

Ainda trazendo os estudos de Ginzburg (2012, p. 22), devemos observar se o narrador consegue nos trazer a consciência crítica do que está ocorrendo e se ele se importa com o que está relatando sem frieza ou indiferença: “Como leitores, somos desafiados a ter senso crítico para não aderir à abordagem preconceituosa de legitimação da agressão exposta pelo narrador.” De tal monta é a importância do narrador, para Ginzburg (2012), a ponto de fazer com que a narrativa ganhe um salto de articulação da estética com a ética, principalmente porque muitas

vezes a vítima não tem condições de relatar de modo completo o que aconteceu, ou não sabe quem a agrediu, cabendo ao narrador o papel de condutor rumo à verdade dos fatos.

A narradora do conto “Assobio” consegue expor os atos de violência de tal forma que o leitor implícito não com muita dificuldade consiga inferir se tratar de violência estrutural, própria dos sistemas patriarcais. Ademais, no conto em análise os atos de violência não são narrados por narradores, mas por uma narradora, marcando assim a escrita de Ampuero.

Nascida no Equador, no ano de 1976, María Fernanda Ampuero publicou as coletâneas **Rinha de Galos** e **Sacrifícios humanos** em 2018 e 2021, respectivamente. Além de escritora, é jornalista e mora na Espanha desde o ano de 2005. A coletânea **Rinha de Galos** esteve entre os 10 livros pelo periódico The New York Times (Barcelona). Considerada pela crítica como uma das escritoras latino-americanas mais importantes dos últimos anos, Ampuero possui trabalhos publicados em inglês, francês, chinês, dinamarquês, alemão, português e italiano.

Sobressaem, nas duas coletâneas de Ampuero, a brutalidade e o horror psicológico, além de uma linguagem pontual de forma a criar imagens e sensações intensas, atmosferas opressivas e tensas. O realismo visceral, a abjeção e o lado desumano que alguém poderia apresentar. Ao transformar em linguagem o grotesco e cruel que habita em todos nós, os contos de Ampuero apontam exatamente para aquilo que se aventou no início deste trabalho: os fantasmas que carregamos ou o quão outras pessoas se tornam nossos sacrifícios, evidenciando nosso ódio e desprezo. Conforme apontado na contracapa de **Sacrifícios humanos** (2022): “Cada história que se narra pode ser considerada um grito de cada uma das vítimas desses sacrifícios humanos que acabam por marcar as nossas vidas após a leitura”, e aqui reafirmamos as observações de Ampuero com as colocações de Noël Carroll (1999, p. 31):

[...] embora lúgubres e atemorizantes, conseguem seus efeitos apavorantes explorando fenômenos psicológicos, todos eles demasiados humanos. Correlacionar o horror com a presença de monstros dá-nos uma boa maneira de distingui-lo do terror, sobretudo do terror enraizado em histórias de psicologias anormais. De modo semelhante, ao usar monstros ou outras entidades sobrenaturais (ou de ficção científica) como critério de horror, pode-se separar as histórias de horror de exercícios góticos [...] em que sugestões de seres de outros mundos eram muitas vezes introduzidas só para serem mais tarde explicadas de maneira naturalista.

É o que se nota no conto “Assobio”. Espera-se que a mãe, ao iniciar a história de terror, conte algo relacionado a espectros ou monstros. Até mesmo o recurso do reconto, alinhavado por um ambiente de mistério e surpresa (comum em narrativas de medo) é utilizado, levando o leitor a crer que algo inaudito poderia irromper a qualquer momento: “Numa noite tempestuosa,

daquelas que no campo chamam de pau d'água, talvez porque pareça que a chuva bate no mundo, a avó da mamãe a advertiu sobre Aquele que assobia” (Ampuero, 2022, p. 43).

Estabelece-se um manejo ficcional muito próprio das narrativas de horror tradicionais que, ao conjurarem detalhes sinistros como a noite fria, o vento cortante, a heroína assustada, entre outros, mantêm o horror sempre à espreita. No conto “Assobio”, colabora para o clima de medo a própria grafia do pronome “Aquele” em letra maiúscula. A avó apresenta relatos que aumentam o clima de tensão e incutem ainda mais temor na mente da neta, que se sente como a próxima menina a ser atacada por aquele que assobia, uma vez que todas as meninas da região que desapareceram, tinham ouvido o assobio:

Mamãe se abraçou muito à avó e pensou nas meninas desaparecidas, ou seja, uma sombra negra, amordaçada pelas trevas, na noite negra, enquanto as pessoas que te amam acendem fósforos para tentar te encontrar até que se cansam de queimar os dedos com a chama inútil e param de procurar. A avó da mamãe ficou séria e implorou que, se ela ouvisse um assobio, não olhasse pela janela por nada no mundo, que às vezes as meninas olham porque estão curiosas, entediadas, sozinhas ou apaixonadas (Ampuero, 2022, p. 44).

Nota-se, no excerto acima, um elemento que nos atrai nesse tipo de história e que Ampuero resgata das antigas tradições rurais: o fascínio que temos em querer desafiar aquilo que não conhecemos, o desejo que temos em seguir o sussurro da lareira ou do bosque secreto (Lovecraft, 2008). Soa paradoxal, mas a mente humana repele e busca o desconhecido. Trata-se de um movimento pulsional revisto há anos pelos estudiosos do psiquismo humano: somos feitos de pulsões, tanto as pulsões que nos mantêm vivos quanto as pulsões de morte. Embora não desejemos a morte de forma consciente, há algo muito biológico nesse movimento, afinal nossos primeiros instintos e emoções foram uma resposta ao ambiente primitivo que nos rodeava (Lovecraft, 2008).

Resgatar o medo corresponderia a retomada de algo que nos acompanha há milhões de anos e para o qual não conseguimos respostas, talvez por isso nos atraia tanto. No reconto inserido em “Assobio”, a avó alerta a neta para que ela nunca desenvolva curiosidade ou queira olhar pela janela para saber quem está fazendo barulho: “– O que acontecesse se eu olhar para fora? – Perguntou mamãe. – Coisas espantosas demais para contar a uma menina, queridinha” (Ampuero, 2022, p. 44).

O reconto se encerra, a menina retorna para casa (a pedido do pai) e alguns meses após a avó morre. A narradora prossegue, dizendo que a tristeza profunda que sua mãe sentia foi substituída pela paixão por um rapaz. Começam a namorar e uma noite, após uma briga, o

namorado sai da casa da moça entre cantadas de pneu e rugidos de motor. Naquela madrugada, o moço assobia embaixo da janela da mãe da narradora como um pedido de desculpas, mas esta não se aproxima. Após muita insistência, a moça abre as cortinas e a janela, mas não havia ninguém na rua. Nesse momento, a narradora mostra-se surpresa uma vez que a avó fizera-a jurar que nunca cederia a um assobio, e aqui citamos José Eduardo Landim (2023, s/p), para quem a escrita de Ampuero nos assusta não por causa dos mortos ou das aparições fantasmagóricas, mas sim por causa dos vivos: “Embora a atmosfera das histórias seja definitivamente de horror, não há em nenhum momento qualquer aparição do sobrenatural e do fantástico”. Landim (2023, s/p) ainda prossegue ao afirmar que “o perigo, a violência e o horror permanecem sendo algo protagonizado principalmente por aqueles que estão vivos, auxiliados pelas estruturas sociais como o machismo, a misoginia e a xenofobia”, que é justamente o que se evidencia nas últimas passagens do conto.

Após a ocorrência com o namorado, a mãe da narradora conhece um homem e um ano depois se casam. A narrativa toma o ritmo do *infodump*, com excesso de informações, sem pontuação e sem mudança de parágrafos – não exatamente para agilizar a trama, mas para ressaltar que a mãe da narradora estava vivenciando um relacionamento tóxico. Tal opção estilística torna-se muito assertiva na medida em que nos informa, de maneira abrupta, que a mulher viveria muitos anos com alguém que “assobia”, ou seja, não seria um fantasma que a aterrorizaria, mas sim alguém vivo e próximo a ela: seu esposo. O trecho abaixo retoma o que foi explicado no início do conto, quando a narradora, chorosa por causa da cachorrinha que morreu envenenada, é atendida pela mãe, que vendo a filha sofrer resolve lhe contar uma história de terror, conforme reproduz-se:

[...] ela e meu pai se casaram num casamento épico onde todos os camarões do mundo foram comidos, compraram eletrodomésticos, mudaram para outra cidade, nasceu uma menina, eles passaram férias na praia, transformaram a cabeça até que se tornaram irreconhecíveis para si mesmos, chamaram-se com nomes inventados e com ruídos em código – papai três assobios agudos, mamãe uma nota cantarolada –, se arrumaram, se odiaram, se amaram novamente, se tornaram mais velhos e um dia salvaram do abandono uma cadelinha que morreu poucas horas depois, envenenada com veneno de ratos (Ampuero, 2022, p. 46).

O que se tem a partir daí é o total aniquilamento de uma mulher que se vê em posição de inferioridade e privação perante um homem que desenvolve alcoolismo, que lhe causa terror, que a trai com outras mulheres e que enche a casa “de algo tóxico, um aterro sanitário. O comportamento de meu pai consumia todo o oxigênio disponível e nós duas respirávamos

ofegantes, coladas na parede, nos cantos, pequenas doses de algo mortal” (Ampuero, 2022, p. 47).

Não há como modular ou hierarquizar a violência. Um ato violento, qualquer que seja, deixa marcas indeléveis na pessoa que o sofre. Sejam agressões físicas ou verbais, privar alguém de algo, ameaçar ou chantagear outrem, ridicularizar alguém, enfim, o fato é que a pessoa está sendo violada em seus princípios básicos: existir, expressar-se e viver de forma saudável. No caso da violência psicológica, especialmente contra as mulheres, algumas proposições merecem ser levantadas não só por favorecerem a leitura crítica do conto “Assobio”, mas por reforçarem, novamente, a escrita de María Fernanda Ampuero e das escritoras sul-americanas que fazem esse tipo de “levante do novo gótico”.

[a] violência contra a mulher também é uma causa de sofrimento psíquico e que, em muitos casos, as mulheres não reconhecem determinados atos como sendo uma situação de violência, pois já se encontram naturalizados no meio rural. Esse tipo de violência tem como pano de fundo as assimetrias de poder no âmbito familiar, assentado em um modelo de sociedade patriarcal hierárquico. Assim, é imprescindível conhecer as especificidades do meio rural e como este se organiza em torno de uma construção sociocultural que define as relações entre homens e mulheres para que se possa compreender as dimensões da violência a contra a mulher e seus desdobramentos (Leite *et al*, 2017 *apud* Carvalho, 2019, p.167).

Ainda que não se “categorize” a violência contra as mulheres, há um *modus operandi* notado por profissionais que atendem vítimas de violência doméstica: antes de agredir fisicamente a companheira, o agressor “precisa baixar a autoestima de tal forma que ela tolere as agressões” (Miller, 2002, p. 16). Nesse *continuum*, a vítima entra em uma espécie de descentramento de si própria, não sabendo mais se a “culpa” é dela ou do agressor. Imersa em um ambiente de medo e pavor, a vítima, ainda que de forma inconsciente, “escamoteia” os atos violentos do companheiro. São comuns, nos locais de atendimento às mulheres agredidas, falas do tipo: “Ele estava nervoso, não fez porque quis”; “Ele tinha bebido um pouco; se estivesse sóbrio não o faria”; “Ele tinha razão de ficar chateado, pois o meu vestido não estava bom” (Silva *et al*, 2007, p. 100). A mulher se cala não só para assegurar sua vida e a vida de seus filhos, mas porque na maioria das vezes ela não consegue se perceber na situação de violência. Enfatiza Verardo *et al* (*apud* Silva *et al*, 2007, p. 100) que

Faz parte da própria situação de violência que a mulher interiorize opiniões do companheiro sobre si reforçando, ainda mais, sua baixa autoestima, agravando a situação. Outras não só interiorizam as opiniões do companheiro, como absorvem desejos e vontades que a ele pertencem, anulando os seus.

Em “Assobio”, é a narradora quem expõe a dor e o rancor pelos quais sua mãe passa. Ela até consegue questionar: “– Por que você não grita, mamãe? Por que você não o manda à merda? Por que você não envenena a comida dele? [...] Por que você não pede o divórcio, mãe? [...] Nunca fiz essas perguntas. Eles continuaram juntos” (Ampuero, 2022, p. 47), porém também o faz de forma interiorizada, enviesada, comprovando a triste realidade de que em uma casa com um pai alcólatra e agressor, todas as pessoas se calam e se anulam.

Por fim, a total anulação da mulher se evidencia no último parágrafo do conto, quando o marido, já totalmente devastado por um câncer terminal, é cuidado pela esposa:

Cuidou dele até seu último dia e chorou por ele no velório. Eu não quis formular as perguntas que fariam minha mãe se envergonhar de toda a sua vida, de dar o lado direito da cama e o melhor pedaço de peru – a carne branca em pequenos filés – ao seu carrasco, da confusão de seu amor-próprio, de sua condição de mulher miserável e prisioneira, de seu silêncio por medo de que meu pai a abandonasse, um silêncio brutal, como uma enorme mão de carrasco que cobre seu nariz e a boca enquanto assobia (Ampuero, 2022, p. 47).

Sob uma perspectiva psicanalítica (Maron, 2023, p. 26), “o lugar de escuta de um ser humano é outro ser humano. [...] Muitas palavras não-ditas ganham dores físicas”. Para além da violência, das agressões e humilhações, o conto nos mostra que uma das piores violações é retirar de alguém a palavra. A palavra nos leva ao ato e o ato nos leva à procura de ajuda. A mulher se cala, não recorre a ninguém, não procura assistência psicológica ou legalizada. Ela não consegue levar sua palavra até uma delegacia especializada, ao passo que o marido assobia até nos momentos derradeiros. Estranhamente, a profecia da avó se concretiza quando havia feito o alerta para a neta nunca dar ouvidos a um assobio, comprovando assim a escrita de Ampuero: o horror nem sempre está nos monstros. Muitas vezes dentro de nós, nos nossos fantasmas internos, no nosso silenciamento.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Do século XVIII ao século XXI, a escrita feminina que resgata o horror traz protagonistas ansiosas por mostrarem seu lugar, sua voz e identidade. Tentou-se comprovar neste trabalho que a literatura de horror pode denunciar as mazelas das mulheres contemporâneas: “Assim como as crianças precisam de histórias para se compreender e se

constituir, as mulheres também se beneficiam das narrativas de ficção para traçar sua própria identidade” (Corso; Corso, 2011, p. 87).

María Fernanda Ampuero inscreve-se no *hall* de escritoras muito preocupadas não em justificar a passividade feminina, mas em potencializar as escabrosidades às quais as mulheres são submetidas. Cada escritora latino-americana, a seu modo (e sob vieses diferentes), traz à tona personagens com seus traumas e medos, cabendo a nós, leitoras e leitores, lidarmos com dores que também podem ser as nossas, e aqui enaltecemos o papel da literatura. Por meio do discurso literário, muitas escritoras conseguem contar histórias de mulheres dominadas, confinadas e encarceradas no espaço doméstico, vítimas de agressão física e psicológica. Provavelmente a arte literária não conterà atos violentos, mas pode mobilizar discursos, posições narratológicas, exemplos, relatos e ideias para a “constituição de orientações éticas individuais e coletivas” (Ginzburg, 2012, p. 106).

Pode-se dizer que falar sobre recalques, pelas vias da tessitura literária, abre frestas há muito tempo vedadas pela ideologia patriarcal. Através da leitura de uma narrativa que traz forte maquinário gótico, escrita por uma mulher e retratando angústias de tantas outras, vemos que é possível retomar o lugar discursivo feminino, bem como falar sobre o medo, ressignificá-lo, lê-lo melhor e assim nos lermos melhor, conforme visto após a leitura do conto “Assobio”.

Finalizamos com Gerda Lerner ao defender que fugir do pensamento patriarcal significa criticar pressupostos e valores de ordem, superar e atacar resistência sedimentada, ser crítica quanto ao próprio pensamento (muitas vezes moldado na tradição patriarcal), em suma: “O pressuposto básico deve ser que é inconcebível para qualquer coisa ocorrer no mundo sem que as mulheres estejam envolvidas, exceto se tiverem sido impedidas de participar por meio de coerção e repressão” (Lerner, 2019, p. 279). Não se trata de um movimento simples e rápido. Talvez virão muitas gerações para construção de um mundo livre do pensamento patriarcal, mais humano e menos melancólico.

Podemos dirimir esse pensamento arraigado ao fomentarmos debates e discussões a partir da leitura literária. Ainda que a literatura não forneça uma solução objetiva para a questão da violência contra as mulheres, sabemos que falar sobre, exteriorizar o recalque e resgatar histórias como a da moça que ouviu um assobio e tantas outras, pode servir como exemplo, afinal ver-se na história de outra pessoa mobiliza o primeiro ato de coragem que é o de falar.

Conclui-se que a literatura gótica aponta para o fato de que o quão devastador é guardar e “alimentar” uma ferida por vários anos. Não resta dúvida de que o trabalho terapêutico, com profissionais qualificados, pode resgatar mentes presas à doença e fornecer o devido tratamento às chagas há anos não cicatrizadas. O trauma fere. Ainda que as artes, e em especial a literatura,

não nos leve à cura, ao menos nos possibilita refletir sobre as dores de personagens que podem ser as nossas dores, afinal “O poema sabe mais que o poeta” (Bellemin-Noël, 1978, p.13).

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Cristiano. A um passo do horror. **Folha de São Paulo**. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/resenhas/literatura/a-um-passo-do-horror> Último acesso: 06 fev. 2024.

AMPUERO, María Fernanda. “Assobio”. In: AMPUERO, María Fernanda. **Sacrifícios humanos**. Trad. Silvia Massimini Felix. Belo Horizonte, MG: Moinhos, 2022. p. 39-53.

BELLEMIN-NOËL, Jean. **Psicanálise e literatura**. Trad.: Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini. São Paulo: Cultrix, 1978.

BRUHM, Steve. The contemporary Gothic: why we need it. In: HOGLE, Jerrold E. **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 259-276.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Trad.: Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papirus Editora, 1999.

CARVALHO, Andressa Veras de. Violência contra a mulher no meio rural brasileiro: uma revisão integrativa. **Aletheia**, Canoas, v.52, n.2, p.166-177, dez. 2019. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S141303942019000200014&lng=pt&nrm=iso Acesso em: 15 abr. 2024.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad.: Nilton Cesar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

COSTA, Adriane Vidal. O boom da literatura latino-americana, o exílio e a Revolução Cubana. **Dimensões**, vol. 29, 2012, p. 133-164. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/dimensoes/article/view/5535> Acesso em: 12 fev. 2024.

CORSO, Diana L.; CORSO, Mário. **A Psicanálise na Terra do Nunca**: ensaios sobre a fantasia. Porto Alegre: Penso, 2011.

DUARTE, Constância Lima. **Feminino Fragmentado**. 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19182>. Acesso em: 09 jan. 2024.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **A ciranda das mulheres sábias**: ser jovem enquanto velha, velha enquanto jovem. Trad.: Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas, SP: Autores Associados, 2012.

LANDIM, José Eduardo. Os muitos nomes da violência. **Rascunho**. Outubro de 2023. Disponível em: <https://rascunho.com.br/ensaios-e-resenhas/os-muitos-nomes-da-violencia/> Acesso em: 30 jan. 2024.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado**: história da opressão das mulheres pelos homens. São Paulo: Cultrix, 2019.

MADRID, Carlos. Literatura: surge um novo gótico latino-americano? **Outras palavras**. Disponível em: <https://outraspalavras.net/poeticas/literatura-surge-um-novo-gotico-latino-americano/> Acesso em: 05 mar. 2024.

MARCELO, Carlos. Samanta Schweblin: 'O medo me fascina porque exige atenção absoluta'. Disponível em: **Estado de Minas**. https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2022/06/24/interna_pensar,1375522/samanta-schweblin-o-medo-me-fascina-porque-exige-atencao-absoluta.shtml Último acesso: 06 fev. 2024.

MILLER, L. Protegendo as mulheres da violência doméstica. **Seminário de treinamento para juízes, procuradores, promotores e advogados no Brasil**. Trad.: Osmar Mendes. 2.ed. Brasília: Tahirid Justice Center, 2002.

MONTEIRO, Maria Conceição. Corpos colonizados na fábula gótica de *The Unbelonging*. In: LIMA, Tereza Marques de Oliveira; MONTEIRO, Maria Conceição. (Orgs.). **Figurações do feminino nas manifestações literárias**. Rio de Janeiro: Caetés, 2005. p. 117-132.

SILVA, L.L. *et al.* Violência silenciosa: Violência silenciosa: violência psicológica Violência silenciosa: como condição da violência física doméstica. **Interface**, v.11, n.21, p.93-103, jan/abr 2007.

CONFIGURAÇÕES IDENTITÁRIAS DA VAMPIRA NEGRA EM FLEDGLING, DE OCTAVIA E. BUTLER

Alexander Meireles da Silva (UFCAT)¹

Jucélia de Oliveira Martins (UFCAT)²

Em decorrência das transformações socioculturais surgidas nas últimas décadas do século XX, caracterizadas pela contestação do discurso dominante patriarcal, branco e cristão, escritores e escritoras pertencentes a grupos minoritários diversos nos Estados Unidos da América vêm buscando expandir os limites da literatura por meio do emprego de formas literárias não canônicas, dentre as quais as principais vertentes do modo fantástico – Fantasia, Horror e Ficção Científica - se destacam. Neste cenário, vozes negras como Samuel R. Delany Jr., Steven Barnes, Charles R. Saunders, Octavia E. Butler e Nalo Hopkinson vem utilizando a expressão romanesca conhecida como Ficção Científica (FC) para criticar a visão da sociedade branca em relação aos afro-americanos.

Na posição de uma das mais influentes representantes da ficção especulativa afro-americana contemporânea, mesmo após a sua morte em 2006, Octavia E. Butler trabalhou em seus contos e romances as convenções e temáticas da ficção científica para demonstrar as configurações da identidade afro-americana feminina na pós-modernidade. De forma a refletir sobre esta construção identitária, este trabalho investiga como a ficção especulativa de Butler expõe e subverte normas de gênero e etnia, além dos próprios limites da FC com outras expressões romanescas, por meio do personagem do vampiro.

Para isso, primeiro, será discutido como a Ciência e sua atitude discriminatória em relação ao povo negro se tornou institucionalizada na cultura ocidental moderna. Após isso, esta pesquisa examina a influência desta ideologia sobre a narrativa da ficção científica. Finalmente, o trabalho analisa como a criação de Butler de uma identidade afro-americana pós-moderna no romance **Fledgling** (2005) se coloca como uma crítica as representações dominantes de gênero e etnia.

Os triunfos do progresso durante o Iluminismo e a Revolução Industrial mudaram a face da sociedade europeia. A ciência foi elevada à condição de instrumento utópico que levaria a humanidade a uma nova Era de Ouro (Silva, 2003, p. 5). Em alinhamento a este quadro,

¹ Professor Associado do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Catalão (UFCAT). Doutor em Literatura Comparada (UFRJ). E-mail: alexmeireles@ufcat.edu.br

² Doutoranda em Estudos da Linguagem (Literatura, Memória e Identidade), pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Catalão (UFCAT). Pesquisadora bolsista da FAPEMA, SECTI e Governo do Estado do Maranhão. E-mail: jucelia.o.martins@gmail.com

políticas de classe e o crescente desenvolvimento da classe burguesa criaram novas sociedades e organizações científicas tanto na Europa quanto nos Estados Unidos da América. Esses espaços elitistas de debate estabeleceram uma representação institucional para a ciência com sentido, função e, principalmente, interesses específicos. Conforme Stepan e Gilman atestam: “A ciência como forma de conhecimento se destacou dentre os outros sistemas de saber, no processo, as dicotomias entre o puro e o impuro, o racional e o irracional, o objetivo e o subjetivo, o duro e o suave, o macho e a fêmea, foram imbuídas de naturalidade” (Stepan; Gilma, 1991, p. 89, tradução do autor).

Neste contexto, como destacado por Alexander Meireles da Silva em **Sobrevivendo no inferno**: contranarrativas utópicas nas distopias de Margaret Atwood e Octavia E. Butler (2003) se a ciência era o produto de mentes (brancas) masculinas que alegavam imparcialidade crítica e objetividade, o impuro, o irracional, o subjetivo e o suave, tornaram-se automaticamente atribuídos às mulheres, negros e demais grupos minoritários e classes sociais que diferiam do grupo caucasiano dominante. O resultado dessa dicotomia foi um abismo social entre a dita ‘alta’ cultura, incorporada pelos homens de conhecimento, e a cultura popular representada pelas mulheres e outras minorias. A ciência, com seus procedimentos e vocabulários específicos, propagava ideias que só poderiam ser contestados por aqueles que possuíam conhecimento acadêmico. Apenas o cientista treinado era capaz de falar coerente e legitimamente sobre os assuntos científicos. Dessa maneira, textos científicos escritos por mulheres ou outras minorias eram recusados ou desconsiderados por terem suas origens fora do círculo dos especialistas científicos.

De fato, analisando a representação feminina em locais de discussão de ideias ao longo da história da humanidade, em especial no ocidente, Carole E. Boyce Davies menciona: “Os espaços públicos para oratória têm sido geralmente identificados com paradigmas de masculinidade, discurso racional, ausência de emoção, desenvolvimento de argumentos lógicos, controle de representação e assim por diante” (Davies; Leslie, 1999, p. 4, tradução do autor). A falta de um espaço onde suas vozes pudessem ser ouvidas, somada à contínua exposição à propaganda científica, acarretou em um pernicioso efeito para esses grupos: a ‘internalização’, tanto por mulheres quanto por minorias raciais, dos termos negativos e normas do discurso dominante a respeito deles mesmos.

Isto quer dizer que, após séculos de contínua exposição às ideias racistas e machistas, muitas mulheres e negros aceitaram os estereótipos veiculados nas opiniões científicas criadas pelo discurso dominante, estereótipos estes que afetaram a construção de percepção da própria identidade. Esse processo psicológico de aceitação do discurso dominante sobre alteridade e

desvio da norma tornou-se parte integrante da psique de mulheres e grupos minoritários ao longo do século XX. Testemunho que atesta a penetração e efeito dessa construção é dado pela escritora afro-americana Octavia E. Butler. Na reprodução de parte de uma conversa com sua tia nos anos da década de 1960 sobre seu desejo de se tornar uma escritora ao crescer, Butler diz:

“Quero ser uma escritora quando crescer”, eu disse /.../ “Querida... Negros não podem ser escritores”. “Por que não?” “Eles simplesmente não podem”. Eu era mais irredutível quando não sabia sobre o que eu estava falando. Nos meus treze anos de vida, eu nunca havia lido uma palavra impressa que eu soubesse ter sido escrita por uma pessoa negra. Minha tia era uma mulher adulta. Ela sabia mais do que eu. E se ela estivesse certa? (Butler, 1996, p. 127, tradução do autor).

O comentário da tia de Butler mostra como uma ideologia que considerava a pessoa negra um ser inferior em relação ao branco foi absorvida por esse grupo. Longe de ter sido um processo rápido, a internalização de tais valores foi o resultado de uma penetração gradual do discurso científico em várias áreas da experiência humana, tais como no pensamento político, na filosofia, na literatura e em outras artes (Du Bois, 2000, p. 17-23), uma influência que também pode ser percebida como central no processo de ascensão da FC. A representação do ‘outro’ vive no centro da estrutura da ficção científica. Como Adam Roberts enfatiza, “... a principal função simbólica do *novum* da FC é precisamente a representação do encontro com a diferença, *otherness*, alteridade” (2000, p. 25, tradução do autor). Este padrão já podia ser observado desde a ascensão da ficção científica como gênero na Europa de fins do século XIX nos romances científicos de H. G. Wells.

A amplitude da fundação de sociedades de conhecimento e publicações profissionais durante o período vitoriano conferiram à ciência um caráter de importância que fascinava o público além das esferas acadêmicas. A procura por informações simplificadas dos fenômenos naturais e teorias científicas por parte da classe média indicava uma necessidade de atendimento que não poderia passar despercebida por escritores e editores. O “Romance Científico” (Clute, 1995, p. 114), nome usado para designar os romances de H. G. Wells baseados na extrapolação do conhecimento científico da época, foi uma tentativa de atender essa demanda que representava os investimentos da classe média em seu próprio futuro. O cientista, a incorporação desse pensamento, pertencia a essa classe da sociedade que esperava ganhar poder e influência através de seus esforços e iniciativas. Ele era geralmente representado por Wells como um ser altruísta em várias obras, tais como **A Máquina do Tempo** (1895), **A Ilha do Dr.**

Moreau (1896), A Guerra dos Mundos (1898) e Os Primeiros Homens na Lua (1901). O próprio Wells, um ex-estudante de ciência, se via como o profeta de uma ‘Conspiração Aberta’ de cientistas (homens), técnicos e industriais que iriam governar pacificamente o mundo (Parrinder, 1979, p. 70).

É importante mencionar aqui que Wells realmente acreditava na imparcialidade ideológica da ciência e da tecnologia. De fato, em todos os seus trabalhos literários, ele culpava outros fatores tais como a economia ou a política pelo potencial destrutivo do poder do conhecimento (Baker, 1990, p. 38). Por essa razão Wells não estava consciente de que seus próprios trabalhos sustentavam e promoviam discriminações de etnia e gênero. Essa mesma situação encontra outro exemplo com o ex-professor de Wells e brilhante cientista vitoriano Thomas H. Huxley. Ao comentar sobre a situação dos negros nos Estados Unidos em relação aos brancos, Huxley defendeu que:

Nenhum homem racional, familiarizado com os fatos, pode negar que o Negro é inerentemente inferior. Consequentemente, será simplesmente incrível que, quando todas as suas desvantagens forem removidas, e nosso parente prógnato tiver condições e nenhum favor, assim como também nenhum opressor, ele será capaz de competir com sucesso com seu rival de maior cérebro e menor mandíbula [o homem branco], em uma competição que deverá ser levada pelos pensamentos e não por mordidas (Fredrickon, 1971. p. 235, tradução do autor).

Deve-se salientar que Huxley, da mesma forma que Wells, sempre foi um ardente defensor da liberdade de pensamento como meio para a evolução da espécie humana. Seu comentário sobre a anatomia dos negros americanos, inteiramente alicerçado na visão científica da época (Fredrickon, 1971. p. 71-96) exemplifica como as crenças sobre uma suposta superioridade da raça caucasiana (masculina) em detrimento das demais estavam sedimentadas nas mentes da época. O romance científico europeu do século XIX, especialmente na Inglaterra (H. G. Wells) e na França (Júlio Verne), foi moldado por muitos dos princípios compartilhados por Huxley na citação acima. Essas ideias iriam ser desenvolvidas nas fórmulas e convenções literárias que caracterizaram a ficção científica do outro lado do Oceano Atlântico, nos Estados Unidos da América nas primeiras décadas do século XX.

Nos primeiros anos da ficção científica norte-americana as diferenças desse ‘outro’- fossem essas culturais, sexuais, étnicas, políticas e ideológicas - foram aglutinadas em uma representação de uma caricatura do mal de cor - um ser violento e predador que ameaçava a ordem (branca) (Augusto, 1977, p. 189). Durante os anos de 1930 e 1940 o Oriente foi a fonte de fascinação e medo (Pastoureau, 2019, p. 184).

Assim, ao despertar de sua animação suspensa no século XXV, o herói espacial Buck Rogers descobre que a América está sob o domínio de uma raça asiática. Da mesma forma, Flash Gordon estava sempre em prontidão para lutar contra as artimanhas de Ming, o Impiedoso, o imperador com feições asiáticas do planeta Mongo. Neste sentido, a frequente representação desses heróis como *übermänner* refletia as características básicas do leitor de FC durante esse período: homem, branco, heterossexual, classe média e de bom nível educacional (Amis, 1960, p.50).

Já nos fins dos anos de 1940 e durante a década de 1950, o inimigo era o ateu comunista vermelho que poderia se infiltrar nos pacatos lares da América e corromper seu estilo de vida . Mas se o ‘outro’ era incorporado na FC americana como um personagem de cor, é relevante analisar como o principal grupo de cor nos Estados Unidos, o negro, era visto pelo gênero. Tendo tido sua representatividade negada como cidadãos e até mesmo como seres humanos, a história do povo negro dentro do campo da ficção científica foi ao longo de décadas marcada pela invisibilidade e pelo preconceito.

Até fins do século XX não era surpresa constatar o diminuto número de escritores negros de ficção científica nos Estados Unidos. Certamente ninguém que olhasse o mundo idealizado nas narrativas de FC nas décadas de 1930 a 1950 poderia ter alguma dúvida de que o gênero não era simplesmente destinado a ser lido ou escrito pelos desprovidos de expressão social (Thomas, 2000, p. xi). A ficção científica dos Estados Unidos, a forma dominante do gênero, era sobre as pessoas que possuíam o mundo ou que estavam se preparando para tanto. As típicas aventuras espaciais confirmavam essa visão: um brilhante jovem inventor aterrissa em um planeta, extasia ou domina os alienígenas com sua ciência e sabedoria, e planta sua bandeira nesse mundo, agora credenciado a participar de alguma confederação de planetas. Não era definitivamente uma visão criada com leitores e leitoras negros em mente, visto que, para este grupo social, sua história foi marcada pelo símbolo da sobrevivência.

Na sua 2ª edição, o **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira trazia as seguintes definições para o verbete “sobreviver”: 1. continuar a viver, a ser, a existir. 2. continuar a viver, a ser, a existir, depois de outras pessoas ou de outras coisas. 3. Escapar, resistir (Ferreira, 1986, p. 1601). Em todas as possibilidades destacadas, encontra-se presente o conceito de persistência, superação de seus próprios limites diante de condições ou situações adversas. Extrapolando a limitação estabelecida pela definição, porém há implicitamente várias interpretações que dão um novo sentido a esse vocábulo.

Se há um sobrevivente ele é, antes de tudo, um vencedor, independente da maneira ou dos meios pelos quais sua sobrevivência foi alcançada, visto que outros pereceram ou

fracassaram diante do mesmo elemento. Mais ainda, se uma pessoa sobreviveu, ela tem algo a contar. Ela se torna então um segundo ponto de vista, um narrador com um discurso diferente daquele que talvez tenha se tornado o dominante após o evento que criou a figura do sobrevivente. Além disso, quem sobrevive se apresenta como uma alternativa bem-sucedida que possui uma linha de ação ou comportamento que pode vir a ser seguida por aqueles que algum dia estejam na mesma situação.

O sobrevivente é, pois, um exemplo. Exceto em casos onde ideologias não estão envolvidas, como em desastres e pestes, a simples existência daquele que sobrevive também se torna uma ameaça a quem provocou sua situação, uma lembrança viva de algo que a ordem dominante objetiva ser apagado, escondido, suplantado. O sobrevivente é um rebelde cuja presença traz sempre o fantasma de outra possibilidade que pode ou não voltar a se estabelecer. Por fim, 'sobreviver' é etimologicamente viver além, viver sobre o viver, onde simbolicamente se pode ler ato de superar a própria vida, ir além em realizações e feitos e encarar as consequências por isso.

Vencedor, narrador, exemplo, subversor; todas essas leituras do sobrevivente estão presentes em diversas obras dos primórdios da literatura afro-americana, tais como **The Narrative of the Life of Frederick Douglas** (1845), **Narratives of the Sufferings of Lewis and Milton Clarke** (1846), **The Life of Josiah Henson** (1849) e **Twenty Years a Slave** (1853) de Solomon Northrup. Tal padrão reforça a análise de Bernard W. Bell sobre os temas e formas do romance afro-americano expostas em **The Afro-American Novel and Its Traditions** (1987), no qual constata-se que o símbolo da sobrevivência se apresenta sob diferentes formas e versões:

Uma tragicômica visão da vida, um perseverante apego à realidade, uma extraordinária fé no poder redentor do sofrimento e da paciência /.../ e as resistências à dominação de classe, cor e gênero, são as maiores fontes de tensão nos temas e formas do romance afro-americano (Bell, 1987, p. 20, tradução do autor).

Sobrevivência para os afro-americanos significa, portanto, recordar sempre o legado da escravidão; um legado formado pela esperança da liberdade, tentativas de fuga, resistência aos maus tratos e adoção de uma religião estranha às suas práticas culturais, entre outras manifestações. Diante deste cenário, os negros precisaram se adaptar a um novo continente para sobreviver. Os afro-americanos desenvolveram um comportamento ambíguo e por vezes conivente com a ordem dominante, que revelava uma posição dúbia em relação à sua sociedade

e aos seus próprios ideais. Sobre esta situação o sociólogo norte-americano W. E. B. Du Bois observou que:

É uma peculiar sensação esta dupla consciência, /.../ Ele sempre sente sua duplicidade, - uma americana, uma negra; duas almas; dois pensamentos, duas irreconciliáveis lutas; dois ideais guerreando em um corpo negro, cuja persistente força sozinha evita que esse se despedace (Bell 1987: 12, tradução do autor).

O afro-americano é, assim, uma fusão de sua identidade ancestral e das experiências do Novo Mundo. Marcada por essa tensão entre dois mundos, a literatura afro-americana floresceu através de narrativas de escravos, histórias de sobrevivências, fábulas (*trickster tales*), oratórias e sermões. Como um dos elementos em comum a todas essas formas existe um protagonista, de impulsos messiânicos ou apocalípticos, sendo vítima de restrição física ou psicológica que, motivado por algum tipo de visão, luta ou se rebela na busca de reforma social ou autorrealização.

Essa limitação e consequente busca por liberdade alcançaram expressão social nos anos de 1960 e 1970 na América com o movimento por direitos civis dos negros, que acabou também por influenciar a luta das mulheres por direitos iguais. Nessa ligação entre literatura afro-americana e feminismo, nota-se a presença da posição da vítima.

No romance **Fledgling** podemos ver como essa vítima na Literatura Afro-Americana e no Feminismo toma a multiplicidade de olhares, o sincretismo, a miscigenação e o hibridismo como estratégia de formação identitária que reflete o cenário pós-moderno de questionamento da artificialidade de papéis sociais entre brancos e negros, homens e mulheres também apontado por Meihy: “Modernamente, no mundo globalizado, novos problemas têm atingido a estabilidade do conceito de identidade, o que leva a duas alternativas possíveis: a ‘multiplicidade de identidades’ ou a ‘negociação de identidades’” (Meihy, 2005, p. 86).

Mesclando a temática da manipulação genética característica da ficção científica, presente nas origens desta vertente romanesca desde **Frankenstein** (1818), de Mary Shelley, com a personagem do vampiro, tradicionalmente associada ao gótico (Silva, 2012b, p.12), **Fledgling** se inicia com a narrativa em primeira pessoa de uma menina vampira negra de nome Shori, que desperta nua e cega em uma caverna, sem qualquer conhecimento sobre quem ela e sofrendo profundas dores devido a várias queimaduras: “Eu despertei para a escuridão. Estava com fome – faminta! – e estava com dor. Não havia nada em meu mundo além de fome e dor, nenhuma outra pessoa, nenhum outro tempo, nenhum outro sentimento” (Butler, 2007, p. 1, tradução do autor). Desde a abertura do romance, o leitor e leitora se deparam com uma releitura

pós-moderna do tema do vampirismo em **Fledgling** (2005) para criticar conceitos construídos e perpetuados historicamente pelo discurso dominante no ocidente em relação à questão de gênero e etnia. Dentre outras vertentes romanescas, este discurso também se fez presente na literatura gótica corrente nos séculos XVIII e XIX, na qual personagens femininas e/ou oriundos de culturas marginais foram tradicionalmente representadas como seres ora passíveis ora demonizados, moldando assim a postura dos leitores e, principalmente, das leitoras da época diante de tais questões.

Sobre a problemática do gênero, por exemplo, como destaca Alison Milbank a respeito da estreita ligação das mulheres com o gótico:

...alguns de seus primeiros e mais celebrados praticantes foram mulheres, /.../ e muitas narrativas góticas apareceram pela primeira vez nas páginas de revistas como **The Lady's Magazine**. Os periódicos femininos também encorajaram submissões de suas leitoras e desta forma foi estabelecida uma reciprocidade de leitura e escrita do gótico (1998, p. 53, tradução do autor).

Dentro deste quadro, independente de leituras críticas nas quais a subversão do gótico é tomada como uma estratégia ideológica de oferta de transgressão momentânea e posterior restauração da ordem (Botting, 1996, p. 7), ou que apontam esta literatura como a exposição da domesticidade familiar através da técnica do estranhamento (Punter, 1980, p. 97), a representação do feminino sempre se constituiu um dos aspectos centrais da literatura gótica.

Este fato explica a apropriação desta vertente do modo fantástico principalmente por escritoras comumente vinculadas ao pós-Modernismo, tais como Angela Carter, Margaret Atwood e Anne Sexton, que buscam em suas obras revisitar e/ou desconstruir elementos do gótico no que se refere ao gênero. À semelhança destas escritoras, Octavia E. Butler apresenta em **Fledgling** sua incursão na literatura gótica, marcando através da vampira Shori suas considerações sobre o discurso contra o feminino. Mais do que isso, porém, a partir da sua posição como principal nome da literatura especulativa afro-americana feminina, Butler também tece em seu romance sobre sua vampira negra uma crítica ao espaço marginalizado ainda ocupado pela mulher negra na sociedade contemporânea (Silva, 2012a, p. 12).

O vampiro é gótico *par excellence* e, como tal, é marcado por uma ambígua condição entre a vida e a morte, o passado e o presente. Mas, como a própria evolução do mito e da literatura que cerca esta criatura aponta, é principalmente na ambiguidade entre o masculino e o feminino do vampiro que se percebe mais claramente a ameaça representada por este personagem.

“As mulheres na literatura escrita por homens são na maior parte das vezes vistas como ‘outro’, como objetos, de interesse somente na medida em que elas servem aos ou destoam dos objetivos do protagonista homem” (Donovan, 1983, p. 212). A observação de Josephine Donovan sobre a representação literária feminina do início do século XX até os anos da década de 1970 também pode ser constatada ao longo de toda a história da cultura ocidental. A história da literatura de vampiros reflete essa ideologia dominante ao mostrar o domínio de personagens masculinos como Lord Ruthven (“O vampiro” /1819), Varney (**Varney o vampiro** /1847), Drácula (**Drácula** /1897), Lestat de Lioncourt (**Entrevista com o vampiro** /1976), St. Germain (**Hotel Transylvania** /1978) e, mais recentemente, Edward Cullen (**Crepúsculo** /2005), dentre vários outros. Além disso, a existência da vampira negra Shori se constitui um exemplo da apropriação pós-moderna, empreendida por escritores e escritoras marginais, de gêneros e personagens tradicionalmente **vinculados** a literatura gótica Europa branca, evidenciando, neste caso, a quase ausência de narrativas de vampiros negros. Sobre esta escassez, destaque para o conto “O vampiro negro; uma lenda de São Domingos” (1819), de Uriah Derick D’Arcy, pseudônimo do escritor e poeta norte-americano Robert Charles Sands e publicado no jornal **The Knickerbocker**. Tem-se aqui a exploração da visão dos Estados Unidos em relação ao Haiti como uma terra exótica de cultura africana e francesa que persistiria até as primeiras décadas do século XX. Mesmo após deixar de ser chamada de São Domingos em 1804, o Haiti continuou a ser chamado como tal pela imprensa da América (Sena; Ferreira, 2024, p. 188). No entanto, longe de uma exceção literária, a protagonista de **Fledgling**, se coloca como uma ponte entre a Literatura e o Mito, sendo uma personagem através da qual pode se perceber tanto os motivos dos primeiros registros sobre as criaturas femininas da noite chamadas vampiros, quanto o discurso patriarcal contra a mulher (Silva, 2012a, p. 6).

Enquanto seu acelerado metabolismo vampírico cura seu corpo, mas não a sua memória, ela deixa a caverna e, gradativamente, entra em contato com humanos e vampiros que a ajudam a aprender sobre a sua identidade. Shori, como ela e o público leitor descobrem, é de fato um vampiro com partes de DNA humano, resultante de um experimento genético com o objetivo de permitir que os vampiros possam ter tolerância a luz do sol:

Alguns de nós tentamos por séculos encontrar maneiras de sermos menos vulneráveis durante o dia. Shori é o nosso último e mais bem-sucedido esforço nesta direção. Ela também é, através de engenharia genética, parte humana. Já estávamos testando engenharia genética bem antes da humanidade descobrir como fazer isso – antes mesmo dela sequer aprender que isso era possível (Butler, 2007, p. 66, tradução do autor).

Em **Fledgling**, os vampiros chamam a si mesmos de 'Ina', uma espécie separada dos humanos que, ao contrário do que o folclore narra, dentre outras coisas, não pode tornar humanos em vampiros. Sua biologia faz também com que eles envelheçam de forma mais lenta que os humanos. Esta personagem recebeu DNA humano de uma mulher negra, e a melanina adicional conseguida por esta ação faz sua pele ser muito menos vulnerável a luz solar que outros Ina, cuja pele é branca.

Eventualmente, Shori descobre que ela escapou por pouco do ataque que vitimou sua família; ataque este perpetrado por outra família Ina que se opõe a miscigenação entre DNA Ina e humano, atitude esta que permite com que Butler explore o tema do racismo e da violência contra a população negra. Apenas após descobrir a razão deste ataque é que Shori consegue planejar estratégias para deter seus inimigos. Ao final do romance, seus inimigos são julgados e condenados pelo conselho Ina.

Através do romance é narrado como Shori adquire conhecimento e controle sobre sua natureza Ina. Tal aspecto se torna mais evidente na história quando ela se relaciona com outras pessoas, criando uma comunidade de simbioses humanos, ou seja, pessoas que se tornaram viciadas com a saliva dos Ina, expelidas no ato da mordida, mas que também possuem um relacionamento sentimental com os Ina. É importante mencionar neste ponto que o que se nota ao longo da narrativa de **Fledgling** é a ênfase dada por Butler sobre a importância de uma comunidade, de um grupo. Como a escritora afro-americana reforça sobre este traço em sua escrita, também presente no romance pós-apocalíptico **A parábola do semeador** (1993):

...Eu não tento criar comunidades; eu sempre automaticamente crio comunidades. Isto tem a ver com a maneira que eu tenho vivido. /.../ Eu sempre vivi em grupos de pessoas que encontraram maneiras de conviverem juntas mesmo se elas não gostavam muito uma da outra, o que era frequentemente o caso. /.../ Todos os meus personagens ou estão em uma comunidade como Lauren em *A parábola do semeador*, ou eles criam uma; ela faz isso, também. Meu próprio sentimento é que os seres humanos precisam viver desse jeito e nós muito frequentemente não o fazemos. (*Apud* Mehafy; Keating, 2001, tradução do autor)

Neste contexto, Butler usa a ligação entre vampiros e humanos apresentada no romance para desconstruir as relações de poder binárias e maniqueístas entre homens e mulheres, brancos e negros presente na cultura ocidental.

Em **Fledgling** esta proposta está representada inicialmente no relacionamento desenvolvido entre Shori, que aparenta ter 10 anos de idade, e Wright Hamlin, um homem branco na casa dos 20 anos.

Após encontrá-la em péssimo estado vagando na estrada e ser mordido pela vampira na tentativa de levá-la ao hospital, Wright passa a obedecer Shori e é persuadido pela mesma a levá-la a sua cabana. Uma vez na casa, Butler descreve uma das cenas mais perturbadoras do romance na forma da cena de sexo entre a aparentemente frágil menina negra, que aparenta ter 10 anos, e um homem branco. No entanto, a partir de um tema comum na Literatura Afro-Americana – o abuso sexual da mulher negra pelo patriarcado branco (Silva, 2003, p. 89) - Butler revela um recorrente tema em sua obra enquanto produto cultural pós-moderno no que se refere a romper e a subverter a expectativa do leitor em relação a questões de gênero e etnia.

A cena, que na superfície mostra a opressão branca e masculina contra o negro e o feminino, trata na verdade de uma reversão de poder, na qual Shori se descobre uma vampira de 53 anos que é muito mais rápida e forte que os humanos e que pode dominá-los por meio de sua saliva. Diante do nítido desconforto de Wright com a possibilidade de se relacionar sexualmente com o que ele pensa ser uma criança, Shori afirma: “Eu sou velha o suficiente para fazer sexo com você, se você quiser. [...] Eu acho que você deveria [...] Não, isto não está certo. Quero dizer que eu acho que você tem a liberdade para fazê-lo, caso queira” (Butler, 2007, p. 21, tradução do autor). A união entre vampiros e humanos trabalhada por Butler em **Fledgling**, todavia, não significa que o romance ofereça apenas um quadro especulativo de como seria a sociedade caso as mulheres dominassem os homens ou os negros exercessem poder sobre os brancos. De fato, ele desconstrói relações binárias de poder à medida que descreve a família de simbioses de Shori e o processo de formação desse vínculo.

Ao se analisar a ligação entre a vampira e os humanos com os quais ela tem contato se pode perceber que a despeito da clara superioridade de poder por parte de Shori, sua condição como alguém sem memória, faz com que ela estabeleça sua relação de domínio em termos de alguém em busca de uma identidade. Essa busca se inicia no começo do romance quando Shori consegue se refugiar do ataque que quase a matou e, posteriormente, acorda em uma caverna coberta de cicatrizes que logo se curam, mas que a deixam com amnésia.

Aqui novamente o fantástico é usado como uma referência intertextual a estratégias narrativas da Literatura Afro-Americana que frequentemente usa a cicatriz como símbolo para os traumas profundos deixados em vítimas de violência racial. Ao ouvir de Wright que Shori se curou completamente de suas cicatrizes, Iosef, pai da vampira, retruca: “Menos a de conhecer a si mesma e seu povo. Eu chamaria isso de uma grande cicatriz. Infelizmente não é uma que saibamos como curar” (Butler, 2007, p. 72, tradução do autor). Incapaz de acessar suas experiências passadas Shori estabelece uma identidade em trânsito alicerçada em sua natureza híbrida e caracterizada pelos limites entre o infantil e o adulto, o vampiro e o humano, o negro

e o branco; ou seja, uma condição que muito lembra as características e propósitos de um personagem de forte presença nas narrativas orais de escravos afro-americanos: o *Trickster*.³

O *Trickster* africano é frequentemente descrito como um pobre-diabo simbolizado frequentemente por uma criatura pequena como uma lebre ou uma aranha e geralmente reconhecido pela sua rebeldia, sagacidade, dissimulação e desonestidade. Essa diferença decorre do fato de que historicamente os africanos foram submetidos a um nível de subsistência radical devido a guerras, doenças e uma ausência crônica de condições naturais favoráveis para agricultura ou pecuária. Em um ambiente adverso como este onde a sobrevivência faz parte do dia a dia, laços de lealdade e comprometimento construídos ao redor do grupo social ou até mesmo dentro da esfera familiar tendem a perder seu poder, pois não possuem nenhum valor social para os indivíduos. É nesse meio social que a figura do *Trickster* ganha força porque segundo Roberts:

Em um ambiente social e natural no qual os indivíduos devem lutar pelas suas sobrevivências físicas, harmonia, amizade, e confiança se tornam ideais difíceis de serem sustentados, enquanto que a enganação, ganância, e esperteza emergem como traços comportamentais valorizados (Roberts, 1990, p.104, tradução do autor).

É fácil pressupor que um herói criado nesse meio não pautará seu comportamento pelos mesmos valores de um Lancelot, por exemplo. Sobrevivência é então a palavra chave que guia as ações desse personagem, e ele usará de todos os meios necessários para alcançá-la não respeitando, ou temendo nesse processo hierarquia, força ou represália. Esse fato é representado no romance de Butler em sua página inicial quando Shori, terrivelmente faminta e ferida devido ao ataque contra ela perpetrado, dá vazão a sua natureza bestial-vampira e mata um homem para se alimentar: “A fome era um violento retorcer dentro de mim” (Butler, 2007, p. 1, tradução do autor).

Frequentemente em suas histórias o *Trickster* africano aparece como um animal pequeno e fraco que engana um animal de porte maior conseguindo alcançar seus intentos muitas vezes por meio de artimanhas que tratam da mudança de sexo ou etnia. Levados como escravos para outro continente onde a falta de bens materiais e a existência árdua tornaram-se institucionalizados, os agora afro-americanos adaptaram a tradição das histórias do *Trickster* a sua nova realidade criando assim as histórias de *Brer Rabbit*, o *Trickster* afro-americano. Se na

³ Na falta de um termo apropriado na Língua Portuguesa para o nome *Trickster*, se optou em se utilizar aqui o nome original em Língua Inglesa.

África o adversário principal era o meio ambiente, o que levava os africanos a agirem visando apenas a si próprios, na América o adversário era mais facilmente identificado no sistema escravocrata personificado no senhor de escravos. Essa fácil identificação do inimigo ajudou a forjar uma comunidade e uma identidade negra que ajudavam e protegiam mutuamente seus membros ao mesmo tempo em que aumentava o orgulho dos afro-americanos, tendo nas histórias de *Brer Rabbit* ou *Aunt Nancy, the Spider* uma fonte de constante renovação da esperança e de subversão do sistema opressor escravocrata. Sendo um representante da Literatura Afro-Americana pós-moderna, **Fledgling** funde perfeitamente a tradição oral desse atípico herói africano com a figura gótica do vampiro. Como ponto em comum, estes dois personagens são definidos por meio de uma identidade híbrida que encontra em Shori um perfeito representante.

A hibridização da cultura, ou seja, a formação cultural a partir de aspectos múltiplos e influências variadas e não apenas de uma origem única, unilateral e restrita, analisada por críticos como Peter Burke, é um dos elementos principais em **Fledgling**, expressando um possível caminho de luta das minorias contra a hegemonia, a unidade e a certeza que marca a ideologia excludente da sociedade branca e masculina. Dada esta importância o hibridismo cultural vem ocupando espaço relevante no debate da identidade cultural. Sobre esse fato Burke diz que “os historiadores também, inclusive eu mesmo, estão dedicando cada vez mais atenção aos processos de encontro, contato, interação, troca e hibridização cultural” (Burke, 2006, p. 16). Devido a esse processo, existe a possibilidade da perda de tradições regionais e de raízes locais. Todavia, esse quadro também pode levar a ganhos, uma vez que novos elementos culturais são assimilados.

A condição híbrida de Shori que a permite permanecer acordada de dia, ao contrário do que ocorre com seus pares vampiros, se mostra um elemento decisivo para que ela sobreviva aos diferentes atentados contra a sua vida perpetrados pelo clã vampiro descontente com a corrupção da pretensa pureza dos vampiros. Este descontentamento é expresso diretamente pelo líder da família Silk após o veredicto contra seu clã. Em palavras que abertamente sinalizam que o ataque foi motivado por preconceito racial, Russell Silk diz: ““Cadela mestiça negra assassina...” [...] “O que ela vai dar a nós todos? Pelo? Caudas?”” (Butler, 2007, p. 300). Desconhecedora do seu próprio passado, mas com esperança no futuro, a primeira vampira negra termina o romance grata a sua condição híbrida que, como tal, se coloca como a solução dos problemas de sobrevivência de sua espécie.

Dentro deste quadro, Octavia E. Butler ecoa a crítica de Bell Hooks sobre os intrínsecos problemas do Feminismo e outros movimentos políticos: “... se nós formos crescer existe a

necessidade de diversidade, desacordo e diferença” (Hooks, 1997, p. 411, tradução do autor). O resultado é a constatação de que a identidade pós-moderna formalizada em Shori se caracteriza por um tenso, mas necessário relacionamento entre elementos muitas vezes inconciliáveis que levam o ser humano a se adaptar a diferentes situações da contemporaneidade.

Desde a sua ascensão no fim do século XIX como uma vertente do romance resultante da influência do pensamento científico sobre a sociedade da época, a Ficção Científica foi marcada por um discurso eurocêntrico e masculino cuja ideologia silenciou mulheres e grupos minoritários de forma geral por muitos séculos. No entanto, através da Literatura pós-moderna, esta forma literária se torna uma ferramenta com o potencial para discutir a problemática relação entre a identidade, gênero e etnia na sociedade contemporânea. Sendo exposta a um mundo hostil, a protagonista de **Fledgling**, da escritora Afro-Americana, aprende que sua própria existência depende da aceitação de sua individualidade híbrida resultando em uma identidade tensa e instável. No entanto, longe de se colocar como um problema, estes elementos constituem a força dinâmica do híbrido em estar sempre em uma busca ativa pelo entendimento de sua natureza e, assim, desafiar o sistema com sua adaptação, sobrevivência e resistência.

REFERÊNCIAS

AMIS, Kingsley. **New maps of hell**. London: New English Library, 1961.

AUGUSTO, Sérgio. **Space-comics**: um esboço histórico. In: MOYA, Álvaro de. Ed. *Shazam*. (Coleção Debates nº 26). São Paulo: Editora Perspectiva, 1977. p.183-195.

BAKER, Robert S. The modern dystopia: Huxley, H. G. Wells, and Eugene Zamiatin. In: _____. **Brave new world**: history, science and dystopia. Boston: Twayne Publishers, 1990, p. 36-45.

BELL, Bernard W. The contemporary Afro-American novel, 1: Neorealism. In: _____. **The Afro- American novel and its tradition**. Massachusetts: The University of Massachusetts Press, 1987, p. 235-280.

_____. The roots of the early Afro-American novel. In: _____. **The Afro-American novel and its tradition**. Massachusetts: The University of Massachusetts Press, 1987, p. 3-36.

BERND, Zilá. **Literatura e identidade nacional**. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

BOTTING, Fred. **Gothic** (The New Critical Idiom). London: Routledge, 1996.

BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BUTLER, Octavia E. **Fledgling**. New York: Grand Central Publishing, 2007.

_____. Positive Obsession. In: _____. **Bloodchild and other stories**. London: Seven Stories Press, 1996, p. 123-136.

CLUTE, John. H. G. Wells. In: _____. **Science fiction: the illustrated encyclopedia**. London: Dorling Kindersley, 1995. p. 114-115.

DAVIES, Carole Boyce, LESLIE, Molaria Ogunidipe. Hearing black women`s voices: transgressing imposed boundaries. In: _____. **Moving beyond boundaries**. v. 1: International Dimensions of Black Women`s writing. London: Pluto Press, 1999, p. 3-14.

DONOVAN, Josephine. Beyond the net: feminist criticism as a moral criticism. In: _____. (Ed.) **Feminist literary criticism: explorations in theory**. Kentucky: Lexington, 1975, p. 221-225

DU BOIS, W. E. B. Criteria of negro art. In: NAPIER, Winston. (ed.). **African American literary theory: a reader**. New York: New York University Press, 2000, p. 17-23.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Sobreviver. In: _____. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986. p. 1601.

FREDRICKON, George M. (ed.). **The black image in the white mind**. Hanover: Wesleyan University Press, 1971.

HOOKS, Bell. Sisterhood: Political Solidarity Between Women. In: MCCLINTOCK, Anne (ed.) **Dangerous Liaisons: Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

MEHAFFY, Marilyn, KEATING, Ana Louise. Mehaffy. (2001). "Radio Imagination": Octavia Butler on the Poetics of Narrative Embodiment. **MELUS - Multi-Ethnic Literature of the United States.**, 26(1), p. 45–76.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de história oral**. 5. SãoPaulo: Edições Loyola, 2005.

MILBANK, Alison. Female Gothic. In: MULVEY-ROBERTS, Marie (ed.). **The Handbook to Gothic Literature**. New York: NY University Press, 1998, p. 53-57.

PARRINDER, Patrick. Science fiction and the scientific world-view. In: _____. (Ed.). **Science fiction: a critical guide**, London: Longman, 1979, p. 67-88.

PASTOUREAU, Michel. **Yellow: The History of a Color**. Princeton University Press, 2019.

PUNTER, David. **The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day**. London: Longman, 1980.

ROBERTS, Adam. **Science Fiction**. London: Routledge, 2000 (The New Critical Idiom).

ROBERTS, John W. The African American Animal Trickster as Hero. In: WARD, Jerry W. Jr. **Redefining American Literary History**. New York: 1990. p. 97-114.

SENA, Marina; FERREIRA, Cid Vale. O vampiro negro; uma lenda de São Domingos. In: _____. **O vampiro**: Antologia do vampiro byroniano. Trad. Marina Sena [*et al.*]. 2ed. São Paulo: Sebo Clepsidra; Aetia Editorial, 2024, p. 185-218.

SILVA, Alexander Meireles da. A redenção de Lilith: o corpo feminino como estratégia transgressora na ficção de Octavia E. Butler. In: **REDISCO**. Vitória da Conquista, v. 1, n. 2, 2012a, p. 7-15.

_____. Considerações sobre uma dupla marginalização: a vampira negra em *Fledgling*, de Octavia E. Butler. In: HARRIS, Leila Assunção (Org.). **A voz e o olhar do outro**: volume IV. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2012b.

_____. **Sobrevivendo no inferno**: contra-narrativas utópicas nas distopias de Margaret Atwood e Octavia E. Butler. 2003. 125f. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

STEPAN, Nancy Leys & GILMAN, Sander L. Appropriating the Idioms of Science: The Rejection of Scientific Racism. In: LACAPRA, Dominick. Ed. **The Bounds of Race**. New York: Cornell University Press, 1991. p. 72-101.

THOMAS, Sheree R.. Introduction. In: _____. (Ed.) **Dark matter**: a century of speculative fiction from the African diaspora. New York: Warner Books, 2000, p. ix-xiv.

ENTRE VESTIDOS, AMNÉSIAS E NARCISOS: UMA LEITURA DA PERFORMANCE ESTÉTICA DOS CONTOS DE *A VESTIDA* SOB A ÓTICA DO INSÓLITO FICCIONAL

Karine Aragão dos Santos Freitas¹ (UFRJ / FAPERJ)
Talita Rosetti Souza Mendes² (EPSJV / FIOCRUZ)

1. INTRODUÇÃO

Este artigo tem como objetivo central a proposição de uma leitura analítica de três contos da coletânea **A vestida**, da escritora brasileira Eliana Alves Cruz. A partir da obra e, principalmente, dos textos escolhidos – “A vestida”, “Amnésia” e “Cidade Espelho” –, é possível construir entendimentos acerca da literatura afro-brasileira/negro-brasileira de autoria feminina e do insólito ficcional contemporâneo. As narrativas escolhidas, em encruzilhada literária, se apresentam como performances estéticas atravessadas por recursos diversos, tais como personificações, comparações e sinestésias, além da diluição linear do tempo, que levam também os leitores, por meio de articulações insólitas, ao encontro de reflexões, por exemplo, sobre quais são e como têm se apresentado os desafios de pessoas marcadas por uma ancestralidade violada frente à possibilidade de ocupação de espaços econômicos outros em uma sociedade com forte estrutura colonial.

Eliana Alves Cruz, autora da obra selecionada, é jornalista, roteirista, apresentadora e escritora. Tem se destacado no cenário literário nacional desde o lançamento do romance intitulado *Água de Barrela*, fruto de cinco anos de pesquisa sobre a história de sua família desde o longo período escravocrata no Brasil. Em 2015, o livro foi contemplado em primeiro lugar no Prêmio Oliveira Silveira, concurso promovido pela Fundação Cultural Palmares, que o publicou no ano seguinte, tendo agora uma nova edição disponível pela Malê Editora.

Em 2016, segundo *LiteAfro*, portal de literatura afro-brasileira organizado pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Cruz também integrou a edição 39 da série *Cadernos Negros*, com poemas de sua autoria. No ano seguinte, contribuiu com dois contos para a 40ª edição dos *Cadernos*, entre eles a narrativa de ficção científica intitulada “Oitenta e oito”. Neste mesmo ano, participou também da premiada antologia *Novos poetas*. Empenhada no resgate da memória social e da valorização da cultura afro-brasileira, uma outra obra

¹ Doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio. Pós-doutoranda em Estudos Culturais pela UFRJ. Bolsista de Pós-doutorado Sênior - FAPERJ. E-mail: karinearagao@letras.ufrj.br

² Doutora em Estudos de Linguagem pela PUC-Rio. Professora-Pesquisadora na Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio da Fundação Oswaldo Cruz. E-mail: talita.rosetti@gmail.com

publicada em 2018 – **O crime do cais do Valongo** – figurou como romance histórico e policial, com uma instigante narrativa que se inicia em Moçambique e chega ao Rio de Janeiro, apontando como territorialidades e identidades estão conectados, principalmente, no projeto de apagamentos e de destituição histórica e ancestral de pessoas negras.

Em 2020, vem a público seu terceiro romance **Nada digo de ti que em ti não veja**, também situado no período colonial, mais precisamente no século XVIII, em pleno ciclo do ouro nas Minas Gerais. Retrata, na obra, o tempo de hegemonia da Igreja católica, da Inquisição e de seus tribunais, de perseguições e de cartas forjadas cheias de ofensas e de mentiras, cujas injúrias as colocam como precursoras das Fake News contemporâneas. **Solitária** é seu último romance até o momento, publicado antes de *A vestida*, coletânea reconhecida como primeiro lugar no Prêmio Jabuti 2022 na categoria contos.

Em entrevista ao Portal *Quatro cinco um*, Eliana comenta seu projeto literário:

É cada vez mais importante estar nessa trincheira; reconhecer-se como escritora ou escritor negro é uma afirmação política. Precisamos nos afirmar como escritoras da literatura negra, porque o Brasil é esse lugar onde a pessoa é ameaçada de morte por causa de uma história que escreveu. Meu livro é para mulheres negras nesse sistema ainda muito calcado na escravidão, mas também para a população branca que não foi escravizada, mas tem algum bom senso.

O que esperam de mim? Que eu escreva um romance de época, a história de meus antepassados? Mas não, vou falar desse passado de um jeito diferente, como ele está acontecendo aqui e agora, desfilando na nossa frente (CRUZ, 2022, p.1).

Por meio de uma análise geral das obras de Eliana Alves Cruz, nesse sentido, é possível ler *A vestida*, explicitamente, a partir de um viés necessário e, sobretudo, afrodescendente, negro-brasileiro, de autoria feminina. São 15 contos no total, nos quais o público se depara não só com crianças e jovens, mas com mulheres e homens que, em meio a uma realidade violenta, parecem entender que a capacidade de sobreviver passa por um reencontro subjetivo consigo e, necessariamente, com a história de seu povo, com a sua ancestralidade. Por essa razão, a seguir, aprofundamos nosso olhar para literatura brasileira que se volta a essa perspectiva.

2. LITERATURA NEGRO-BRASILEIRA DE AUTORIA FEMININA

A história do Brasil, bem como a de tantos países ex-colônias no sistema imperialista, é marcada por uma profunda colonização exploratória que promove violências ideológicas, simbólicas e físicas até a contemporaneidade. Segundo Quijano (2005), isso acontece porque,

ainda que tenha “oficialmente” rompido laços com país colonizador, mantém, no imaginário e na práxis, a colonialidade do poder (do ser, do pensar e do fazer). Ou seja, perpetua valores e hábitos articulados ao longo do tempo no território, sobretudo, contra corpos que foram forjados pelo sistema colonial como destituídos de individualidade e de coletividade, sendo a negritude um dos principais grupos feridos em sua possibilidade e em sua multiplicidade de existir, uma vez que a esses corpos foi imposto o modelo branco patriarcal eurocêntrico como “único”, “universal” e “absoluto” de humanidade.

As produções literárias no país, nesse contexto, não poderiam ser outras senão, em sua maioria, embranquecidas e estereotipadas, principalmente, quando relacionadas à representação de negras e de negros. Acerca disso, pesquisas lideradas por Dalcastagnè e por seu grupo de pesquisa baseado/situado na Universidade de Brasília (UnB), desde o início dos anos 2000, apontam, por exemplo, como personagens negros na literatura foram retratados, em boa parte dos romances brasileiros, como *exóticos*, não complexos e ao fundo, longe do centro das discussões. Apontam ainda que, mesmo quando representados de maneira *crítica*, a partir da qual se discutem questões de ordem social e econômica, reproduzem imagens semelhantes de sujeitos de cor, isto é, sem diversidade na representação, fazendo com que personagens ligados à negritude estejam sempre em funções e em lugares marginalizados/subalternizados, sem grande mobilidade, o que também produz rótulos e reforça imaginários coletivos e homogêneos acerca de um grupo tão plural.

Tais representações, sem dúvida, permitem entrever a colonialidade na historiografia literária brasileira, quase sempre lideradas por homens brancos que não só primeiro ocuparam as academias e as universidades, mas também detiveram o poder de apontar quem poderia ocupar o espaço do reconhecimento do fazer literário – quem poderia, por exemplo, ser *canônico* e quem poderia ser esquecido ou, simplesmente, não visto/lido pelo grande público. Nesse sentido, o poder de ter visibilidade, assim como de representar negros, foi quase sempre elaborado pela parcela branca da sociedade que ocupava espaços de privilégio em diferentes momentos da história, fazendo com que pouquíssimos, a exemplo de Machado de Assis e de Lima Barreto, conseguissem, se é que assim se pode afirmar, perfurar o cerco racial literário.

Quando pensado o recorte de gênero, as questões se apresentam ainda mais profundas e mais complexas, uma vez que, mesmo brancas, foram ainda menos numerosas as mulheres que ingressaram nos circuitos literários de maior reconhecimento nacional enquanto escritoras negras sequer foram compreendidas em suas produções, tendo reconhecimento tardiamente e ainda em andamento – a exemplo de Maria Firmina dos Reis e de Carolina Maria de Jesus, o

que reafirma a ideia de que a interseccionalidade das opressões também se estende ao campo literário, visto que jamais poderia ser separado da conjuntura social.

Entende-se que a literatura negro-brasileira, nesse contexto, sempre foi insurgente, impossível de ser apartada da seara política na busca pelo direito de representar a si e aos seus por meio de sua própria produção intelectual ao longo do tempo. Sempre foi uma forma de resistência frente ao movimento de sufocamento das populações não-brancas, uma tentativa de combater a sistemática proposta do silêncio artístico mesmo diante das violências em série contra grupos minoritários.

Em século XXI, a literatura produzida por mulheres negras segue na luta contra a tentativa de apagamento individual e coletivo de suas existências em uma sociedade com profundas raízes racistas e patriarcais, potencializando a emergência e a visibilidade de suas próprias demandas – seja na denúncia das opressões sofridas, seja na valorização e no resgate da ancestralidade e da resistência diante das amarras coloniais. Segue, além disso, buscando resgatar e honrar autoras que, em outrora, não foram reconhecidas como deveriam ainda que se mantivessem permanentemente produtoras de conhecimento sobre suas experiências no mundo com técnicas literárias inéditas e promissoras.

A partir do movimento literário negro-brasileiro, segundo Santos (2018) e Alves (2010), é possível retirar da invisibilidade inquietações e cenários silenciados, promovendo rompimento com ciclos de apagamento de/em produções que pautam discussões referentes, entre outras questões, a gênero, à classe e à raça asfixiados por uma falsa democracia racial (SANTOS, 2006). Ainda conforme Santos (2018), torna-se possível também observar, na perspectiva da autoria feminina, a mulher negra na luta engajada pela transformação, possibilitando que o cidadão, não apenas negro, reflita sobre processos que permeiam o habitar racializado nesta sociedade, desestabilizando a antiga objetificação da mulher negra unicamente para força de trabalho físico, não dotada de possibilidade de intervenção social e sem possibilidade de fratura/rompimento com “contratos de fala e de escrita ditados pelo mundo branco” (BERNAN, 1988, p. 22). Além disso, tal fazer literário torna-se, conforme Fonseca e Souza (2006, p.16), “estratégia de reversão da imagem do negro visto como ‘máquina-de-trabalho’ ou como ‘objeto sexual’”, sendo incentivados inúmeros processos de reconhecimento da óbvia capacidade de fabulação e de produção artística – também múltipla, diversificada, na prosa, na poesia, na escrita e na oralidade, na multimodalidade também possível em era tecnológica.

A partir dessas inteligibilidades que reconhecem o lugar e o valor da intelectualidade negra como contracorrente hegemônica colonial, neste artigo, ressaltamos a força dos contos

de Eliane Alves Cruz, ressaltando que a literatura negro-brasileira de autoria feminina, além de trazer à tona temas caros à população oprimida no Brasil, também performa de modo esteticamente primoroso, o que oportuniza aos leitores e aos pesquisadores não apenas refletir sobre as temáticas em tela, mas também observar e analisar como essa literatura tem se desenvolvido. Em especial, **A vestida** constrói-se sob o insólito ficcional como ferramenta de elaboração literária. Na próxima seção, por essa razão e antes de analisarmos os contos escolhidos, aprofundamos também esse aspecto da obra.

3. PERSPECTIVAS DO INSÓLITO FICCIONAL

Tradicionalmente, o fantástico na literatura é definido como um gênero em que se faz presente “a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento sobrenatural” (TODOROV, 2012, p. 31). Para a clássica definição de Todorov, o fantástico é um gênero literário de curta e efêmera duração, datado, notadamente, do século XIX, e tendo por essencial marca distintiva a instauração da dúvida, no nível dos seres de papel – narrador, narratário e personagens –, diante da manifestação de um evento insólito. Sob essa perspectiva, entende-se insólito por algum elemento da narrativa que não se apresenta de modo coerente com a realidade exterior, universo racional do leitor real, conforme o senso comum estabelecido no convívio social. Essa dúvida é, conseqüentemente, transmitida ao leitor real, no ato de leitura, que, junto aos seres de papel, hesita entre possíveis explicações – de caráter ôntico ou ontológico, físico ou metafísico, empírico ou meta-empírico – para o evento insólito. De acordo com o teórico búlgaro, “a hesitação do leitor é, pois, a primeira condição do fantástico”.

Uma concepção corrente na crítica contemporânea e nos estudos brasileiros em especial tem considerado, no entanto, a literatura fantástica a partir de um princípio mais abrangente e mais modal. Segundo García (2011), por exemplo, o fantástico seria caracterizado pela irrupção do insólito ficcional, ou seja, pela manifestação de um traço incoerente, no plano narrativo, em relação às expectativas do sistema literário real-naturalista, configurando-se não como um gênero, mas como um modo de narrar que abarca vários gêneros. Nessa esteira de pensamento, a professora e estudiosa de literatura brasileira Florencia Garramuño (2014) aponta que a “aposta no inespecífico” é uma característica da literatura contemporânea:

No interior da linguagem literária, vários tipos de especificidade – nacional, pessoal, genérica, literária – são dissolvidos num número cada vez mais importante de textos que exibem uma intensa porosidade de fronteiras. Na literatura mais recente – sem contar aqueles textos que incorporam fotografias,

desenhos ou alguma outra linguagem artística – o que estou chamando de “aposta no inespecífico” pode percorrer lugares heterogêneos e diversos (GARRAMUÑO, 2014, p.9).

Para Garramuño, insólito e inespecífico se encontram no intento de assumir o lado úmbrio do ser, o que mostra, obliquamente, sua retirada, interessando-se mais pela sorte do extraestético do que pelo encanto da beleza; mais pelas condições e pelos efeitos do discurso do que pela coerência da linguagem. Em sequência, tal ruptura com real-naturalista levaria ao movimento de tentar unir o que se sabe ao que se ignora, observando-se o que pode ser produzido em um contexto novo e exigindo que espectadores que desempenhem o papel de intérpretes ativos elaborem sua própria tradução para apropriar-se da história e fazer dela sua própria história como tradutores. Nessa quebra de expectativa, residiria o potencial crítico do insólito, já que, na desconstrução das hierarquias entre autor e espectador, entre ação e contemplação, entre real e ficcional, se estaria propiciando um convite à reflexão.

Para além de um questionamento do meio específico, as práticas do insólito ficcional acabam por questionar a especificidade do sujeito, do lugar, da nação e até da língua. A arte insólita explora modos de desfazer o comum em um jogo de desapropriação que investe e que descentra o sujeito proprietário, e o impele a sair de si mesmo. Uma desapropriação da realidade naturalista, portanto, caracterizaria essas práticas do insólito que propõem outros modos de organizar nossos relatos, “e, por que não? também nossas comunidades” (GARRAMUÑO, 2014, p.17), já que a expansividade dos meios e dos suportes artísticos, que se reconhece em práticas contemporâneas de manifestações do insólito, utilizando operações, materiais e suportes muito diferentes entre si, foram desmantelando, detida e minuciosamente, todo tipo de ideia do idêntico a si mesmo como no sentido de limpo ou de puro em arte e em possibilidades de reconhecimento de vida.

Assim, ao se associarem práticas do insólito em arte a expansões da nossa cognição para apreender, para projetar e para produzir outras formas de comunidade, Garramuño destaca que, para além da identificação homogênea que funda o pertencimento, a grande aposta da arte inespecífica se propõe como uma invenção sustentada num radical deslocamento da propriedade e do pertencimento. Nesse sentido, a professora relembra Jacques Rancière que, em “*What a medium can mean*” (2011), analisou a progressiva indiferenciação de meios e a desespecificação da arte contemporânea, assinalando uma das consequências dessa arte inespecífica:

Essa indiferenciação, no entanto, não significa a supressão da arte em um mundo de energia coletiva que carrega o telos da tecnologia. Pelo contrário, implica uma neutralização que autoriza transferências entre fins, meios e materiais das diferentes artes, a criação de um meio específico da experiência que não é determinado nem pelos fins da arte nem pelos da tecnologia, mas que está organizado segundo novas interseções entre arte e tecnologia, assim como entre arte e o que não é arte (GARRAMUÑO, 2011, p. 42).

Deveríamos contar essa renovação dos poderes da arte para intervir naquilo que não é arte como um dos resultados mais evidentes – e promissores – dessa arte inespecífica, insólita; pois práticas do não pertencimento fazem de uma área importante da arte contemporânea um laboratório de ideias e de inspirações para pensarmos e para imaginarmos como viver juntos.

Compreendemos **A vestida**, livro de contos da escritora brasileira Eliana Alves Cruz, também publicado pela Editora Malê, como representante da literatura contemporânea negro-brasileira que possibilita inteligibilidades em interface com o conceito de *insólito ficcional* ao propor perfurações e esvaziamentos de categorias da narrativa realista-naturalista. Diante disso, traçaremos uma leitura-análise sobre três contos do livro **A vestida** (2022) – “A vestida”, “Amnésia” e “Cidade Espelho” –, compreendendo essas narrativas como performances estéticas atravessadas do insólito ficcional a partir de recursos literários, que tematizam e que perfuram padrões de normatividade construídos pela colonialidade presente na historicidade brasileira.

4. ENTRE VESTIDOS, AMNÉSIAS E NARCISOS

“A vestida”, conto homônimo da obra, é o penúltimo a ser apresentado na coletânea. Nele, um vestido de casamento ingressa em um brechó para noivas em busca de suas indumentárias para cerimônias matrimoniais. Nesse espaço, a narradora, reivindicando o gênero feminino, é a personificação da vestimenta que, ao adentrar o local, encontra semelhantes “perfilados e aguardando o chamado” (p.103), uma vez que eram “convocados para defender as famílias, os lares nacionais” (p.103), entendendo serem “guardiões dos sonhos de felicidade de uma nação” (p.103).

Frente a essa apresentação da narrativa e das personagens envolvidas, é possível traçar um paralelo com a instituição familiar tradicional como sonho a ser perseguido pelos indivíduos em uma sociedade patriarcal que articula tecnologias de gênero (De Lauretis, 1987), sobretudo direcionadas ao feminino, para que o casamento seja uma missão a ser cumprida e mantida pela

mulher, indivíduo que, na colonialidade do gênero (Lugones, 2008), não poderia traçar para si outros objetivos de vida diferentes da união a um parceiro.

No decorrer do conto, a vestida encontra outros vestidos que, no masculino e comparados a soldados e a fardas, também sugerem que casamentos podem ser um fardo, uma guerra a ser enfrentada na exaustão diária de compromissos inflexíveis ou mesmo na sobrecarga feminina, um ciclo que não consegue ser interrompido pela opressão diária vivenciada por mulheres. Cada vestido, nessa seara, apresenta união matrimonial de distintas formas a partir da maneira como foram construídos ou mesmo usados em diferentes contextos. Nessa perspectiva, dialogam no pequeno brechó.

O primeiro deles apresenta-se a partir da feitura por parte de uma avó carinhosa para sua neta-noiva, sem entender por que se encontrava naquele local frio e impessoal depois de tantos anos. Tal vestido sugere a tradição transmitida de geração a geração de mulheres que, no passado, articulavam-se em torno de um ritual familiar importante que, com passar do tempo, perdia o sentido, sendo relegado o vestido a um outro lugar fora daquela família. O segundo vestido, por sua vez, aponta que havia sido usado na cerimônia de uma grande família – sugerindo que, em famílias abastadas, o ritual é ainda mais valorizado, mas é interrompido pelo terceiro vestido que diz que vestidos fazem partes de rituais tradicionais que logo são esquecidos, por isso todos retornam ao antigo local para disponibilidade de novas usuárias, o que gera frustrações como casamentos que não dão certo, porque os pactos firmados não têm sustentabilidade. Há, aqui, possibilidade de reflexão sobre o casamento como instituição em uma sociedade que, mesmo fundada em modelos cristãos, nem sempre é sólido e confortável para os envolvidos.

O quarto vestido aponta que participou de muitos eventos e que, mesmo entendendo que há batalhas após as cerimônias, a emoção de vivenciar a experiência do dia do casamento valia a pena tamanha era a emoção de poder participar desse ritual social tão esperado pela sociedade. Tal declaração, no entanto, instaura um silêncio no local, porque o quinto vestido vivenciara situações de desistência, o que sugere que casais, à beira do casamento, desistiram de suas uniões, algo que gera tristeza, angústia, decepção, mas que abre possibilidade para que leitores reflitam sobre o que significa essa desistência também frente à cultura e à sociedade em que estão inseridos. O sexto vestido, diante disso, alegou ter participado de casamentos que seguiram seus rumos de forma positiva, mostrando que alguns arranjos matrimoniais podem ser duradouros e felizes.

Assim que a discussão entre eles acaba, foi questionada a expectativa de “a vestida”, a recém-chegada, que narra sua experiência:

Queria dizer a eles que meu peito já for a salpicado com o sangue que brota da brutalidade do sentimento de posse que alguns humanos nutrem por outro antes mesmo de ser despido na lua de mel; que minha barra já foram costurada por muitos nomes de moças ansiosas por um dia também entrarem em algum modelo como meu; que já tive uma parte remendada depois de mãos raivasas de ciúme me atacaram na véspera do casamento. No entanto, sobretudo queria dizer-lhes que adorei minha última viagem pois tinha sido a mais feliz de toda a minha existência. (Cruz, 2022, p.105).

A vestida revela, então, que após experiências de dor, de posse e de violência vivenciadas por mulheres que a vestiram, havia sido alugada para uma festa de carnaval, festa em que esteve livre para se mover e para desfilar entre as alegrias da vida. Ao fim, nesse sentido, revela: “o que desejo quero mesmo é continuar sendo alugada como da última vez para girar pelos bailes arrastando confete brilhando purpurinas e enroscando serpentinas nos corpos de quem me desejar desfilar pelas passarelas de muitos e muitos carnavais” (p.105).

O conto, nesse sentido, traz profunda reflexão sobre como corpos femininos podem vivenciar o matrimônio em uma sociedade que valoriza rituais e relacionamentos que podem trazer felicidade ou infelicidade, que podem ser rompidos ou permanentes – mesmo nas violências cotidianas pelo medo da interpretação social do que é não estar em uma relação tida como estável mesmo quando não apresenta segurança e proteção. “A vestida”, no fim das contas, ou dos contos, é uma reflexão sobre a possibilidade de vestir-se de liberdade dentro ou fora de convenções tradicionais a partir, sobretudo, do encontro de objetos personificados que também provocam nossos sentidos por meio de imagens que revelam texturas que se organizam na trama social, às vezes, cheias de purpurinas e de brilhos, às vezes, cheias de sangue na renda das situações cotidianas.

A perspectiva do onírico, como outro recurso insólito, atravessa o conto “Amnésia”, a partir do qual acompanhamos o fluxo de consciência de Jussara, uma mulher negra, com cabelos alisados porque “o mundo corporativo exige” (p.111). A personagem é casada e se encontra gestante, confabulando sobre o sexo do bebê (Benício ou Bruna? p.110), sobre a viagem para Miami para compra do enxoval – conforme indicação das amigas do trabalho que, por sua vez, lhe recomendam também cremes de cabelo para a criança por vir – “nos Estados Unidos, tem muito produto bom para cabelo crespo, faz um estoque. Vai que... né?” (p.110), sendo a supremacia estrangeira e a desvalorização da estética negra temáticas recorrentes no ambiente laboral de Jussara, *lócus* no qual a personagem também é lida como executiva agressiva e implacável pelos colegas no mundo dos negócios.

Além de pensar sobre o que escuta, a personagem questiona-se sobre estar (ou não) se sentindo maravilhosa sobre a maternidade diante da lembrança de um passado de luta que ela e

o marido tiveram até que chegassem a essa possibilidade na vida: aumentar a família. Afinal, “estavam casados, bem empregados, conceituados em suas profissões e moravam em um dos melhores bairros da cidade” (p.109). Jussara sentia medo, um medo que “avançava dentro da executiva competente” (p.110), pois, ao mesmo tempo que se sentia cobrada para exercer a maternidade, função social recorrentemente imposta às mulheres em uma sociedade patriarcal (Badinter, 1985) – “a família cobrava, os amigos cobravam, os colegas de trabalho cobravam” (p.109), diversos comentários sobre a sobrecarga da maternidade emergiam em suas redes sociais, fazendo com que ela temesse também que a chegada de uma criança desestabilizasse o casamento consolidado com Pablo, uma vez que eram “os últimos momentos em que seriam ela e o marido” (p.110).

Absorta em seus pensamentos, Jussara é chamada à realidade quando a campainha toca. Ela imagina ser a futura babá que entrevistaria desde já, porém, ao abrir a porta, Jussara depara-se com ela mesma aos dozes anos: “Não era alguém parecida. Não era uma miragem. Era ela mesma em pouca carne, muito osso, cabelo sem alisamento e despida de roupas de grife (p. 110). Diante da paralisia da Jussara do presente, a do passado lhe provoca: “Não vai fechar a porta... nem a boca?” (p.112).

Todo decorrer do conto, assim, se estrutura a partir de uma perfuração na percepção realista-naturalista do tempo, pois passado, presente e futuro são postos em concomitância contrariando uma ordem linear cronológica e evidenciando o que pode ser interpretado como um traço de incoerência utilizado propositalmente como performance narrativa para tematizar e dar a ver o diálogo entre a menina de doze anos com unhas no sabugo e pele manchada por alguma verminose e a executiva que mora em um condomínio com piscina. É somente nesse encontro entre passado e presente que a infância embala a adulta e a confirma que a morte do bebê – filho da patroa – não foi sua culpa. É nesse encontro que Jussara recupera a memória de vivências dolorosas e de seu percurso de ascensão social:

A palavra “patroa” destravou sua amnésia. Jussara criança abriu os braços como que para mostrar melhor a roupa surrada maior que o seu número; o cabelo sem os xampus e cremes caros que estavam em seu banheiro moderno; os sapatos com a sola descolando; as unhas “no sabugo”; e a pele manchada por alguma verminose. Lembranças soterradas em algum buraco fundo da mente queriam preencher as lacunas de décadas. O bebê da patroa, “dou um quarto, comida e uma folga por semana”, o quarto abafado, o medo, o pânico, o pavor “ela vai estudar”, “vou cuidar de sua filha”, “será praticamente da família”, a comida não repartida igual, as proibições, “vamos alisar esse cabelo, tenha uma aparência decente!”, “toma este jaleco branco novo”; o bebê crescendo, a menina crescendo, o seio crescendo, o patrão olhando, as aulas depois do expediente, as provas, a aprovação, a demissão pedida,

“ingrata!”, “preguiçosa”, “gente assim não valoriza o que lhe dão”, “agora qualquer um quer ser doutor e doutora” (p.113).

Nesse sentido, “Amnésia” não só aborda a denúncia da escravização, das suas consequências, mas também os dramas da exclusão e da miséria - trazendo o tema da herança escravocrata que transparece na contratação do trabalho doméstico no Brasil - fato que dialoga diretamente com as movimentações relacionadas à PEC das Empregadas domésticas, em 2015, e com casos de escravidão contemporânea reportados midiaticamente nos últimos anos.

Para além disso, “Amnésia” também celebra a ancestralidade africana pelo desejo e pela libertação que se torna latente em Jussara, fazendo com que possa pensar em novos contornos para seu futuro. A ascensão social alcançada por Jussara, desse modo, ao mesmo tempo que anuncia um futuro para ser vivido fora dos quartos abafados, volta-se também ao passado, à quebra do silenciamento ancestral de suas anteriores, à consciência do tempo não-linear no qual uma ação no presente é capaz de abrir os porões dos navios e de resgatar - recontar - a história do povo negro na diáspora brasileira.

Além de quebrar com o ciclo de perpetuação do trabalho doméstico entre famílias de mulheres negras - que é um dado social do Brasil e integra o que Grada Kilomba (2008) define dentro de uma análise sobre racismo genderizado³ a trajetória de Jussara rompe com a prática de epistemicídio que, na visão de Sueli Carneiro, no Brasil, não só é a anulação e a desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, mas também um processo persistente de negação ao acesso à educação, sobretudo de qualidade, desenhado por uma produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e como produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva, pela carência material e/ou pelo comprometimento da autoestima em processos de discriminação correntes no âmbito educativo. “Isto porque não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes” (Carneiro, 2005, p.97), destituindo-lhes a razão, os meios para alcançar o conhecimento legitimado.

“Amnésia”, nesse sentido, revela a lembrança latente de quem Jussara já foi, fazendo com que ela repense ter ou não uma babá, seguir ou não as dicas das mulheres do mundo corporativo, escolher ou não para onde deseja ir com o marido antes da chegada de Benício ou

³ Para Grada Kilomba (2008, p. 97), é importante estarmos atentas para o fato de que mulheres negras têm sido incluídas em diversos discursos que mal interpretam a própria realidade: um debate sobre racismo no qual o sujeito é o homem negro; um discurso genderizado no qual o sujeito é a mulher branca; e um discurso de classe no qual “raça” não tem nem lugar: são intersecções das formas de opressão que produzem de efeitos específicos.

de Bruna, sendo ela mesma dona de sua caminhada rumo ao futuro ao longo da construção de sua família, entendendo que seu filho ou que sua filha seriam fruto de quem ela foi, de quem é e de quem será – sendo ela também um pontapé para gerações futuras que carregarão seus traços, ao fim do conto, resgatados na sugestão do corte químico, ato que também pode simbolizar a quebra de ações que oprimem corpos negros femininos da raiz do cabelo ao fruto de seus ventres.

“Amnésia”, dessa forma, também é um convite à libertação futura por meio do encontro com o passado, como assim sugere Sankofa⁴, adinkra africano de origem ganesa. É simbolicamente um sonho que Jussara tem para recordar aquilo que não pode ser esquecido por ela antes de dar luz a nova criança negra.

Por fim e voltando ao início a obra, também de forma não linear na leitura que aqui propomos, temos “Cidade Espelho”. De início, o leitor é apresentado ao país Justiçópolis, o mais próspero do continente, mais precisamente na cidade Espelho, habitada por seres brilhosos e reluzentes que, refletindo a prosperidade da terra, “tudo venciam, tudo sabiam, tudo comiam, tudo bebiam, tudo produziam e consumiam” (p.9). Os juízes de Espelho, autoridades máximas, tinham o poder de expurgar quem achassem, segundo seus critérios, que poderia macular a sociedade que evolua segundo seus padrões de perfeição.

É pelas ruas dessa cidade que se encontra Narciso, um cidadão de bem que desfruta de sua abundância “construída sabe ele lá por quem” (p.9), representante de Espelho, que amanhece com um estranho buraco no peito, tentando disfarçá-lo com sua camisa de linho.

Já nos parágrafos iniciais, percebemos as pontes estabelecidas pelo conto entre a realidade-naturalista e o insólito, o que favorece uma contextualização da narrativa dentro de sistemas já reconhecíveis pelo leitor - cidade, justiça, espelho e expressões como “cidadão de bem” - assim como também propõe a desorganização e a reorganização de aspectos reconhecíveis: há um cidadão com um buraco no peito. Aqui, há uma desestabilização discursiva para construir o insólito: transforma-se uma metáfora em uma afirmação literal, em que os campos da linguagem poética e referencial se co-fundem.

Ao continuar a trajetória por Espelho, leitores deparam-se com Narciso quando ele descobre, próxima a uma gigante estátua que representa a liberdade e a prosperidade da cidade, uma escadaria que leva a uma outra cidade abaixo de Espelho: uma cidade em ruínas que comportava um correspondente degradante para tudo o que havia de maravilhoso na cidade de

⁴ *Sankofa* é um ideograma africano representado por um pássaro com a cabeça voltada para trás ou também pela forma de duas voltas justapostas, espelhadas, lembrando um coração. A etimologia da palavra, em ganês, inclui os termos *san* (voltar, retornar), *ko* (ir) e *fa* (olhar, buscar e pegar).

cima. Flores murchas, planta secas, fome, farrapos, dor, fraqueza, ausência de sorrisos, ausência de cristais, uma pele negra como jamais vira. Perplexo com tantas imperfeições, mas mais preocupado em como esquecer a sua, o seu buraco no tórax que aumenta. Narciso decide, então, não ir ao médico, afinal, “o que preencheria aquele vazio?” (p.11).

Nota-se, aqui, que as percepções semióticas ligadas ao objeto espelho – que não cumpre sua função de estabelecer um reflexo idêntico entre as cidades – e ao mito de Narciso dialogam com o conceito de outridade, definido por Grada Kiloma (2008) como uma dinâmica/fantasia, elaborada pelo sujeito branco, em que o sujeito negro torna-se não apenas a/o "outra/o" - o diferente, em relação ao qual o "eu" da pessoa branca é medido - mas também a representação mental daquilo com que o sujeito branco não quer parecer. Nesse sentido, “a negritude serviria como forma primária da outridade, pela qual a branquitude é construída”. Conforme a autora, não é com o sujeito negro que estamos lidando aqui, mas com fantasias brancas sobre o que a negritude deveria ser (KILOMBA, 2008, p. 38).

Ao perceber que a flor que arrancara embaixo crescia de forma frondosa em cima, em Espelho, Narciso entra em uma espécie de delírio. Sente sangrar o buraco no peito e, diante dos espelhos da cidade que refletem sua figura, encanta-se por si, por sua fama, por dinheiro e por bens. Em um ímpeto de autoadmiração, corre para abraçar a si e, tal como na mitologia, estilhaça-se com as farpas de Ego City, o que sugere que fora traído por seu próprio egoísmo e sua ausência de ação sobre a existência de outros mundos que sempre estiveram de um lado oposto ao que costumava ver.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste artigo, buscamos criar inteligibilidades a partir de uma leitura analítica de três contos de **A vestida**, premiada obra de Eliana Alves Cruz. Articulando-se entendimentos acerca da literatura negro-brasileira e do insólito ficcional contemporâneo, nota-se que os contos de **A vestida** se representam como parte de todo projeto estético da autora, que propicia reflexão acerca de novos modelos nos quais pessoas oprimidas e/ou exploradas passam de objeto a sujeito, em nova narrativa de confrontação “desconfortável com as verdades do ‘Outro’ - verdades que têm sido negadas, reprimidas, mantidas e guardadas como segredos. Segredos, segundo Kilomba (2008), como a escravização, segredos como o colonialismo. Segredos como o racismo” (p. 41).

Para Sueli Carneiro (2005), a escravidão colonial é a chave para se ler o racismo e seus vieses no Brasil contemporâneo e, para se perceber o momento em que a negritude foi inscrita efetivamente no “paradigma do Outro”, do não-ser humano. Afinal,

a sustentabilidade do ideário racista depende de sua capacidade de naturalizar a sua concepção sobre o Outro. É imprescindível que esse Outro dominado, vencido, expresse em sua condição concreta, aquilo que o ideário lhe atribui. É preciso que as palavras e as coisas, a forma e o conteúdo, coincidam para que a ideia possa se naturalizar. A profecia auto-realizadora é imprescindível para a justificação da desigualdade. Nesse sentido, a pobreza a que estão condenados os negros no Brasil é parte da estratégia racista de naturalização da inferioridade social dos grupos dominados a saber negros ou afrodescendentes e povos indígenas (CARNEIRO, 2005, p. 29).

É justamente nesse paradigma do *não-ser* que se instaura o que Grada Kilomba denomina de *racismo cotidiano*: “todo vocabulário, discursos, imagens, gestos, ações e olhares que colocam o sujeito negro e as Pessoas de Cor não só como "Outra/o", mas como Outridade, como a personificação dos aspectos reprimidos na sociedade branca." (KILOMBA, 2005, p. 78).

Entendemos, alinhadas a Duarte (2020, p.149), que a obra rompe com antigas “máscaras coloniais”, desestabilizando cenários de teoria crítica hegemonicamente dados, sendo inegável sua contribuição para a literatura nacional e, conseqüentemente, para a sociedade brasileira. Entendemos que as narrativas propostas pela autora são, nesse sentido, uma crucial forma de combate ao preconceito, atuando na direção de descolonização/decolonização de comportamentos naturalizados em solos colonizados (QUIJANO, 2005). Além disso, compreendemos que as articulações estéticas propiciam inovações no campo ficcional, o que pode desdobrar em novas pesquisas sobre a encruzilhada entre literatura negro-feminina de autoria feminina e os estudos sobre o insólito na contemporaneidade.

Acreditamos, por fim, que a leitura atenta de obras como **A vestida** é uma proposta necessária para luta pela libertação, sobretudo de pessoas negras em um país como o Brasil, ainda fraturado em mundos desiguais e facilmente perceptíveis tais como *Justiçópolis*, onde o insólito se confunde com a realidade (e a realidade com o insólito) em apresentação irrequieta, incômoda e absurda, mas passível de transformações a partir da literatura como arte de mobilização.

6. REFERÊNCIAS

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. RIO DE JANEIRO: Nova Fronteira, 1985.

BENTO, Cida. **Pacto da Branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BERNAN, Zila. **Introdução à literatura negra**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

DALCASTAGNÈ, Regina. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, v. 20, p. 33-77, 2002. Disponível em: <http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/viewFile/2214/1773> Acesso: junho de 2024.

DALCASTAGNÈ, Regina. Imagens da mulher na narrativa brasileira. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, v. 15, p. 127-135, dez. 2007. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_rodas/article/view/3267. Acesso: junho de 2024.

DALCASTAGNÈ, Regina. Ausências e estereótipos no romance brasileiro das últimas décadas: Alterações e continuidades. **Letras de Hoje**, v. 56, n. 1, p. e40429, 2021. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/40429>. Acesso: junho de 2024.

DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia de gênero. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica cultural**. Rio de Janeiro, Rocco, 1994. p. 206-242.

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura Afro-Brasileira. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, Número 23, julho/dezembro, 2010.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CRUZ, Eliana Alves. **A vestida**. Rio de Janeiro: Malê, 2021.

GARRAMUÑO, Florência. **Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GARCÍA, Flávio. Fantástico: a manifestação do insólito ficcional entre modo discursivo e gênero literário – literaturas comparadas de língua portuguesa em diálogo com as tradições teórica, crítica e ficcional. In: **XII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC**. UFPR, Curitiba, Brasil, 2011.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Berlin: Editora Cobogó, 2008.

MALEK, Munah. Portas Abertas. **Portal Quatro Cinco Um**, Rio de Janeiro, 01 de Dezembro de 2022. Disponível em: < <https://quatrocinco.um.com.br/resenhas/literatura/literatura-brasileira/portas-abertas/>>. Acesso em: 08 de Junho de 2024.

NASCIMENTO, Elisa Lakin e GÁ, Luiz Carlos. **Adinkra: Sabedoria em símbolos Africanos**. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América**. Buenos Aires. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales Editorial/Editor, 2005.

SANTOS, Gislene Aparecida dos. **Mulher negra, Homem branco**. Rio de Janeiro. Pallas, 2004.

SANTOS, Miriam Cristina dos. **Intelectuais Negras: Prosa negro-brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2018.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

O FABULISMO SCHULZIANO: UMA REVISITAÇÃO DO GROTESCO?

Paula Fabrisia Fontinele de Sá (PARFOR - UFPI/ LLER - UESPI)¹

1. INTRODUÇÃO

Em 1933, o autor polonês Bruno Schulz publica a obra **Lojas de canela** (1933), construindo narrativas em que os limites entre a imaginação e a realidade são fluidos; histórias do cotidiano se mesclam com o extraordinário, e a linguagem é usada para evocar uma atmosfera de conto de fadas.

A obra desse autor apresenta uma realidade particular da Polônia do século XX. Notou-se em seus textos uma forma inovadora de participar tanto dos processos históricos como dos de criação literária dentro de sua época, gerando uma obra diferenciada em sua sensibilidade ficcional.

A sua ficção representa simulacros. Schulz preenche-se de conteúdos que destitui a realidade (o cotidiano) de sua percepção tradicional e natural, oferecendo ao leitor imagens míticas e maravilhosas. O maravilhoso nesse autor é alcançado por meio de um olhar subjetivo daquele que conta as histórias, de memórias que se tornam imagens, de conhecimentos individuais que vão dialogar com um universo rico de simbologia e mitos.

Schulz (2014) acreditava que só é real para nós o que tem sentido; para o autor, os curtos-circuitos dos sentidos entre as palavras correntes fazem gerar fragmentos de histórias antigas, de mitos. Logo, conforme Octavio Paz (1982), considera que a poesia sempre recupera os sentidos perdidos, oferecendo às palavras a possibilidade de reproduzir os mitos sobre o mundo. Para Paz, metáforas, alegorias e a procura do sentido oculto sempre fizeram parte do exercício exegético. Assim, “a força motora do conhecimento humano é a convicção de que no fim das suas investigações ele encontrará o sentido derradeiro do mundo” (Schulz, 2014).

A mitificação do real², conseqüentemente, é o exercício e a grande contribuição de Schulz para o cenário literário ocidental do século XX. Em **Lojas de canela**, o leitor mergulha

¹ Doutora em Literatura e práticas sociais pela Universidade de Brasília (UnB). E-mail: paulafabrisia@hotmail.com

² Trata-se também de um ensaio de Bruno Schulz, cujo título original é “Mityzacja rzeczywistości”. O ensaio foi publicado pela primeira vez na revista *Studio*, n. 3-4, 1936. As traduções no Brasil foram feitas por Henryk Siewierski, em 1997 e 2014, realizadas a partir da edição: Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów* (Contos. Seleção de ensaios e cartas). Edição de Jerzy Jarzębski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1989.

na psique do narrador e explora as fronteiras entre o sonho e a realidade, o consciente e o inconsciente. A mitificação do real de Schulz permite ao leitor questionar a percepção da realidade e a explorar a imaginação e a memória de uma forma poética e filosófica. Assim, **Lojas de canela**, de Bruno Schulz, transcende a mera representação da realidade, alcançando um estado de êxtase e mitificação.

O termo “fabulismo” se deve à compreensão de que Schulz cria fábulas. Esse termo nasceu dos próprios escritos de Schulz que em A mitificação do real diz: “a mais primitiva função do espírito é a fabulação, é a criação das ‘histórias’” (Schulz, 2014). No conto “A primavera”, Schulz informa que em seu texto “se encontram os grandes viveiros das histórias, as fábricas de fábulas, as nebulosas salas de fumar das fábulas e dos contos de fadas” (Schulz, 2015, p.172).

Para Schulz (2015, p.341), do âmago da natureza brotava as fábulas. No seu exercício de fabular, esse autor polonês inaugura modos de se recriar a realidade, viajando em pensamentos à cidade dos seus sonhos e sobrevoando com seu olhar “esta terra baixa, vastíssima e ondulada como um manto de Deus, um lençol colorido que caiu na soleira do céu” (Schulz, 2015, p. 337).

As narrativas de **Lojas de canela**, cujos enredos se entrelaçam, revelam mundos construídos, sobretudo, por um olhar infantil. Na verdade, não se sabe, exatamente, a idade de Józef – o narrador; tal fato leva o leitor a se interrogar por qual momento da vida ele está passando, como afirma Kundera (2013, p. 35): “compreender o outro significa compreender a idade que ele está atravessando”. As narrativas abrem espaço para se considerar que Józef vivencia a fronteira entre a infância e a adolescência; período em que se vê despertado pelos conflitos da realidade familiar em um tempo específico.

A percepção de Józef sobre os fatos narrados é fecunda. Sua narração é carregada de simbolismos e de acontecimentos extraordinários. Ele resgata a intimidade da sua casa e apresenta um universo complexo em que personagens recebem, a partir do olhar do narrador, características tão particulares que, cada um, vai se tornando imperativo e mítico dentro das histórias.

O mundo imaginado pelo narrador é, então, disforme, metafórico e grotesco, proporcionando ao leitor um encontro com uma realidade familiar estranhada, um estranhamento de mundo causado pelos males da modernidade, dramas familiares e conflitos de alma. Além disso, a obra apresenta personificações e descreve corpos em mutação, ressaltando os aspectos fantástico e grotesco da narrativa, filtrados pela empolgação de um narrador infantil.

Este trabalho analisa, portanto, a contribuição de Schulz para a arte por meio da representação do grotesco em **Lojas de canela**. Para isso, são examinados os diálogos com teor grotesco, tendo como base as reflexões de Wolfgang Kayser (2003), Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002) e Victor Hugo (2004). Ver-se-á que o grotesco encontrado na obra não se manifesta de forma óbvia e escrachada, mas sim em nuances poéticas, enriquecendo o texto e tornando-o onírico. As imagens sugeridas pelo grotesco em Schulz exibem subversões, duelos internos, criam paradoxos, exploram o abstrato. Assim, o fabulismo schulziano revisita o grotesco moderno, ampliando suas possibilidades de representação.

2. O GROTESCO EM SCHULZ

O termo grotesco é descrito, em Nicola Abbagnano (1998), como uma espécie do cômico que produz efeitos interessantes por meio da transformação de um tipo ideal, que exagere um dos seus elementos ou combine com os de outros tipos. Grotesco, conforme Abbagnano, é então tudo o que diverge do tipo natural.

A significação geral do que se entende por grotesco, ficou, durante muito tempo, como uma subclasse do cômico, do baixo, do burlesco ou mesmo do mau gosto. O grotesco às vezes se confunde com as manifestações fantasiosas da imaginação, por isso investiga-se as nuances de grotesco percebidas em **Lojas de canela** que contribuirão para a construção do fabulismo em Schulz.

Do grotesco podem decorrer reações como o espanto e o riso e às vezes o horror e o nojo. Por isso, segundo Kayser (2003), ele é considerado um paradoxo sensível, a figura de uma não figura, o rosto de um mundo sem rosto. Para se entender melhor, é importante ressaltar a presença do grotesco enquanto categoria estética, assim como a sua constituição no curso da história.

Muitas vezes, depara-se com situações que ao mesmo tempo fazem rir e causam tensão; situações estas que têm o poder de transformar-se e causar estranhamento. Esse estranhamento é considerado pelos estudiosos como pertencente ao gênero grotesco. O grotesco é algo recorrente não apenas nas artes como também em toda a vida contemporânea.

O grotesco revela-se, portanto, como uma estrutura rica de pormenores, com uma história atrativa. Dentre as definições para o que se chama de grotesco, Kayser discorre sobre esse tipo de representação na pintura e na literatura. A partir desse autor, percebeu-se que o grotesco pode se manifestar em discursos, nos comportamentos e na natureza. Logo, pode ser

percebido em uma pintura, em um romance e mesmo na vida real. Contudo, é na arte literária que interessa, a este estudo, perceber as manifestações desse fenômeno.

A palavra “grotesco” e seus vocábulos correspondentes resultam de empréstimos tomados da língua italiana. Esse vocábulo apareceu a partir das palavras italianas *la grottesca* e *il grottesco*, as quais são derivadas de *grotta* (gruta). Esses termos nasceram para designar um tipo de ornamentação encontrado nos fins do século XVI, após algumas escavações realizadas em Roma³.

A visita às grutas proporcionou um novo conhecimento que se fazia a partir do estranho, devido ao caráter extravagante das pinturas encontradas. O arquiteto romano Vitrúvio, autor do tratado “De architectura”, deixou um documento sobre o impacto dos grotescos da *Domus Aurea*, na época em que foram descobertos.

Vitrúvio, conforme Kayser (2003), acentua as incongruências do estilo, que fugia aos critérios clássicos de verdade natural e de verossimilhança. Entretanto, pintores italianos da Renascença aceitaram o estímulo e começaram a decorar lugares como os planos das pilastras das *loggie papais*, as quais Rafael, por volta de 1515, enfeitou através de fantasias e cores, uma ornamentação inofensiva, particular e lúdica, pintando ornamentos contendo elementos do mundo. Segundo Kayser (2003, p. 19), ele pinta “gavinhas que se enroscam e se desenroscam, e de cuja folhagem brotam por toda parte animais (de modo que pareçam suspensas as diferenças entre plantas e animais)”.

A palavra “grotesco” era assim utilizada para designar uma arte ornamental. Para a Renascença, não havia apenas algo de lúdico, alegre e fantasioso, mas, concomitantemente, algo angustiante e sinistro, pois são apresentadas ordenações suspensas da realidade, nas quais acontecem a separação e, ao mesmo tempo, a mistura entre os domínios das plantas, dos animais e dos homens. Essa mistura entre esses domínios, o que se entende como pequenas mutações, faz parte do cenário de subversão em Schulz.

No século XVI, saindo da Itália, o grotesco passou a ser reconhecido em outros países, conquistando muitos reinos da ornamentação: desenho e gravura, pintura e decoração plástica. Encontra-se em partes de arquitetura, assim como em utensílios e em joias. Ele se introduz

³ Segundo Kayser (2003), as escavações feitas no palácio do imperador romano Nero, a *Domus Aurea*, em frente ao Coliseu, depois nos subterrâneos das Termas de Tito e em lugares variados da Itália, revelaram ornamentos esquisitos, pois neles havia inusitadas figuras de seres meio-homens, meio-animais junto a ramos de plantas. Tais ornamentos constituíam uma espécie de pintura ornamental, totalmente insólita em relação à imagem que se tinha do classicismo romano. Por isso, fascinaram os artistas da época.

também em outros gêneros da arte ornamental que surgem no século XVI, como o arabesco⁴ e o mourisco⁵.

Enquanto adjetivo, o grotesco classifica o que é risível por sua aparência bizarra, caricatural; o extravagante, por seu aspecto ridículo e burlesco, por causar riso em excesso. Portanto, jazia no grotesco a possibilidade de significar bem mais do que somente pinturas das cavernas antigas. No século XVII, o adjetivo “grotesco” é utilizado por escritores de uma forma bem ampla, servindo para definir tudo que é bizarro, fantástico e extravagante. Por consequência, o termo se torna sinônimo de cômico, ridículo e burlesco.

Em fins do século XVII, Richelet registra o adjetivo “grotesco”, definindo-o como “aquilo que tem algo de agradavelmente ridículo”, existindo “homem grotesco”, “moça grotesca”, “jeito grotesco”, “rosto grotesco”, “ação grotesca”. Na mesma época, o dicionário da Academia Francesa explica o grotesco como o que é “ridículo, bizarro, extravagante” (Sodré & Paiva, 2002, p. 30).

Ainda no século XVII começa uma discussão para a fundamentação do grotesco como uma categoria estética. Esta, segundo Sodré & Paiva (2002, p. 34), “é um sistema coerente de exigências para que uma obra alcance um determinado gênero (patético/trágico/dramático, cômico/grotesco/satírico) no interior da dinâmica da produção artística.” Uma categoria estética se ocupa tanto da produção e da estrutura quanto da ambiência afetiva do espectador pela obra. Deste modo, ela se define na faculdade de julgar ou apreciar objetos, aparências e comportamentos.

A categoria estética transita, portanto, entre as diferentes formas de expressão artística. Por meio dela, pensadores e críticos puderam identificar formas grotescas, tanto na pintura como em obras arquitetônicas e associar-lhes a um juízo de gosto.

No caso do grotesco, de um substantivo com uso restrito à avaliação estética de obras de arte, passou a ser usado como adjetivo a serviço do gosto generalizado, capaz de qualificar tudo que encontramos na sociedade. Em uma tentativa de dar contornos definidos ao conceito de grotesco houve uma reflexão artística sobre o advento da caricatura e esta iniciou explanações sobre o valor estético do estilo grotesco. As caricaturas presentes em obras célebres como “As Viagens de Gulliver” (1726), do irlandês Jonathan Swift (1667-1745), revelaram-se

⁴ O arabesco seria todo “ornamento de origem árabe que se caracteriza pelo entrecruzamento de linhas, ramagens, flores etc., podendo ser entalhado em uma superfície, pintado, desenhado ou impresso” (Houaiss, 2002).

⁵ Mourisco é um adjetivo usado para representar algo “que tem cor escura mesclada de outra mais clara” (Houaiss, 2002).

significativas na representação de um mundo disforme, não podendo assim serem consideradas como brincadeiras sem importância.

A caricatura possibilitou à arte, antes vista como reprodução da bela natureza, entregar-se a uma “imaginação selvagem” e, através do contrassenso, despertar várias reações, como gargalhadas, nojo e surpresa pela despreocupação com a verdade e com o real. Por mesclar elementos humanos e bestiais, as caricaturas tornavam evidentes a aproximação da produção artística com o grotesco. Wieland⁶, um dos teóricos da caricatura do século XVIII, acreditava que o “grotesco seria ‘sobrenatural’ e ‘absurdo’, isto é, nele se aniquilariam as ordenações que regem o nosso universo” (*apud* Kayser, 2003, p. 30). Isto posto, para esse teórico, o grotesco é algo subjetivo, capaz de provocar sensações.

Ao longo dos séculos surgiu a preocupação de existir no grotesco um conteúdo mais profundo. Imediatamente, o conceito do termo passou a abarcar novos matizes, mas, em geral, ele é sempre associado ao desvio de uma norma *expressiva* dominante, seja referente a costumes ou a convenções culturais.

No século XIX, o grotesco passou a ser visto como categoria estética, na medida em que os estudiosos detectavam nas obras literárias aspectos ligados a ele. Enquanto categoria estética, como já foi dito, a obra de arte passa pela reação afetiva do espectador, mediante o julgamento que este faz dela. Sendo assim, consoante Kayser (2003) o grotesco só é experimentado na recepção, posto que ele é o mundo alheado, estranhado, que choca por tornar algo familiar em algo sinistro.

Na literatura encontramos o grotesco marcado por situações de conflito entre as leis da realidade e as fantasias artísticas, uma vez que o grotesco, muitas vezes, se apresenta como a mistura do real e do imaginário. Nas obras literárias criam-se histórias fantásticas que abusam do horror, do sinistro, da estranheza, a fim de concretizar o que pode existir de mais absurdo na alma humana. Dessa forma, o grotesco se expressa com ares de incomum:

[...]os objetos respondem vingativamente aos sujeitos humanos, as identidades pessoais desfazem-se, os órgãos corporais transformam-se monstruosamente, suspendendo a ordem costumeira do mundo e provocando efeitos nervosos de riso, nojo, espanto ou absurdo (Sodré & Paiva, 2002, p. 75).

⁶ Citado por Kayser (2003): teórico da caricatura que, em 1775, apresentou três definições para essa forma de representação: 1) caricaturas verdadeiras, na qual o pintor reproduz a natureza disforme; 2) as exageradas e 3) as inteiramente fantásticas.

Kayser (2003) exhibe o grotesco como um mundo desarticulado sob diferentes formas. Ele afirma que fazem parte da estrutura do grotesco as distorções da realidade, a perda de identidade e tudo o que, de alguma forma, produz uma desorientação. A literatura tenta mostrar a relação humana com a realidade, representando como o homem a compreende e como ele se comporta diante dela.

O mundo grotesco é o mundo e, ao mesmo tempo, não o é, informa Kayser (2003, p. 40). Para esse autor, o horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que o mundo real é aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações.

As obras literárias expõem o grotesco como um mundo enigmático, no qual se perdem a sua ordem e coerência. O grotesco, para muitos estudiosos, representa a essência do mundo, no qual a ordem é apenas aparente, pois, na verdade, segundo eles, reina o caos. O grotesco mostra-se, então, como a combinação extremada de coisas heterogêneas, a confusão e o fantástico, em que os limites do real e do irreal se confundem.

O fenômeno manifesta-se, portanto, comumente em obras literárias, mas, geralmente, ele não se dá de forma solitária, visto que aparece sempre mesclado a outros aspectos, como o cômico e o tragicômico. Quando o grotesco se combina com a comédia, reaparece a velha equiparação do grotesco com o cômico, o ridículo, o bufão. Ligando-se à tragicomédia, ele pode ser constituído pelo disforme, pelo horroroso.

Um dos principais representantes da reflexão sobre o grotesco foi Victor Hugo. Ele, no prefácio de sua peça “Cromwell” (1827), assinala que a forma grotesca existe na natureza e no mundo à nossa volta, e que este gênero é uma nova forma que se desenvolve na arte. Hugo acreditava ser o grotesco uma característica essencial e diferenciadora de toda arte. Segundo ele:

No pensamento dos Modernos, [...], o grotesco tem um papel imenso. Aí está por toda a parte; de um lado, cria o disforme, e o horrível; do outro, o cômico e o bufo. Põe ao redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia mil imaginações pitorescas. É ele que semeia, a mancheias, no ar, na água, na terra, no fogo, estas miríades de seres intermediários que encontramos bem vivos nas tradições populares da Idade Média; é ele que faz girar na sombra a ronda pavorosa do sabá, ele ainda que dá a Satã os cornos, os pés de bode, as asas de morcego. [...]. Se passa do mundo ideal ao mundo real, aqui desenvolve inesgotáveis paródias da humanidade (Hugo, 2004, p. 30-31).

O fenômeno em questão revela-se em diferentes formas e variedades na dramaturgia moderna. Sua presença na modernidade costuma inquietar as consciências, pois ele é sempre associado à crise das representações. O grotesco faz-se presente, então, nos românticos, que eram empenhados em rebaixar a ideia do Belo, e também nos modernistas, guiados pela subversão ontológica das coisas.

Geralmente, identifica-se o grotesco pelo *bathos*, figura de retórica que expressa o rebaixamento engraçado de um tópico elevado ao lugar-comum discursivo. Assim, grotesco é algo que ameaça qualquer representação marcada por uma excessiva idealização. Pelo ridículo ou pela estranheza, ele tem o poder de rebaixar tudo aquilo que está no alto.

São, portanto, muitas maneiras de se entender o grotesco, posto que são inúmeros os seus conceitos e suas funções na literatura. Alguns autores, por exemplo, utilizam-se do grotesco para colocar o leitor face a face com toda a estranheza que pode emergir da realidade mediante o mundo disforme.

Assim sendo, o grotesco é representado na literatura, nas artes, na arquitetura e vivido através de algumas espécies, segundo Sodré & Paiva (2002), como: 1) escatológico, quando o grotesco se liga às partes baixas do corpo; 2) teratológico, no qual a literatura contempla as deformidades e aberrações; 3) chocante, quando possui intenções sensacionalistas com o intuito de chocar; e 4) crítico, no qual o grotesco se revela comprometido com reflexões sobre a vida.

Muitas vezes, na literatura, refere-se ao grotesco para criticar ou mesmo avaliar certas obras. Dessa maneira, o grotesco crítico, para Sodré & Paiva (2002), é utilizado como recurso estético, capaz de desmascarar convenções e ideais seja por meio do rebaixamento de instituições consagradas ou pelo ressaltamento do risível ou tragicômico do poder abusivo. Logo, quando manifestado de forma crítica, o grotesco compromete-se em refletir sobre a vida. A reflexão acontece por um olhar que observa as dimensões escondidas, secretas, inquietando e fazendo pensar sobre a existência cotidiana.

Em **Lojas de canela**, de Bruno Schulz, as narrativas podem ser lidas de maneira independente ou em continuidade. Quando se estuda esse formato das narrativas, mais do que contos que são histórias curtas que, em geral, se direcionam para um fim que as complete (em que a manipulação das emoções do leitor são antecipadamente pensadas pelo escritor, como dizia Edgar Allan Poe), encontra-se em Schulz uma profunda descrição de pessoas, de lugares, de determinados momentos e situações, como se tratassem de momentos congelados, de pinturas, de fotografias. Como afirma Cortázar (2006, p. 152), na palestra **Alguns aspectos do conto**, “o conto está para a fotografia como o romance está para o cinema”, e, ainda segundo o autor referido, “o conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa

explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta”.

Os contos vão além daquilo que se conta e os limites entre real e fantástico se confundem. A percepção do narrador-personagem Józef sobre os fatos narrados é fantasiosa, porém crítica. Sua narração é carregada de simbolismos e de acontecimentos extraordinários.

O mundo construído pela imaginação criadora de Józef é, de alguma maneira, um mundo disforme, metafórico, particular. No primeiro conto narrado, “Agosto”, ao descrever os ambientes frequentados e o que acontecia em seus dias de verão, o narrador apresenta a sua cidade, descrevendo a praça, as ruas, as casas. Sobre as casas do subúrbio, Józef ressalta a exuberante e emaranhada floração dos jardins:

A moita emaranhada de capins, ervas daninhas, joios e cardos arde no fogo da tarde. A sesta do jardim zune do enxame de moscas. O restolho dourado grita ao sol, como ruivos gafanhotos; na forte chuva de fogo berram os grilos; as vagens cheias de sementes explodem em silencio, feito cigarras (Schulz, 2015, p. 16).

As imagens marcantes criadas pelo narrador, um enxame de moscas cobrindo a calma do jardim, o restolho personificado que grita ao sol, a chuva de fogo que destaca o nível de calor daquele verão, revelam um “estranhamento” da língua, destacando um dos aspectos considerado diferente e o sinistro em Schulz. A modernidade, segundo Roland Barthes (1971), renuncia à renovação do “belo estilo”, porém, enfrentando diretamente o problema da língua como um novo conceito de escrita. Nesse momento, o narrador usufrui da liberdade da língua e mostra ao leitor o ritmo próprio da narrativa.

A profundidade da linguagem chama atenção. Nenhum evento ou descrição de algo é narrado de forma banal, há, pois, um tom poético, mítico e, porque não dizer, grotesco nas imagens sugeridas:

Naquele monturo, encostada à cerca e coberta pelo sabugueiro, encontrava-se a cama da cretina Tłuja. [...] Num monte de lixo e de restos, de velhas panelas, chinelos, escombros e entulho, havia uma cama pintada de verde com dois tijolos velhos substituindo o pé que faltava. Irritado de tanto calor, cortado pelos relâmpagos das moscas-do-gado enfurecidas pelo sol, o ar estalava sobre esses escombros como chocalhos invisíveis, excitando até a loucura (Schulz, 2015, p. 17).

O exemplo anterior trata-se de uma descrição um pouco grotesca do ambiente onde vivia a personagem Tłuja, a filha de uma faxineira chamada Maria. Imagens de lixo, escombros,

entulhos, moscas são sugeridas como cenário onde se vive uma criança e, tal fato, parece ter marcado o imaginário daquele que conta:

Fluja senta de cócoras entre lençóis amarelos e farrapos. [...] Um enxame compacto de moscas cerca sua figura imóvel. Mas, de repente, todo esse amontoado de trapos sujos, farrapos e pandarecos começa a se mover como que acordado pelo rangido dos ratos que ali habitam (Schulz, 2015, p. 17).

No conto “Agosto”, Józef apresenta não só os ambientes que serão palco das histórias como as personagens que fazem parte delas, mas tudo a partir da perspectiva da consciência do narrador enquanto criança. Ele apresenta imagens que parecem consistir na representação do passado, demonstrando que memória e imaginação, assunto que se verá com mais vagar no próximo capítulo, partilham o mesmo destino, como assegura Paul Ricoeur (2007, p. 27).

A partir dos exemplos expostos, questiona-se: a obra de Schulz é grotesca? Ela revisita essa categoria estética? Diante do mostrado, percebe-se que a interpretação poderia ser possível, uma vez que tudo parece tender ao caos. Além disso, o grotesco também faz uso da subjetividade, explorando as sensações do leitor. Kayser explica que o grotesco só é experimentado na recepção, uma vez em que ele é um mundo alheado, estranhado, que choca por tornar algo familiar em algo sinistro e essas características estão presentes na obra de Schulz.

Sobre a sua casa, cheia de cômodos e pessoas que alugavam os quartos, o narrador informa:

Nos quartos de baixo moravam os vendedores, e muitas vezes acordávamos à noite com seus gemidos, que eles soltavam imersos em pesadelos. ... os moços desemaranhavam-se preguiçosamente dos lençóis sujos, sentavam nas camas expondo seus pés descalços e feios e, com a meia na mão, entregavam-se ainda por um instante ao prazer do bocejo – bocejo estendido até a volúpia, até a contração dolorida do céu da boca, como num vômito muito forte (Schulz, 2015, p. 24).

Pessoas dormindo em lençóis sujos, mostrando seus pés descalços e feios, bocejo que parece vômito são construções que reforçam a confusão daquele ambiente na perspectiva do narrador. Em “A visitação”, ainda sobre os espaços da casa, tem-se:

Nos cantos do quarto, enormes baratas ficavam sentadas imóveis, engrandecidas pela própria sombra que a vela acesa lançava sobre cada uma e que não desgrudava delas mesmo quando uma daquelas carcaças achatadas sem cabeça começava sua assombrosa corrida de aranha (Schulz, 2015, p. 24).

Baratas se instalavam no ambiente, revelando a sujeira do lugar e o desleixo daqueles que deviam cuidar da higiene, Józef diz categoricamente: “a nossa casa ... caía cada vez mais num estado de abandono por causa do desleixo de minha mãe, ..., e da negligência de Adela” (Schulz, 2015, p. 23). Józef destaca a sujeira grotesca do lugar como pano de fundo para informar ao leitor da doença de seu pai e da falta de cuidado percebida, por ele, em relação à família. A ordem, na sua perspectiva, nesse momento se desfaz e se instaura a lembrança de um inverno prematuro em que o narrador presenciou seu pai “dias inteiros na cama, rodeado de frascos” (Schulz, 2015, p. 24).

Jakub Schulz era um comerciante de produtos têxteis bem sucedido; como afirma Henryk Siewierski (2000, p. 163), era uma “personagem forte, ascética e patriarcal, mas ao mesmo tempo um ‘mágico’ que sabia transformar tudo em poesia, um “prestidigitador metafísico”, figura da infância e de toda obra do polonês. No entanto, o imaginário de Schulz, segundo seus críticos, foi marcado pela doença prolongada do pai, pelo gradual declínio do negócio da família e, por consequência, o empobrecimento econômico.

Nesse referencial, na obra em estudo, a consciência do menino Józef vai criando fábulas míticas, naqueles cenários grotescos, tendo como personagem central o pai, cujas práticas fascinam o filho: criação de aves exóticas, pode-se ver isso no conto “Os pássaros”, há também disputas com o Demiurgo, no conto “Tratado dos manequins” (Schulz, 2015, p. 48) o pai propõe criar o homem pela segunda vez, mas agora à imagem e semelhança de um manequim.

No conto “Lojas de canela”, ele descreve seu pai, ressaltando o seu transformismo, as máscaras criadas, a fecundidade de quem enxerga fantasia dentro de todas as coisas:

Seu rosto e sua cabeça cobriam-se então de um cabelo grisalho revoltado e exuberante, sobressaindo em feixes, sedas e longos pincéis irregulares, que disparavam das verrugas, das sobranceiras, das narinas, dando a sua fisionomia a aparência de uma velha e eriçada raposa. Seu olfato e sua audição ficavam extremamente aguçados [...] por intermédio desses sentidos ele se comunicava com o mundo invisível dos recantos sombrios, das tocas de ratos, [...] toda a vida secreta e chiante do assoalho, tinham nele um infalível e zeloso observador, um espião e um co-conspirador (Schulz, 2015, p. 75).

No excerto anterior, percebe-se que, juntamente com o lúdico e o fantasioso, a mistura entre os domínios do homem e dos animais irracionais provoca o sinistro e a estranheza de uma realidade. A realidade ficcional apresentada nessa obra, assume diferentes faces. O pai do narrador adquire, segundo sua visão, características que vão se assemelhando a outros animais: fisicamente seu rosto começa a parecer o de uma velha raposa e com olfato e audição aguçados,

tal qual os animais irracionais. O pai adquire a capacidade de se comunicar com a “vida invisível dos recantos sombrios”. Jakub vai deixando de ser humano, na perspectiva do narrador, e as transformações narradas encenam a sua morte.

A encenação da morte do pai do protagonista, por meio do fascínio da degradação de sua doença, é apropriada pelo imaginário como um jogo de recriação inventiva que se liberta dos cânones usuais que veiculam a morte a dor, ao sofrimento, ao momento indesejável, assemelhando-a a um possível prazer pecaminoso. Jakub, quando doente, passava os dias no quarto ligado a um instrumento médico, compreende-se que a uma sonda:

meu pai ligava-se a esse instrumento através de um intestino comprido de borracha, feito um tortuoso e dolorido cordão umbilical, e assim ligado ao triste aparelho ficava imóvel em recolhimento, enquanto seus olhos escureciam e no rosto empalidecido apareciam sinais de um sofrimento ou de um prazer pecaminoso (Schulz, 2015, p. 25).

A morte fascina e nos contos vai acontecendo e sendo percebida aos poucos, a partir de pequenas transformações. A representação da morte é outro tema comum ao grotesco, uma vez que ela é uma encenação que provoca a atenção daqueles que a rodeiam, pois se trata de um espetáculo que suscita a curiosidade, no qual morrem as características que tornam o homem humano.

Muitos elementos dentro da narrativa vão, portanto, se ligando ao pai, criando metáforas que indicam as suas transformações, a morte das suas características humanas. No conto “A visitação”, o estado do tempo que “já naquele tempo nossa cidade caía cada vez mais no cinzento crônico do crepúsculo” (Schulz, 2015, p. 23) parece fazer contraponto ao murchar de Jakub, uma vez que o tempo já comunica o mal-estar.

Foi nesse tempo que meu pai começou a ter problemas de saúde. Já nas primeiras semanas desse inverno prematuro, às vezes ficava dias inteiros de cama, [...]. O cheiro amargo da doença assentava no fundo do quarto, enquanto o papel de parede adensava-se com um trançado mais denso de arabescos. [...] à luz da lâmpada de mesa, entre os travesseiros do grande leito, e o quarto agigantava-se no alto, à sombra do abajur, sombra que o ligava ao grande elemento da noite urbana além da janela, ele sentia, sem olhar, que o espaço o cobria com uma selva de papel de parede pulsante, cheia de sussurros, silvos e ceceios. Ouvia sem olhar, esse complô cheio de piscadelas secretas, olhos de gato, lábios escuros que sorriam e orelhas que escutavam desabrochando entre as flores (Schulz, 2015, p. 24-25).

O cheiro amargo da doença assentava-se no quarto ao mesmo tempo em que o papel de parede de arabescos tornava-se mais espesso e ganhava vida: suas representações de plantas,

folhas, animais cobriam a personagem como uma selva, cheia de mistérios, sussurros, silvos, onde se escondia em flores orelhas que escutavam. Nesta descrição, o narrador parece oferecer aos elementos, aparentemente não importantes, uma participação nas mudanças ocorridas com o seu pai, inundando o texto de imagens confusas, misteriosas e, ao mesmo tempo, grotescas.

As mudanças vivenciadas por Jakub comparam-se ao papel de parede do quarto, em um tempo meteorológico que provoca mal-estar. A vertigem vivenciada pelo pai, segundo Józef, crescia e se multiplicava, e, na escuridão, apareciam “sempre novos rebentos e braços” (Schulz, 2015, p. 26), lançando-o em delírio e “em meio ao chilreio dos pássaros do papel de parede, na madrugada amarela do inverno, ele caía por algumas horas num sono negro e denso” (Schulz, 2015, p. 26).

O desfalecimento do pai segue nas tramas esse mesmo movimento, em que metáforas e comparações são criadas, para narrar um acontecimento específico, instaurando novos sentidos e reflexões sobre a narração da morte, proporcionando ao leitor interrogações mais profundas sobre as angústias do homem moderno, bem como sobre as diversas maneiras de representar essas angústias.

No conto “As baratas”, Józef conta:

Desde então renunciamos ao nosso pai. Sua semelhança com uma barata ficava cada dia mais nítida – meu pai se transformou em barata. Começamos a nos acostumar com isso. Nós o víamos cada vez menos, desaparecia por semanas inteiras em seus caminhos de barata – não o distinguíamos mais, fundiu-se completamente naquela tribo negra e assombrosa (Schulz, 2015, p. 100).

A transformação metafórica do pai em barata é grotesca. O autor apresenta aqui a possibilidade da deformidade física, da aberração humana, do corpo grotesco. Com isso, também ao sugerir essa imagem, é capaz de chocar o leitor. O grotesco crítico, comprometido com reflexões sobre a vida, entra nesse espaço para revelar as crises da existência humana. Na doença, a família rejeita, a personagem torna-se improdutiva dentro das finanças da casa e a indiferença se acentua quando o pai passa a ser visto como um inseto. O pai como um inseto é a compreensão percebida pelo narrador. Como inseto, em uma condição irracional, Jakub também passa a ser indiferente com os outros e para os outros.

A “inutilidade” da existência pode levar à morte. No entanto, a presença da morte por meio da doença, ao invés de ser comumente acompanhada de uma sensação de dor e angústia, apresenta-se por meio de fraudes ilusionistas, de palhaçadas, daquele que é visto como um “prestidigitador metafísico”. No conto “Os pássaros”, o pai demonstra uma grande

paixão pelos animais e começa a criar pássaros, iniciando pela incubação dos ovos de aves. O narrador relata a vivência na sua casa com essas criaturas, informando que o pai em um dado momento se confunde com o pássaro:

Lembro-me particularmente de um condor, uma ave enorme de pescoço pelado, rosto enrugado e viçoso [...]. Sentado em frente ao meu pai, imóvel em sua pose monumental dos sempiternos deuses egípcios, o olho coberto da belida branca com que cerrava de lado a pupila para encolher-se completamente na contemplação de sua nobre solidão, parecia, com esse perfil de pedra, o irmão mais velho de meu pai. A mesma cara ressecada e ossuda. [...] Até as mãos, fortes articulações, as compridas e magras mãos de meu pai [...] tinham seu análogo nas garras do condor (Schulz, 2015, p. 34).

Pai e pássaro: a mesma cara ressecada e ossuda, as mãos com fortes articulações, compridas e magras iguais às garras do condor. O corpo grotesco visa à subversão. Ele é sugerido nessa passagem em que o homem já não se difere do animal, ressaltando uma ordem apenas aparente, pois o que reina é o caos. O rebaixamento do ser humano a formas animais demonstra uma degradação do homem. Degradação sofrida pelo homem moderno que se torna impotente diante das inúmeras transformações sociais e dos valores para se viver em sociedade.

Schulz escreveu essas narrativas no período do entre-guerras, vivenciou uma sociedade em crise permanente. Ao narrar esse corpo rebaixado, em degradação, subversivo, em mutação, o autor parece fazer um paralelo com as catástrofes da sociedade em que vivia. Porém, ele revitaliza a cultura, mostrando que, mesmo diante do medo do incompreensível, há como equilibrar os extremos por meio da literatura:

Com a sua paixão metafísica de criação do sentido, a sua concepção da língua que supunha uma simbiose entre palavras e coisas enfrentava a crise metafísica e a desintegração própria da modernidade. Tratava a literatura como um remédio para a crise e conseqüentemente procurava dominá-la, recuperando na sua prosa o mundo mágico da infância, combatendo a alienação, reconstruindo o mito primordial ou sonhando uma ordem cósmica favorável ao homem (Siewierski, 2015).

O desaparecimento do pai é compreendido de diversas maneiras pelo narrador, ora o pai tornar-se pássaro, seja pelas semelhanças físicas que a criança enxerga, seja pelas ações, seja pela metáfora do desejo de liberdade. O mesmo acontece quando o pai, na visão do narrador, se metamorfoseia em uma barata. Uma pessoa vista como desorientada, perdida, que vai sendo relegada e posta nos cantos da casa.

O pai-barata, o pai-pássaro, imagens corporais deformadas e transformadas em animais, parecem caracterizar também a loucura/distorção provocada pela doença. A loucura é também um elemento que exemplifica o grotesco, posto que ela tem “uma ação de funil tragante, por meio do qual um pequeno impulso basta para desencadear essa crescente turbulência que vai determinar o caos completo (Kayser, 2003, p. 95).

Conforme Siewierski (2000, p. 170), nesse modo de abordar os fatos, Schulz (2015) procura reconstruir a ordem universal e restituir ao homem a sua cidadania no mundo; apropriando-se de uma linguagem estilística para falar sobre os incômodos. Logo, os temas e a prosa repleta de poesia, fazem com que o autor crie uma realidade em transe, mítica, exuberante e, como o narrador no conto “O livro” afirma: “Um acontecimento pode ser, devido à sua origem e a seus próprios meios, pequeno e pobre, no entanto, junto ao olho, pode abrir em seu interior uma perspectiva infinita e radiante, porque o ser superior tenta exprimir-se nele e brilha nele violentamente” (Schulz, 2015, p. 133).

A medida dos acontecimentos é, portanto, oferecida pela criança, por seu imaginário fértil. Logo, ela reage com paixão a tudo que descobre, sendo uma observadora curiosa e sensível diante do que acontece. Nesse trabalho de narração, os contos de Schulz apresentam o maravilhoso particular que recebe contribuições do grotesco. Schulz propõe, portanto, adentrar não apenas no grotesco, mas em um fabulismo moderno, um mundo diferenciado que comunga de vários fenômenos artísticos. O autor convida, portanto, o leitor a ser sócio dele nessa empresa de descobrimentos.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O grotesco encontrado em Schulz não é aquele escrachado, se apresenta em nuances poéticas. O grotesco sugerido nas imagens criadas enriquece o texto, tornando-o ainda mais onírico. O grotesco mágico exibe em Schulz subversões, duelos internos, cria paradoxos, explora o abstrato. Assim sendo, considera-se que o fabulismo apresenta em suas características um grotesco lírico. O fabulismo schulziano revisita o grotesco moderno, ampliando a sua possibilidade de apresentação e representação.

No fabulismo schulziano depara-se com a representação do mundo familiar estranhado, um estranhamento de mundo causado seja pelos males da modernidade, seja pelos dramas cotidianos e familiares ou pelos conflitos do ser. O fabulismo em Schulz caracteriza-se também pela linguagem ao mesmo tempo que chocante, das excrecências, poética, lírica, capaz de

responder às crises de seu tempo sem ser realista. Por fim, assinala personificações e descreve corpos em mutações, ressaltando o que há de maravilhoso na empolgação pueril.

Schulz inicia seus contos apresentando os cenários grotescos como modo de criar em paralelo a representação grotesca dos personagens; são cenários em que a sujeira e a bagunça fazem surgir um grotesco lírico, pois metáforas são construídas para retratar os ambientes. O grotesco é, portanto, um fio que conduz a presença do fabulismo no projeto-estético de Schulz. A desgraça de Józef é a doença de seu pai e essa situação se torna o assunto dos seus contos, em especial, porque o narrador percebe a indiferença da família e não entende tudo que acontece. A sua consciência ingênua e infantil produz imagens que, mais tarde, são resgatadas pela memória e manipuladas por um narrador adulto e bem articulado.

Por intermédio de um tom poético, o narrador sugere ambientes decadentes, a loucura e a morte seduzem, a degradação e a indiferença humana acontecem. E essa forma de inspirar poeticamente essas verificações é a contribuição de Schulz para o cenário da literatura ocidental.

4. REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Martins Fontes: São Paulo 1998.

CÓRTAZAR, Jules. Alguns aspectos do conto. In: **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006. p.147-163.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; MELLO, Francisco Manoel de. **Dicionário Eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2002.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**: tradução do Prefácio de Cromwell. 2. ed., Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2004.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François et al. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.

SCHULZ, Bruno. **Ficção completa**: Bruno Schulz. 2. ed. Tradução e posfácio de Henryk Siewierski. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SCHULZ, Bruno. **A mitificação do real**. Tradução de Henryk Siewierski. 2014. Disponível em: <<http://www.catedranorwid.unb.br/oficina-de-traducao/>>. Acesso em: 05 ago. 2016.

SIEWIERSKI, Henryk. Posfácio. *In.*: SCHULZ, Bruno. **Ficção completa**: Bruno Schulz. 1.ed. Tradução e posfácio de Henryk Siewierski. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 374-413.

SODRÉ, Muniz & PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

LEVIATHAN, DRAGÃO-REI DAS TERRAS QUENTES DE OLAM: UMA CRIATURA MITOLÓGICA NA LITERATURA BRASILEIRA ATUAL

Francisco de Assis Ferreira Melo (UFU)¹

1. INTRODUÇÃO: DRAGÕES

Ao propormos uma análise acerca da presença da figura do Dragão Leviathan na literatura brasileira, a partir do livro dois da trilogia **As Crônicas de Olam: mundo e submundo** (2016), do escritor brasileiro Leandro Lima Wurlitzer, proporcionamos uma identificação de uma presença mitológica nessa narrativa de *High Fantasy*. Essa forma de narrativa, de acordo com Farah Mendlesohn (2008, p. 89), “[...] é uma fantasia ambientada em um mundo construído para funcionar em todos os níveis como um mundo completo. Para fazer isso, o mundo deve agir como se fosse imune a influências externas”. E **As Crônicas de Olam** mantêm essa fidelidade para que uma figura mitológica detenha seu espaço.

Estudando o referido livro, uma descoberta provocou nossa curiosidade: seu autor ter uma formação religiosa. Essa peculiaridade nos levou a uma pergunta: Como devemos enxergar essa narrativa de fantasia? Chegamos mesmo a pensar que ela poderia fugir do escopo central: ser uma narrativa de fantasia, mas isso não aconteceu. Para nossa surpresa, somos arremessados a uma jornada espetacular, recheada de muitas reviravoltas provocadas por enigmas que surgem a todo tempo à espera de serem resolvidos.

Figura 1: Capa do livro dois.



Fonte: *As Crônicas de Olam: mundo e submundo* (2016).

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Bolsista CAPES. E-mails: francisco.melo@ufu.br e fafassis@yahoo.com.br.

As Crônicas de Olam: mundo e submundo oferecem a oportunidade para acompanharmos o crescimento da criatura em estudo no contexto literário do Brasil do século XXI. O Dragão teve a sua imagem e presença resgatadas nas narrativas de fantasia de uma forma evolutiva, cujos autores se preocuparam e ainda se preocupam em apresentar uma variação em suas espécies desde o Oriente ao Ocidente. Pensando no quanto essa imagem “destila” fogo, poder e medo, observamos que ela se tornou parte de um crescente resgate de seres e criaturas mitológicas que sempre estiveram presentes na literatura universal.

Mesmo passando por uma atualização de sua imagem, a idealização que prevaleceu sobre o Dragão foi aquela concebida durante a Idade Média de uma criatura que espalhou o medo, o terror e a destruição. Lembramos da constante evolução e transformação que as narrativas passam, associadas a um evento muito importante para a fantasia, que é o aparecimento prolífero de mundos imaginários, como a Terra-média (Tolkien), Nárnia (Lewis), Terramar (K. Le Guin), Éter (Dracon), Athelgard (Merege) e Olam (Wurlitzer), que permitiram às histórias narradas mais dinamismo e diversidade nas ações e nas atitudes de seus personagens, como no caso dos Dragões, permitindo uma maior aproximação dessas criaturas para o convívio humano.

O cinema ajuda a mostrar essa tentativa de convivência entre Dragões e humanos no filme *Coração de Dragão* (1996) de forma civilizada e demonstrando conhecimento sobre a índole do homem e o valor do juramento do cavaleiro. Outro exemplo é o filme **Reino de fogo** (2002), em que os dragões são brutais, aterrorizantes e destruidores: “Uma equipe de pesquisadores descobre que debaixo da cidade de Londres existe um dragão que ainda está vivo, mas adormecido. O dragão acorda e se reproduz rapidamente e as pessoas que não foram mortas por ele precisam lutar para sobreviver” (Langer *et al.*, 2009, p. 74).

Da mesma forma podem ser observados na literatura difundindo esse mesmo pânico entre as populações, destruindo cidades e o modo de vida das pessoas em *Beowulf*, “[...] com sua história que é narrada em três passagens: o herói lutando contra o monstro, a mãe do monstro, e o dragão (Mendlesohn; James, 2012, p. 20). De forma contrária, em *Eragon* (2002), de Christopher Paolini, os Dragões estão próximos das pessoas e podem ajudá-las diante dos problemas, claro, sem esquecer que esta história também tem dragões que servem à destruição. Estes são alguns exemplos dessa presença forte que são essas criaturas.

O Dragão também está presente de maneira mais intensa na literatura brasileira de fantasia, depois da virada do milênio, como citamos acima, trazendo em seu escopo o mesmo desempenho, essa dualidade para o bem e para o mal, de encantar e causar medo. Isso pode ser

observado nas duas séries escritas por Raphael Dracon: **Dragões de Éter** (2020), em que essas criaturas estão representadas nos escudos, bandeiras e numa espécie de aves chamadas de Águia-Dragão; e **Legado Ranger** (2014), que mostra um mundo devastado por um império reptiliano onde os seres humanos são escravizados. E, através de um recorte sobre a presença do Dragão em **As Crônicas de Olam: mundo e submundo** (2016), pelos olhos da personagem Tzizah, descrevendo o primeiro contato com o milenar Leviathan, o último Dragão-Rei do mundo de Olam, na divisa da floresta de Ellâh e do grande pântano e de uma das grandes batalhas, a invasão da cidade de Nod pelo olhar de Ben, que focaremos esse estudo.

2. OS DRAGÕES, ANTES DE LEVIATHAN, COMO ERAM?

Na introdução de nosso artigo, citamos várias narrativas que trazem o Dragão. São narrativas publicadas em língua inglesa, também enumeramos autores brasileiros incluindo algumas obras importantes em que o Dragão tem uma importância capital, trazendo novas possibilidades para as narrativas literárias publicadas nas últimas décadas. Essas referências – como filmes, desenhos animados, revistas em quadrinhos, cinema – corroboram para que o estudo sobre Dragões, em especial o Dragão presente no livro **As Crônicas de Olam: mundo e submundo** seja interessante.

Esse é um livro em que a narrativa mostra Olam, cujo significado do nome é amplo: pode ser eternidade, mundo e antiguidade de uma época. Esse nome se relaciona com o tempo passado e o futuro, dando a noção de algo eterno. Olam traz muitos enigmas e, junto com eles, uma série de situações e elementos que se sustentam por vários aspectos mitológicos. Estão presentes objetos lendários, como a espada Herevel, e religiosos, como as pedras Shoham, que igualmente se ligam a alguma ciência. Até mesmo as construções, os prédios e os castelos das cidades exibem posições, indicando sua existência para o bem ou para o mal, com populações evoluídas contrastando com outras sombrias.

Da mesma forma que o narrador avança com os eventos, os seres humanos se veem diante de uma presença diversificada de criaturas. Os animais que vão aparecendo – como os rápidos cavalos alados e as grandes corujas brancas guerreiras – apresentam alguma característica especial, além dos exércitos das grandes cidades dos homens. Nas grandes faixas de desertos estão as criaturas transmorfas, os Refaim, que são uma mistura de homens, mortos-vivos e demônios. Essas regiões também são habitadas por lobos do deserto, que dividem seus corpos com espíritos de demônios e as grandes serpentes aladas, Saraph, que se escondem sob a areia e atacam os viajantes incautos perdidos pelas dunas de areia.

Em meio a essa diversidade de vidas, escondidos em um castelo perdido nas montanhas de gelo, estão os pequenos dragões de gelo, Tannin, que lançam ar gelado sobre suas presas. Mas duas criaturas em meio a essa multiplicidade de vidas se destacam, por serem únicas e por deterem um poder que não pode ser controlado, a não ser por elas mesmas. Uma é o Behemot e a outra, a que nos interessa, é o grande Dragão Leviathan.

A curiosidade a respeito dessas criaturas leva à criação de desenhos, como a gravura abaixo (ver Figura 2), tendo como fundo a sombra de Leviathan em um dos momentos da história. No desenho, ele é somente uma sombra, mas, no decorrer da narrativa, ganha forma e corpo; e a maneira como é visto, como símbolo do medo e da maldade, faz de sua presença em Olam peça fundamental para o equilíbrio das forças que regem esse mundo. O Dragão é uma Criatura mitológica que está enraizada nas muitas fases da história do homem, tanto na cultura oriental quanto na ocidental.

Figura 2: Esboço de Leviathan em batalha.



Fonte: <https://leitoresvigaristas.wordpress.com/2018/09/11/resenha-as-cronicas-de-olam-morte-e-ressurreicao-l-l-wurlitzer/>. Acesso em: 08 jun. 2024.

A palavra “Dragão” também vem cercada de grande simbolismo e, em épocas antigas, o pronunciar dela provocava inquietação e a certeza de algum infortúnio, o que levou o homem a registrar suas várias significações. Saber da aparência física do Dragão igualmente nos leva a querer saber e entender o sentido etimológico dessa palavra que define tal criatura. Segundo David Day (2003, p. 88),

Dragão vem diretamente da palavra grega “drakon”, que significa simplesmente “serpente”, mas é derivado da palavra grega “drakein”, que significa “olhar, relance, lampejo, clarão”. Daí vem o termo grego “drakon”, ver ferozmente”, e a ideia de um vigilante ou guardião feroz. Do mesmo modo, “darc”, do sânscrito, implica em uma “criatura que olha para você com um

olhar mortal”. Também no grego, as palavras para dragão, ou grande serpente, transmitem a idéia de um “Vigilante com Olhar Mortal” que também é o guardião de um tesouro ou local sagrado.

Mas é preciso observar um pouco de suas características físicas, como traz o trabalho de Johnni Langer *et al.* (2009, p. 10). De acordo com o local e as crenças das pessoas, os Dragões acabaram recebendo várias divisões, espécies com características físicas propiciando uma fácil adaptação aos espaços, bem como psicológicas e isso implica um grau maior ou menor de violência em suas ações. Os Dragões têm suas anatomias e sua índole descritas de várias formas, mas frequentemente são associados a vermes.

Segundo Day (2003, p. 88), “Na literatura escandinava e do inglês antigo, e de fato na maior parte da mitologia européia, os termos dragão e verme são usados indistintamente para descrever o mesmo monstro. Consequentemente, cada um transfere camadas de significado ao outro”. E para compreender como é o Leviathan de **As Crônicas de Olam**: mundo e submundo, seria preciso verificar um pouco mais algumas concepções que vêm de outros dragões de outras épocas. Segundo Langer *et al.* (2009, p. 10), eles são:

[...] Normalmente retratados pela mitologia como uma serpente gigante que expele fogo pelas ventas, ele tem um tipo biológico próximo ao réptil e aos sáurios (dinossauro): cabeça ornada com uma grande crista, chifres, presas enormes, couro grosso e com aspecto pegajoso que cobre todo o corpo até a sua cauda cheia de esporas. Além de cuspir fogo, as histórias contam que os Dragões são munidos de outros poderes: o hálito é venenoso e seu sangue, quando derramado em batalha, é fatal para aquele que for atingido por seu respingo.

Além dessas características, outro ponto muito marcante diz respeito aos lugares em que preferem habitar. Normalmente são lugares frios, com bastante umidade e que a luz do sol não consegue chegar. Isso lembra, por exemplo, o Dragão Fafnir e o lugar de sua morada, que apresenta essas características observáveis em cavernas. De acordo com as muitas descrições sobre os Dragões, são criaturas que conseguem se adaptar às condições mais adversas, podendo habitar na água: como lagos, mares, rios, e somem-se a esses lugares os pântanos.

Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2018) comentam sobre a representação das cores no Dragão de forma separada, mas unidas por nós da seguinte maneira: o vermelho, como a cor que se associa a sua fúria incontrolável e o branco, pertencente ao seu lado menos agressivo. Para esses pesquisadores, cada cor é um Dragão, mas a nossa menção refere-se à dualidade da fera, como se houvesse dois Dragões aprisionados em um corpo só. Leviathan é esse ser, último de sua espécie, que pode ser movido por esse perfil tranquilo que o faz se manter nas áreas

pantanosas do sul. Quando instigado ou enganado por alguém, logo libera toda a sua fúria capaz de destruir todo o mundo, e varrer todas as cidades com o seu fogo.

Langer *et al.* (2009, p. 11) também tratam, com cuidado, de mencionar uma classificação cósmica dada aos Dragões pelos chineses: os **Dragões Celestiais** eram os protetores do Céu e, com a missão de proteger o lar das divindades, eram os únicos Dragões com cinco garras, além de serem os únicos que poderiam aparecer na insígnia imperial; os **Dragões Espirituais** tinham poder sobre o clima e precisavam ser acalmados para que não se deixassem levar pela raiva gerando tempestades; os **Dragões Terrestres** detinham o controle dos rios e de seus palácios abaixo das águas, sendo que, segundo as lendas, cada rio tinha o seu Dragão; os **Dragões dos Tesouros Escondidos**, tratados como os guardiões das riquezas; e, por último, os **Dragões Subterrâneos**, conhecedores de metais preciosos enterrados na terra e possuíam uma pérola que lhes conferia o poder de multiplicar tudo que tocassem.

Do ponto de vista teológico, envolvendo a **Bíblia**, existem partes do texto bíblico que citam a presença de uma criatura alada que espalhava o pânico entre as populações, como o apocalíptico Dragão Leviatã.

Este caráter, aparentemente multifacetado dos Dragões, é o resultado de milênios de sincretismos entre culturas de todo o mundo. O aspecto maligno deste mito notavelmente acentuado no ocidente, onde foi associado à figura do diabo por conta de suas “aparições”, quase sempre alegorias mal interpretadas nas escrituras cristãs como no Apocalipse, onde é chamado Leviatã. Nos Evangelhos apócrifos, em Bartolomeu, surge submisso e, diante de Cristo e dos apóstolos, confessa suas maldades. Outras referências ao Dragão diabólico são os embates com o Arcanjo Miguel e com São Jorge (Langer *et al.*, 2009, p. 19).

Há também os relatos feitos por Isaías que dão conta de uma visão sobre uma serpente voadora denominada de *Saraph Mehophep*. Apesar de seu caráter religioso, a **Bíblia** abre espaço para se discutir sobre a presença do homem na Terra há bem mais tempo que o sugerido pela ciência. Isso oferece outras possibilidades sobre

A existência dos Dragões, como animais pré-históricos, contemporâneos a uma raça humana arcaica, pode ainda ser contestada, mas sua realidade como elemento cultural, seu caráter de poderoso símbolo presente no imaginário popular e nas alegorias religiosas de todo o mundo, isto é um fato inegável (Langer *et al.*, 2009, p. 19).

É preciso ter uma visão geral dessas criaturas paradoxais, na qual se associam tantas imagens que lhes são imputadas, passando a representar o Bem e o Mal. E, por isso, são capazes

de inflar ondas dos piores temores dos homens mortais. A ideia de ver uma sombra rápida e alada sobre as cidades era uma projeção aterradora, por exemplo, na Idade Média, pois significava destruição. Langer *et al.* (2009, p. 19) explicam que:

[...] a simbologia tradicional se mantém, já que eles jamais perderam seus atributos positivos e somente pela via das deturpações podem ser identificados com o mal. Ao contrário, o folclore envolvendo Dragões em guarda de tesouros é uma adaptação popular para Dragões Guardiões do Éden, Guardiões da Árvore da Vida e da Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal.

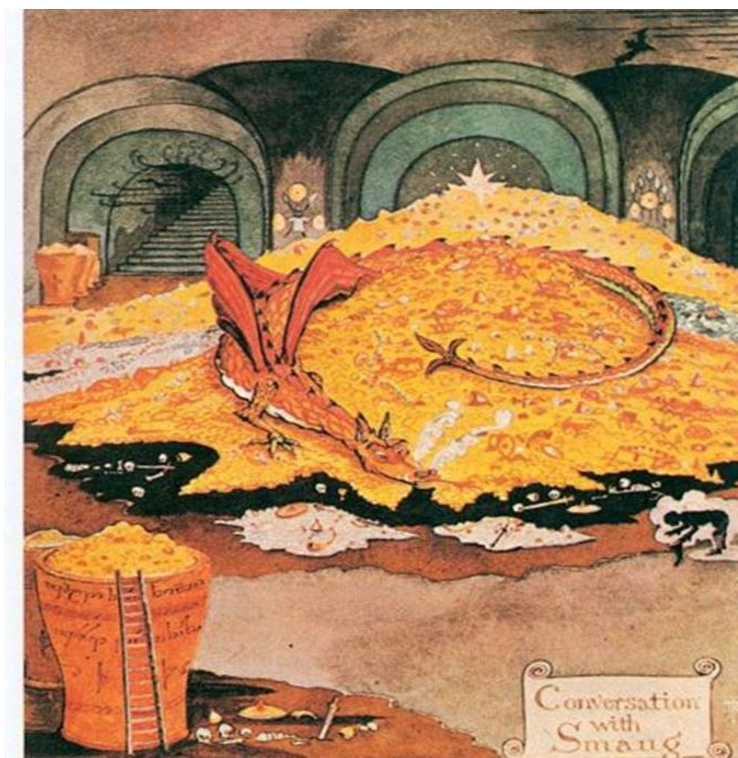
São esses atributos que justificam o fato de “O Dragão” ocupar espaço em vários momentos da sociedade na atualidade, desde as tatuagens nos corpos das pessoas em sentido meramente estético e como representação da identidade de certas organizações criminosas, até sua proliferação em uma variedade de jogos de RPG apreciados por jovens e adolescentes. Outro espaço para essas figuras são os duelos entre Dragões e os heróis medievais, na literatura, como visto no poema épico de *Beowulf*:

Conhece-se do poema um único manuscrito datado do ano 1000 e que faz parte da CATTONIAN COLLECTION do Museu Britânico. Esse único manuscrito, entretanto, não possuía nenhum título até 1805, quando foi intitulado BEOWULF, e foi publicado pela primeira vez em 1815. BEOWULF é hoje considerado o mais importante manuscrito que nos legaram os anglo-saxões, quer por seu valor linguístico, quer por seu valor poético (Langer et al., 2015, p. 65).

Não somente por ser um material importante, esse Dragão consegue mostrar-se uma criatura poderosa, destruidora. Mais curioso ainda por se tratar de um dragão que não tem um nome, mas cumpre o papel de apavorar uma cidade, que, para ser libertada, o herói deve enfrentar, primeiro, o gigante antropófago Grendel, em seguida, a mãe dessa criatura e, “[...] cinquenta anos depois, mata, em terrível luta, o dragão que vomita fogo” (Coelho, 2008, p. 54), tendo seu destino definido no momento em que a espada quebra. Devido aos ferimentos sofridos durante a monumental batalha, Beowulf acaba morto.

Por sua vez, **O Hobbit** (1937) traz um outro Dragão terrível, ambicioso e impiedoso com qualquer ser vivo que atravesse seu caminho. Smaug tem em si o desejo de controlar o ouro dos Anões guardado no interior da Montanha Solitária, que servira em outros tempos de morada para os pequenos.

Figura 3: Smaug na caverna dos anões.



Fonte: Tolkien, 1998, p. 211.

O **Hobbit** consegue ilustrar e aproximar do leitor a materialização do Leviathan, o Dragão descrito em **As Crônicas de Olam: mundo e submundo** (2016), porque a narrativa de Tolkien tem, na figura do Dragão Smaug, a representação desse mal extremo, que toma a montanha que servia de moradia para os Anões expulsando-os de suas cavernas e tornando os depósitos do tesouro deles em seu lugar de dormir.

O novo enfrentamento dos Anões com o Dragão é determinado por uma espécie de jornada de volta à montanha. A chegada deles na Montanha Solitária é marcada pelo primeiro diálogo de Bilbo Bolseiro e Smaug: “– Na verdade, canções e histórias não estão à altura da realidade, ó, Smaug, a Maior e Mais Importante das Calamidades – respondeu Bilbo” (Tolkien, 1998, p. 217). É nesse momento em que o Dragão mostra a sua perspicácia ao fazer uso da fala para tentar enganar Bilbo:

Eu mato onde quiser, e ninguém ousa resistir. Derrubei os guerreiros de antigamente, e hoje não há ninguém no mundo como eles. Naquela época, eu era jovem e tenro. Agora sou velho e forte, forte, forte, Ladrão nas Sombras! – disse, lambendo os beiços. – Minha armadura é como dez camadas de escudos, meus dentes são espadas, minhas garras, lanças, o choque de minha cauda é como um raio, minhas asas, como um furacão, e minha respiração é a morte! (Tolkien, 1998, p. 220).

Esse diálogo encerra o fim de um longo período de sono da criatura que vai revelar a extensão de seu poder destrutivo, bem como a sua ganância em manter sob seu domínio todo o ouro da caverna. E, para demonstrar sua fúria, investe contra a cidade no lago:

Havia choro e lamentação onde, pouco tempo atrás, cantavam-se canções sobre os anões, anunciando alegrias vindouras. Agora os homens amaldiçoavam seus nomes. O próprio Senhor voltava-se para seu barco dourado, na esperança de escapar remando em meio à confusão e salvar sua pele. Logo toda a cidade seria abandonada e queimada até a superfície do lago (Tolkien, 1998, p. 241-242).

Smaug é um Dragão que cabe em boa parte das descrições anteriores e sua natureza é maligna e destrutiva. Para ele, o que importa é guardar o tesouro que foi pilhado sem considerar as vidas perdidas durante sua invasão, revelando a característica de comportamento que sobressai de ser um Dragão Guardião.

3. LEVIATHAN ALÉM DAS TERRAS E DOS TEMPOS

Nas várias culturas dos povos de Olam, o Dragão tem seu correspondente na criatura definida como Dragão-Rei, porque ostenta, em todos os níveis de sua existência, o poder, o conhecimento, o domínio sobre a palavra, a força e a fúria de seu fogo. Ele até pode ser associado ao ato da criação, pelo fato de viver sob a água. Langer (2009, p. 19) explica que: “A imagem do Dragão associada à sabedoria contém uma mensagem de profundo alcance, pois ela diz que a sabedoria não se relaciona com qualquer tipo de fraqueza. Não há conflito entre força, poder e felicidade, boa fortuna, compaixão e bom senso”.

Essa atitude pode ser igualmente observada em Leviathan, que habita a região sul do continente de Olam. O que leva a um questionamento: qual seria a importância e a presença de uma criatura assim para o continente de Olam? Se ele pode reunir as características enumeradas por Langer, esse Dragão também acumula o poder de uma longevidade e uma capacidade regenerativa de sua Psique. E por essa razão ele igualmente tem condições de preservar um imenso arquivo sobre os eventos passados de Olam, além de poder decidir sobre o que deve prevalecer.

A imagem seguinte (ver Figura 4) tenta dar cores e forma ao que o narrador descreve, pois, em vários momentos em que sua presença física é evocada, Leviathan não está categorizado, inserido em uma espécie de alguma região, e ele não está sujeito às condições

ambientais de Olam. Não é como as outras criaturas e os homens, que dependem das condições naturais para continuar a existirem.

No decorrer da história, o narrador reúne diversas descrições de partes do Dragão pelo olhar de vários personagens. São percepções das pequenas partes de seu corpo emergindo para o mundo e se associando a cada evento e encontro, para ocorrer uma grande explosão de fogo. O primeiro a sentir a fúria do Dragão é Mashchit, que o entende como a maior ameaça para sua vida e as áreas desertas de Olam. Tzizah o vê como o destruidor de mundo, o causador de todas as calamidades do fim do mundo. E, para Ben, o Dragão materializa todas essas possibilidades ruins para Olam, associado ao desejo de ele ser o rei do mundo. E, mesmo não sendo o senhor político de Olam, Leviathan ainda não entende o quanto a natureza de sua origem interfere em todo o mundo.

Figura 4: Leviathan, o Dragão-Rei.



Fonte: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1295836307194677&set=leviathan-x-behemoth-no-pr%C3%B3logo-de-olam-2-cr%C3%B4nicas-do-mundo-e-do-submundohttpwww>. Acesso em: 08 jun. 2024.

Esse Dragão está integrado a Olam de tal forma que interfere na movimentação climática, pois representa uma das forças naturais que se rivaliza ao gelo, região situada na parte alta das terras no norte de Olam. O que provoca uma divisão das terras em que uma parte está constantemente coberta de gelo permanente, enquanto a outra tem extensas faixas de terra encoberta por florestas tropicais, às vezes muito densas e em outras partes mais abertas. Uma terceira faixa de terra é cinza esbranquiçada, com grandes colinas rochosas enegrecidas e largas faixas de planícies encobertas de areia, apresentando uma separação entre as outras duas (o gelo e a floresta), ela é um deserto.

Figura 5: Mapa de Olam.



Fonte: *As Crônicas de Olam: Mundo e Submundo* (2016, n.p.).

Esse equilíbrio vem se mantendo pela existência desse Dragão e de uma segunda criatura, um Behemot, cuja origem está relacionada ao frio e, por isso, seu lugar de origem está nas geleiras das terras altas no norte de Olam; e o Leviathan, o Dragão que se esconde nas terras quentes e úmidas dos pântanos. No mundo de Olam são vistos como criaturas remanescentes de um passado antigo, entendidas por muitos como uma obra-prima de El (Deus):

– Leviathan e o behemot foram as duas primeiras criaturas de El. – lembrei-me de uma das aulas. – As essências do fogo e do gelo estão dentro dessas

Conforme a citação acima, o Dragão dos pântanos de Olam, como descreve a personagem Tzizah: “[...] e deparei-me com uma região de pântanos e vegetação baixa e seca. Gases cinzentos subiam do chão, árvores mortas se retorciam parcialmente submersas, e um cheiro repugnante afastava qualquer visitante do lugar” (Wurlitzer, 2016, p. 15). Como é possível notar pela descrição do lugar, é um espaço apropriado para ele, ao mesmo tempo em que oferece plenas condições para se camuflar utilizando a estrutura do pântano:

criaturas. Mas ao contrário do dragão-rei, os behemots não têm ódio pelo ser humano, inclusive já lutaram ao lado dos homens no passado; os dragões-reis, entretanto, sempre estiveram com os shedins, ou melhor, lutaram ao lado deles, mas nunca respeitaram ninguém (Wurlitzer, 2016, p. 14-15). Então, algo gigantesco e sinuoso moveu-se nos charcos. Percebi o súbito movimento, pois foi como se todo o pântano se mexesse como uma serpente. Uma cabeça horripilante com chifres que formavam uma coroa assustadora emergiu lentamente. Vi os olhos perversos, duas chamas vermelhas, que espreitaram os charcos. Com um misto de horror e fascínio, compreendi a situação (Wurlitzer, 2016, p. 15).

Essa foi a reação de Tzizah ao ver, pela primeira vez, o Dragão e não poderia imaginar aquela fera atacando uma outra criatura ou uma cidade, tal como ocorre em um dos muitos conflitos que acontecem ao longo da narrativa. Nesse contexto tem outra proporção, como na citação abaixo na batalha por Nod, a maneira como o narrador descreve a chegada do Dragão e o medo que desperta nas pessoas:

Como se estivesse pousando em um gigantesco ninho, Leviathan desceu sobre a muralha da cidadela de Nod. As imensas garras afundaram parte da construção, e o fogo varreu o pátio interno empurrando centenas de homens. O monstro urrou e sua cauda derrubou torres de vigia no alto da muralha. Os soldados que miraculosamente conseguiram sobreviver à primeira onda de fogo tentavam inutilmente se refugiar na cidadela, porém o fogo consumiu todos os portões de madeira entrando pelos corredores dos palácios, subindo escadarias e explodindo através de janelas e cúpulas (Wurlitzer, 2016, p. 249).

Trata-se da tentativa de invasão dos exércitos sombrios para terem uma posição privilegiada, visto que Nod se localiza em um ponto estratégico. O Dragão-Rei havia caído em uma armadilha elaborada pelo sábio Enosh e levado ao campo de batalha sem o saber. É nesse cenário que o Dragão tem a oportunidade para fazer o primeiro grande duelo dos ares, pois o seu algoz é Mashchit montado em seu cavalo negro alado.

Todos os cenários descritos pelo narrador mostram como a criatura pode ser destrutiva. Em Olam, poucas pessoas têm condições para enfrentá-lo. Mashchit é um desses, dada a sua origem, uma mistura de demônio e homem. O cavaleiro usa uma arma dotada de poderes mágicos para atingir o Dragão no peito e o revide da fera acontece na forma de um jato de fogo violentamente:

Fogo tão intenso, que poderia derreter pedras do sol. Mashchit tentou outra vez dividir as chamas, mas dessa vez não conseguiu inteiramente, e o fogo o envolveu.

Leviathan não esperou o desfecho. Irado pela ousadia do oponente, o monstro avançou contra o cavaleiro e o abocanhou. As mandíbulas incandescentes esmagaram cavalo e cavaleiro, ainda envoltos pelo fogo, destruindo-os no ar.

O dragão-rei mastigou diversas vezes a presa, deixando cair os pedaços sobre o acampamento, diante dos olhos incrédulos do exército shedim remanescente, que batia em completa retirada. O dragão-rei ainda teve o cuidado de exterminar todos os soldados inimigos que conseguiu visualizar (Wurlitzer, 2016, p. 249).

Em seguida, se volta contra a cidade de Nod disposto a queimar tudo. Mas é nesse momento que Ben levanta voo em seu cavalo branco para iniciar o segundo confronto dos ares,

pois estava nas mãos do jovem cavaleiro a espada Herevel, a arma mais temida pelo Dragão: “– Quem é você para me dar ordens? Acha que sou uma Saraph? – retorquiu o dragão e novamente vomitou suas chamas. Outra vez, com grande esforço, Herevel as refratou” (Wurlitzer, 2016, p. 250). Ben também precisava de algo que pudesse rivalizar com o fogo do Dragão, um presente que estava dentro de uma caixinha. Ao abri-la, um gelo luminoso saiu e parou a sua frente.

A névoa dançou diante dele, condensando-se e voltando a evaporar. Quando o fogo do dragão o encontrou, Ben golpeou a névoa com Herevel. Tudo o que fez, foi por algum tipo de intuição. Imediatamente, a névoa luminosa se congelou. Ben viu gelo se movendo em direção ao fogo do dragão-rei como se todo o gelo das Harim Keseph tivesse se materializado diante dele. A poderosa avalanche voadora venceu as chamas e envolveu Leviathan apagando momentaneamente seu poder. O gelo se prendeu às asas, e o dragão perdeu altitude (Wurlitzer, 2016, p. 252).

O combate entre o Leviathan e Ben em se tratando de Olam é um dos momentos mais intenso dentro da narrativa. Prudente revelar o desfecho dessa batalha, mas ela representa bem o quanto essa criatura mitológica tem seu lugar de relevância nas terras de Olam. Leviathan parece reunir várias representações de outros Dragões destacando a mesma fúria presente em Smaug quando este se volta contra a cidade sobre o lago, semelhante ao Dragão sem-nome de Beowulf.

De acordo com Wurlitzer (2016, p. 549) o Leviathan: “Aparece diversas vezes na Bíblia Hebraica. O livro de Jó o descreve como um grande e invencível dragão (Jó 41). Obviamente não se trata de um crocodilo, como algumas versões traduzem o termo, pois solta fogo pela boca” (Jó 41.18-21). E mesmo que esse Dragão tenha reunido todos os aspectos daqueles Dragões pertencentes a outras tradições, ainda assim pesa sobre ele essa visão bíblica.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Dragão Leviathan, concebido por Leandro Lima Wurlitzer em **As Crônicas de Olam: mundo e submundo** (2016), é a confirmação de sua realização e idealização em muitas ideias que percorrem o mundo afora, em muitas épocas, desde o Leviatã registrado na Bíblia, em desenhos de templos antigos feitos pelos gregos, atualizado na idade média para construir uma identidade heroica de guerreiros medievais e a sua transformação de uma criatura infernal. O Dragão elaborado por Wurlitzer não é somente uma alegoria de aproximação com as narrativas

bíblicas, mas apresenta uma maneira de ser e existir estabelecendo uma ligação muito forte com os Dragões que povoam as narrativas de fantasia.

Como referendamos nos tópicos anteriores, o Dragão ultrapassou os limites de seu próprio tempo, é uma força de uma imagem cultural, uma insígnia, um emblema, uma bandeira que consegue ser reconhecida em todas as culturas, estando presente em várias narrativas de *High Fantasy* do Oriente ao Ocidente, e plenamente adaptado às narrativas brasileiras e assumindo posições importantes para vários autores brasileiros. Raphael Draccon coloca a onipotência dessas criaturas em suas *Águias-Dragão*, para contar suas histórias do mundo de Éter, e no *Legado Ranger* esse poder extremado é anunciado por um reinado reptiliano. E, por fim, Leviathan no mundo de Olam consegue ser uma força descomunal capaz de destruir um mundo inteiro sem hesitação. Wurlitzer nos coloca, enquanto leitores, numa angústia extrema, porque não é possível prever qualquer ação do Dragão.

Olam segue essa estrutura em que sua realidade não se sujeita a interferências exteriores e faz da existência dos Dragões, numa concepção de animais pré-históricos, contemporâneos a uma raça humana que teve origem em seres de espíritos elevados formadores de uma história mais antiga que a dos próprios homens de Olam. Um tempo que deu origem a criaturas que alteraram toda a superfície de Olam, além de fazer parte de um contexto em que os Dragões ultrapassam essa era arcaica. Suas existências não podem ser contestadas para Olam. Sua realidade como incontestado elemento cultural, seu caráter simbólico e poderoso presente no imaginário popular dos povos de Olam, também se faz presente nas alegorias religiosas de todo o mundo, como um fato inegável, pois todos, de acordo com seus costumes tem consciência de uma criatura cujos poderes estão além do homem comum.

Chegamos ao século XXI com uma intensa renovação sobre os conhecimentos sobre os Dragões. Hoje podemos vê-los ocupando espaços cada vez maiores, assumindo posições diversas, atualizando sua relação com os rios como mostrado nos estudos dos chineses, participando da reafirmação do valor de um juramento, envolvidos em batalhas ao lado dos homens para barrar o avanço de forças malignas. Em muitos momentos o dragão é despido de suas características de fera para ocupar o lugar de bichinho de estimação de alguma criança, as vezes aconselhando outra a se manter no bom caminho.

Hoje, o Dragão ainda conserva traços daquela criatura aterradora citada pela Bíblia, temida pelos povos nórdicos e, o terror da Idade-média, mas se faz notar numa infinidade de filmes, livros, revista em quadrinhos, em ateliê de tatuagens, em tapetes de tecido trançado. Ele aparece nas estampas de camisetas, no detalhe de canecas e em bonecos sobre móveis nas salas das casas. E no livro **As Crônicas de Olam: Mundo e Submundo**, Leandro Lima Wurlitzer

conseguiu trazer mais uma maneira para olharmos o Dragão a partir de uma narrativa que tem em sua construção muitos elementos da cultura hebraica sem se deixar cair no lugar comum. É o Dragão por excelência com suas características da mais pura violência e um ódio por todas as atividades humanas e cujo poder poderia destruir o mundo de Olam.

5. REFERÊNCIAS

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos:** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução: Vera da Costa e Silva. 31. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

DAY, David. **O mundo de Tolkien, fontes mitológicas de *O Senhor dos Anéis*.** Tradução: Melissa Kassner. São Paulo: ARXJOVEM, 2003.

DRACCON, Raphael. **Dragões de Éter 1: Caçadores de Bruxas.** São Paulo: Editora Melhoramentos, 2020.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas:** símbolos, mitos, arquétipos. São Paulo: Paulinas, 2008.

LANGER, Johnni; URIBE, Alberto; PEPETA, Fernando; CABÚS, Ligia; FAUSTO, Thais. **Dragões: mitos e verdades:** muito além dos mistérios que envolvem uma lenda milenar. São Paulo: Editora Escala, 2009.

LANGER, Johnni. **Dicionário de mitologia nórdica:** símbolos, mitos e ritos. São Paulo: Hedra, 2015.

MENDLESOHN, Farah. **Rhetoric's of Fantasy.** Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2008.

MENDLESOHN, Farah; JAMES, Edward. **A Short History of Fantasy.** EUA: Brunel House Volunteer Way Faringdon Oxfordshire Libri Publishing, 2012.

WURLITZER, Leandro Lima. **As Crônicas de Olam: Mundo e Submundo.** São José dos Campos: Fiel, 2016.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Hobbit.** Tradução: Lenita Maria Rimoli Esteves e Almiro Pisetta. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MORTALHA DE ALZIRA: A FEMME FATALE COMO ELEMENTO SOBRENATURAL NA FICÇÃO ESPECULATIVA BRASILEIRA

Naiara Sales Araújo Santos (UFMA)¹
Bruna Letícia Menezes Ferreira (UFMA)²

1. INTRODUÇÃO

A ficção especulativa transcende as fronteiras da realidade ao explorar narrativas que desafiam as limitações do mundo conhecido. Diferentemente de abordagens mais convencionais, a ficção especulativa se aventura por territórios imaginários, introduzindo elementos fantásticos, científicos e sobrenaturais para criar mundos alternativos e possibilidades inexploradas.

Ao contrário das narrativas realistas, a ficção especulativa busca ir além da representação direta da experiência cotidiana. Ela convida os leitores a mergulharem em cenários e eventos que desafiam as leis da natureza, apresentando conceitos extraordinários e muitas vezes impossíveis. Seja na criação de universos de fantasia, na exploração de futuros distópicos ou na inserção de elementos mágicos no mundo real, a ficção especulativa propõe uma ruptura com a realidade convencional.

A professora Naiara Sales Araújo (2021) compreende a definição de ficção especulativa como narrativas que são capazes de instigar reflexões e considerações, tanto no leitor quanto nas personagens, em relação aos aspectos do universo natural ou sobrenatural. Tais narrativas, muitas vezes, envolvem mecanismos de pensamento futurísticos, hipotéticos e extrapolativos, que emergem na trama e perturbam o ambiente cotidiano e familiar das personagens ou do público.

É importante mencionar que não se trata de um gênero literário, acerca disso, Araújo (2021) comenta:

[...] vale ressaltar que não consideramos a ficção especulativa um gênero literário, mas sim uma categoria ficcional que pode amalgamar diferentes gêneros, tais como ficção científica, fantástico, horror, fantasia, realismo mágico, dentre outros. Convém, ainda, salientar

¹ Doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Metropolitana de Londres. Docente do programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão; Professora Associada do departamento de Letras da Universidade Federal do Maranhão. E-mail: naiara.sas@ufma.br

² Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão e Graduada em Letras pela Universidade Federal do Maranhão. E-mail: blfmenezes@outlook.com

que as discussões em torno das definições ou fronteiras dos gêneros literários são diversas e não unânimes. (Araújo, 2021, p. 8).

Dessa forma, a ficção especulativa proporciona aos autores uma tela ampla e ilimitada para expressar ideias, explorar questões filosóficas, sociais e éticas, e desafiar as noções preestabelecidas. Ao permitir que a imaginação se desdobre em cenários alternativos, a ficção especulativa convida os leitores a questionarem a realidade de maneiras que vão além dos limites da compreensão convencional.

Portanto, a ficção especulativa se destaca como um campo literário que não apenas entretém, mas também desafia as percepções tradicionais da realidade, expandindo os horizontes da experiência literária e convidando os leitores a explorarem o desconhecido. Esse terreno parece ser um solo fértil para a manifestação de figuras enigmáticas tais como medusas, vampiras, bruxas, ou até mesmo figuras que são capazes de levar o homem à destruição para alcançar algum objetivo como é o caso da *femme fatale*, que atrai, seduz e usa toda a sua sensualidade e poder de persuasão para ter o que quer, sem se importar com as consequências de seus atos.

A seguir, exploraremos a origem, contexto e características da ficção especulativa, em seguida, abordaremos de que forma a *femme fatale* foi inserida nesse gênero e quais nuances ela carrega consigo. Por fim, traremos para análise a personagem Alzira do romance **A Mortalha de Alzira** (1895) do escritor maranhense Aluísio Azevedo, que se encaixa tanto no contexto da mulher fatal quanto no contexto do insólito para que entendamos o motivo pelo qual ela é classificada como uma *femme fatale* sobrenatural.

2. ORIGEM CLÁSSICA, CONTEXTO E CARACTERÍSTICAS

Originando-se em tradições antigas, as raízes da ficção especulativa remontam a mitos, lendas e histórias folclóricas que incorporavam elementos mágicos e seres mitológicos, antecipando o desenvolvimento de narrativas mais elaboradas. Ao longo do tempo, a literatura clássica desempenhou um papel crucial na evolução da ficção especulativa. Obras como **A Odisséia** (VII a.C) de Homero apresentaram elementos fantásticos, contribuindo para a formação do imaginário especulativo que viria a ser explorado de maneiras mais complexas posteriormente.

No século XVIII, durante o movimento romântico, a ficção especulativa expandiu suas fronteiras ao explorar o sublime, o macabro e o sobrenatural. Esse período semeou as sementes

para o florescimento futuro do gênero, proporcionando uma base para a experimentação literária. O século XIX testemunhou um novo capítulo na evolução da ficção especulativa com o surgimento da ficção científica e de obras de fantasia. Autores como Júlio Verne e H.G. Wells exploraram temas futuristas, viagens no tempo e exploração espacial, consolidando assim a ficção científica como uma vertente distinta da categoria especulativa.

Nos séculos XIX e XX, a ficção especulativa expandiu-se ainda mais com o surgimento e difusão da fantasia. Obras como, **Alice no País das Maravilhas** (1865) de Lewis Carrol e **O Senhor dos Anéis** (1937) de J.R.R. Tolkien estabeleceram novos padrões, criando mundos épicos e mitologias complexas que influenciariam gerações subsequentes de escritores. O cenário contemporâneo da ficção especulativa é caracterizado por uma diversidade crescente, incorporando elementos de ficção científica, fantasia, distopia e horror, dentre outros subgêneros caracterizados pela hibridização genérica.

Além do domínio literário, a ficção especulativa expandiu-se para outras formas de mídia, incluindo cinema, televisão e videogames. Essa expansão multiplataforma tem ampliado o alcance dessa categoria ficcional, consolidando sua presença e influência na cultura popular. Nesse contexto, a ficção especulativa continua a evoluir, proporcionando um terreno fértil para a exploração criativa de novas ideias e experiências literárias.

Nesse sentido, ao longo da história, a ficção especulativa evoluiu em diversas vertentes, cada uma contribuindo para sua rica paisagem literária. A fantasia, por exemplo, encanta os leitores com elementos mágicos, criaturas fantásticas e mitologias intrincadas. Autores como, Lewis Carrol (1831-1898), J.R.R. Tolkien (1892-1973) e J.K. Rowling (1965-) são emblemáticos dessa vertente, transportando os leitores para mundos extraordinários e narrativas épicas.

Assim, a fantasia se distingue de outros gêneros — do fantástico, por exemplo — por transportar nossa mente para outro mundo. O teórico Pierre George Castex assevera que:

O fantástico, de fato, não se confunde com a fábula convencional de narrativas mitológicas ou contos de fadas, o que implica uma mudança de cenário de mente. Pelo contrário, é caracterizado por uma intrusão brutal de mistério na vida real (Castex, 1962, p. 08).

De forma complementar, a ficção científica, como gênero literário, tem raízes profundas que remontam ao século XIX, e uma das primeiras obras emblemáticas que a moldaram foi **Frankenstein** escrita por Mary Shelley. Publicada em 1818, essa obra marca o início da ficção científica por explorar temas intrinsecamente ligados à natureza humana e à tecnologia. Shelley

imaginou um mundo onde a ciência poderia desafiar as fronteiras da vida e da morte, apresentando o cientista Victor Frankenstein e sua criação, um ser reanimado costurado a partir de partes de cadáveres.

No artigo "As vertentes do modo fantástico na escrita de Lia Neiva", Oliveira & Silva (2021, p. 8) comentam que:

[...] não é absurdo se afirmar que a ficção científica é o ramo da literatura que explora as mais diversas e incontáveis probabilidades advindas dos avanços científicos e o impacto social, político, ecológico e cultural das tecnologias enquanto materialização desses avanços.

Dessa maneira, a narrativa de **Frankenstein** não apenas antecipou questões éticas cruciais em torno da criação e responsabilidade, mas também estabeleceu um precedente para explorações futuras sobre os limites da ciência, a relação entre criador e criatura, e as consequências imprevistas da manipulação tecnológica. Ao fazer isso, Mary Shelley inaugurou um legado duradouro que continua a inspirar e desafiar escritores, cientistas e leitores, solidificando assim sua obra como um pilar fundamental no desenvolvimento da ficção científica.

Dando continuidade a outras vertentes, tem-se o gênero do horror, que encontra suas raízes profundas na literatura, com Edgar Allan Poe e H.P. Lovecraft desempenhando papéis cruciais em sua evolução. Poe, um mestre do conto macabro, é reverenciado por obras como "A Queda da Casa de Usher" (1839), onde explora a decadência e a morbidez de uma ancestral mansão. Além disso, sua influência estende-se pelos séculos seguintes em contos como "O Coração Delator" (1843) e "A Máscara da Morte Rubra" (1842), exemplificando a maestria de Poe em tecer narrativas intrincadas de horror psicológico e atmosferas sombrias.

H.P. Lovecraft, por sua vez, é aclamado pelo desenvolvimento do horror cósmico, destacando-se com obras como **O Chamado de Cthulhu** (1926), que introduz o mítico *Cthulhu Mythos*. Ainda, Lovecraft ampliou os limites do gênero ao explorar entidades cósmicas indescritíveis e o desconhecido em contos como "Nas Montanhas da Loucura" (1931) e "A Sombra sobre Innsmouth" (1931). Seu legado perdura na influência duradoura do *Cthulhu Mythos* sobre a ficção de horror contemporânea, posicionando Lovecraft como um visionário que trouxe dimensões cósmicas ao medo literário.

Ambos os autores, com suas obras inovadoras, moldaram o horror literário e inspiraram gerações de escritores a explorar os recantos mais obscuros da imaginação humana e do universo. Dessa forma, o elemento que sempre esteve presente nas obras de ambos, que é

responsável por trazer pavor à narrativa literária, de acordo com as reflexões de Lovecraft (1969, p. 9), é o medo:

A mais antiga, a emoção mais forte sentida pelos humanos, é o medo. E a forma mais poderosa desse medo é o medo do desconhecido. [...] a história fantástica sobrevive através dos séculos, se desenvolve e atinge graus notáveis de perfeição. Porque ele mergulha suas raízes em um princípio elementar e profundo, cujo apelo não é apenas universal, mas necessário para a raça humana: o medo [...] (Lovecraft, 2008, p. 09).

A literatura fantástica, por sua vez, apesar de ter sido inaugurada – segundo alguns críticos - por Jacques Cazotte com a obra **O diabo enamorado** (1772), reflexões acerca dela só começaram a ser feitas a partir de Charles Nodier (1780-1844) que nomeou, a princípio, de “mentira” tudo aquilo que não era possível dentro dos limites da realidade. E é a partir da mentira que surge a imaginação e o fantástico, que não provém de mentes desequilibradas, visionárias ou alucinadas; pelo contrário, surge a partir da razão, do progresso da mente humana. Camarani (2014, p. 15) comenta que é “justamente o desequilíbrio ou a perturbação das leis reconhecidas que determina essa modalidade literária”.

O teórico francês Pierre George Castex (1962, p. 8) afirma que:

O fantástico, de fato, não se confunde com a fábula convencional de narrativas mitológicas ou contos de fadas, o que implica uma mudança de cenário de mente. Pelo contrário, é caracterizado por uma intrusão brutal de mistério na vida real.

Para Castex, o fantástico é um gênero literário caracterizado pela presença de elementos que desafiam a lógica e a realidade, mas sem se apoiar totalmente no sobrenatural ou no irracional. Dessa forma, o autor foca na ambiguidade e na relação entre o racional e o irracional do que na presença absoluta do sobrenatural. Ele explora como a incerteza e a tensão geradas pela coexistência de elementos opostos, como o natural e o sobrenatural, contribuem para a atmosfera do fantástico em uma obra literária.

Menezes & Araújo (2021) afirmam que essas ficções fantásticas certamente se configuraram como expressões inevitáveis de um público que surgiu após a Revolução Francesa e que estava fatigado de séculos de racionalismo e, ao mesmo tempo, ávido por toda espécie de sensações e sentimentos, como explica Charles Nodier:

Então não devemos gritar tanto contra o romântico e contra o fantástico. Estas chamadas inovações são a expressão inevitável de períodos extremos da vida política das nações, e sem eles, eu mal sei o

que restaria de nós hoje do instinto moral e intelectual da humanidade (Nodier, 1970a, p. 123).

Embora distintas, as vertentes vistas até então, frequentemente se entrelaçam, criando um panorama literário diversificado e enriquecedor. A ficção especulativa, ao longo da história, expandiu-se para além dessas vertentes clássicas, abraçando novas formas e desafios narrativos que continuam a ampliar as fronteiras da imaginação literária. Logo, gêneros como ficção científica, fantástico, horror, terror, fantasia, mitologia e lendas, se enquadram na categoria mais ampla de ficção especulativa, caracterizada pela capacidade de ultrapassar as fronteiras entre o real e o imaginário.

Além disso, a figura da *femme fatale* também encontra espaço na expansão da ficção especulativa ao longo da história. Dentro dos gêneros comentados até então, a *femme fatale* pode assumir papéis desafiadores, desenvolvendo-se em personagens que ultrapassam as fronteiras entre o real e o imaginário. Seja como uma entidade mística, vampira, feiticeira ou bruxa, a *femme fatale* adiciona uma atmosfera enigmática ao panorama literário da ficção especulativa. Assim, sua presença transcende as fronteiras tradicionais, conectando-se de maneira instigante com as novas formas de contar histórias que continuam a expandir nossa imaginação literária.

3. A FEMME FATALE NA FICÇÃO ESPECULATIVA

A *femme fatale* emerge como uma figura cativante, dotada de características distintas que transcenderam períodos e culturas. Essa personagem, muitas vezes retratada como uma mulher fatal e sedutora, incorpora a combinação intrigante de beleza, inteligência afiada e uma aura de mistério. Sua presença é marcada por uma habilidade singular de usar esses atributos para atingir objetivos, frequentemente envolvendo intrigas amorosas e manipulação.

De acordo com a autora Jennifer Hedgecock (2008, p. 1):

[...] a *femme fatale* assusta, ameaça, mas nunca cansa o leitor, suscitando uma curiosidade crescente sobre ela, para desvendar o seu mistério, para ter poder sobre ela, à medida que se torna mais um enigma. Não é de estranhar, portanto, que a *femme fatale* seja muitas vezes recompensada pelos seus esquemas sem escrúpulos, colhendo os benefícios da riqueza dos homens que ela destrói com astúcia, embora a sua vitória seja geralmente de curta duração.

Nesse sentido, a mulher fatal, geralmente, não se encaixa nos padrões sociais da época em que vive. Ela demonstra independência, domínio e a habilidade de satisfazer suas necessidades físicas e emocionais. Em muitas histórias, acaba levando seu parceiro à destruição. De acordo com Mario Praz (1961), a *femme fatale* costuma exercer seu poder sobre homens jovens que são bonitos, sexualmente castos e inexperientes no amor. Esses homens se apaixonam por ela sem perceber que ela pode ser inalcançável.

No contexto da ficção especulativa, a *femme fatale* não é simplesmente transposta, mas adaptada e reinterpretada, ganhando novas dimensões e desafios narrativos. Essa figura, que já carrega uma aura de fantasia e enigma, encontra espaço para se manifestar de maneiras ainda mais extraordinárias. Em ambientes onde a realidade convencional cede espaço para o extraordinário, a *femme fatale* pode explorar não apenas o terreno do romance perigoso, mas também adentrar reinos mágicos, distópicos ou cientificamente inexplorados.

Dentro da ficção especulativa, essa figura assume papéis multifacetados, podendo ser uma feiticeira sedutora em um reino de fantasia, uma inteligência artificial envolvente em um futuro distópico ou até mesmo uma entidade sobrenatural em uma narrativa de horror. Sua capacidade de adaptar-se a diferentes contextos especulativos amplia o escopo de suas influências e permite a exploração de temas mais amplos, como o papel da feminilidade, o poder da sedução e as complexidades da moralidade em contextos não convencionais.

A *femme fatale* na ficção especulativa transcende as limitações do arquétipo tradicional, tornando-se uma força dinâmica que desafia as expectativas do leitor. Sua presença acrescenta camadas de complexidade às narrativas, explorando não apenas o poder de sua beleza e astúcia, mas também como essas características se entrelaçam com elementos sobrenaturais, tecnológicos ou mágicos que caracterizam o cenário especulativo. Essa adaptação constante evidencia a versatilidade e a resiliência da *femme fatale* como uma figura atemporal que continua a encantar e intrigar em novos e inexplorados contextos narrativos.

4. ALZIRA: UMA *FEMME FATALE* COMO ELEMENTO SOBRENATURAL NA LITERATURA DE HORROR

Entendemos que uma figura feminina qualificada como "fatal" é aquela capaz de precipitar o infortúnio, a insanidade e, em casos extremos, a mortalidade no homem. Ela habilmente utiliza seus atributos de beleza, inteligência e sensualidade como instrumentos estratégicos para alcançar seus objetivos, demonstrando uma indiferença inabalável perante as repercussões de suas ações. Este comportamento é motivado pela preponderância do

egocentrismo, que a isenta de considerações além de sua própria existência. Em contrapartida, a mulher sobrenatural é caracterizada por atributos que transcenderam as limitações do real e do plausível, imergindo no domínio do insólito e desafiando as normas até então concebidas como factíveis.

Tendo isso em vista, alguns escritores brasileiros foram magníficos ao conseguirem juntar em uma só personagem o fatal e o insólito, criando assim *femmes fatales* sobrenaturais. Dessa forma, podemos mencionar aqui o romance **A mortalha de Alzira**, de Aluísio Azevedo publicado em 1895. Alzira, uma personagem marcada pelo arquétipo da mulher fatal e insólita, é caracterizada pela sua capacidade de levar um homem à desgraça, à insanidade e até mesmo à morte. Sua figura subverte as leis sociais e morais até então consideradas invioláveis, destacando-se pela complexidade e profundidade de sua representação.

Embora Aluísio Azevedo seja um autor muito estudado dentro das vertentes realista e naturalista, nas quais obteve bastante visibilidade a partir das obras citadas neste artigo, ele se torna relevante dentro dessa pesquisa uma vez que, na obra **A mortalha de Alzira**, uma mulher fatal e sobrenatural é retratada a partir de olhos masculinos dentro da literatura fantástica. Além disso, é válido destacar que Azevedo é considerado um autor feminista, visto que, em seus escritos, defendia a emancipação da mulher, que, no século XIX ainda era vista como subordinada à igreja ou ao homem.

Nesse sentido, analisar a *femme fatale* insólita e suas características marcantes dentro desse romance, contribui para a fortuna de conhecimento que há acerca da literatura fantástica e, substancialmente, impulsiona o reconhecimento da literatura maranhense e reforço do legado de Aluísio Azevedo, uma vez que ao contemplar a mulher como elemento sobrenatural e o homem como sujeito histórico; o autor quebra paradigmas de narrativas brasileiras até então.

Conforme aponta Esteves (2014), Azevedo foi convencido a criar essa obra após um pedido específico da Gazeta de Notícias, que buscava um romance distante do realismo naturalista, optando por uma trama romântica e repleta de fantasia. Essa escolha tinha como objetivo cativar uma ampla base de leitores ávidos por histórias sentimentais, sem, contudo, afastar aqueles que prezam por uma literatura que concilie arte e autenticidade. O desafio proposto pela criação de tal obra foi compensado não só pela promessa de uma remuneração atraente, mas também pela garantia de controle total sobre os direitos autorais.

Ainda, é pertinente mencionar que essa obra foi inspirada no conto “A morta amorosa”, do autor francês Théophile Gautier publicado em 1836, como se fosse uma espécie de homenagem ao autor francês. Entretanto, na versão brasileira, Azevedo adiciona alguns personagens e eventos. O autor explica em seu prefácio:

Uma vez, porém, que este livro leva o meu nome, uma coisa é indispensável que fique aqui bem clara: A mortalha de Alzira gravita, de princípio ao fim, em torno do mesmo motivo que forneceu a Théophile Gautier o seu formoso conto fantasmagórico *La Morte Amoureuse*, com a diferença de que o glorioso autor de *Mademoiselle de Maupin* apenas dá a substância da lenda, e por isso fez um conto, ao passo que eu descrevo os episódios que ele indica, cercado-os de fatos e personagens novos, e por isso fiz um romance. Mas o que separa principalmente as duas obras e dá-lhes caráter bem diverso, é que *La Morte Amoureuse* tem a sua razão na lenda do vampiro; em quanto que *A mortalha de Alzira* substitui o truque maravilhoso do vampirismo pelos fenômenos naturais que podem apresentar certas crises históricas de um neuropata (Azevedo, 1893, p. 21).

A partir dessa mesma citação é possível concluir que Aluísio Azevedo não abriu mão do cientificismo e de outras marcas de sua literatura naturalista ao tentar racionalizar o insólito em seu romance através de uma explicação racional, visto que um dos personagens principais é retratado com um ser histérico. Na obra em questão, é o Doutor Cobalt quem se dedica a esclarecer o que se passa com Ângelo; ele argumenta que esses episódios não são nada além de manifestações de histeria, desencadeando assim o estudo desses fenômenos nervosos na França.

O teórico David Brown faz suas considerações acerca do naturalismo de Aluísio estar presente em sua obra fantástica:

No momento em que escrevia *A mortalha de Alzira*, Aluísio Azevedo já era uma espécie de autoridade no que se referia à questão de dupla personalidade e à vida onírica das pessoas que, à noite, põem de lado suas inibições diurnas. De fato, toda a trama de uma de suas principais obras, *O Homem* (1887), foi arquitetada quase inteiramente em torno desse fenômeno psicológico, que é visto por Azevedo como uma manifestação de histeria. Não é surpreendente, portanto, que, ao escrever sua versão de *A morta amorosa*, Azevedo tenha escolhido essa explicação racional para o fenômeno documentado (Brown, 1945, p. 253).

Esteves (2014) afirma que ao desconsiderar essas mudanças, ambas as obras constituem-se bem semelhantes. **A mortalha de Alzira** gira em torno do conflito interno de um jovem e virtuoso sacerdote, chamado Ângelo (inspirado em Romuald da obra original), que se vê perseguido pelo espírito de uma cortesã sedutora. Esse espírito o induz a uma existência de contrastes marcantes, dividindo sua vida entre a devoção religiosa durante o dia e os prazeres carnavais à noite. A habilidade de Ângelo ao celebrar uma missa é tão grande que suas pregações emocionam a comunidade de Paris do século XVIII, incluindo Alzira (referência a Clarimond no conto de Gautier), uma mulher inicialmente distante. A capital francesa é descrita como um

epicentro de luxúria e pecado, uma cidade mergulhada em decadência moral onde o protagonista tenta, apesar dos desafios, propagar os ensinamentos divinos.

Conforme aponta o professor Alexander Meirelles da Silva (2020), nesse romance em que uma cortesã que leva um homem do clero para o pecado, há uma aproximação do sagrado com o profano, características típicas do gótico, estilo explorado pelo autor em **O Impenitente** e em “Demônios” que nos mostra como a literatura maranhense já abordava o fantástico tal qual outras obras de grande importância na literatura estrangeira, e como tais, precisam ser reconhecidas.

Embora o romance de Azevedo não se passe no Brasil nem no século XIX, ele nos coloca em contato com o tempo em que vivia, no contexto social brasileiro. Na época em que a obra foi escrita, havia um grande conflito entre fé e razão, o clero no Brasil era tomado pela lascívia e corrupção, ademais, impedia o livre pensamento, fato que fez Aluísio Azevedo tecer muitas críticas às instituições mais conservadoras da sociedade brasileira. Em suas obras, o autor costumava pesquisar e expor os problemas da época, tais como corrupção, adultério e vício.

A partir de suas vivências, Azevedo nos apresenta em seu romance uma Paris decadente, onde o vício e o pecado imperam enquanto o protagonista tenta propagar a palavra de Deus. E apesar de o enredo se passar na França do século XVIII, era à sociedade brasileira que Aluísio Azevedo fazia alusão, criticando a riqueza do clero e de uma parcela da sociedade:

A capela, completamente cheia, palpitava de curiosidade. Paris elegante estava todo ali, entre aquelas bonitas paredes de mármore cor-de-rosa, guarnecida de florões e filetes de ouro rebrilhante. Sentia-se o tilintar dos pingentes de cristal dos imensos lustres de mil velas, e sentia-se por entre o farfalhar dos veludos e das sedas, o fremir dos leques de tartaruga e madreperla, suavemente agitados contra os adereços preciosos (Azevedo, 1895, p. 32).

Outrossim, é nessa obra que vamos perceber o homem sendo retratado pela primeira vez como um ser histórico, “condição que teria desenvolvido por conta da imposição de pureza e castidade ao seu corpo e à sua alma” (Santos, 2019, p. 206). Ângelo, criado longe de tudo e de todos, “fechado na sua religiosa estufa, sem ter nem ao menos desconfiança do que se passava lá fora (...)” (Azevedo, 1895, p.19) foi educado conforme os princípios da Igreja Católica, imposto pelo seu pai adotivo, a fim de se tornar um sacerdote.

Nos primeiros capítulos da narrativa, o jovem pároco celebra uma missa quando de repente cruza olhares com uma mulher, até então misteriosa. Alzira é uma cortesã, que dentro

desse romance carrega em sua personagem a representação da *femme fatale*. É essa mulher de beleza irresistível e sedutora que introduz um elemento sobrenatural ao romance, levando outros personagens a questionar a sanidade e a integridade moral do jovem.

Os indícios de presença da *femme fatale* em Alzira são dadas logo no início do romance, quando sabemos que o fato de seus amantes morrerem por sua causa, a deixa feliz:

Mas onde incontestavelmente o assunto despertou maior escândalo, foi no salão da condessa Alzira, bela, cínica e espirituosa cortesã, célebre por ser nessa época a mulher mais insensível e mais fria de Paris. Juravam todos que a formosa condessa jamais sentira por ninguém a menor partícula de amor, e que o seu melhor momento de alegria era quando, por causa dela, algum dos seus inúmeros apaixonados caía morto em duelo ou metia uma bala nos miolos (Azevedo, 1902, p. 37).

No enredo do romance em análise, o jovem pároco, Ângelo, se apaixona pela cortesã, Alzira, entretanto o romance entre eles dois é proibido pelo frei Ozéas, pai adotivo de Ângelo, uma vez que, após se arrepender de levar uma vida promíscua e cheia de vícios, ele promete criar Ângelo para servir à Igreja Católica em busca de sua redenção. Ainda no início da narrativa, Alzira morre, e levando em consideração a época em que a obra foi escrita, podemos deduzir que sua partida prematura se dá em virtude da peste branca, quando o Dr. Cobalt lamenta sua morte evidenciando seus sintomas: “quantas vezes, nestas últimas orgias da sua vida, a vi ardendo em febre, a tossir, a escarrar sangue, sem ânimo todavia de recolher-se à cama. Pobre Alzira! (Azevedo, 1895, p. 15).

A partir de morte de Alzira, o fantástico começa a se manifestar na obra quando a recém-falecida retorna todas as noites, do mundo dos mortos, a fim de buscar Ângelo para gozar da vida noturna juntos até antes do dia amanhecer, e assim esse ciclo continua todas as noites até que o frei Ozéas percebe que Ângelo não quer mais viver sua vida matutina. Ele acorda todos os dias esperando que o sol se ponha para que ele possa dormir e se encontrar com sua amada:

Ângelo sofria muito e não tinha um momento de repouso. Durante o dia era dos seus misteres religiosos e dos seus deveres de piedade, e à noite quando se recolhia à cama, em vez de descanso, tinha para o martirizar o tormento do sonho (Azevedo, 1895, p. 40).

Complementarmente, ao destacar a peste branca (conhecida também como tuberculose) durante o desenvolver do romance, Azevedo traz uma analogia à realidade visto que tal doença dizimou mais de 1 bilhão de seres humanos entre 1700 e 1900. Tendo isso em vista, podemos mencionar o autor Nick Groom (2018, p. 15) quando este assevera que “muitos relatos de

vampiros associam surtos de vampirismo ao contágio, fazendo deles vetores, e, conseqüentemente, parte da história das doenças infecciosas”.

Santos (2019) em “O vampiro como metáfora na literatura brasileira oitocentista” observa que durante a Idade Média, na Europa, inúmeras mortes causadas por epidemias eram frequentemente associadas a entidades sobrenaturais, devido à falta de compreensão científica sobre como essas doenças se espalhavam. Sem conhecimento sobre os mecanismos de contágio, esses surtos eram vistos como fruto de pragas místicas, disseminadas tanto por meios materiais quanto imateriais, incluindo o ar, palavras e o contato com sangue.

A partir disso, observa-se a possibilidade de Alzira ser uma vampira, visto que, apesar dela não beber o sangue de Ângelo, ela contempla outras características essenciais dessa figura, tais como a não exposição ao sol, fato que justifica ela aparecer somente no turno da noite, levando Ângelo para o mundo dos mortos. Dessa forma, “à noite, ele pertencia a Alzira. A cortesã vinha buscá-lo ao leito, e carregava-lhe o espírito com ela até a manhã seguinte (Azevedo, 1902, p. 229).

Ainda, na Idade Média, a crença em mortos-vivos era alimentada pelo medo do desconhecido, com a ideia de que indivíduos que morriam de maneira considerada inadequada — sem alcançar o fim natural da vida, desviando-se dos preceitos éticos ou sem seguir os ritos funerários estabelecidos — ficavam presos entre o mundo dos vivos e o além, retornando para assombrar os vivos. Tal dinâmica é perceptível na obra de Azevedo, dado que Alzira alterna entre os dois mundos.

Além disso, em uma das idas do casal para o submundo, Ângelo assassina um ladrão que perseguia ele e sua amada e, após o assassinato, bebe o sangue do indivíduo morto:

Hei de beber-lhe primeiro o sangue! Hei de beber o sangue de todo aquele que pretender arrancar-te de meus braços! E vergou-se sobre o cadáver, **colando-lhe os lábios a uma ferida do peito que sangrava** (Azevedo, 1902, p. 217, grifo nosso).

Tal passagem sugere que Ângelo já havia sido “contaminado” por Alzira, dando continuidade à linhagem vampiresca. Adicionalmente, ao despertar de seus devaneios, o jovem pároco continua sentindo o gosto de sangue, no momento em que “levou a mão aos lábios e consultou-a depois, tal era o enjoativo gosto de sangue que ainda sentia em sua boca” (Azevedo, 1902, p. 217). Dessa maneira, estamos lidando com o vampirismo psíquico, uma vez que, para se manter viva, Alzira suga a energia vital de Ângelo após sucessivas noites de interações prolongadas que o levaram a um estado de esgotamento, fadiga e desânimo intenso.

Diante da perturbação de Ângelo, seu pai adotivo, Frei Ozéas, conduz o filho até o túmulo de Alzira, onde o instrui a cavar a cova de sua amada. Esse ato tem por objetivo confrontar Ângelo com a realidade, levando-o a perceber que suas angústias não passam de fruto de sua imaginação. Ângelo, obedecendo a seu pai, entretanto, gera desapontamento em Alzira, que passa a duvidar de seu amor por ele. Mais uma vez o mistério se manifesta na narrativa e dessa vez com mais intensidade. Nesse cenário, Alzira aparece diante de Ângelo, como se jamais tivesse falecido, decepcionada por ele ter desacreditado nela e, após expressar suas últimas palavras, desaparece diante de seus olhos:

Ouve, desgraçado! [...] O amor que te votei era tão grande, que ninguém jamais amou tanto sobre a terra! [...] consegui, das invioláveis profundezas deste mundo dos mortos, criar um novo modo de viver contigo! Dei-te a vida ideal do sonho, onde não terias nunca as tristes misérias dessa outra vida em que vegetas!... Mas tu, insensato! acabas de destruir o que eu com tamanho amor criei para a tua felicidade!... Que lucraste em desfazer a nossa vida fantástica? (Azevedo, 1985, p. 117).

Quando Ângelo toma consciência da perda de sua amada, envolve-se em um confronto físico com seu pai, durante o qual utiliza um crucifixo para atacá-lo na garganta. Em seguida, dirige-se em direção a um abismo. Mesmo agonizante, Frei Ozéas suplica por perdão a Deus e implora para que seu filho não busque a morte:

—Ângelo! meu filho! Atende! vagiu agonizando. Não procures a morte!
—Não é a morte, é o sono eterno! respondeu o pároco. Eu quero sonhar!...E de um salto precipitou-se no abismo (Azevedo, 1902, p. 102).

Percebemos que a fatalidade de Alzira se manifesta na sua intensidade emocional e determinação, que acabam por influenciar profundamente o curso da história. Suas escolhas resultam em consequências trágicas para aqueles ao seu redor, especialmente para Ângelo. Assim, Alzira pode ser vista como uma *femme fatale* vampira não apenas por manipulação ou sedução, mas também como uma força trágica que é capaz de sugar toda a energia vital e conduzir à ruína aqueles que a cercam. Sua presença e a profundidade de suas emoções exercem um impacto devastador sobre os outros personagens, transformando-a em uma figura que representa o horror na narrativa de Azevedo.

Conforme aponta Costa (2023), vínculo da *femme fatale* com questões religiosas aparece frequentemente nas histórias, especialmente em sociedades dominadas por valores

patriarcais que veem a sexualidade feminina fora do matrimônio como pecaminosa e rotulam a mulher que desafia essas normas como promíscua, chegando até a compará-la a um monstro. Essa representação é deliberadamente utilizada para instigar medo e terror nos homens, um aspecto observável na obra analisada.

Consequentemente, conforme observa a pesquisadora Brenda Trindade (2019), muitas crenças antigas sustentam a visão de que as mulheres representam uma ameaça constante à sociedade, originando o pecado, e como tal, devem ser rigorosamente vigiadas e punidas para conter sua suposta maldade inata. Essa perspectiva permite entender a dualidade da mulher como sendo tanto ingênua quanto astuta, capaz de criar "armadilhas" que desviam os homens de seus destinos, do conhecimento ou da pureza espiritual, simbolizados na narrativa pelo papel da Igreja.

Ainda, de acordo com as considerações de Costa (2023), o romance em questão incorpora intensamente a temática da sexualidade, em particular durante as cenas em que os personagens principais aventuram-se pelo capítulo denominado "Mundo dos Mortos". Esses momentos não apenas enriquecem a trama, mas também servem para consolidar a personagem Alzira como uma representação da *femme fatale*, evidenciando como sua sexualidade é um aspecto central de sua influência e poder dentro da história:

Quando o vampiro começou a percorrer os caminhos da literatura foi adquirindo um caráter sensual, muitas vezes como forma de desafiar os valores cristãos. [...] A figura da mulher fatal, cuja sedução leva à morte, aparece muitas vezes na literatura sobrenatural, sobretudo na poesia, onde ela predomina sobre o vampiro masculino (Melo, 2013, p. 30).

Conforme Júlio França e Daniel Augusto P. Silva (2015) argumentam, a figura da *femme fatale* na literatura de horror serve como um lembrete da complexa relação entre atração e medo provocada pela sexualidade. A mulher fatal, transformada em um potencial monstrosidade, destaca-se não apenas pelo uso dos homens como instrumentos descartáveis para seus desejos sexuais, mas sobretudo pela sua independência sexual e pela falha dos homens em controlar seus próprios impulsos. Assim, o elemento do horror se entrelaça intrinsecamente ao sexo, evidenciado tanto pela sexualidade marcante e intimidadora da *femme fatale* quanto pela reação violenta dos homens incapazes de reprimir sua atração por ela.

Como falado anteriormente, esse tipo de fantástico que é explicado, é chamado de “estranho” para Todorov (2012). Esse termo possibilita que situações que à primeira vista

parecem pertencer ao mundo surreal possam, eventualmente, ser explicadas de maneira lógica, baseando-se nas leis que se aplicam aos eventos do mundo real:

Nas obras pertencentes a este gênero, relatam-se acontecimentos que podem ser perfeitamente explicados pelas leis da razão, mas que, são, de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornam familiar (Todorov, 2012, p. 53).

Outrossim, ainda que Aluísio tenha tentado ratificar sua vertente naturalista por meio da racionalização do elemento sobrenatural do seu romance - colocando Ângelo como o ser histórico, o autor David Punter (1996, p. 60) defende que a racionalização desses elementos não anula o fato de que os autores exploraram, sim, o terror e o horror presentes em suas obras. Vale apontar que temas como medo e solidão, presentes nessa obra, são bastante presentes em obras de Guy de Maupassant, como em *La Morte* (1887), em que o autor explora alguns elementos fantásticos como cadáveres, cemitérios, e aparições fantasmagóricas. Percebe-se que o fantástico de Maupassant se apresenta de forma interior: vem da solidão, do medo, da demência, da imaginação afetada e da loucura de seus personagens, como ocorre na narrativa de Azevedo.

Dessa forma, a crítica literária Clarissa Navarro Lima (2017) comenta sobre o estilo adotado por Maupassant, que, coincidentemente se assemelha ao estilo de Azevedo no romance em análise; ela acrescenta:

Maupassant cria e produz um fantástico diferente daquele de seus predecessores: não tão invasivo e impossível, mais sutil. O escritor tem, ainda, mais uma especificidade: consegue ser realista ainda que fantástico, ou talvez, melhor dizendo, fantástico, ainda que realista. Maupassant consegue desnudar a realidade, dissecar a condição mais real do homem por meio de contos em que há a presença do insólito, do mistério e do sobrenatural, ainda que, talvez, sejam apenas fruto da imaginação ou da alucinação das personagens (Lima, 2017, p.75).

Acerca desse tipo de enredo, Camarani (2014, p. 38) comenta que em Nodier, a fuga romântica é expressa por meio do uso do sonho e da loucura. Na obra *Une heure ou la vision* (1806), por exemplo, observa-se o protagonista jovem que, enlouquecido pela perda de sua amada, compartilha com um narrador compreensivo sua narrativa repleta de infortúnios, incluindo a morte da amada, episódios de epilepsia e loucura, e, posteriormente, uma visão reconfortante da amada falecida. Tendo isso em vista, podemos afirmar que essa dinâmica se assemelha à obra de Azevedo.

Ainda, podemos perceber que a obra mescla elementos como a presença da dupla vida de Ângelo em cenas de libertinagem, embates espirituais em sonhos, juntamente com homicídios, decepções e personagens demoníacos, configurando-se como uma representação do terror literário do século XIX. Essa obra equilibra o romântico e o sobrenatural com uma abordagem explicativa que orienta a imaginação do terror para um domínio que, embora inovador, não se distancia totalmente dos ideais do realismo e naturalismo.

Através desta ótica, Costa (2023) argumenta que Alzira simboliza não somente a sedução e destruição inerentes à *femme fatale*, mas também a extração de energia vital, criatividade, e aspectos emocionais de suas vítimas, semelhante à figura mitológica do vampiro. Esta interpretação enriquece a compreensão da narrativa, situando-a dentro de um diálogo mais amplo sobre a representação da mulher sendo detentora do poder, subvertendo normas na literatura do século XIX, e destacando a habilidade de Alzira em manipular a realidade ao seu redor para atingir seus objetivos, enfatizando assim suas múltiplas simbologias.

Logo, Alzira personifica de maneira cativante tanto a figura da *femme fatale* quanto da vampira, elementos recorrentes na literatura do século XIX que exploram a multiplicidade feminina. Como *femme fatale*, Alzira exerce uma força irresistível, associada a uma beleza que seduz e destrói, manipulando os homens ao seu redor para alcançar seus objetivos, levando todos ao infortúnio, à loucura ou à morte.

Simultaneamente, vimos que ela é apresentada com características de vampira, não apenas pela sugestão literal de sugar a vida de suas vítimas, mas também no sentido figurado, ao drenar a energia e a vitalidade daqueles que se apaixonam por ela, deixando um rastro de destruição. Essa dualidade reforça a visão de Alzira como um ser sobrenatural e enigmático, cuja presença desafia as normas sociais e morais, evidenciando a transgressão feminina na literatura da época.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante esta pesquisa, nosso foco central foi a análise de uma personagem feminina da literatura brasileira como elemento sobrenatural dentro da ficção especulativa. Esta personagem se destaca não apenas dentro da categoria ficcional do seu gênero, deixando uma forte impressão nos gêneros de ficção científica, fantasia e horror, mas também incorpora a figura da *femme fatale*. Demonstra, assim, sua dualidade e habilidade em alcançar seus objetivos, mesmo que suas ações culminem na destruição de seu parceiro.

Para atingir nosso propósito, embarcamos em uma investigação cronológica, explorando desde as primeiras narrativas que tratam das mulheres fatais até obras mais contemporâneas. Nosso objetivo foi compreender, com base nos teóricos mencionados, como suas nuances e características principais evoluíram ao longo da história e quais atributos resistiram à passagem do tempo e quais se perderam.

Dessa forma, ao analisar uma personagem feminina dentro do universo especulativo, nos deparamos com uma narrativa complexa e envolvente que revela o papel fundamental dessa figura na construção de mundos imaginários e na exploração de temas profundos. A literatura especulativa proporciona um terreno fértil para desdobrar as características únicas e muitas vezes sobrenaturais dessa personagem, oferecendo uma perspectiva única sobre o feminino, o poder e o insólito.

Essa mulher insólita frequentemente desafia as convenções tradicionais, subvertendo expectativas e questionando normas sociais. Ao incorporar elementos sobrenaturais, a personagem transcende as limitações da realidade cotidiana, permitindo que os autores explorem narrativas que vão além do convencional.

Ainda, a interseção entre o feminino e a ficção especulativa destaca-se como um terreno fértil para a reflexão sobre questões profundas, incluindo a autonomia, a sexualidade e a complexidade das relações humanas. Essa personagem torna-se uma figura poderosa, influenciando e desafiando as percepções tradicionais de mulheres na literatura e na sociedade.

Por fim, percebemos que a ficção especulativa proporciona um meio valioso para os autores explorarem a multiplicidade de experiências femininas, oferecendo narrativas ricas que vão além dos limites da realidade para tocar aspectos universais da condição humana. Essa personagem, ao mesmo tempo em que encanta e assombra, contribui para a diversidade e a vitalidade do panorama literário e cultural.

Portanto, a mulher fatal permanece como uma das figuras mais complexas e curiosas da literatura, simbolizando uma união entre beleza, perigo e mistério. Sua evolução reflete as mudanças nas dinâmicas de gênero, nos papéis sociais e nas lutas internas que definem a experiência humana. Ao explorar as diversas particularidades da *femme fatale*, a literatura não apenas entretém, mas também provoca uma reflexão profunda sobre os dilemas morais e éticos que permeiam a sociedade.

6. REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Naiara Sales. Ficção especulativa: considerações sobre a ficção científica e o fantástico. In: ARAÚJO, Naiara Sales (Org.). **Ficção especulativa: narrativa fantástica, ficção científica e horror em foco**. São Luís: EDUFMA, 2021.

AZEVEDO, Aluísio. **A Mortalha de Alzira**. Rio de Janeiro: Fauchon & Cie, 1895.

BROWN, Donald F. **Azevedo's naturalist version of Gautier's La Morte Amoureuse**. Hispanic Review, 1945.

CASTEX, Pierre-Georges. **Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant**. Paris: Corti, 1962.

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

Costa, Elton Silva Miranda. **As vampiras de Aluísio Azevedo: uma leitura gótica dos romances *O homem* (1887) e *A mortalha de Alzira* (1894)**. 2023. 143 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2023.

MARTINS, Jucélia de Oliveira; SILVA, Alexander Meireles da. As vertentes do modo fantástico na escrita de Lia Neiva. **Abusões**, [S. 1.], v. 21, n. 21, 2023. DOI: 10.12957/abusoes.2023.71118. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/71118>. Acesso em: 4 jan. 2024.

França, J., & Silva, D. A. P. De perseguidas a fatais: personagens femininas, sexo e horror na literatura do medo brasileira. **Opiniões**, 4 (6-7), 51-66, 2016. <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2015.115072>. Acesso em: 4 jun. 2023

GROOM, Nick. **The Vampire; A New History. Great Britain**. Yale University Press, New Haven and London, 2018.

HEDGECOCK, Jennifer. **The femme fatale in victorian literature: the danger and the sexual threat**. Amherst: Cambria Press, 2008.

Lima, Clarissa Navarro, “La morte”, um conto fantástico e realista de Guy de Maupassant. **Lettres Françaises**, 2017.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural em literatura**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

MELO, Letícia Cortellete. O poder sexual do vampiro literário. **Revista Acadêmica de Letras-Português**, 2013.

FERREIRA, Bruna Letícia Menezes; ARAÚJO, Naiara Sales. “O fim do mundo”: uma análise sob a perspectiva do fantástico. **Littera: Revista de Estudos Linguísticos e Literários**, [S. 1.], v. 12, n. 24, 2021. Disponível em: <https://cajapio.ufma.br/index.php/littera/article/view/18105>. Acesso em: 3 jan. 2024.

NODIER, Charles. **Du fantastique en littérature.** *In:* JUIN, Hubert. Charles Nodier. Paris: Seghers, 1970a. p.119-138.

PRAZ, Mario, **The romantic agony.** London: Oxford University Press, H. Milford, 1933.

PUNTER, David. **The Literature of Terror.** 2. ed. London: Longman, 1996.

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

CARACTERÍSTICAS DISTÓPICAS PRESENTES NOS CONTOS PESTILENTOS DE EDGAR ALLAN POE

Alexander Meirelles da Silva (UFCAT) ¹

Mariele da Silva Alves (UFCAT)²

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Nos últimos tempos, o mundo tem enfrentado um cenário apocalíptico, o vírus da Covid-19 gerou grande temor na humanidade e sua alta capacidade de morte fez aflorar vários sentimentos de medo. Jean Delumeau (2009) explica que um dos medos cotidianos já estudados e que gerava pânico coletivo era o das pestes. Segundo o historiador, se observarmos as trajetórias dessas epidemias no Ocidente, notaremos que de dez em dez anos a população sofria com fortes pestilências, que atingiam e matavam até 40% dos habitantes. E, devido ao seu surgimento intempestivo, o contágio produzia uma atmosfera de inquietação e de medo nas pessoas, sendo evidente o medo da doença:

A peste é, sem nenhuma dúvida, entre todas as calamidades dessa vida, a mais cruel e é verdadeiramente a mais atroz. É com grande razão que é chamada por antonomásia de *o Mal*. Pois não há sobre a Terra nenhum mal que seja comparável e semelhante à peste. Desde que se acende no reino ou numa república esse fogo violento é impetuoso, veem-se os magistrados atordoados, as populações apavoradas, o governo político desarticulado. A justiça não é mais obedecida; os ofícios param; as famílias perdem sua coerência e as ruas, sua animação. Tudo fica reduzido a uma extrema confusão. Tudo é ruína. Pois tudo é atingido e revirado pelo peso e pela grandeza de uma calamidade tão horrível (Delumeau, 2009, p. 176, grifo do autor).

Com base nessa citação, é possível afirmar que a peste gera o caos por onde passa, deixando um rastro de destruição sobre a sociedade. Não há como escapar dessa praga, que acomete a todos, independentemente de classe social, idade, gênero ou raça.

Sob essa perspectiva, vários contos de histórias de terror, retratavam acontecimentos pestilentos e suas consequências na sociedade, muitas vezes questionando a forma como os governantes e as populações se comportavam frente à peste. Por seu turno, os textos utópicos e

¹ Alexander Meirelles da Silva, Doutor em Literatura Comparada (UFRJ), Professor Associado da Universidade Federal de Catalão (UFCAT). E-mail: alexmeireles@ufcat.edu.br

²Mestranda do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da UFCAT. E-mail: mariele.alves@discente.ufcat.edu.br

os distópicos também abordam uma crítica social presente na sociedade atual, assim como as distopias por várias vezes retratam ideais utópicos que falharam, segundo Luciene Alves Santos e Maria Alice Ribeiro Gabriel (2020). A literatura americana, conforme as pesquisadoras, fomentou o surgimento de textos como esses, devido a transformações que ocorreram na sociedade ocasionando modificações na cultura do século XIX.

Desse modo, este estudo objetiva investigar elementos distópicos presentes em dois contos de Edgar Allan Poe. Em “O Rei Peste”, conto retirado do livro **Contos de terror, de mistério e de morte** (2021), a história trata de dois amigos marinheiros bêbados, Legs e Tarpaulin, que adentram uma região proibida por ter sido contaminada pela peste, doença que matou quase todos por lá. Os personagens negam a existência da doença e logo encontram membros de uma corte pestilenta que governa o lugar, estabelecendo um diálogo com eles até que se veem em uma grande confusão, pois não obedecem às decisões propostas pelo Rei Peste I. Já em “A Máscara da Morte Rubra”, conto extraído do livro **Histórias Extraordinárias** (2017), nos deparamos com uma história que se passa na Itália Medieval, época em que a Morte Rubra acometia o reino, isto é, uma doença fatal que causava a morte em trinta minutos. O Príncipe Próspero, então, resolve convidar os membros nobres para se isolarem dentro do castelo, deixando para trás todos os plebeus. No sexto mês de isolamento, ele oferece aos seus convidados um baile de máscaras, ocasião em que se desenvolvem vários acontecimentos, como o aparecimento da própria Morte Rubra e a morte de todos do castelo.

Como discorre Santos e Gabriel (2020), Poe, em seus diversos contos e poemas, narra momentos de isolamento e opressão, nos quais a morte atua como um agente, provocando anulação e horror sobre os personagens. Nos últimos anos, houve um crescente amedrontamento das populações perante as pestes, que assolam a humanidade há séculos, e a Covid-19 nos mostrou que ainda somos fragilizados por qualquer ameaça viral. Dessa forma, procuraremos, nos contos escolhidos, por elementos com características distópicas, como: opressão, medo, negligência, isolamento, entre outros, a fim de compreendermos como Edgar Allan Poe os articula nesses textos com atributos de horror pestilento, observando como a doença pode ser constituinte da distopia.

2. UTOPIA E DISTOPIA

Não é muito simples distinguir utopia de distopia, nem podemos reduzir a compreensão de ambas como uma sendo apenas o oposto da outra, mas podemos abordar pontos que caracterizam tais teorias. Para Vitor Vieira Ferreira (2015), a utopia seria um pensamento

positivo do estado presente no qual estamos vivendo, enquanto que, para Carlos Lima (2008), a utopia abrange aspectos como: uma vida ideal e um lugar melhor, e esses elementos estão sempre juntos com o sujeito ao realizar suas atividades na busca por uma sociedade ideal.

Ferreira (2015) menciona que foi a partir do filósofo inglês, Thomas Morus no ano de 1516, um dos precursores desse estudo, que se passou a utilizar os textos utópicos como obras literárias. Para Morus, a comunidade se revoltaria contra a opressão dos príncipes durante a Guerra Camponesa (1524-1525), formando uma nova sociedade. Com o filósofo francês Jean Jacques Rousseau, a utopia ganha novos aspectos: Rousseau via uma distinção entre homem natural e homem artificial, e essa artificialidade seria a condição social do indivíduo, o causador da sua degradação e desnaturalização, que seria a retirada da desigualdade dos direitos de todos serem livres e iguais. Com Karl Marx e a Revolução Industrial, os movimentos utópicos ganharam força: a ação histórica concreta seria a revolucionária. Nessa perspectiva, observamos um direcionamento do homem dentro da história, onde inicialmente o pensamento utópico era considerado de cunho literário e filosófico; passando a assumir aspectos concretos, o homem passa a interagir e a intervir sobre as condições sociais e políticas.

Segundo Ferreira (2015), a utopia seria um lugar ideal que só existe de forma fictícia, enquanto a distopia seria um lugar caótico, que pode estar situado no tempo e possui elementos de caráter material. Ao contrário da utopia, a distopia apresentaria os aspectos negativos da época em que vivemos. De acordo com Daniela Santos Dornelles (2021), é a partir dos séculos XIX e XX que os textos distópicos ganham um impulso dentro da Ficção Científica e, em consequência da Segunda Guerra Mundial, a imaginação dos escritores foi instigada por esse tipo de gênero, que retrata movimentos opressores, fim do mundo, calamidades biológicas e ambientais, regimes políticos autoritários, entre outros aspectos. Alexander Meirelles da Silva (2003) especifica que os personagens das distopias primeiramente não conseguem identificar a opressão sofrida, mas, à medida que se envolvem com os agentes opressores (outros personagens, evento ou grupo), eles conseguem sentir a alienação, abuso e intolerância do mundo e do sistema que os cercam.

Assim, conforme Júlio Bentivoglio, a “distopia não é uma *antiutopia*, ela é um *deslugar*, que não se encontra exatamente no futuro, mas, que pode estar em qualquer lugar, inclusive no presente e no passado” (2019, p. 96, grifos do autor). Ele destaca que as distopias devem constituir uma organização de elementos do tempo presente, onde o contraditório, o insensato, o fantástico e o absurdo ultrapassam as margens do ficcional e da realidade, transformando esse universo grotesco e agressivo em formas para criticar ou refletir sobre acontecimentos sociais do presente.

Para a autora Amanda Berchez (2020) fica claro que após mencionarmos algumas possíveis definições para distopia, por ligarmos esse termo com as doenças, epidemias e pandemias, lugares considerados ruins tanto nos aspectos sociais, mas também políticos, ele nos remete ao que vivenciamos com a gestão política no Brasil na pandemia da Covid-19. Conforme a autora houve negligência dos governantes, colapsos na saúde, dificuldades para realização de testes de contaminação, retardo na aplicação da vacinação, entre tantos aspectos que tornavam o cenário do país caótico.

3. LITERATURA DE EDGAR ALLAN POE

Para falar de Edgar Allan Poe (1809-1849), precisamos entender primeiramente como suas obras possuem traços da Literatura Gótica, para assim compreendermos por que ele se identificava com o Gênero Gótico. Essa Literatura teve origem entre os séculos XVII e XIX, se fixando em primeira instância na Europa, e apresenta histórias ficcionais que abordam elementos como a maldade e os textos expressam sentimentos como o medo e anseios de uma sociedade. Esse gênero possui três particularidades que compõem sua narrativa ficcional: os monstros sobrenaturais, que sofrem transformações; o *locus horribilis*, um espaço narrativo considerado opressor, sinistro, ou contaminado cuja atmosfera conduz os personagens a praticar o mal ou se tornarem vítimas de danos provenientes das condutas alheiras; e por último a fantasmagoria do passado, que são situações sofridas no passado que acarretam distúrbios no presente dos personagens. Quando esses eventos se interagem em forma de suspense ou mistério, produzem um efeito genial, que é o medo e suas variantes, compondo esse tipo de narrativa (García *et al.*, 2019).

Para Howard Phillips Lovecraft (1987), Poe é o responsável por dar feições a diferentes tipos de sentimentos. Ele deu vida às histórias de horror em sua total pureza e a partir dele a psicologia do horror foi proposta nos textos, espaço no qual a ficção criativa do autor era demonstrada em sua totalidade. No parágrafo seguinte, Lovecraft descreve porque Poe se identificava com esses sentimentos voltados para a tristeza e a dor:

Poe, ao contrário, percebeu a impessoalidade essencial do verdadeiro artista; e sabia que o papel da ficção criativa é simplesmente expressar e interpretar eventos e emoções como realmente são, não importa a que sirvam ou o que provem, bons ou maus, agradáveis ou repugnantes, alegres ou deprimentes, com o autor desempenhando tão, somente a função de cronistas vivaz e imparcial e não a de professor, simpatizante ou apologista. Ele viu claramente que todas as faces da vida e do pensamento são igualmente apropriadas, como

tema para o artista e, inclinado que era por temperamento ao extravagante e ao tenebroso, decidiu ser o intérprete desses sentimentos poderosos e desses não raros acontecimentos ligados não ao prazer mas à dor, não ao crescimento mas à decadência, não à tranquilidade mas ao medo, e que fundamentalmente ou são contrários ou indiferentes, aos gostos e julgamentos expressões e tradicionais da humanidade, e à saúde, sanidade e bem estar geral normal da espécie (Lovecraft, 1987, p. 48).

Nesta citação, nota-se como Poe tinha um fascínio particular por sentimentos sombrios e profundos, pelo qual os escritores na época não gostavam de escrever, como o medo, a tristeza, a morte, ele procura explorar a condição humana em seus extremos. Para ele esses sentimentos mais intensos, poderiam revelar verdades universais sobre a natureza humana e a existência, assim através das suas histórias e poemas, buscava capturar os sentimentos, mas profundos e retrata-los de forma impactante.

Como Lovecraft (1987) esclarece, as histórias de Poe são classificadas em três categorias: na primeira, estão as histórias de lógica e dedução que não eram consideradas fantásticas; na segunda, outras que apresentavam elementos grotescos; e, na última categoria, histórias que retratavam a psicologia anormal e o horror aparecia, mas não se sobressaía. Nesse sentido, nota-se uma certa angústia por parte do autor e sua expressividade retratada em seus contos, nos quais era notório o componente do terror e da fantasia, sempre com aspectos voltados para as trevas, a morte, o mistério etc.

Suas histórias eram bastante detalhadas e soavam como perfeitas poesias, verdadeiras obras artísticas, a exemplo dos contos que vamos analisar: “A Máscara da Morte Rubra” (2017) e “O Rei Peste” (2021), que trazem desde decorações e fantasias riquíssimas em detalhes até características horrendas de cortes pestilentas, em épocas diferentes da história. Sem dúvida, a riqueza de elementos dos seus contos é o que torna o autor um dos mais reconhecidos nesse gênero de horror:

Poe como autor compreendia tão perfeitamente o exato mecanismo e fisiologia do pavor e da estranheza, os detalhes básicos a acentuar, as incongruências e excentricidades a selecionar como preliminares ou concomitâncias do horror, os incidentes e alusões a adiantar inocentemente como símbolos ou prefigurações de cada etapa principal em direção ao desenlace pavoroso os perfeitos ajustes de força cumulativa e o infalível rigor na ligação entre as partes que resulta na impecável unidade em todo o correr da história e no estrondoso impacto de instante do clímax, as delicadas nuances de valor cênico e paisagístico a estabelecer para criar e sustentar o clima desejado e dar vida à ilusão pretendida (Lovecraft, 1987, p. 53).

Poe é considerado um gênio da escrita de horror gótica, retirando das profundezas do seu âmago as inquietudes que notava a sua volta, elementos para criar seus personagens e suas histórias, como alucinações, traumas, morte, revolta. É um escritor de grande importância, pois sua capacidade de elaborar poemas, narrativas e textos literários a partir do contexto de suas vivências é o que caracteriza a singularidade dos seus escritos. À vista disso Oscar Nestarez (2013) explica que Poe escrevia sobre si mesmo e sua vida conturbada, marcada por perdas, o que fez com que se aprofundasse cada vez mais em uma depressão e na bebida até sucumbir.

4. AS PESTILÊNCIAS DE POE: “O REI PESTE” (2021) E “A MÁSCARA DA MORTE RUBRA” (2017)

Os acontecimentos pandêmicos dos últimos anos na nossa sociedade tornam a discussão desse trabalho de grande relevância, pois ela contribui para compreendermos como as pestes modificavam os comportamentos e sentimentos da sociedade, transformando a vida da população em um verdadeiro caos. Para Amanda Berchez (2020), esses cenários nos afastam de uma perspectiva de um mundo ideal, de um sonho utópico. Neste viés, várias manifestações artísticas expressaram como tudo ocorreu usando da crítica para descrever acontecimentos que eles consideravam errados. Para ela essas representações de lugares ruins são compostas de privação da liberdade individual, efeitos da tecnologia sobre o homem e regimes sociopolíticos opressores, e assim que são formadas as distopias.

Como descreve Ana Maria Zanoni da Silva (2021), o sentimento de medo está presente desde os primórdios da humanidade, principalmente em tempos de pestes, e não está ligado diretamente apenas com o que a doença pode ocasionar, mas com o medo do contato com o outro, do isolamento, das angústias e dos temores gerados frente à peste, a um cenário catastrófico que ceifa milhares de vida. “Mal enraizado, implacavelmente recorrente, a peste, em razão de seus reaparecimentos repetidos, não podia deixar de criar nas populações ‘um estado de nervosismo e de medo’” (Delumeau, 2009, p.155, grifo do autor).

Por sua vez, Glauco Bruce Rodrigues (2020) especifica que os textos distópicos relatam acontecimentos trágicos, melancólicos, cruéis, tristes, de momentos vivenciados pela sociedade, ou seja, uma realidade distópica. Para ele, a arte e sua capacidade de dialogar com o mundo expressa a realidade de forma distópica, o que nos faz pensar sobre as relações socioculturais de uma sociedade. Nesse tipo de texto, observa-se a morte bem de perto, seja vinda da doença ou da violência, sempre de forma cruel, não existe sossego, só sentimento de fuga para não perder a vida.

Conforme Ana Maria Zanoni da Silva (2021), as pandemias faziam parte das vivências da população na Idade Média e as mortes em consequência da peste geraram grande pavor. A peste era frequente na vida da população e o episódio da Peste Negra transformou o espaço das cidades em cenários apocalípticos: os corpos em estado de decomposição, as pessoas esqueléticas devido à fome e as doenças em proliferação, tudo isso piorava com a falta de higiene. Sob essa perspectiva, Edgar Allan Poe escreveu os contos “O Rei Peste” (2021) e “A Máscara da Morte Rubra” (2017), nos quais expõe de forma concisa sobre a peste e o modo como seus personagens lidaram com a doença.

Em “O Rei Peste” (2021), era notória a atmosfera de horror que a peste trazia para a cidade:

Periodicamente, durante muitos anos antes e depois da época desta dramática estória, ressoava por toda a Inglaterra, e mais especialmente na metrópole, o espantoso grito de: “Peste!” A cidade estava em grande parte despovoada, e naqueles horríveis bairros das vizinhanças do Tâmsa, onde, entre aquelas vielas e becos escuros, estreitos e imundos, o Demônio da Peste tinha, como se dizia, seu berço. A Angústia, o Terror e a Superstição passeavam, como únicos senhores, à vontade (Poe, 2021, p. 40).

A doença era vista como um Demônio, um ser que espalhava horror e temor por todos os lados, e as cidades eram os locais onde a contaminação ocorria ferozmente.

Yi-Fu Tuan (2005) relata como características de uma cidade destruída pela peste a morte em todos os lugares e as casas abandonadas gerando uma atmosfera de medo: “Conforme as pessoas iam embora ou morriam, os prédios deterioravam-se: o resultado foi como se a doença pudesse apodrecer até os objetos inanimados da paisagem” (Tuan, 2005, p. 164). De acordo com Peter Joseph Mühlbauer (2006), na utopia tradicional, os muros eram símbolos de proteção e levavam a um lugar ideal e seguro; mas foi nas histórias americanas utópicas que as cidades eram descritas como lugares que podiam trazer algum tipo de ameaça, caracterizando-se como um lugar distópico. Para o pesquisador, a superpopulação urbana esbarra na questão da higiene e ambas fazem parte do contexto da literatura distópica, pois o espaço é responsável pela proliferação de doenças.

Poe criou, através de suas histórias, espaços que geram medo, isolamento, angústia, opressão, exclusão, como observamos em “A Máscara da Morte Rubra” (2017), conto no qual o príncipe exclui seus súditos e seleciona alguns amigos para se isolarem no castelo:

Quando seus domínios começaram a despovoar-se, chamou à sua presença um milheiro de amigos sadios e frívolos, escolhidos entre os fidalgos e damas da

corde, e com eles se encerrou numa de suas abadias fortificadas. Era um edifício vasto e magnífico, criação do gosto excêntrico, posto que majestoso, do próprio príncipe. Forte e alta muralha, com portões de ferro, cercava-o por todos os lados. Uma vez lá dentro, os cortesãos, com auxílio de forjas e pesados martelos, rebitaram os ferrolhos, a fim de cortar todos os meios de ingresso ao desespero dos de fora, e de escape, ao frenesi dos de dentro. A abadia estava amplamente abastecida. Com tais precauções, podiam os cortesãos desafiar o contágio. O mundo externo que se arranjasse. Por enquanto, era loucura pensar nele ou afligir-se por sua causa (Poe, 2017, p. 122).

Ao notarmos esse comportamento do Príncipe Próspero ao final do trecho, podemos imaginar o quanto ele foi cruel com as pessoas fora do castelo, deixadas para morrer, enquanto os ricos tinham lugar de privilégio lá dentro. Relacionando essas questões com a literatura de distopia, Paulo Rogério Stella e Daniel Adelino Costa Oliveira Cruz (2021) expressam que na distopia tem-se um lugar onde a distribuição de bens comuns é desigualitária, os direitos e os deveres estão desajustados, os mais desfavorecidos ficam prejudicados e as pessoas sempre estão em uma competição.

Importante mencionar que nas utopias os indivíduos podem exercer tudo aquilo que eles querem dentro do contexto social no qual estão inseridos, mas, nas distopias, a liberdade e os direitos desses indivíduos são limitados pela quantidade de bens e de riquezas adquiridos, e a posição social será fundamental para garantir a sobrevivência.

As cidades se tornavam lugares maus, visto que o medo do contato com outras pessoas, da morte, da liberdade, do isolamento, da insegurança, decorrentes da proliferação da doença, limitava as pessoas a exercerem normalmente suas atividades. Em uma parte do conto, o narrador relata o caos e a prisão que os espaços urbanos pesteados ocasionavam:

Por ordem do rei, estavam aqueles bairros condenados e as pessoas proibidas, sob pena de morte, de penetrar-lhes a lúgubre solidão. Contudo, nem o decreto do monarca, nem as enormes barreiras erguidas às entradas das ruas, nem a perspectiva daquela hedionda morte que, com quase absoluta certeza, se apoderaria do desgraçado a quem nenhum perigo poderia deter de ali aventurar-se, impediam que as habitações vazias e desmobiadas fossem despojadas, pelos rapinantes noturnos, de coisas como ferro, cobre ou chumbo, que pudessem, de qualquer maneira, ser transformadas em lucro apreciável. Verificava-se, sobretudo, por ocasião da abertura anual das barreiras, no inverno, que fechaduras, ferrolhos e subterrâneos secretos não passavam de fraca proteção para aqueles ricos depósitos de vinhos e licores que, dados os riscos e incômodos da remoção, muitos dos numerosos comerciantes, com estabelecimentos na vizinhança tinham consentido em confiar, durante o período de exílio, a tão insuficiente segurança (Poe, 2021, p. 40).

O medo da contaminação era tanto, que medidas para evitar a proliferação da doença se tornavam agressivas, ameaçando a própria vida de quem ousasse desobedecer às regras impostas. Uma epidemia pode ocasionar uma atmosfera de terror, pânico e suspeita, e Tuan (2020) aponta que no passado vários tipos de medidas eram tomados para evitar o contágio, porém alguns fugiam à razão. A quarentena era uma das formas utilizadas, mas parecia cruel deixar os doentes juntos com as famílias, sem comida ou assistência. Esse tratamento oferecido por vários governantes causava muito temor, sendo pior do que a própria doença. “Em uma epidemia, os próprios seres humanos eram a maior causa do medo” (Tuan, 2020, p. 166) e o contato humano se tornava o agente distópico, já que o medo partia até dos suspeitos de terem a peste.

Outras medidas advindas das autoridades consistiam em poder atirar em qualquer um que adentrasse em um lugar proibido e mandar os enfermos para hospitais calamitosos, que eram verdadeiras sentenças de morte. Para Paulo César da Costa Gomes (2012), é nos espaços públicos das cidades que ocorre a interação social do indivíduo e essa interação se dá com base em normas, a partir das quais se adquire ou não a cidadania. Nas cidades, as diferenças e as tensões emergem, transformando-se em espaços conflituosos. As pestes que acometiam as cidades geravam tanto horror, e, além de promover a morte, deixavam marcas e causavam muitos sofrimentos. No princípio do conto “A Máscara da Morte Rubra” (2017), Poe escreve sobre os estigmas da doença e a sua capacidade de sucumbir o indivíduo:

Por muito tempo a “Morte Rubra” devastara o país. Jamais pestilência alguma fora tão mortífera ou tão terrível. O sangue era seu avatar e seu sinal – a vermelhidão e o horror do sangue. Surgia com dores agudas, súbitas vertigens; depois, vinha profusa sangueira pelos poros e a decomposição. As manchas vermelhas no corpo, em particular no rosto da vítima, estigmatizavam-na, isolando-a da compaixão e da solidariedade de seus semelhantes. A irrupção, o progresso e o desenlace da moléstia eram coisa de apenas meia hora (Poe, 2017, p. 183).

A doença transforma e agride o corpo de seu hospedeiro, transfigurando-o em monstro ou morto-vivo. Conforme Carlos Augusto Peixoto Junior (2010), a monstruosidade consiste em uma imagem viva em processo de horror, transmutação, desorganização, ou seja, o próprio caos e esse ser monstruoso coloca o indivíduo em um processo oculto da sua identificação. Temos no monstruoso um movimento que nos leva a um estado caótico que pode nos paralisar, algo inacabado, mutilado e transformado. Nesse corpo, a simetria e a assimetria estão comprometidas, a reversibilidade e a irreversibilidade não estão adequadas e a mortalidade e a

imortalidade já não são mais controladas. Deste modo, é como se o corpo estivesse prevendo a aproximação de um desastre caótico.

Seguindo essa mesma linha de argumentação, Tuan (2020), estudioso do medo em relação às doenças, sublinha que o adoecimento e a morte são situações naturais que acontecem na nossa vida. Porém, os seres humanos não aceitam esse ciclo como algo normal. A esse respeito, Tuan (2020) sintetiza como o corpo tem que estar em equilíbrio, para que o mundo esteja em ordem e livre de ameaças:

Somos a favor da vida, especialmente como se manifesta na saúde de nosso próprio corpo. A integridade do corpo é o alicerce da nossa sensação de ordem e completude. Quando fechamos os olhos e morremos, o mundo também cai no esquecimento. O corpo é nosso cosmos mais íntimo, um sistema cuja harmonia é sentida em vez de percebida simplesmente pela mente. Ameaçem o corpo e todo o nosso ser se revolta (Tuan, 2020, p. 139).

O nosso corpo e a nossa mente precisam estar em harmonia, porque juntos realizam uma função somatopsicodinâmica, que é a interação entre mente e corpo, é seu bem-estar. Assim, se os dois aspectos estiverem sintonizados, a nossa vida seguirá bem.

Após a peste tomar conta do reino, como mencionamos anteriormente, o Príncipe Próspero resolveu se isolar com os amigos fidalgos no castelo. No sexto mês de reclusão, quando a peste estava feroz fora dos muros do castelo, o monarca resolveu dar um baile. Sete salões foram decorados para o grande baile, cada um com suas peculiaridades: cores, vitrais, ornamentos e tapetes diferentes compõem a estrutura desenhada por Poe. Mas é a última sala que requer nossa atenção: com cores rubras, que lembravam tons de sangue, assim como as cortinas e vitrais espectrais, tinha um elemento que se destacava, o relógio de Ébano, objeto disposto da seguinte maneira:

Era nesse mesmo aposento que havia encostado à parede oeste, um gigantesco relógio de ébano. Seu pêndulo ia e vinha num tique-taque lento, pesado, monótono. Quando o ponteiro dos minutos completava a volta do mostrador e a hora estava para soar, saía dos brônzeos pulmões do relógio um som limpo, alto, agudo, extremamente musical, mas de ênfase e timbre tão peculiares que, a cada intervalo de hora, os músicos da orquestra viam-se constrangidos a interromper momentaneamente a execução para ouvi-lo. Nesses momentos, era forçoso que os dançarinos parassem de dançar, e um breve desconcerto se apoderava da alegre companhia. Enquanto vibrava o carrilhão do relógio, os mais afoitos empalideciam, e os mais idosos e sensatos passavam a mão pela frente, como em sonho ou meditação confusa. Tão logo se esvaíam os ecos, um riso ligeiro percorria a assembleia. Os músicos se entreolhavam, sorrindo da própria nervosidade e loucura, fazendo juras sussurradas, uns aos outros, de que o próximo carrilhonar do relógio não mais produziria neles tal

comoção. Todavia, sessenta minutos mais tarde (que abrangem três mil e seiscentos segundos do tempo que voa), quando vinha outro carrilhonar do relógio, de novo se dava o mesmo desconcerto, o mesmo tremor, a mesma meditação de antes (Poe, 2017, p. 185).

Era notória a influência que o estimado objeto tinha sobre os personagens, pois o relógio é um símbolo da morte e suas badaladas indicam que o tempo da vida está acabando. Esse objeto funciona como um lembrete de que a vida está em constante movimento e que não podemos diminuir e nem o paralisar. Na história, ele toca à meia-noite, demonstrando a última hora do dia, assim como o fim da vida para todos no castelo. O tempo representado pela figura do relógio é um agente opressor, é ele quem dita o tempo da vida e das atividades a serem realizadas por nós no decorrer dela, porque vivemos sobre a pressão do relógio.

A respeito da interação entre os objetos e os personagens, Mikhail Bakhtin (2006) elucida que os objetos constituem valores, que formam elementos que estão dispostos no ambiente dos personagens. A essa relação o teórico dá o nome de “horizonte de valores”, pois é por meio dessa interação que os personagens adquirem os valores estéticos e é através desses objetos que os personagens transmitem suas emoções e expressam seus sentimentos. Alyson Leandro Mascaro (2020) explana que o medo nos cerca naquilo que temos mais temor de perder, a vida. No conto, o tempo simboliza a vida e ele não espera por ninguém, passando para pobres e ricos do mesmo modo.

Chegando nos finais dos dois contos de Poe, notamos o enfrentamento direto com a peste. Em o “O Rei Peste” (2021), os dois amigos marinheiros bêbados, após adentrarem todas as barreiras de isolamento proibidas nas ruas da cidade, encontraram uma corte pestilenta, constituída de seis elementos horrendos. Segundo Ana Maria Zanoni da Silva (2021), esses aspectos e características da peste estavam retratados nos corpos dos personagens, que indicavam o descaso com os corpos dos mortos durante as épocas de peste. Poe expõe uma crítica social grotesca e irônica à sociedade da época e, para Wolfgang Kayser (1986), o autor utilizava o grotesco de duas formas diferentes. A primeira apresentava uma forma concreta onde o contexto do mundo estava fora do eixo e a segunda comportava três aspectos: narrativas horripilantes, o noturno desconhecido e o fantasticamente bizarro.

Nesse sentido, os marinheiros acabam por enfrentar uma assembleia de membros da peste. Dentre eles, estava o Rei Peste I, com sua configuração de representante da própria morte:

– Quanto à vossa pergunta – continuou ele –, a respeito do que nos traz aqui reunidos em conselho, ser-nos-ia lícito responder que concerne, e concerne exclusivamente, ao nosso próprio e particular interesse e não tem importância

para ninguém mais que não nós mesmos. Mas em consideração aos direitos de que, na qualidade de hóspedes e estrangeiros, possais julgar-vos merecedores, explicar-vos-emos, no entanto, que estamos aqui, esta noite, preparados por intensa pesquisa e acurada investigação, a examinar, analisar e determinar, indubitavelmente, o indefinível espírito, as incompreensíveis qualidades e natureza desses inestimáveis tesouros do paladar que são os vinhos, cervejas e licores desta formosa metrópole. Assim procedemos não só para melhorar nossa própria situação, mas para o bem-estar verdadeiro daquela soberana sobrenatural que reina sobre todos nós, cujos domínios não têm limites e cujo nome é “Morte” (Poe, 2021, p. 46-47).

Os servidores da Morte estavam ali, para investigar, examinar, analisar e julgar todos, como em um juízo final. Neste caso, temos a comemoração da corte pestilenta e dos marinheiros, que em minutos transformaram a audiência em plena confusão, terminando na inundação da sala pestilenta com bebida (licor) e na fuga dos amigos, com a esposa do arquiduque e a filha do Rei Peste I.

Essa cena vai ao encontro do que Artur Blaim (2013) discute sobre as narrativas utópicas e suas transgressões para o lado oposto, ou seja, o deslugar distópico, onde a ordem é destruída, o caos toma conta do espaço, a liberdade é substituída pela opressão. Se observarmos no início dos contos, os lugares eram considerados seguros: temos tanto o castelo no qual o Príncipe Próspero se isolou junto de seus amigos quanto a celebração da corte do Rei Peste I. Em ambos os contos, aparentemente seus personagens estão comemorando, mas por fim os espaços acabam se tornando um caos.

Em “A Máscara da Morte Rubra” (2017), os foliões estão dançando e notam a presença de um ilustre convidado, fantasiado com uma mortalha de cor rubra e coberto de sangue. O Príncipe Próspero se sente ofendido com tamanha brincadeira de mau gosto: como pode alguém brincar com algo tão sério? Pois bem, o Príncipe resolve afrontá-lo e acaba por perder a vida. Quando os súditos capturam o convidado, percebem que não existe pessoa física debaixo daquele traje. Era a própria Morte Rubra, que contaminou todos do castelo, dizimando um por um:

Só então se reconheceu a presença da Morte Rubra. Viera como um ladrão na noite. E, um a um, caíram os foliões nos ensanguentados salões da orgia, e morreram, conservando a mesma desesperada postura da queda. E a vida do relógio de ébano extinguiu-se simultaneamente com a do último dos foliões. E as chamas dos tripodes apagaram-se. E a Escuridão, a Ruína e a Morte Rubra estenderam seu domínio ilimitado sobre tudo (Poe, 2017, p. 190).

Nesse final, a morte não poupou ninguém, o que demonstra que a doença não espera e não seleciona pessoas. Todos estão suscetíveis a serem contaminados e a peste em si gera uma

destruição tanto psicológica como física daqueles que estão sob seu domínio. Portanto, segundo Santos e Gabriel (2020), as etapas ilusórias da vida vão sendo modificadas à medida que o estado psíquico do autor vai sofrendo alterações que afetam sua moral, dirigindo-se a um contexto de desilusão e desesperança.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos contos analisados, observamos como Edgar Allan Poe descrevia situações que lhe geravam inquietação e como ele expressava críticas à sociedade através de elementos grotescos, irônicos e de horror. De acordo com Ana Maria Zanoni da Silva (2021), a história vem sendo representada por meio da ficção há muitos séculos e os escritores retratam acontecimentos que geraram alguma repulsa e indignação sobre um fato recorrente na sociedade que não estava conforme seus princípios.

Dois aspectos foram evidenciados nos contos de Poe: por um lado, a visão crítica do autor em relação aos estigmas da peste e dos corpos transfigurados pela doença; e, por outro, o tom de humor e ironia que ele utilizava para transformar o que parecia em equilíbrio em uma grande desorganização, gerando uma ligação entre os corpos e o mundo, onde a doença prolifera ferozmente, sem distinção de classe social, raça, idade e sexo.

Para Zigmunt Bauman (2009), os indivíduos manifestam e compartilham suas experiências nos espaços, sendo necessário investigar a posição que cada indivíduo ocupa na sociedade. É através da literatura que vários autores relatam essas experiências, representando os acontecimentos por meio de lugares caóticos, como as distopias, ou de lugares ideais, como as utopias.

Verificamos assim, que nas obras estudadas, os elementos que compõe o texto distópicos estão expostos, como a negligência, a opressão, a destruição da integridade física, o direito à vida, o lugar seguro se transformando no caos e os espaços distópicos das cidades.

A análise, portanto, mostra que há essas características distópicas presentes nos contos escolhidos de Edgar Allan Poe, demonstrando como as doenças podem ser violentas e opressoras, assim como os lugares devastados pela peste e a forma como seus governantes lidam com a proliferação das doenças em seus domínios. Sem dúvida, Poe descreveu em seu universo de horror gótico um pouco sobre suas inquietações frente às pestes que assolavam a humanidade em sua época. Assim, podemos pontuar que a literatura e as relações humanas dialogam, bem como os autores se utilizam da literatura como manifestações críticas de acontecimentos do passado e do presente.

REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Z. **Medo líquido**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BAUMAN, Z. **Confiança e medo na cidade**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Introdução de Paulo Bezerra. Prefácio à edição francesa de Tzvetan Todorov. Tradução do russo de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BENTIVOGLIO, J. **História & Distopia: a imaginação histórica no alvorecer do século 21**. 2. ed. rev. Vitória: Editora Milfontes, 2019.
- BERCHEZ, A. **Doenças e Distopias, Doenças nas Distopias, Distopias nas Doenças**. Revista de Estudos de Cultura. V. 6/ N. 17. Jun. Dez / 2020. p. 91-104. Disponível: <https://doi.org/10.32748/revec.v6i17.15726> Acesso : 01/06/ 2023.
- BLAIM, A. **Anti-comunist Dystopias: Fulfilled Desire, Unreality, Gothic Carnival**. In: VIEIRA, Fátima (Ed.). *Dystopia(n) Matters: on the Page, on Screen, on Stage*. Newcastle uponTyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013. p. 54-57.
- DELUMEAU, J. **O medo no Ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DORNELLES, D. **Tempos de mulheres: utopias e distopias feministas na literatura e história**. *Revista de Literatura, História e Memória*, Unioeste, Cascavel, v. 17, n. 30, p. 223-235, 2021. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/28000>. Acesso: 10 jul. 2023.
- FERREIRA, V. V. **Utopia e distopia no século XXI e pós-modernismo**. *Revista de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem*, Campo Grande, v. 19, n. 38, 2015.
- GARCIA, F.; COLUCCI, L.; GAMA-KHALIL, M. M.; PHILIPPOV, Renata (Orgs.). **Edgar Allan Poe: efemérides em trama**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2019.
- GOMES, P. C. da C. **Espaços Públicos: um modo de ser do espaço, um modo de ser no espaço**. In: CASTRO, I. E. de; GOMES, P. C. da C.; CORRÊA, R. L. (Orgs.). *Olhares Geográficos: Modos de ver e viver o espaço*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012. p. 19-42.
- KAYSER, W. **O Grotesco**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- LOVECRAFT, H. P. **O Horror Sobrenatural na Literatura**. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1987.
- LIMA, C. **Genealogia dialética da utopia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- MASCARO, A.L. **Crise e pandemia**. Coleção Pandemia Capital. São Paulo: Boitempo, 2020.

MÜHLBAUER, P. J. **Frontiers and Dystopias: Libertarian Ideology in Science Fiction.** In: PLEHWE, D.; WALPEN, B.; NEUNHÖFFER, G. (Eds.). *Neoliberal hegemony: a global critique.* London: Routledge, 2006. p. 156-170.

NESTAREZ, O. **Poe e Lovecraft: O Medo na Literatura.** São Paulo: Livrus, 2013.

PEIXOTO JUNIOR, C. A. **Sobre corpos e monstros: algumas reflexões contemporâneas a partir da filosofia da diferença.** *Psicologia em Estudos*, Maringá, v. 15, n. 1, p. 179-187, jan./mar. 2010.

POE, E. A. **Histórias Extraordinárias.** Apresentação e tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

POE, E. A. **Contos de terror, de mistério e de morte.** Tradução de Oscar Mendes. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.

RODRIGUES, G. B. **A distopia brasileira: o governo dos homens baixos.** *Espaço e Economia*, 20 abr. 2020. Disponível em: <http://journals.openedition.org/espacoeconomia/12871>. Acesso em: 30 jul. 2023.

SANTOS, L. A; GABRIEL, M. A. R. **A representação da distopia em “Mellonta Tauta”, de Edgar Allan Poe.** *Revista Abusões*, n. 12, ano 06, p. 293-312, 2020. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/viewFile/51657/34134>. Acesso em: 10 jul. 2023.

SILVA, A. M. da. **Sobrevivendo ao Inferno: contra-narrativas utópicas nas distopias de Margaret Atwood e Octavia E. Butler.** 2003. Disponível em: academia.edu/40937348/SOBREVIVENDO_AO_INFERNO_CONTRA_NARRATIVAS_UTOPICAS_NAS_DISTOPIAS_DE_MARGARET_ATWOOD_E_OCTAVIA_E_BUTLER. Acesso: 31 jun. 2023.

SILVA, A. M. Z da. **Sob o Reinado da Peste: Uma Análise do Conto “O Rei Peste”.** *Revista Abusões*, n. 15, ano 07, p. 19-41, 2021. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/55816>. Acesso em: 10 jul. 2023.

STELLA, P. R.; CRUZ, D. C. O. **Vivendo a tensão entre distopia e utopia: reflexões sobre um mundo pandêmico em “Um gentil ladrão” de Mia Couto.** *Revista Alere*, Dossiê Literatura e Utopia, v. 24, n. 2, p. 261-282, 2021.

STORYBOARDTHAT. **“A Máscara da Morte Vermelha” – Símbolos, Tema e Motivos.** Disponível em: <https://www.storyboardthat.com/pt/lesson-plans/o-masque-da-morte-vermelha-por-edgar-allan-poe/tema-s%C3%ADmbolo-motivo>. Acesso em: 20 abr. 2023.

TUAN, Y. F. **Paisagens do medo.** Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: Editora Unesp, 2005

ËAUMBAR: O MÉTODO MÍTICO E A RECONSTRUÇÃO DA QUEDA A PARTIR DE MORGOTH POR J. R. R. TOLKIEN

Cláudio Augusto Carvalho Moura (UFPI)¹
Nycolas Gustavo de Sousa Aires (UFPI)²

1. O MÉTODO MÍTICO NA OBRA DE J. R. R. TOLKIEN

Em 2014, Brian Attebery lança *Stories about stories: fantasy and the remaking of myth* e, como sugere o seu subtítulo, o livro versa sobre a apropriação e reconstrução do mito pela Fantasia moderna. Em sua introdução, Attebery (2014) destaca a riqueza e diversidade da Fantasia enquanto gênero literário, abarcando desde os contos de fadas mais populares até o horror cósmico de H. P. Lovecraft. Dentro dessa diversidade, que para o autor se apresenta como um conjunto difuso que é melhor definido através de um exame prescritivo e exploratório de seus vários exemplares, muitos enxergam no mito uma estrutura ideal para o gênero. Dentre os quais, autores e estudiosos anteriores a Attebery, como era o caso de J. R. R. Tolkien (1892-1973), para o qual essa ideia ganha força a partir do elemento da eucatástrofe (Tolkien, 2020), que simboliza a vitória sobre o maior dos males (a morte) do mito judaico-cristão.

Mas tais empréstimos não se limitam aos elementos judaico-cristãos no que concerne à matéria-prima estrutural das estórias fantásticas. O próprio Attebery (2014) cita outras fontes tais quais os mitos provenientes da cultura europeia pré-cristã, da cultura nativo-americana, da cultura indígena australiana e das tradições religiosas asiáticas, entre outras, que enriquecem o repertório cultural dos escritores de Fantasia. Todas essas manifestações são agrupadas pelo teórico sob o termo mito. Contudo, para além de apontar os elementos míticos dentro da obra fantástica, sua abordagem propõe observar como os escritores do gênero usam a Fantasia para reconstruir o mito. Ou seja, como a Fantasia se apropria desses elementos míticos, os envolve, os traveste e, então, os recontextualiza, uma vez que a maioria dos mitos chegam ao público, de forma geral, sem o contexto que lhes dava sentido em suas culturas primárias.

Caberia à Fantasia, então, o papel de fornecer/estabelecer novos contextos a esses elementos, atribuindo-lhes, dessa forma, novos significados. Contar estórias sobre estórias, assim poder-se-ia dizer. E mesmo que o tempo lhe encubra seu propósito embrionário, seja a

¹ Doutor em Teoria Literária (UFSC), Professor Associado I da Coordenação de Letras Estrangeiras (CLE) e do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGEL) da UFPI. E-mail: ca.carvalho@ufpi.edu.br.

² Graduando de Letras Português e do Programa de Iniciação Científica Voluntária (ICV) da Universidade Federal do Piauí (UFPI) sob orientação do Prof. Dr. Cláudio Augusto Carvalho Moura (UFPI). E-mail: nycolass33@gmail.com.

explicação de fenômenos de ordem natural ou social, ou a busca por soluções de problemas diversos comuns à época em que nasceram tais mitos, a Fantasia se apropria de uma função cultural e social. Porém, Attebery reconhece que a relação entre Fantasia e o mito é mais complexa do que isso, sendo necessário um estudo de distinção entre os dois termos que, dependendo do contexto podem ser, tanto sinônimos, quanto antônimos. Para a ocasião desta pesquisa, pode-se partir da ideia de Andrew Von Hendy (2002) que, em suma, aponta o ato de mitologizar não como o ato de criar ou transmitir o mito, mas sim de envolver-se, hermeneuticamente, em atividades sagradas.

Assim, embora as estórias fantásticas sejam uma forma de literatura que aborda questões morais e valores culturais através de narrativas que visam entreter, essas não podem ser entendidas de forma literal, pois não se reportam diretamente à realidade. Desta forma, a Fantasia adquire o poder de gerar os símbolos que usa para transmitir ensinamentos sobre a realidade que a mente humana tende a ter dificuldades, ou teme, inteligir de forma consciente. Mais precisamente na definição da *The Encyclopedia of Fantasy*:

[u]m texto de Fantasia é uma narrativa autocoerente. Quando ambientado em nosso mundo, conta uma estória que seria impossível no mundo como o percebemos [...]; quando ambientado em outro mundo, esse outro mundo seria impossível, ainda que as estórias ambientadas ali sejam possíveis segundo suas próprias leis. (Clute, 1999, p. 338, trad. livre).³

Diferente disso, os mitos não são literatura, mas sim, narrativas sagradas e significam o que dizem (por mais complexo que possa ser o seu significado). Assim, quando um autor como Thomas Bulfinch (1796-1867), em *The Age of Fable* ([1855] 2013), compila textos que trazem narrativas mitológicas, seu objetivo não é explorar crenças religiosas, mas sim, principalmente, divertir. Pois o mito, em comparação à Fantasia, possui uma maior autoridade cultural em seu discurso. Tendo isso em mente, a partir do seu entendimento da Fantasia enquanto prática literária que se apresenta como esse conjunto difuso, derivado da obra de autores como o próprio Tolkien, mas cujo espectro também podem incluir obras dos gêneros de ficção científica, fantasia científica, horror, *dark fantasy*, surrealismo, ficção sobrenatural, fábulas (Clute, 1999) e tantos outros, Attebery (2014) indica que a fantasia não pode ser entendida de forma isolada, e sim, que, esta exerce um papel sociocultural e que sua história evolutiva como gênero literário moderno é melhor entendida como um contraponto da própria

³ A fantasy text is a self-coherent narrative. When set in this world, it tells a story which is impossible in the world as we perceive it [...]; when set in an otherworld, that otherworld will be impossible, though stories set there maybe possible in it's terms (Clute, 1999, p. 338).

história do mito. Desse modo, a história do gênero se apresenta de forma complexa e mais desafiadora para a análise de uma obra em específico (e por consequência, de um mundo ficcional) do que se pode pensar em um primeiro momento. Como pontua Attebery:

A teoria dos conjuntos difusos não diz muito sobre história, público ou propósito, mas também não entra em conflito com essas perspectivas, desde que nos lembremos de perguntar não apenas 'Até que ponto esta história é uma fantasia?' mas também 'Para quem esta história é dirigida?' e 'Que trabalho cultural esta história realiza ao fazer parte da categoria de fantasia?' (2014, trad. livre).⁴

Isto posto, para a análise da obra fantástica de um autor como Tolkien, faz-se necessário observar o contexto em que esta se insere. Nesse caso, o período de ascensão do modernismo inglês, que Attebery (2014) resume a partir de quatro falas famosas dentro do movimento:

1. “Por volta de dezembro de 1910, o caráter humano mudou” (Virginia Woolf, 1924, tradução livre);⁵
2. “Vocês são todos uma geração perdida” (Gertrude Stein, 1926, tradução livre);⁶
3. “Torne-o novo” (Erza Pound, 1934, tradução livre);⁷
4. “O método mítico” (T. S. Eliot, 1923, tradução livre).⁸

A fala de Woolf ilustra as várias mudanças que puderam ser observadas na sociedade como um todo nas primeiras décadas do século XX, ao passo que a fala de Stein representa o sentimento de desilusão com o passado, fruto de todas essas mudanças. Como resposta a esse sentimento, a fala de Pound representa todo o movimento artístico modernista. Nesse contexto, o gênero de Fantasia surge como algo que, por vezes, foi na contramão desse movimento.

Partindo dos conceitos de cultura dominante, emergente e residual de Raymond Williams (1979), Attebery nos dirá que:

⁴ Fuzzy set theory does not say much about history, audience, or purpose, but it does not conflict with those perspectives, either, so long as we remember to ask not only “To what extent is this story a fantasy?” but also “How does this story address to?” and “What cultural work does this story undertake by being part of the fantasy category?” (Attebery, 2014).

⁵ 1. “On or about December, 1910, human character changed” (Virginia Woolf, 1924)

⁶ 2. “You’re all a lost generation” (Gertrude Stein, 1926)

⁷ 3. “Make it New” (Erza Pound, 1934);

⁸ 4. “The mythical method” (T. S. Eliot, 1923).

[...] Tolkien considerava *O Senhor dos Anéis* um livro essencialmente católico (Cartas 172). O Condado de Tolkien é uma versão idealizada de uma comunidade rural inglesa, assim como os encontros com animais falantes e espíritos da natureza em Nárnia de Lewis. O “retorno do rei” não é apenas o título de um dos três volumes do épico de Tolkien; a monarquia é uma metáfora central para a ordem recuperada e a justiça restaurada. [...] Em vez do “torne-o novo” de Pound, eles poderiam muito bem ter adotado como grito de guerra “torne-o antigo!” (Attebery, 2014, trad. livre).⁹

À vista disso, as obras de escritores de fantasia da época, é percebida como uma forma de cultura residual frente à emergente, e depois dominante, cultura modernista. Para, contudo, conectar Tolkien e seus fantasistas contemporâneos a Pound e aos modernistas, parte-se da fala de Eliot, que diz que:

Usando o mito, manipulando um paralelo contínuo entre a contemporaneidade e a antiguidade, Joyce está perseguindo um método que outros devem seguir depois dele. Eles não serão imitadores, assim como o cientista que usa as descobertas de um Einstein para perseguir suas próprias investigações independentes e posteriores. É simplesmente uma maneira de controlar, ou ordenar, de dar forma e significado ao imenso panorama de futilidade e anarquia que é a história contemporânea. É um método já esboçado por Yeats, e da necessidade do qual acredito que Yeats tenha sido o primeiro contemporâneo a estar consciente. É um método para o qual o horóscopo é auspicioso. A psicologia (tal como é, e seja nossa reação a ela cômica ou séria), a etnologia e *The Golden Bough* concordaram em tornar possível o que era impossível até poucos anos atrás. Em vez do método narrativo, podemos agora usar o método mítico. Eu acredito seriamente que seja um passo em direção a tornar o mundo moderno possível para a arte ([1923] 1975, p. 177-178, trad. livre).¹⁰

Assim, ainda que em sua crítica, Eliot tenha utilizado o termo ao glorificar o **Ulysses** de Joyce ([1920], 2012), Attebery enxerga a descrição feita como perfeitamente cabível à obra de Tolkien e demais fantasistas da época. Isto é, com exceção do trecho em que Eliot afirma que o método mítico substituirá o método narrativo. Pois, nesse ponto, Attebery (2014) entende que

⁹ [...] Tolkien considered *The Lord of the Rings* an essentially Catholic book (Letters 172). Tolkien's Shire is an idealized version of an English rural community, as are the gatherings of talking animals and nature spirits in Lewis's Narnia. The “return of the king” is not just the title of one of the three volumes of Tolkien's epic; monarchy is a central metaphor for order regained and justice restored. [...] In place of Pound's “make it new,” they might well have adopted as a rallying cry, “Make it old!” (Attebery, 2014).

¹⁰ In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity. Mr. Joyce is pursuing a method which others must pursue after him. They will not be imitators, any more than the scientist who uses the discoveries of an Einstein in pursuing his own, independent, further investigations. It is simply a way of controlling, or ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history. It is a method already adumbrated by Mr. Yeats. and of the need for which I believe Mr. Yeats to have been the first contemporary to be conscious. is a method for which the horoscope is auspicious. Psychology (such as it is, and whether our reaction to it be comic or serious), ethnology, and *The Golden Bough* have concurred to make possible what was impossible even a few years ago. Instead of narrative method, we may now use the mythical method. It is, I seriously believe, a step toward making the modern world possible for art [...] (Eliot [1923] 1975, p. 177-178).

o método mítico modernista se diferencia do método mítico da Fantasia ao passo que este último cria narrativas aparentemente contínuas que colocam o mito na mesma dimensão ficcional que o moderno.

Em resumo, o método mítico de Eliot se trata da manipulação de um paralelo contínuo entre a contemporaneidade e a antiguidade. Para o gênero de fantasia, Attebery (2014) concebe que o método mítico aproxima a Fantasia da Literatura, já que os textos literários não estão imersos em um sistema de crenças, cosmovisões e ritos, assim como os mitos em suas culturas originárias, elementos que o método mítico é capaz de fornecer à criação de um mundo fantástico. Todavia, para que o método obtenha êxito, o autor de fantasia deve expor como os elementos míticos que faz uso se relacionam entre si e com elementos do “mundo primário”. Para tal fim, um autor pode fazer uso de diversas técnicas com as quais irá pouco a pouco construir e expor um mundo secundário que pode ou não vir a abrigar uma estória (Wolf, 2012). Observando as técnicas listadas para este propósito em Attebery (2014), podemos listá-las e exemplificá-las em função da obra de Tolkien da seguinte forma:

1. **O empréstimo do enredo de uma forma narrativa já popular**, como a gênese de um novo mundo no *Ainulindalë* (J.R.R. Tolkien e C.J.R. Tolkien, [1977] 2019), o romance impossível de Beren e Lúthien (J.R.R. Tolkien e C.J.R. Tolkien, [2017] 2018) ou a jornada do herói (Campbell, [1949] 2007) de Bilbo (Tolkien, [1937] 2020);

2. **A adoção de múltiplos pontos de vista**, assim como ocorre entre os membros da Sociedade do Anel, que se divide, permitindo que seja possível conhecer a Terra-média a partir do olhar de diversos personagens (Tolkien, [1954] 2000);

3. **Deixar com que os próprios personagens desvendem o simbolismo por trás de eventos** como a queda dos Noldor (J.R.R. Tolkien e C.J.R. Tolkien, [1977] 2019) **ou de objetos**, como os portões de Moria (Tolkien, [1954] 2000a);

4. **Estabelecimento de uma dicotomia clara entre o bem e mal, na qual o mal se dá através de um maquinário mágico e complexo, enquanto o bem surge das pequenas coisas**, de tarefas diárias de pessoas comuns, de simples ações de bondade e amor, que então triunfam sobre o maquinário maligno, assim como a misericórdia de Bilbo para com a criatura Gollum que levou a derrota de Sauron (Tolkien, [1937] 2020, [1954] 2000b).

Ao fazer uso de tais estratégias, segundo Attebery (2014), o autor de fantasia, no papel de criador de mundos ficcionais, poderá, então, usufruir de benefícios do método mítico que irão facilitar a conexão entre o mundo real e o mundo imaginado, quais sejam: o oferecimento de uma estrutura organizacional para o mundo ficcional; o isolamento ou expulsão de elementos indesejados que são comuns do meio social; a possibilidade de validação de momentos de glória, como a eucatástrofe tolkeniana; e a liberdade para inventar e alterar símbolos míticos e culturais diversos dentro do seu próprio mundo.

A partir disso, pode-se concluir, então, que o processo de criação de mundos encontra no método mítico da Fantasia um modelo estrutural que favorece a invenção e completude de um mundo, cabendo ao fantasista saber utilizá-lo de modo consistente com aquilo que propõe. Nesse sentido, os mitos, além de inspiração e uma ampla gama de símbolos, fornecem também, ao mundo criado, elementos extraliterários que irão agregar verossimilhança ao mundo imaginário e à obra fantástica como um todo. Por outro lado, conclui-se também, que, o método mítico fantástico irá dar nova vida ao mito a partir do momento em que a obra fantástica se apresentar como algo que vai além da simples descrição desse mito. O método faz do mito algo novo ao apresentá-lo como velho. Dentro de um mundo ficcional consistente, o mito ganha poder e presença no mundo real, se fazendo novamente relevante na transmissão de ideias que objetivam debater problemas socioculturais da época a partir de sua ressignificação no contexto da obra literária.

2. MORGOTH E A RECONSTRUÇÃO DA QUEDA

Partindo do entendimento de que o método mítico fantástico é uma ferramenta a partir da qual o autor se apodera do poder imagético e social dos mitos como um dos ingredientes que borbulham no Caldeirão das Estórias (Tolkien, 2020), ou, em outras palavras, um método pelo qual pode se dar o processo da mitopoese (a criação de mitos/mundos ficcionais), se faz pertinente uma investigação de quais mitos impactaram a obra de Tolkien. No contexto desta pesquisa, especificamente, no processo mitopoético de construção de Morgoth, um dos seres que protagonizam a gênese do mundo ficcional de Tolkien e foco desta pesquisa. Na busca por esses mitos, podemos partir da carta para o editor Milton Waldman (Carpenter e C.J.R. Tolkien, 2023), na qual o autor diz ter sido desde cedo frustrado com o folclore de seu país, que segundo ele, não possuía histórias próprias relacionadas a sua língua e solo, ou pelo menos como a qualidade que ele esperava.

Apesar de reconhecer a existência e importância das lendas arturianas, como apontado em sua biografia, cartas e reforçado por outros teóricos (Carpenter, [1977] 2018; Carpenter e C.J.R. Tolkien, [1981] 2023; Shippey, 2002), Tolkien sentia a necessidade de um sistema mítico mais complexo, como as mitologias gregas, celtas e românicas, germânicas, escandinavas e finlandesas, que muito o influenciaram, possuíam. Assim, teve a ideia de criar todo um corpus de lendas conectadas, que iam desde um nível amplo e cosmogônico, até o nível do conto de fadas, na qual um se constrói sobre o outro e que seria todo dedicado ao seu país. Nesse sentido, o trabalho de Tolkien se aproxima com o *Kalevala* de Lönnrot, que fora dedicado à Finlândia (Bizerril, 2009). Esse corpus foi pensado em ciclos, ou Eras, que se conectam a algo maior de forma que (pelo menos na fala do autor) houvesse espaço para outras mentes e mãos continuarem a desenvolvê-lo.

Assim como acontece na mitologia grega com a idade do ouro, da prata, do bronze e do ferro como compilado por Bulfinch ([1855] 2013), os ciclos se desenrolam a partir de um mito cosmogônico próprio, “A Canção dos Ainur”, no qual um deus primordial (Eru Ilúvatar) e seus Poderes angélicos (os Valar) compõem e executam a canção que veio a Ser Ëa, o mundo no qual os ciclos se passam (J.R.R. Tolkien e C.J.R. Tolkien, [1977] 2019). Da mesma forma como acontece na mitologia grega, conforme os ciclos avançam, o mundo perde a sua nobreza, de forma que a Primeira Era do mundo ficcional de Tolkien é aquela em que encontramos os personagens com os maiores feitos de todo o *lengedarium* (nome dado pelo autor ao conjunto de suas obras) e que inspiram os personagens da Terceira Era, época na qual se passam os acontecimentos da obra canônica do autor. Para Peter Hunt, essa supervalorização de elementos do passado é o principal traço da identidade da obra tolkieniana, uma vez que:

[...] todo o ethos do ciclo da Terra Média é do bom passado que está sendo perdido. Aragorn e Galadriel são apenas o filho e a filha menores de grandes povos – e eles vão desaparecer e morrer. Os humanos que vêm após a Terceira Era são de vida curta e imperfeitos. Em vez de ser uma declaração pessoal [...] o mundo da Terra Média parece ser, em sua essência, um ritual: tudo é feito por causa da música e da lenda – os personagens estão vivendo previsões gnômicas, ou conscientemente escrevendo a si mesmos nos futuros livros de história (2001, p. 32-33, trad. livre).¹¹

¹¹ [...] the whole ethos of the Middle Earth cycle is of the good past that is being lost. Aragorn and Galadriel are but the lesser son and daughter of great peoples – and they are goin to fade and die. The humans that come after the third age are short-lived and imperfect. Rather than being a personal statement [...] the world of Middle Earth seems to be at root a ritual: everything is done for the sake of song and legend – characters are living out gnostic predictions, or consciously writing themselves into future history-books (Hunt, 2001, p. 32-33).

Neste ponto, seja consciente ou inconscientemente, ouvimos ecos do grito de guerra “Torne-o antigo!” dos Inklings (grupo de escritores de fantasia que o autor encabeçava) e Tolkien faz uso da primeira técnica do método mítico fantástico: o empréstimo de uma forma narrativa já popular, nesse caso, a gênese de um novo mundo que se faz presente em praticamente todas as mitologias conhecidas. Ainda nesse contexto, aos Valar foi dado o poder de governar exercendo autoridade sob diferentes esferas, mas não o poder de criar, que só pertence a Ilúvatar e sua Chama imperecível. Ainda assim, em beleza, majestade e poder, o panteão dos Valar fora pensado para exercer função símile a de mitologias ditas por Tolkien como mais elevadas, em relação a que se tem na Inglaterra a partir da visão e critérios explicitados pelo autor. Segundo Tolkien, (Carpenter e C.J.R. Tolkien, 2023, p. 415) para a Terra Média, a posição dos Valar como deuses seria imaginativa, mas não, de fato, teológica.

No princípio, Ilúvatar apresentou aos Ainur um primeiro tema no qual todos se dedicaram, com exceção de Morgoth (até então, Melkor, o mais antigo e poderoso dos Valar, abaixo apenas do próprio demiurgo) e os seus seguidores que executaram um tema diferente que foi ao confronto ao tema de Ilúvatar. Estes dois primeiros temas batalham um contra o outro, até que Ilúvatar apresentou um terceiro tema que pouco a pouco foi ganhando forma e estabelecendo-se entre os outros dois. Em certo ponto, a cacofonia dos três temas angélicos passou a soar como se fossem apenas dois temas, o de Ilúvatar junto aos outros Ainur e o de Morgoth e seus seguidores. A partir desses temas, Ilúvatar apresentou a sua criação aos Ainur. do primeiro tema formou-se o mundo, Æa (O Mundo que É); do segundo tema, do qual somente Ilúvatar tem parte, os seus Filhos (Elfos e Homens); e do terceiro tema, de Morgoth e seguidores, sob os planos de Ilúvatar, o desequilíbrio, o caos e a Queda. A partir dessa rebelião, Melkor deixa de ser contado entre os Valar (J.R.R. Tolkien e C.J.R. Tolkien, 2019; Carpenter e C. Tolkien, 2023).

É baseado no exame dessa dicotomia aparentemente maniqueísta que o papel dos Valar no universo de Tolkien pode ser compreendido, seja narrativa ou simbolicamente, pelo leitor mais atento; principalmente, ao direcionar seu foco para a figura de Morgoth. Nesse sentido, este que representa o mal não só no sentido mais literal da palavra, também representa, filosoficamente, o que seria para Tolkien, do ponto de vista cristão, o grande problema da relação entre a subcriação e a realidade primária para todo aquele que se aventura nos processos de apreensão e transformação de elementos criados por Deus em algo novo, subcriado, pois

[...] Seja como for, todo esse material diz respeito à Queda, à Mortalidade e à Máquina [...] Podendo tornar-se possessivo, agarrando-se a coisas criadas como “suas próprias”, o subcriador deseja ser o Senhor e Deus de sua criação

particular. Ele irá rebelar-se contra as leis do Criador – especialmente contra a mortalidade. Essas duas condições (isoladas ou juntas) levarão ao desejo por Poder, para tornar a vontade mais rapidamente efetiva – e, assim, levarão à Máquina (ou Magia). Com a última tenho em mente o uso de planos ou artifícios (aparatos) externos em vez do desenvolvimento dos poderes ou talentos interiores inerentes – ou mesmo o uso desses talentos com o motivo corrupto da dominação: de intimidar o mundo real ou coagir outras vontades. (Tolkien, [1951] 2023, p. 216).

Ainda que sem citar Morgoth, temos na fala do autor um reflexo não só da natureza corrupta do ex-Vala, mas também da sua principal ferramenta de corrupção, isto é, o desejo de posse do subcriador pelas coisas criadas que leva a Máquina e resulta na Queda não só dos mortais, mas como também dos Eldar e até mesmo os outros Ainur que o seguiram, bem como do próprio mundo. Entre outros elementos, é justamente a partir da reconfiguração do simbolismo do mito da Queda que, narrativamente, surge a pedra angular de todos os principais conflitos das sagas descritas através das três eras que compõem o *legendarium* tolkieniano:

Suponho que esta seja uma diferença entre este Mito e o que talvez possa ser chamada de mitologia cristã. Na segunda, a Queda do Homem é subsequente a e uma consequência (embora não uma consequência necessária) da “Queda dos Anjos”: uma rebelião de livre-arbítrio criado em um nível mais elevado do que o Homem; mas não se sustenta claramente (e em muitas versões não é sustentado de modo algum) que isso tenha afetado o “Mundo” em sua natureza: o mal foi trazido de fora, por Satã. Neste Mito, a rebelião do livre-arbítrio criado precede a criação do Mundo (Eä); e Eä já possuía em si, subcriativamente introduzidos, o mal, rebeliões, elementos dissonantes de sua própria natureza quando o Que Seja foi pronunciado. A Queda ou corrupção, portanto, de todas as coisas nela e de todos seus habitantes, era uma possibilidade, se é que não era inevitável. Árvores podem ficar más na Floresta Velha, Elfos podem se transformar em Orques, e se isso exigia a malícia perversa particular de Morgoth, ainda assim os próprios Elfos podiam cometer atos malignos. Mesmo os Valar “bons”, enquanto habitavam o Mundo, podiam pelo menos errar, como os Grandes Valar erraram em suas relações com os Elfos, ou como os menores de sua raça (como os Istari ou magos) podiam de várias maneiras se tornar egoístas. (Tolkien, [1958] 2023, p. 417-418).

Na mitologia judaico-cristã, conforme citado por Tolkien, a Queda se origina a partir do pecado original de Adão que, seduzido por Satã, cuja rebelião ocorre após a criação do mundo, foi responsável pela entrada do pecado e morte no mundo (Bíblia, Rm, 5, 12-15), enquanto na mitologia tolkieniana, o mal sempre fez parte do mundo desde a sua concepção. Assim como Sauron fizera com os anéis de poder, em sua busca pelo domínio de Arda, Morgoth disseminou sua essência na própria matéria física do mundo, fazendo com que o próprio mundo fosse o seu

Anel e todos, que dele vivessem, fossem mais ou menos suscetíveis a sua influência (J.R.R. Tolkien e C.J.R Tolkien, 1993).

Contudo, não só em sua origem o autor reconfigura o mito cristão da Queda. Como apontado por Georges Minois (2004), o pecado original foi fonte de argumento para justificação de diversos dogmas presentes na tradição ocidental, que vão desde a superioridade hierárquica do masculino sobre o feminino, ao dirigir a culpa de Adão (segundo São Paulo) para Eva (segundo a tradição), até a aceitação do sofrimento e necessidade do trabalho. Não fora encontrado nada no *legendarium* que conecte a Queda do mundo à hierarquização social entre gêneros, todavia, em textos da década de 1950, quando Melkor ainda era Melcor, ao discutir a morte de animais (*kelvar*) e plantas (*olvar*), Tolkien justifica o sofrimento dos Encarnados (Elfos e Homens) diante do fim dos seres de vida curta como algo que não seria tão doloroso de se observar se não fosse pela mácula de Morgoth:

[...] O fim das coisas de curta duração não teria sido, sustentam os Eldar, abominável; pois, vivendo suas vidas completamente e de forma imaculada, teriam consumido completamente e descartado o material de suas corporificações, minguando lentamente (tal como tinham começado a maturar lentamente) através de mudanças regressivas e, contudo, não menos belas do que as mudanças progressivas na outra ponta de suas vidas, até que desaparecessem. Mas aqui os Eldar, talvez, estejam importando para seu pensamento sobre Arda Imaculada os pensamentos de corações destinados a viver apenas em Arda Maculada e dentro do Tempo. Não é a perda da coisa que foi, e o amor por sua forma anterior, agora se dissolvendo, que torna o processo dessa dissolução doloroso, ou às vezes horrível? (Tolkien e Hostetter, 2021, p. 313).

Para além disso, por viverem na Arda Maculada, Elfos e Homens precisam, por natureza, da violência para a sobrevivência dos seus corpos (*hröar*):

[...] E isso se pode ver mais claramente neste ponto: eles são, por assim dizer, os herdeiros e participantes da morte por violência. Não conseguem viver sem causar a morte ou o término, antes do tempo, de coisas viventes que possuem vida corpórea. Alguns dos Eldar (e alguns Homens) se esquivam de matar *kelvar* para usar seus corpos como carne, sentindo que esses corpos, assemelhando-se, em diferentes graus, aos seus próprios, são, de alguma forma, aparentados demais a eles. [...] Mas, ainda assim, eles precisam matar e comer *olvar* ou morrer, pois é da natureza deles serem alimentados, quanto a seus *hröar*, por coisas viventes corpóreas, e as coisas têm o direito de viver de acordo com sua natureza. Contudo, faz-se violência aos *olvar* (os quais têm um parentesco com os corpos dos Encarnados, ainda que remota), e a esses é negada a plenitude de suas próprias vidas e formas finais. Portanto, devemos sustentar que os Encarnados pertencem por natureza a Arda Maculada e a um mundo no qual a morte, e a morte pela violência de outros, é aceita. Nem Elfos

nem Homens comem por vontade própria coisas que não morreram por violência (Tolkien e Hostetter, 2021, p. 314-315).

Desta forma, diferente de Adão e sua descendência, que tiveram de plantar para colher e caçar e abater para sobreviver apenas após a Queda, os Filhos de Eru tinham, desde o início, em função da Mácula de Morgoth, a necessidade justificada da violência para sobrevivência em sua própria natureza. O destino dos próprios Filhos fora maculado e a possibilidade de ceder ao mal sempre esteve presente, mas como se dá essa possibilidade e até onde vai o livre arbítrio dos personagens da Terra-Média? Sobre isso, Tolkien também ponderou.

Em documentos datados de 1968, ao refletir sobre a fonologia da base eldarin MBAR, Tolkien versa sobre a etimologia e semântica da relação entre os termos *ambar* (mundo) e *umbar* (destino). É nesse contexto que esclarece a raiz MBAR como significando basicamente "assentar-se, estabelecer" (Tolkien e Hostetter, 2021, p. 261). Assim, enquanto na forma *umbar*, o radical *-mbar* acaba tendo seu sentido ampliado para algo que foi ordenado no começo dos tempos pelo próprio Ilúvatar, sendo parte dessa ordem o que foi determinado fisicamente para acontecer com um indivíduo dotado de vontade, como algo imutável diante dessa vontade. Por essa razão, compreende-se que os Eldar entendiam o livre arbítrio de um ser como fruto da relação entre os eventos que foram determinados para acontecer no curso de sua vida e a sua própria vontade ao se deparar com esses eventos.

Eles [os Eldar] não teriam negado que (digamos) um homem estivesse (ou poderia ter estado) "destinado" a encontrar um inimigo seu em certo tempo e lugar, mas negariam que ele então estava "destinado a falar-lhe com expressões de ódio, ou a matá-lo. A "vontade", em certo grau, precisa ser parte das muitas ações complexas que levam ao encontro de pessoas; mas os Eldar sustentavam que eram "livres" apenas aqueles esforços da "vontade" que se direcionavam para um propósito totalmente consciente (Tolkien e Hostetter, 2021, p. 264).

A partir disso, entende-se que personagens como Isildur, Gollum, Bilbo e Frodo, por exemplo, estavam destinados à posse do Um Anel. Contudo, cabia somente a eles a escolha do que fazer com esse objeto e desse modo, três dos quatro foram corrompidos e optaram pela manutenção indevida dessa posse. A partir dessa conjuntura de livre arbítrio, mas no qual todos se tornam corruptíveis devido à mácula da Queda intrínseca ao próprio universo, é que Morgoth age e se opõe aos Valar, Maiar (Ainur de classe inferior aos Valar) e todos os povos livres de Arda.

Na tradição dos Eldar, por exemplo, é dito que Morgoth odiava o Mar de Ulmo, por nunca ter conseguido subjugá-lo. Assim, o Senhor das Trevas tramou para coagir Ossë, o Maia vassalo de Ulmo para se revoltar contra o seu senhor, prometendo todo o reino e poder de Ulmo em troca de sua servidão. Em determinado momento, Ossë curvou-se diante de Morgoth e como resultado disso, houve tumulto no mar que lançaram ruínas sobre a terra. O dano só não foi maior pois, a pedido de Aulë, Uinen, esposa de Össe e senhora dos mares, o fez recobrar a razão e pedir perdão a Ulmo. Contudo, conforme J.R.R. Tolkien e C.J.R. Tolkien (2019), Ossë ficou marcado para sempre com o gosto pela violência e por isso os Eldar o temem.

Pode-se, então, entender Morgoth como uma reconstrução de figuras mitológicas como Lúcifer, no sentido de ser um mal primevo, que no princípio fora bom, responsável, à sua maneira, pela Queda no mundo. Todavia, diferente de Lúcifer, Melkor não foi expulso da corte dos Ainur, como destaca Wood:

[...] Morgoth não tinha motivo para sua rebelião contra Ilúvatar, como se ele tivesse sido maltratado de alguma forma. Foi de seu próprio ressentimento irracional que Morgoth procurou criar um mundo próprio e, assim, introduzir uma terrível cacofonia na grande Sinfonia da Criação que Eru estava conduzindo. [...] Melkor é consumido por uma "malignidade sem motivo". No entanto, Ilúvatar se recusa a expulsá-lo da corte celestial, que é povoada pelos outros catorze valar. Expulsar Melkor do reino divino seria dar ao mal dele ainda mais importância do que ele realmente possui. Em vez disso, Melkor é permitido entrar no mundo recém-criado por Ilúvatar chamado Eä, junto com os outros valar. Antecipando a preeminência da misericórdia sobre a justiça que caracteriza toda a obra de Tolkien, Ilúvatar se recusa a responder à rebelião de Melkor com ira justa. Em vez disso, ao Vala rebelde é dada a liberdade para se arrepender e, assim, novamente desempenhar seu papel adequado na magnífica obra sinfônica do cosmos. Somente quando Melkor persiste em sua desobediência, tornando-se o totalmente mau Morgoth, ele é lançado no Vazio (2007, p. 89-90, trad. livre).¹²

Ao permanecer entre os demais, ainda conspirando para o mal, também podemos entender Morgoth como um mecanismo necessário para a eucatástrofe, pois ele cumpre o papel de fator inicial que leva à necessidade da gloriosa reviravolta do bem sobre o mal. Pois sem que

¹² [...] Morgoth had no cause for his rebellion against Ilúvatar, as if he had somehow been maltreated. It was from his own reasonless resentment that Morgoth sought to create a world of his own, and thus to introduce a terrible cacophony into the great symphonic Song of Creation that Eru was conducting into being. [...] Melkor is consumed by a "motiveless malignity." Yet Ilúvatar refuses to expel him from the heavenly court that is populated by the other fourteen valar. To cast him out of the divine realm would be to accord the evil Melkor even greater significance than he truly possesses. Melkor is allowed, instead, to enter Ilúvatar's newly created world called Eä along with the other valar. Foreshadowing the preeminence of mercy over justice that characterizes the whole of Tolkien's work, Ilúvatar refuses to answer Melkor's rebellion with rightful wrath. Instead, the mutinous vala is given the freedom to repent and thus once again to play his proper role in the magnificent symphonic work of the cosmos. Only when Melkor persists in his disobedience, becoming the wholly evil Morgoth, is he cast into the Void (Wood, 2007, p. 89-90).

o dano seja causado, não há o que ser reparado. Nunca haverá o anseio pelo retorno do rei se ele nunca tiver sido levado para longe. Se, partindo do entendimento de Tolkien, o conto eucatastrófico for “a verdadeira forma do conto de fadas e sua mais alta função” (Tolkien, 2020, p. 75), então o personagem do antagonista é essencial para qualquer conto de fadas. Não por acaso, Ilúvatar, o grande autor dos anais de Aman, sempre esteve ciente das intenções de Morgoth e ainda assim, o permitiu agir:

Então, Ilúvatar falou, e ele disse: “Poderosos são os Ainur, e o mais poderoso entre eles é Melkor; mas para que ele saiba, como todos os Ainur, que eu sou Ilúvatar, essas coisas que cantastes, eu mostrá-las-ei para que vejais o que fizestes. E tu, Melkor, hás de ver que nenhum tema pode ser tocado que não tenha sua fonte última em mim, nem pode alterar a música a minha revelia. Pois aquele que tentar há de se revelar apenas instrumento meu para a criação de coisas mais maravilhosas, que ele próprio não imaginou.” “[...] E tu, Melkor, descobrirás todos os pensamentos secretos de tua mente, e perceberás que eles são apenas uma parte do todo e tributários de sua glória.” (J.R.R. Tolkien e C.J.R. Tolkien, 2019, p. 41-42).

Podemos entender, então, que Tolkien faz uso do método mítico ao se apropriar do mito cristão da Queda, fazendo com que ele seja um elemento interno e originário da criação de seu mundo imaginário, além de motor eucatastrófico, necessário para o que o autor define como a verdadeira e mais elevada forma de arte, que permite que criaturas dotadas de livre-arbítrio, mas atadas a um destino, sejam passíveis de corrupção por terem sua própria natureza manchadas pela rebelião de Morgoth. Com isso, o autor recupera o mito, o recontextualizando através da Literatura e da Fantasia.

ËAUMBAR: “O DESTINO DO MUNDO QUE É” E A RECUPERAÇÃO DO MITO

Vimos como, a partir do mito da Queda, Tolkien não só deu uma origem para o mal em seu mundo e extensa narrativa, como também estruturou o funcionamento de um modelo ontológico que guia as ações e motivações das personagens, enquanto mescla pré-determinismo e livre-arbítrio nesse mesmo modelo. O destino (*umbar*) do universo de Ilúvatar e seus Filhos (Ëa, o Mundo que É) esteve escrito como um livro desde o início, embora somente o próprio Ilúvatar saiba o conteúdo de suas últimas páginas e seus Filhos sejam livres para fazerem suas próprias escolhas.

Como exposto acima, a Fantasia encontra no mito uma estrutura que lhe agrega uma maior autoridade cultural. Todavia, essa relação se dá de forma simbiótica, ao passo que, o mito encontra na Fantasia um novo contexto ao ir além de sua mera descrição, que o faz novamente

(e/ou mais) relevante na contemporaneidade. Juntos, mito e Fantasia crescem em poder através da obra literária de Tolkien. Ao versar sobre as funções das Estórias de Fadas, o autor (Tolkien, 2020), nas palavras de Moura (2022) e de tantos outros, advoga pelo mérito de sua obra e, por extensão, da fantasia como um todo, e mesmo que, inconscientemente, alinha seu pensamento à tal entendimento ao listar função de Recuperação como uma das funções que as estórias possuem, com a qual se somam Escape, Consolação e a própria Fantasia (não como gênero literário, mas como necessidade, atividade cognitiva natural e direito humano). Podemos entender o mito como mais um dos vários elementos que são beneficiados pela função de Recuperação. Segundo Tolkien

A recuperação (que inclui o retorno e a renovação da saúde) é uma re-tomada – retomada de uma visão clara. Não digo que seria “ver coisas como elas são” para não me envolver com os filósofos, embora eu pudesse arriscar dizer “ver as coisas como nós somos (ou fomos) destinados a vê-las” - como coisas separadas de nós mesmos. Precisamos em todo caso, limpar nossas janelas; de forma que as coisas vistas claramente possam ser libertadas do fosco borrão da banalidade ou da familiaridade – da possessividade. [...] A fantasia criativa, porque está principalmente tentando fazer mais (fazer algo novo), pode abrir sua arca e deixar que todas as coisas trancadas voem para longe, feito pássaros da gaiola. As joias todas se tornam flores ou chamas, e você será advertido de que tudo o que tinha (ou conhecia) era perigoso e potente, não efetivamente acorrentado, na verdade, livre e selvagem; não mais seu do que era você (Tolkien, 2020, p. 66-67).

Nessa conjuntura, ao refletirmos sobre como o mito da Queda e, conseqüentemente, como concepções de destino são recuperadas e impactam um mundo como o de Tolkien, temos um vislumbre da sua importância filosófica e sócio-histórica para o nosso próprio mundo, que como apontado por Minois (2004), há milênios, discute qual a origem do mal e o que seria esse mal em suas mais variadas concepções. Assim, podemos concluir que a partir de um mundo ficcional consistente como *Éa*, o mito se faz ainda mais presente no nosso mundo, e através do método mítico, se torna uma ferramenta de transmissão de ideias que objetivam debater problemas socioculturais da época a partir de sua resignificação no contexto da obra. Da mesma forma, tal método se apresenta como um caminho alternativo no que tange às formas de se abordarem as narrativas fantásticas. Ao alongar o foco para além da estrutura, busca entender, comparativamente, o trabalho de criação do autor, mas, sem se restringir apenas a isso, passa a levar em conta, também, todo contexto da recepção das obras.

REFERÊNCIAS

- ATTEBERY, B. *Stories about stories: fantasy and the remaking of myth*. New York: Oxford University Press: 2014.
- BÍBLIA, N. T. Romanos. In: **Bíblia Sagrada**: nova versão transformadora. São Paulo: Mundo Cristão, 2016. p. 1429-1449.
- BIZERRIL, J. Kalevala: Elias Lönnrot, entre a tradição oral e a literatura romântica. In: LÖNNROT, E. *Kalevala*: poema primeiro. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p. 13-39.
- BULFINCH, T. **O livro da mitologia**: a idade da fábula. São Paulo: Martin Claret, 2013.
- CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 2007.
- CARPENTER, H. *J.R.R. Tolkien: a biography*. Londres: Houghton Mifflin, 2018.
- CARPENTER, H; TOLKIEN, C. J. R. **Cartas de J. R. R. Tolkien**. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2023.
- CLUTE, J.; GRANT, J. *The encyclopedia of fantasy*. Londres: Orbit, 1999.
- ELIOT, T. S. *Ulysses, order, and myth* (1923). In. ELIOT, T. S.; KERMODE, F. *Selected prose of T.S. Eliot*. Nova York: Harcourt Brace Farrar, Straus and Giroux, 1975. p. 175-178.
- HUNT, P.; MILLICENT LENZ. *Alternative worlds in fantasy fiction*. Londres: Continuum, 2001.
- JOYCE, J. **Ulysses**. São Paulo: Penguin Companhia, 2012.
- MINOIS, G. **As origens do mal**. Lisboa: Editorial Teorema, 2004.
- MOURA, C.A.C. Ao final da jornada, vitória? Ou sobre as percepções polarizadas acerca da fantasia. In: FRITSCH, V.H.C.; ROCHA, F.Q.; ZILBERMAN, R. (Org) **Aspectos do romance de fantasia**: motivos míticos e maravilhosos na literatura. Rio Grande: EdFURG, 2022.
- SHIPPEY, T. *The road to Middle-earth*. Londres: Houghton Mifflin, 2002.
- TOLKIEN, J.R.R. **O senhor dos anéis**: a sociedade do anel. São Paulo: Martins Fontes, 2000a.
- TOLKIEN, J.R.R. **O senhor dos anéis**: o retorno do rei. São Paulo: Martins Fontes, 2000b.
- TOLKIEN, J.R.R. **O hobbit**: ou lá e de volta outra vez. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2019.
- TOLKIEN, J.R.R. Sobre estórias de fadas. In: **Árvore e folha**. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2020. p. 17-90.

TOLKIEN, J. R. R.; HOSTETTER, C. F. **A natureza da Terra-média**. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2021.

TOLKIEN, J. R. R.; TOLKIEN, C. J. R. *Morgoth's ring*. Londres: HarperCollins, 1993.

_____. **Beren e Luthien**. Rio de Janeiro: Happer Collins, 2018.

_____. **O silmarillion**. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2019.

VON HENDY, A. *The modern construction of myth*. Indianapolis: Indiana UP, 2002.

WILLIAMS, R. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

WOLF, M. J. P. *Building imaginary worlds: the theory and history of subcreation*. Nova York: Routledge, 2012.

ASPECTOS DO GROTESCO EM *O SENHOR DAS MOSCAS*, DE WILLIAM GOLDING

Paula Fabrícia Fontinele de Sá (UFPI)¹
Geysa Russielly Campelo Brandão (UFPI)²

1. INTRODUÇÃO

Conta-nos a história, a filosofia, a literatura e a arte, de maneira geral, que os seres humanos têm predileção por tudo que está relacionado ao belo. No entanto, o feio, o estranho e o grotesco também estão na vida humana e provocam sedução e curiosidade. Mas o que é o grotesco? Com o passar dos tempos, a compreensão sobre o termo sofreu várias modificações de acordo com os valores estéticos de período histórico para período histórico, de artista para artista, e mesmo no âmbito da fruição estética de espectadores particulares, o grotesco mostrou-se como uma categoria mutável; portanto, seu conceito é um terreno movediço para os que buscam uma sentença universal para a definição do que ele seja (Santos, 2009, p.135).

O conceito de grotesco, como nos lembra Fabiano Santos (2009), é mutável e vem sendo modificado historicamente. O termo passou a ser usado, em especial, para designar tudo que está no campo do estranho, do feio, do que provoca repulsa etc. Na literatura, o grotesco aparece, por vezes, como uma estética imperativa, levando o leitor a um outro mundo, parecido com o familiar, porém, diferente, suscitando estranhamento.

É o que acontece, pois, com a obra *Lord of the Flies*, de William Gerald Golding, *O senhor das moscas* em português brasileiro, publicada em 1954. Essa obra narra a história de um grupo de meninos, com idade entre 6 e 12 anos. Os garotos, para se protegerem de um conflito de guerra que ocorria em Londres, saem da cidade de avião. No entanto, o avião cai em uma ilha paradisíaca, deserta e perdida no meio do oceano Índico ou Pacífico – não há clareza quanto a esse dado na obra, sabe-se apenas que “os garotos desceram por um tubo, gerando uma grande ferida aberta no solo” (Golding, 2014, p. 08). Sem a presença de adultos, imaturos e com hormônios aflorados, esses garotos tornam-se selvagens, experimentando na narrativa o que há de mais baixo na existência humana, disputando lideranças, vivenciando conflitos e uma convivência tempestuosa que os levam até a última consequência: a morte.

¹ Doutora. Graduação em Letras-Português e Francês (UFPI); Mestrado em Letras (UFPI); e Doutorado em Literatura e práticas sociais (UnB). E-mail: paulafabrisia@hotmail.com

² Graduanda, curso Letras-Português. E-mail: grussielly98@gmail.com

Com esse enredo, a obra de Golding permite que o leitor saia de uma condição passiva, colocando-se em posição de questionar sobre a realidade grotesca que nos encontramos, com suas organizações sociais e hierarquias. Nesse sentido, ficção e realidade se encontram causando estranheza e desconforto para quem lê o livro **O senhor das moscas**, trazendo personagens naturalmente humanos, passíveis de erros. Juliane Bazzo (2015) aponta que o autor usou sua experiência de participação nas ações militares no período da Segunda Guerra Mundial como fonte na produção de um livro que nos convida a refletir sobre quão frágil é nossa civilidade e quão próximo é o estado de barbárie, as guerras constantes que assolam o mundo provam isso.

Observando esses conflitos humanos, sempre atuais, capazes de transformar condutas sociais que abalam as ordens vigentes, este trabalho visa analisar como o grotesco é representado em **O senhor das moscas**, de William Golding, produzindo violência e horror no texto. Para isso, mostraremos a trajetória do conceito de grotesco, a partir de Wolfgang Kayser (2013), Victor Hugo (2014), Mikhail Bakhtin (2010) e Muniz Sodré e Raquel Paiva (2014), abordando as mudanças e as variações em seu significado ao longo do tempo; no segundo momento, discutiremos o mundo grotesco na obra em estudo, abordando como o rompimento da infância produz um cenário de violência e de horror na narrativa, o grotesco na construção das características dos personagens, bem como a linguagem grotesca presente na história.

2. O CONCEITO DE GROTESCO: MUDANÇAS AO LONGO DO TEMPO

O termo grotesco surge, segundo Kayser (2013), no fim do século XV, quando ornamentos estranhos, nas formas de caracóis, abismos, vegetais, entre outras coisas, foram encontrados durante escavações feitas no porão do palácio de Nero, nos subterrâneos das Termas de Tito e em outros locais da Itália. A partir daí, no século XVI, começou a possuir admiração e adeptos da sua representação nas obras de artes pelo mundo. Porém, ainda conforme Kayser (2013), Vitruvius, em seu tratado estético *De Architectura* (27 a.C.), transformou a estética do grotesco de admirável para berrante, trazendo à tona o desconforto que causa a contemplação do que não é familiar.

O grotesco se reinventa e, ao longo dos séculos, sua característica essencial passa a ser o disforme, independentemente da manifestação artística (ou não) em que é encontrado. Nos dicionários de Richelet (1759) e da Academia francesa (1694), o termo é caracterizado como “aquilo que tem algo de agradavelmente ridículo” e como “bizarro” e “extravagante”. Essa

estética se apresenta com nomes diferentes durante a História, também conhecido por “burlesco” (literatura), “arabesco” (motivos ornamentais) e “brutesco”.

Ao longo das épocas, o termo deixa de ser um substantivo e passa a ser usado como adjetivo, caracterizando o que há de mais decadente no âmbito moral, físico e psicológico. Tem, portanto, como iniciativa romper com toda acomodação humana ao que se diz respeito sobre arte e existência. Extingue tudo que é considerado costumeiro e banal e reconhecido por todos e torna-se característica do que é insensato, estranho e hostil ao homem. O grotesco busca distorcer a realidade, revelando o caos e sua “verdadeira” face.

Segundo Kayser (2013), o grotesco possui caráter universal e atemporal e costuma caracterizar e representar a realidade fora da ordem natural existente, trabalha com a familiarização de quem o observa, estranhando o familiar e ultrapassa os limites até mesmo em seu conceito. Kayser (2013, p.159), cumpre novamente destacar, aponta que “o grotesco seria caracterizado por um ‘mundo alheado’ (tornado estranho), em que “para pertencer a ele, é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro (...) o repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco”.

No século XIX, após a publicação do prefácio de Cromwell, Victor Hugo (2014) apresenta uma visão romântica de duas estéticas presentes na arte: o Sublime e o Grotesco. O Sublime, a partir do romantismo, é compreendido como uma força da natureza que pode mesclar assombro, horror e deleite. Já o Grotesco, conforme Hugo (2014), trata-se de uma manifestação da fantasia do artista, revelando a natureza sombria do homem. Ele estaria ligado às representações do macabro, do monstruoso e do sombrio. O grotesco apresenta-se, no século XIX, como recusador da imitação de modelos, rejeitando regras, reivindicando liberdade na arte e se opondo ao sublime. Ainda que definindo o grotesco antigo como “tímido e escondido”, este, nesse momento, como apresenta Hugo (2014), já tem por função desfazer poéticas, antes de fazê-las, esmagando a estética clássica e gerando uma indiscutível revolução nas artes, sendo o grotesco o reverso do sublime.

Da união de ambos, para Hugo (2014), nasce o gênio moderno, que produz de forma livre, complexa e é variado e inesgotável em suas criações. Para o autor, o grotesco estaria justamente na união harmônica com o sublime, em favor da beleza e do Belo. Muniz Sodré e Raquel Paiva, na obra **O império do grotesco** (2014), retomam as concepções de Hugo que trazem o sublime e o grotesco em uma união de contrários presente no homem e também na arte. Os autores se utilizam de filósofos para explicar a concepção de belo, informando que para Platão é uma ideia imutável, atemporal e absoluta; Aristóteles concorda com Platão e acrescenta a característica das proporções das partes; já para Kant o belo se apresenta apenas como valor

estético, passando a depender da observação subjetiva. Sodré e Paiva (2014) também apresentam o feio, mas não como o puro negativo do belo, já que a este também se atribui valor estético positivo, além de se misturar com o “mau” (da mesma forma que o belo era relacionado com o “bom”). Sendo assim, “um objeto pode causar repulsa ou estranhamento do gosto e não ser necessariamente feio” (Sodré e Paiva, 2014, p. 18), sendo essa uma das formas da representação do grotesco.

Diante do exposto, vemos que o grotesco se manifesta das mais variadas maneiras, podendo ser percebido e relacionado também com o medo, o mal e a morte, provocando desconforto, impacto, estranheza, entre outros sentimentos. Para Bakhtin (2010), o grotesco se opõe a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento em si mesmo, a todo caráter ideal abstrato e a toda pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo. Bakhtin (2010) explora o grotesco do corpo e, segundo o autor, o grotesco se revela como um golpe mortal e social, estando além do que é normalizado e socialmente aceito, dizimando a concepção do que é comum.

Quando analisa a obra de François Rabelais, Bakhtin (2010) pontua que um traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, o encontro com o que há de mais íntimo na condição humana, o encontro com a “vida inferior”, a estética “da cintura pra baixo”. Associa o grotesco à carnavalização, à representação do homem satisfazendo suas necessidades naturais, isto é, o que se chama de fisiologismo grotesco. Bakhtin associa também o realismo grotesco ao princípio material e corporal que aparece sob a forma universal, festiva e utópica.

Sodré e Paiva (2014) revelam que da ausência de qualidades ou de situação social, portanto a animalidade básica, surgiria o homem verdadeiro, o grau zero da condição humana sem contato com a consciência moral, alimentação regrada ou máscaras identitárias. É essa, segundo os estudiosos citados, a estética do grotesco que nivela o julgamento entre os chamados de “bem” e de “mal”, é o belo de cabeça para baixo – é uma espécie de catástrofe do gosto clássico.

Sodré e Paiva (2014) defendem ainda categorias estéticas relacionadas ao grotesco que se dividem entre criação, composição e efeito. Criação diz respeito à visão de quem devaneia e exprime uma visão desencantada da existência, sendo assim, o grotesco assume formas fantásticas ou simplesmente absurdas; na categoria de composição, o monstruoso aparece como traço mais marcante, surgindo da necessidade de comparação com a normalidade humana, garantindo a conservação dessa normalidade, mesmo extraída da descontinuidade do real; por último, a categoria de efeito, produzindo medo ou riso nervoso, criando uma sensação de absurdo, que compete à essência do grotesco.

Os autores citados nomeiam diferentes tipos de grotesco que podem ser representados na literatura, são eles: escatológico, teratológico, chocante e crítico. O termo escatológico se refere a situações relativas a dejetos humanos, caracterizadas por referência a secreções e partes baixas do corpo. Sodré e Paiva (2014, p.68) afirmam que na escatologia “a excrescência e o nojo são conotados como o antídoto para a banalidade da existência humana”. O teratológico está ligado às deformações físicas que aparecem em uma representação, é o estudo do monstro em seu aspecto físico. O grotesco chocante é aquela presença que destrutura, ofende e escandaliza seja os personagens seja o leitor. Usa-se de situações escatológicas ou teratológicas voltadas para a provocação superficial de um choque perceptivo.

Por fim, temos o grotesco em sua vertente crítica, relacionando-se às reflexões sobre a vida. O grotesco crítico é utilizado como “recurso estético para desmascarar convenções e ideais, ora rebaixando as identidades poderosas e pretensiosas, ora expondo de modo risível ou tragicômico os mecanismos do poder abusivo.” (Sodré e Paiva, 2014, p. 69). No próximo tópico, veremos como **O senhor das moscas** apresenta esses tipos da categoria estética grotesco. Informa-se, desde já, que veremos situações monstruosas produzidas pelo homem.

3. O UNIVERSO GROTESCO EM *O SENHOR DAS MOSCAS*

“Mata o porco, corta a goela! Mata o porco! Cai de pau! (...) O desejo de esmagar e ferir era irresistível”
(Golding, William. *O senhor das moscas*, p. 127)

Em **O senhor das moscas** (2014), William Golding convida o leitor a entrar em um mundo aparentemente similar aquele que conhecemos. A história acontece em meio a Segunda Guerra Mundial. Durante a fuga do conflito em Londres, um avião, repleto de crianças, cai em uma ilha deserta. Na ilha, as crianças veem a necessidade de se organizarem a fim de manter a sobrevivência. Esse cenário que, inicialmente, conversa com a realidade, é rompido, dando lugar a um enredo que mistura fantasia, monstruosidade, violência e horror.

No decorrer da narrativa, vemos a suspensão da aparente realidade. O medo e as novas necessidades, como a fome, geram a violência e o horror no texto de Golding. O leitor passa, então, a imaginar e refletir sobre como as pessoas podem ser em um mundo estranhado, em que a civilização como conhecemos é apagada e o que predomina é o rebaixamento das ações. Na obra em estudo, a primeira quebra de expectativa que o grotesco produz é o rompimento da idealização da infância mostrando que crianças também podem agir de modo violento. Em toda

a obra, vemos que essa representação acontece por meio de vários elementos metafóricos e também de uma linguagem vulgar, violenta e grotesca, que abordaremos a seguir.

3.1 A VIOLÊNCIA GROTESCA: O ROMPIMENTO DA IDEALIZAÇÃO DA INFÂNCIA

Na obra **O senhor das moscas**, uma queda de avião e a realidade conhecida por um grupo de crianças britânicas, formado por 14 garotos com idade entre 6 e 12 anos, é destruída. Os personagens Ralph (12 anos), Jack Merridew, Porquinho, Simon, Roger, Maurice, Robert, Bill, Harold, Johnny (6 anos), Percival, Henry (o mais novo de todos), Sam e Eric (gêmeos chamados de Samineric) se veem isolados em uma ilha deserta sem esperança iminente de resgate.

Todos esses acontecimentos estão no primeiro capítulo do livro em estudo. O narrador inicia a obra apresentando os fatos descritos, revelando a primeira ruptura com o mundo civilizado e as convenções sociais: a ausência de um elemento precursor da ordem, no caso, um adulto. A falta de um indivíduo adulto obriga as crianças a assumirem as responsabilidades que vão garantir a sobrevivência de todos naquele novo mundo, é preciso se autogovernarem. Porém, a disputa de poder e a luta para se manterem vivos fazem com que eles se esqueçam que são apenas meninos. Essas crianças são colocadas, pois, em estado de guerra, mostrando como o ser humano age na luta pela sobrevivência.

As crianças entendem que necessitam de um líder para que possam se organizar e garantir moradia, alimentação, proteção e o resgate, mantendo uma fogueira acesa. Apesar de se empolgarem com a feitura da fogueira, há divergências quanto a quais desses elementos seriam prioridade. Ralph e Porquinho enfatizam a importância da feitura de habitações, para que todos possam ficar protegidos do calor durante o dia e do frio e bichos durante a noite, contudo, Jack discorda, e sempre defende que o foco deve ser a caça, para garantir o alimento ao grupo. São nesses momentos de discordância a respeito das prioridades que ocorrem a maioria dos conflitos dentro da narrativa, culminando, em dado momento da história, na divisão do grupo em duas “tribos”.

Na obra ocorre, portanto, a separação entre o grupo que valoriza a moradia, buscando segurança, e o de Jack que valoriza a caça, não só pela presença da fome, mas pelo desejo de matar. Golding, ao explorar essa necessidade de organização social, faz surgir nos personagens preocupações que rompem com a idealização da infância no século XX, visto que, naquela

época, as crianças já eram entendidas e representadas na literatura ocidental como seres cuja infância devia ser preservada, segura e lúdica.

Na narrativa de Golding, é chamado de “senhor das moscas” um crânio de uma porca, em estado putrefação, que fora morta pelos garotos que faziam parte do novo grupo responsável pela caça, Jack, Henry, Bill, Maurice, Roger e Robert. Por conta da decomposição da cabeça do animal, moscas varejeiras rodeavam e se assentavam na carne podre encaixada em cima de uma vara enterrada no chão. “A pilha de vísceras se convertera num enxame negro de moscas que zumbiam como uma serra. [...] Eram incontáveis, negras e de um verde iridescente, e diante de Simon, o Senhor das Moscas seguia preso à sua estaca, mostrando os dentes” (Golding, 2014, p.152). A descrição dessa cabeça apodrecida é grotesca pelos adjetivos que caracterizam a cena; com isso, provoca choque e repugnância no leitor.

O grotesco que revela a presença do mal na narrativa está presente desde o título. **O Senhor das moscas** recebe esse nome como referência ao demônio chamado Belzebu (Baal-Zebul), visto que *Baal* significa “senhor” e Zebul “casa alta”, em uma tradução literal para o português ficaria “Senhor da Morada Celeste”, mas durante a história ocorre uma variação em seu nome, possivelmente uma provocação dos hebreus chamando de forma pejorativa o deus pagão adorado pelos cananeus e pelos filisteus, assim ele também é chamado de *Baal-Zebulde*, que significa, literalmente, “senhor das moscas”.

Assim, entende-se que o título *O Senhor das moscas* é carregado de significados que desafiam o sagrado, demonstrando que o autor subverte o caráter divinal que é associado à primeira fase da vida humana, pois a pureza das crianças é corrompida quando os meninos se veem isolados em uma ilha, sem um representante da ordem, afastados de tudo que conhecem como correto, bom e ideal. As crianças põem no poder e nomeiam uma cabeça associando-a ao demônio.

Pouco tempo havia se passado desde que todos haviam chegado à ilha, quando Jack demonstra seus primeiros sinais de agressividade e sua ânsia por matar: Após decidirem explorar o ambiente em que estão, Jack, Ralph e Simon andam pela ilha buscando a presença de outras pessoas e, durante o desbravamento, escutam o som de guinchos, identificando um leitãozinho emaranhado em cipós. Jack saca uma faca, ensaiando o movimento para acertar o filhote, mas hesita e deixa o pequeno leitão escapar. Os três garotos ficam paralisados por um curto momento, Merridew depois de se explicar, e ouvir Ralph dizer “porco você espeta com a faca” (Golding, 2014, p.33) ensina aos outros uma alternativa grotesca de como matar um porco “ou você pode abrir o pescoço, pra deixar o sangue escorrer” (Golding, 2014, p.33).

Depois de irem ao encontro dos outros garotos que ficaram na praia, Jack sugere que o grupo precisa de um exército e que todos deveriam caçar, já que existem porcos na ilha. Ocorre a divisão de tarefas e Jack e seu coro (agora chamados de caçadores) ficam responsáveis pela caça e pela manutenção da fogueira que fora aceita por todas como necessária para o resgate. Em outro momento, os caçadores voltam de uma busca por carne e um ímpeto de violência começa a despontar em Jack, trazendo à tona uma sede de matar quase incontrolável, “tentou explicar a compulsão de perseguir e matar que tomava conta dele” (Golding, 2014, p.35).

O que se vê na caracterização de Jack é que, aos poucos, o personagem vai deixando de lado a sua civilidade e se animalizando, embrutecendo, tornando-se violento. É a representação do que afirma Kayser (2014) quando diz que o grotesco é um mundo desarticulado e se apresenta de diferentes formas, em que o familiar pode ser tornar sinistro. O comportamento de Jack vai de tentativas de controle da ânsia por matar para a entrega por total ao comportamento assassino. Golding, por meio dessa obra, mostra que o mal não é um lado que se apresenta apenas na vida adulta, e que, mesmo crianças que são os símbolos da pureza, amor e inocência, podem se revelar de maneira animalesca quando não possuem uma figura de poder que produz coerção, principalmente quando se veem na luta pela própria sobrevivência.

Apresentar apenas crianças na narrativa é uma forma do autor evidenciar a inerência do mal que habita no ser humano, que, em circunstâncias específicas, independentemente da idade, apresentará comportamento grotesco, esquecendo-se das amarras da moralidade e da boa conduta intrínsecas à sociedade. Assim sendo, **O senhor das moscas** desafia a expectativa do comportamento esperado de inocência e evidencia que tudo foi modificado. Porém, antes da presença da selvageria, o narrador conduz o leitor, mostrando como aquelas crianças chegaram a essa condição. Inicialmente, elas tentam manter-se leais ao sistema em que foram criadas, mas, com o tempo, as representações são tomadas pela bestialização.

Os conflitos internos geraram dificuldades para as crianças se organizarem entre si, pois, além de lidar com a moradia, alimentação e manutenção da fogueira, tinham que lidar com essas emoções. A divisão de tarefas se tornou motivo de disputa de liderança, principalmente por conta de Ralph e Jack, que possuíam opiniões opostas sobre o que era prioridade para a manutenção da vida na ilha. O autor deixa claro essa oposição de ideias quando diz “agora o antagonismo era claro” (Golding, 2014, p.57), depois de um desentendimento a respeito da importância da carne de caça e a feitura de dormitórios para todos.

São nesses primeiros conflitos que o cenário grotesco desponta. A disputa pelo poder presente em toda obra é elemento precursor para a manifestação do comportamento grotesco dos meninos de Golding. Em dado momento na narrativa, Porquinho questiona a todos: “O quê

que a gente é? Pessoas? Bichos? Ou selvagens? O que um adulto ia pensar? A gente andando por aí – caçando porco – deixando a fogueira apagar – e agora mais essa!” (Golding, 2014, p.101). Mesmo tentando reestabelecer a ordem durante a conturbada vivência na ilha, Porquinho não ficou ileso do comportamento grotesco e teve seus óculos roubados de forma violenta no meio da noite, quando Jack e seus caçadores invadem a cabana onde todos dormiam,

Então ouviu rosnados terríveis na entrada do abrigo e a investida de coisas vivas. Alguém tropeçou em Ralph, e o canto onde estava Porquinho se transformou num emaranhado de grunhidos, pancadas, pernas e braços em movimento. Ralph acertou um soco; em seguida, ele e o que lhe parecia ser uma dúzia de outros rolavam pelo chão, trocando murros, mordidas arranhões. Sentiu cortes e pancadas, e dedos enfiados em sua boca, que mordeu com toda força. Um punho tomou distância e voltou como um pistão, fazendo todo o abrigo explodir em luz. Ralph torceu o corpo para o lado, montado num outro corpo que se debatia, e sentiu um hálito quente em seu rosto. Começou a esmurrar aquela boca, usando seu punho fechado como um martelo; golpeava com uma histeria cada vez mais intensa, enquanto o rosto ia ficando escorregadio. Um joelho deu-lhe um golpe entre as pernas e ele tombou de lado, vencido pela dor, enquanto a luta se transferia para cima dele (Golding, 2014, p.183).

Os garotos saem confusos da cabana e pensam que o alvo do roubo era a concha. Mais à frente, Jack comemora sua façanha: “agora era um chefe de pleno direito; e desferia estocadas no ar com a sua lança. Da sua mão esquerda pendiam os óculos de Porquinho” (Golding, 2014, p.185). Para Jack, o roubo dos óculos não era só a garantia de ter fogo, já que os óculos de Porquinho eram usados para essa tarefa, era também uma afirmação de poder, pois havia tirado da tribo rival o essencial para manter a fogueira acesa.

Porquinho é o personagem que mais tenta preservar o estilo de vida europeu dentro da ilha, costuma observar o comportamento desregrado dos outros meninos e se incomodar com a sujeira e práticas realizadas pelos colegas. Ralph também era um dos poucos que possuía noção da situação deplorável em que se encontravam “Ralph tomou consciência da sujeira e do declínio” (Golding, 2014, p.86). Até mesmo em relação aos excrementos deixados por toda a parte, exprimindo relação com o grotesco escatológico de Sodré e Paiva (2014), pois se trata de dejetos humanos, e o fato de estarem perto da moradia e do alimento das crianças, torna essa representação ainda mais nojenta.

Resolvemos que aquelas pedras mais adiante, depois da piscina, é que eram pra ser usadas como banheiro. (...)As pessoas andam usando qualquer lugar. Até mesmo aqui, perto das cabanas e da plataforma. (...) Quer dizer, se ficarem apertados, têm de ir pra longe das frutas. É uma sujeira” (Golding, 2014, p. 89).

O fenômeno do grotesco, como se viu neste tópico, é representado pela violência e a construção desta provoca horror nos personagens e no leitor, pois não se trata só da violência em si, o choque acontece, em especial, porque a violência é produzida por crianças. A presença do grotesco chocante, dito por Sodré e Paiva (2014), revela-se na construção da violência produzida pela criança, uma violência que abala e escandaliza, e que, acreditamos, pode ter intenções sensacionalistas.

Com isso, nessa narrativa também predomina o grotesco crítico, que é aquele em que a estética predomina oferecendo a possibilidade de se refletir sobre a vida. Nessa obra, Golding debate sobre a natureza humana: será que o ser humano é essencialmente mal, grotesco, como afirma Hugo (2014) na teoria de que o sublime e o grotesco caminham juntos na arte e na vida? Será que o mal, a violência, a disputa, a guerra são possíveis de ser evitadas?

Acredita-se também que a obra em estudo é uma denúncia dos efeitos de poder ligados às formas discursivas e busca chamar nossa atenção para as relações heterônomas entre subjetividade, sociedade, cultura e poder. E toda essa construção é permeada pela estética grotesca, pois é a sua presença que denota o mal e o violento no texto.

3.2 OS PERSONAGENS E SUAS CARACTERÍSTICAS GROTESCAS

Jack Merridew é apresentado na narrativa acompanhado de seu coro (grupo que canta na igreja): garotos com suas calças e camisas trazidas no braço, organizados em filas organizadas paralelamente, vestindo capas pretas que cobriam o corpo do pescoço ao tornozelo; usavam também barretes negro com distintivos prateados sob as cabeças, além de usarem uma longa cruz prateada no lado esquerdo do peito. O uniforme usado pelo coro remete ao exército, poder militar, uniforme, Jack traz o lado clerical mais obscuro, o da imposição “superioridade uniformizada” (Golding, 2014, p.22) “autoridade espontânea” (Golding, 2014, p.22), como é dito na obra.

Desde os primeiros momentos na ilha, Jack demonstra um comportamento agressivo que só piora de acordo com os acontecimentos da narrativa. Carregava uma “expressão opaca e enlouquecida [...] em seus olhos” (Golding, 2014, p.58). Um desses comportamentos aparece depois de terem perdido o navio que passou em alto mar porque a fogueira estava apagada, Jack se irrita com as reclamações de Porquinho e o agride violentamente.

Uma explosão de raiva se revelou em seus olhos azuis. Deu um passo à frente e, tendo finalmente a possibilidade de bater em alguém, desferiu um murro na barriga de Porquinho, que se sentou no chão com grunhido. Jack ficou de pé a seu lado. Sua voz soava rancorosa de humilhação. Quer mais? Quer mais? Gorducho! Ralph deu um passo à frente e Jack ainda aplicou um safanão na cabeça de Porquinho, cujos óculos voaram longe e retiniram nas pedras (Golding, 2014, p.79).

O impulso de Jack e suas falas demonstram um comportamento grotesco que causa consequências irreversíveis ao longo da obra. Para ter sucesso em suas caçadas, o personagem pinta seu corpo e desperta em si um sentimento desconhecido, como narrador destaca em um trecho da obra: “contemplou espantado, não a si mesmo, mas um desconhecido de aparência terrível” (Golding, 2014, p.71), demonstrando o poder que a pintura conferia a Jack, a de ser “liberado da noção e da vergonha de quem era” (Golding, 2014, p. 71). O garoto deixou tomar conta de si uma nova possibilidade de ser, “começou a dançar e seu riso se transformou num esgar sanguinário” (Golding, 2014, p.71), assim como no “Mito do riso” apresentado por Bakhtin (2010) a representação da risada apresenta ligação com a loucura quando o narrador revela a maneira que o personagem fica após se contemplar pintado.

A pintura corporal fez Jack experienciar o que Bakhtin (2010) explica como princípio material e corporal, em que o autor entende como algo que se opõe a qualquer forma de isolamento ou confinamento em si mesmo. A máscara representa a negação da identidade, a violação das fronteiras naturais. É na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco, o que o faz pertencer a outro mundo e esconde seu eu exterior, revelando o interior, como afirma Bakhtin (2010).

Depois de dividir o grupo e assumir a tribo de caçadores, Jack se dedica à atividade de caça, colocando nessa tarefa todo ódio que habita dentro de seu ser. No começo da obra, o garoto diz ter a sensação de que é caçado, quando está caçando, “é só uma sensação e você tem impressão de que não está caçando, mas – sendo caçado; como se tivesse alguma coisa atrás de você o tempo todo no meio da selva” (Golding, 2014,p. 58), como se a presença do mal o acompanhasse. O grotesco na caracterização de Jack perpassa, portanto, a representação do mal. O mal é construído, nesse personagem, mostrando que, independentemente da idade e do meio onde este vive, ele pode ser algo natural, em especial quando se vive uma condição propícia para a barbárie.

Já a construção do personagem Simon chama atenção. Mantendo sempre uma postura pacífica, o garoto possui hábitos curiosos, observados pelos próprios companheiros: “ele é estranho. É diferente” (Golding, 2014, p.59). Costuma ir no meio da noite passear pela floresta,

às vezes só para andar, às vezes só para refletir. Simon possui uma enfermidade que faz com que ele desmaie com alguma frequência e é desmaiando que aparece logo no começo do livro, “então um dos meninos desabou de cara na areia e formação se desfez [...] ele sempre dá um jeito de desmaiar” (Golding, 2014, p.21), disse Jack se referindo a Simon. Sempre ajuda as crianças menores a pegar as frutas mais altas e é sempre solícito e disposto a ajudar.

O nome Simon, em hebraico Shim'on, significa “ele ouviu”. Esse dado é interessante porque o personagem aparenta ter uma estranha ligação com o mundo espiritual. Quando vai em busca do suposto monstro que Samineric afirmam ter visto, Simon tem uma espécie de “visão” de que na verdade o tal monstro era uma pessoa:

Simon, caminhando em frente a Ralph, sentiu uma fisgada de incredulidade — um monstro com garras que arranhavam, instalado no alto da montanha, que não deixava rastros, mas ainda assim tinha velocidade necessária para alcançar Samineric. Sempre que pensava no monstro, o que se erguia diante de sua visão interior era a imagem de um ser humano ao mesmo tempo heroico e doente (Golding, 2014, p. 114).

Simon se mantinha próximo a Ralph e Porquinho, não se misturando com as atividades dos caçadores, que era o grupo que menos o respeitava. O garoto também demonstrava um desconforto com si mesmo, se sentindo deslocado em relação aos demais: “ao que tudo indicava, as outras pessoas eram capazes de se dirigir a um grupo grande sem aquela sensação terrível da pressão da personalidade; sabiam dizer o que queriam, como se falasse com uma pessoa só” (Golding, 2014, p.114).

Em outro momento, durante uma busca por alimento, uma porca que amamentava os filhotes foi atacada pelo grupo dos caçadores; a porca que havia acabado de gerar vida, morre e vira símbolo do horror, da imagem grotesca e do renascimento. A falecida mãe renasce em forma de “Senhor das Moscas”, o crânio grotesco é espetado em um pedaço de pau, chamado dessa forma por Simon. Os garotos ficam tão aterrorizados por tantas possíveis aparições do suposto monstro na ilha, que cogitam fazer uma oferenda para o tal “monstro”, um sacrifício em troca da paz: "E essa história do monstro. Toda vez que a gente pegar algum bicho, a gente separa uma parte pra ele. Aí quem sabe ele deixa a gente em paz" (Golding, 2014, p.147). Essa oferenda é a cabeça macabra da porca.

Em alguns momentos, Simon se recolhe na floresta e tem momentos de reflexão, e somente ele conversa com o chamado “senhor das moscas”, ouvindo uma voz ressoar dentro de sua mente, lhe dizendo até coisas que ainda vão acontecer.

Os olhos entrecerrados e opacos exibiam o cinismo infinito da vida adulta. E garantiam a Simon que tudo aquilo era mau negócio. Eu sei isso. Simon descobriu que tinha falado em voz alta. Abriu os olhos na mesma hora e lá continuava a cabeça, sorrindo irônica à estranha claridade do dia, ignorando as moscas, as entranhas espalhadas, até a indignidade de estar enfiada no espeto. [...] Uma oferenda para um monstro. Será que o monstro viria buscar? E teve a impressão de que a cabeça concordava com ele. Sai correndo daqui, dizia a cabeça em silêncio, volta logo para junto dos outros. Na verdade, foi só uma brincadeira — por que isso te incomoda? Você se enganou, só isso, mais nada. Um pouco de dor de cabeça, talvez alguma coisa que você comeu. Volta logo, menino, dizia a cabeça em silêncio (Golding, 2014, p. 151).

Em outro momento, a grotesca cabeça da porca conversa zombando de Simon, e o ridiculariza, se revelando como o precursor do mal que assola a ilha. Da mesma forma que Simon se assemelha à figura de Cristo, como dito anteriormente, a cabeça em decomposição faz o papel do diabo dentro da obra.

“Você é um menino muito bobo”, disse Senhor das Moscas. “Só um menino muito bobo e ignorante.” (...) “Então”, disse o Senhor das Moscas”, é melhor voltar correndo para brincar com os outros. Eles acham que você é meio maluco. Você não quer que o Ralph ache que você é meio maluco, não é? Você gosta muito do Ralph, não é? E do Porquinho, e do Jack?” (...) “O que você está fazendo aqui sozinho? Não tem medo de mim?” (...) “Ninguém para te ajudar. Só eu. E eu sou o Monstro.” A boca de Simon se moveu, e produziu palavras audíveis. “Cabeça de porco no espeto”. “Imagina se o monstro ia ser uma coisa que vocês podiam caçar e matar!”, disse a cabeça. Por alguns momentos, a floresta e os outros lugares vagamente percebidos ressoaram com uma paródia de riso. “Você sabe, não é? Que eu sou parte de vocês? Bem perto, bem perto, bem perto! Que é por minha causa que nada adianta? Que as coisas são do jeito que são?” (Golding, 2014, p. 157 -158).

A cabeça que conversa com Simon, ri durante as falas perversas. De acordo com o mito sobre a origem do riso, Kayser (2014, p.62) informa que ele foi enviado à Terra pelo diabo e apareceu aos homens com a máscara da alegria. O terrível alcança um tom de bobagem alegre e o cômico grotesco se revela na risada, na ironia e no sarcasmo. “O baixo absoluto ri sem cessar, é a morte risonha que engendra a vida como se a parte considerada inferior risse da outra, presumidamente superior” (Sodré; Paiva, 2014, p. 20). O conceito de riso surge repentinamente na história cristã ocidental ligado à antítese de Deus.

Na Idade Média, o riso tinha sido expurgado do culto religioso, do cerimonial feudal e estatal, da etiqueta social e de todos os gêneros da ideologia elevada. O tom sério exclusivo caracteriza a cultura medieval oficial (Bakhtin, 2010, p. 63). “O riso torna-se a prova por excelência da ambiguidade própria da condição humana: a superioridade em relação ao mundo

físico e aos seres irracionais, e a inferioridade em relação ao transcendental e ao eterno” (Alberto, 1999, p. 69 *apud* Ribeiro, 2018).

A cabeça também demonstra sentimentos e adianta a morte que estava por vir:

Estou avisando. E vou ficar com raiva. Está entendendo? Ninguém aqui quer você. Está claro? A gente vai se divertir nessa ilha. Então nem pense em tentar nada, meu pobre menino perdido, senão—” Simon descobriu que estava olhando para a imensa boca aberta. Lá dentro era tudo escuro, um negror que não parava de se expandir.”— Senão”, disse o Senhor das moscas, “a gente acaba com você. Entendeu? O Jack, o Roger, o Maurice, o Robert, o Bill, o Porquinho e o Ralph. Acaba com você. Entendeu?” Simon estava dentro da boca. Então caiu e perdeu os sentidos (Golding, 2014, p. 158).

Simon não acreditava que o monstro que tanto assustava a todos fosse real, por isso entrou na floresta em busca de respostas e encontrou o cadáver de um paraquedista que ficou preso no alto do morro. Com a intenção de acalmar os garotos que estavam com medo, Simon retirou o paraquedas preso ao corpo do homem morto e levou até a praia, onde todos estavam reunidos realizando um “ritual” feito após a caça e antes do banquete. Mas, como a caveira ameaçou, Simon foi morto pelos garotos durante essa festa da carne:

As varas se abateram, e a abertura do novo círculo se fechou aos gritos. O monstro estava de joelhos no centro, com os braços dobrados para proteger o rosto. Gritava, tentando fazer frente àquele barulho abominável, falando de um corpo no alto da montanha. O monstro tentou avançar, rompeu o cerco e despencou da beira da laje de pedra na areia junto ao mar. Na mesma hora o bando se atirou sobre ele, pulando da laje, caindo em cima do monstro, gritando, batendo, mordendo, rasgando. Não se ouvia mais palavra alguma, e só o que se via eram as investidas dilacerantes de presas e garras. Então as nuvens se abriram e despejaram a chuva como uma cachoeira. (...) Então o amontoado se desfez e as primeiras figuras se afastaram cambaleantes. Só o monstro ficou imóvel, estendido a poucos metros do mar. Mesmo na chuva, todos viam que era pequeno; e seu sangue já empapava a areia (Golding, 2014, p.166 -167).

Simon é a personificação da frase dita por Sodré e Paiva (2014, p.15), em *O Império do grotesco*: “o grotesco revela que os bem-aventurados também se danam e que estão todos no mesmo plano, apesar dos diferentes modos de ser.” Mesmo com as melhores intenções para com todos e praticando o bem ainda que fizesse parte de uma sociedade corrompida, é morto de forma horrenda por aqueles que um dia já considerou como amigos.

O garoto queria apenas avisar aos outros meninos que na verdade o tal monstro não passava de paraquedista morto no alto do morro, mas por ser de noite e escuro, por estar usando

o paraquedas e por todos aqueles meninos estarem participando de uma festa da carne, agindo de forma ritualística, foi morto cruelmente, antes que pudesse revelar sua identidade. O grotesco se manifesta aí na forma da carnavalização de Bakhtin (2010), envolvendo a violência própria da estética grotesca.

No fim da obra, quando o rompimento com a civilidade havia acontecido por completo e a face animalesca dos garotos havia se manifestado, um incêndio causado na floresta faz com que um navio que passava por perto os encontre. Assim como no início, um incêndio na floresta marca o começo da ruptura com a civilidade, no fim da obra o fogo vem para destruir toda e qualquer esperança de que há algo bom nos homens. Depois da morte de Porquinho, a mando de Jack, o grupo dos caçadores passam a perseguir Ralph, para que o garoto possa ser morto, e mesmo depois de estar sozinho, com fome e ferido, Ralph não deixa de ser perseguido por aqueles que um dia já o chamaram de líder, mas agora desejam insanamente sua morte.

As caracterizações ressaltadas nos personagens mostram que a obra traz tanto aspectos físicos como psicológicos nas construções das identidades das crianças descritas. Nessas descrições, o sublime e o grotesco combinam apresentando uma “harmonia de contrários”, como diz Hugo (2014). Os adjetivos apontados para os personagens, como beleza, insegurança, maldade, uso da fé, monstruosidade de caráter e inteligência mostram que o homem não consegue se organizar na vida social sem conflitos. O pior do outro é imperativo no texto de Golding, por isso a construção dos personagens é baseada na violência, na força e na crueldade.

3.3 A LINGUAGEM GROTESCA: VOCABULÁRIO E IMAGENS

A representação do grotesco na literatura perpassa também o vocabulário e a sintaxe. Sabemos que a língua, como afirma Paula Sá (2009, p. 30), “é capaz de liberar violência. Assim, em muitas obras, os autores utilizam as gírias próprias de uma classe social, no intuito de registrar a expressividade e traduzir a familiaridade do grotesco no cotidiano”. Na obra em estudo, não se fala necessariamente de uma classe, mas a expressividade aparece em um vocabulário que remete à agressividade que vai sendo construída na animalização do ser e, o mais chocante, é que os falantes são crianças.

Ao longo de toda a narrativa, a frase “Mata o porco. Corta a goela. Espalha o sangue” é repetida diversas vezes apenas com pequenas alterações, o que teatraliza a violência das ações dos personagens, sendo repetida e colocada em cena para provocar efeitos grotescos. Essa frase está no texto sempre que os garotos se empolgam antes de uma caçada ou para comemorar uma caçada. Mas também aparece quando os meninos simulam o momento que algum porco é

morto, normalmente usando um dos outros meninos como “personagem principal”, revelando selvageria e descontrole: “os gritos foram aumentando de volume, ritualmente, como o último momento de uma dança ou de uma caçada” (Golding, 2014, p.127).

A frase citada traz como característica a ferocidade dos personagens, produzindo o efeito de ver e imaginar o derramamento de sangue e a selvageria da cena descrita. O autor, ao trazer a repetição ao longo do texto, fazendo os personagens e o leitor pronunciá-la, torna essa frase e a ideia grotesca da matança algo familiar no texto. E o que no início provoca asco, incômodo e tensão, vai se tornando comum na leitura e, com isso, o grotesco vai se revelando como a estética predominante na obra.

A morte é um tema recorrente na literatura. A sua representação, quase sempre, suscita um sentimento de angústia e medo, mas também pode exercer fascínio, pois ao refletir sobre a morte, o homem reflete sobre a finitude da vida. A descrição da morte na obra em estudo é grotesca porque introduz e descreve a violência ao corpo.

Um das dessas descrições é a aparição do paraquedista enroscado em seu paraquedas por conta de pedras que ficavam em cima do morro. Possivelmente, era o piloto ou copiloto do avião que os meninos viajavam. Simon andava na floresta quando avista a figura do paraquedista, também é de uma imagem horrenda, descrita pelo autor de forma grotesca, expondo cada ferimento causado pelo pouso errado do já falecido homem:

As moscas tinham encontrado aquela figura também. O movimento que parecia vivo as espantava por um momento, fazendo-as aglomerar-se numa nuvem preta em torno da cabeça. (...) Passou em revista os brancos ossos do nariz, os dentes, as cores da corrupção. Viu como era impiedosa a ação das camadas de borracha e lona que mantinham coeso o pobre corpo que já devia estar entregue à decomposição. Então o vento tornou a soprar e a figura se soergueu, inclinou a cabeça e exalou um hálito fétido na sua direção (Golding, 2014, p.160).

A descrição de um corpo em putrefação é fúnebre e a imagem das moscas rodando aquele corpo, aglomerando-se, é repulsiva. Depois de se deparar com essa figura, “Simon caiu de quatro e vomitou até esvaziar totalmente o estômago” (Golding, 2014, p.160). A referência ao vômito de Simon também caracteriza a estética grotesca, por ser um excremento que causa nojo e repulsa. Descrições como essas caracterizam na obra a presença do grotesco escatológico, dito por Sodré e Paiva (2014), visto que se refere a situações relativas a dejetos humanos.

A morte literária em **O senhor das moscas** revela no texto todas as formas de violência, seja pelo ferir o corpo, pela representação da decomposição como pela “sede de morte”

apresentada nas ações dos personagens. A morte passa a ser entretenimento, representando o crime na literatura como objeto de prazer.

Momentos antes da morte de Simon, os outros garotos se encontravam na praia e dançavam em ritmo ritualístico, como um único organismo, como diz Golding (2014). Lembrando as reflexões de Bakhtin (2010), quando fala da manifestação da vida material e corporal que são atribuídas a uma espécie de corpo popular, coletivo e genérico. O princípio material e corporal é o princípio da festa, do banquete e da alegria. É a prática da carnavalização de Bakhtin (2010, p.25) “o corpo e a vida corporal adquirem simultaneamente um caráter cósmico e universal”.

Os meninos haviam caçado e um banquete estava sendo feito em volta da fogueira. Muita dança e comida, era a festa da carne. O ato de simular a caçada, usando outros garotos como "porco" era repetido, além das falas de sempre “mata o porco, corta a goela, espalha o sangue”. Nesse momento, Simon chega e a tragédia grotesca acontece:

Os pequenos começaram a correr a esmo, gritando. Jack saltou para a areia. “Vamos dançar! Vamos lá! A nossa dança!” (...) Roger se transformou no porco, grunhindo e tentando atacar Jack, que fingia ser o animal. Os caçadores pegaram as suas lanças, os cozinheiros pegaram os espetos, e o resto se armou com tocos de lenha queimada. Enquanto Roger simulava o terror da porca, os pequenos corriam e pulavam por fora da roda. Porquinho e Ralph, sob a ameaça do céu, descobriram-se ansiosos por tomar parte naquela sociedade enlouquecida, mas parcialmente segura. Mas se contentaram em postar-se junto às costas bronzeadas do círculo que rodeava o terror e o tornava governável. Mata o monstro! Corta a goela! Espalha o sangue! O movimento da roda tornou-se contínuo, enquanto o canto perdia a excitação superficial do início e começava a exibir um pulso, um ritmo regular. Roger deixou de ser o porco e virou um caçador, de maneira que o centro da roda ficou vazio. Alguns dos pequenos formaram um círculo à parte, e as duas rodas complementares não paravam de girar, como se essa repetição, por si só, pudesse bastar para produzir alguma segurança. O que se ouvia eram os movimentos e a pisada de um único organismo. (...) O canto adquiriu um tom de maior agonia. "Mata o monstro! Corta a goela! Espalha o sangue!" As varas se abateram, e a abertura do novo círculo se fechou aos gritos. O monstro estava de joelhos no centro, com os braços dobrados para proteger o rosto. Gritava, tentando fazer frente àquele barulho abominável, falando de um corpo no alto da montanha. O monstro tentou avançar, rompeu o cerco e despencou da beira da laje de pedra na areia junto ao mar. Na mesma hora o bando se atirou sobre ele, pulando da laje, caindo em cima do monstro, gritando, batendo, mordendo, rasgando. Não se ouvia mais palavra alguma, e só o que se via eram as investidas dilacerantes de presas e garras. Então as nuvens se abriram e despejaram a chuva como uma cachoeira. (...) Então o amontoado se desfez e as primeiras figuras se afastaram cambaleantes. Só o monstro ficou imóvel, estendido a poucos metros do mar. Mesmo na chuva, todos viam que era pequeno; e seu sangue já empapava a areia” (Golding, 2014, p.166 -167).

Simon é morto de forma violenta, sem piedade. Aparece nesse momento o grotesco chocante, escandalizando o leitor quando se depara com um assassinato brutal realizado pelo que se esperava ser inocentes crianças.

Outra representação em que o vocabulário grotesco impera ocorre na descrição da morte do animal porca, pois esta foi perseguida de forma insana pelo grupo de caçadores, teve seu corpo alvejado de lanças, apunhalado com facadas e depois sua cabeça (já separada do corpo) foi colocada em uma estaca e batizada pela alcunha que dá nome ao livro:

enfraquecida pelo calor, a porca desabou e os caçadores se lançaram sobre ela. Aquela erupção terrível de um mundo desconhecido a enlouquecia; ela guinchava, se debatia, e o ar ficou repleto de suor, sons, sangue e terror. Roger corria em volta da presa, que perfurava com a lança toda vez que conseguia ver a sua carne. Jack estava em cima da porca, que apunhalava com a sua faca. Roger encontrou um lugar onde cravar a ponta de sua lança e começou a fazer força até usar todo o seu peso enterrá-la mais e mais. A lança afundava centímetro a centímetro, e os guinchos aterrorizados da porca se transformaram num grito muito agudo. Aí Jack encontrou o pescoço do animal, e o sangue quente jorrou enchando as suas mãos. A porca desabou debaixo deles, que se sentiram pesados e triunfantes em cima dela (Golding, 2014, p.149).

Depois de matarem a porca, nesse ritual, os garotos fazem uso de uma linguagem obscena, sendo a palavra “cu” usada como motivo de piada: “Bem no cu dela! Ouviu só? Ouviu o que ele disse? Bem no cu dela!” (Golding, 2014, p.149). O termo designa o baixo corporal absoluto ressaltado em Bakhtin (2010), em que o homem faz uso de tudo que é vulgar, o rebaixamento sai da superfície e chega ao primeiro plano.

Nesse universo de Golding, o narrador vai transformando o que é considerado belo e sublime em algo grotesco. Os cocos verdes, cheios de água e vida, passam a ser vistos como caveiras; secos e ocos como a morte. Nesse tipo de construção, o autor cria imagens, como o sublime no reverso do grotesco, que caminham juntas como afirma Hugo (2014). Isso também é verificado na descrição do movimento das ondas; é sublime, encanta, porém, é destacado como algo ameaçador:

Agora ele via o movimento do mar como um marinheiro de primeira viagem, e as ondas lhe pareciam a respiração de alguma criatura monumental (...). Então o leviatã adormecido soltava sua respiração — as águas subiam, as algas se espalhavam, e o mar, com um rugido, cobria espumando a mesa de pedra (Golding, 2014, p.116).

Em Golding, a “calma” do mar é descrita como monstruosa. As ondas são barulhentas,

fortes e, conforme o narrador, são como a respiração de um peixe feroz, um monstro, “uma criatura monumental” que possuía um rugido que cobria todo o ambiente. A narrativa apresenta, dessa forma, detalhes concretos de um cenário descrito como um universo mais animalesco e primitivo do que civilizado.

Por fim, cumpre afirmar que o vocabulário grotesco predomina na obra em estudo em muitas partes, causando, por vezes, repugnância e desconforto no leitor. Porém, por intermédio desse vocabulário e das imagens construídas a partir dele, é possível adentrar o universo da obra e entender a representação dos personagens como frutos de um mundo descrito como primitivo e selvagem.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Discutir a respeito do grotesco sempre será um desafio, visto que é uma categoria estética que está se transformando com o tempo. Mesmo com obras como as de Kayser, Bakhtin, Victor Hugo e Muniz e Paiva, oferecendo o que há de mais íntimo na essência grotesca, o grotesco ainda desliza entre “o ser e o não ser”, o real e o irreal, e esse é justamente um dos motivos de instigar a tantos estudiosos até hoje. Trata-se de uma estética que é uma metalinguagem, o grotesco se faz grotesco dentro do próprio existir, não se definindo por completo, logo, não possuindo limitações.

Identificar a manifestação do grotesco dentro da obra **O senhor das moscas**, de William Golding, apresentou-se como uma tarefa árdua, visto que esta estética predomina na construção de todos os aspectos narratológicos da narrativa, produzindo violência, horror e medo, seja na escritura seja no imaginário do leitor. O grotesco imita o que é familiar e acentua a decadência física moral e psicológica; a perda da identidade, o absurdo e a desarmonia no mundo, todas essas coisas se relacionam com o grotesco. De acordo com Kayser, “faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação do mundo falhem” (2013, p.159)

A obra em estudo, como foi mostrado, expõe, em primeiro plano, a degradação humana, o rebaixamento, e o mal que rondam os personagens de Golding. O grotesco se manifesta em toda a narrativa, começando pelo motivo das crianças estarem dentro de um avião: a fuga da guerra. Na época da primeira publicação, acontece a Segunda Guerra fora do texto e, na narrativa, Golding mostra esse estado de guerra e o que ela provoca no ser humano.

Todos os momentos de tensão que antecedem os primeiros momentos do livro, quando já estão na ilha, fazem parte de todo horror característico do grotesco. O medo da violência e da morte, por causa da guerra, a despedida dos pais, a ansiedade dentro do avião, a incerteza

sobre o futuro e acrescenta-se o fato de serem atingidos. O desespero da descida para se salvar e, a partir desse momento, o novo, o diferente, o mundo familiar é alheado e os personagens começam a se enxergarem em uma ilha deserta acompanhados de outros que pouco ou nada sabem sobre a vida.

O grotesco escatológico, aquele que rebaixa, está presente nos olhares que desprezam Porquinho, na ânsia por matar de Jack, no desejo pela caçada do corvo, nas descrições que humanizam a natureza, na nudez sem pudor, na pintura corporal que concede um aval oculto para a violência desmesurável, nas caçadas regadas a sede de matar, nos momentos de banquetes com os porcos mortos, em toda a sujeira narrada, não somente a dos garotos, mas da ilha, com excrementos espalhados por toda parte. O grotesco está, portanto, nas características físicas e psicológicas dos personagens e em tudo que os cerca, na ambientação que gera o cenário propício para tais características.

O grotesco revela-se, ainda, no medo sentido pelas crianças pequenas, nos pesadelos, nos gritos noturnos, no cadáver do paraquedista e nos conflitos entre os meninos de Golding. Todas essas presenças nos levam ao grotesco crítico, aquele que choca e faz o leitor refletir sobre a morte de crianças pelas mãos de outras crianças. Nesse ponto, Golding coloca o leitor diante do horror produzido pela violência. Vemos na obra a construção do ódio, o contato com o sangue, que passa a ser naturalizado, a satisfação dos personagens crianças em matar, a presença da falta de remorso, a busca pela vingança etc. Os garotos de **O senhor das moscas** chegaram à ilha com o mesmo questionamento de tantas testemunhas das guerras: “por que eles estão se matando? Não são eles iguais entre si?”. Mas logo perceberam que o mal já os havia contaminado e se tornaram iguais ou piores aqueles que condenavam.

Diante do exposto neste trabalho, entendemos que o grotesco é, em **O senhor das moscas**, uma estética que torna o enredo ainda mais expressivo. A começar pelo título, que provoca estranhamento e curiosidade, o autor já informa que colocará o leitor em um cenário animalizado e demoníaco. Na sequência, o leitor é conduzido a um universo cheio de violência e horror, fazendo surgir e predominar o medo dentro e fora do texto. O grotesco é o que atinge todos em **O senhor das moscas**, mostra e lembra que somos animais selvagens quando colocados em condições extremas. Porém, é também o que permite uma conscientização sobre a sociedade, a cultura e o poder, tanto na época de escritura da obra como na contemporaneidade.

5. REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento; o contexto de François Rabelais**. 7. ed. Tradução de Yara Frayeschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BAZZO, Juliane. Uma reflexão sobre bullying e governamentalidade a partir de três narrativas de ficção. **Revista de antropologia Campos**. PPGAA/UFPR. Biblioteca digital de periódicos. v. 16, n. 1, p. 52-74, 2015. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/campos/article/view/42884/pdf>>. Acesso em 20 de agosto de 2022.

GOLDING, William. **O Senhor das Moscas**. Tradutor Sergio Flaksman. 1.ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime: tradução do prefácio de Cromwell**. Tradução e notas de Célia Berrettinni. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco: configuração na pintura e na literatura**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

RIBEIRO, Lucas Pires. **Do Riso Demoníaco ao Riso Religioso na Idade Média**. Revista Escritas, v. 10, n. 1, p. 211-239, 2018.

SÁ, Paula Fabrisia Fontinele. **A presença do grotesco na obra *Le dernier jour d'un condamné***, de Victor Hugo. Disponível em: <<https://sites.google.com/site/victorhugoeseculo19/e-pesquisas>>. Acesso em outubro de 2022.

SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. **Grotesco: um monstro de muitas faces, capítulo de Lira dissonante: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo 122** Guimarães e Cruz e Sousa. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

SODRÉ, Muniz. PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. São Paulo: Editora Ltda, 2014.

O ALIENÍGENA EM NARRATIVAS DE FICÇÃO CIENTÍFICA

Gabriel Wirz Leite (UFBA)¹

Embora existam narrativas com extraterrestres escritas antes do século XIX, a exemplo do *Somnium* (2018), de Johannes Kepler, publicado pela primeira vez em 1634, como menciona Adam Roberts (2016, p. 57), pode-se pensar que o imaginário a respeito de alienígenas foi consolidado a partir de **A guerra dos mundos** (2016), de H. G. Wells, publicado pela primeira vez em 1898. Neste romance, marcianos dotados de gigantescos tripés mecânicos travam uma guerra contra a humanidade, almejando subjugar-la. Ao fim da narrativa, os seres espaciais sucumbem às bactérias da Terra, às quais não possuíam imunidade. Roberts (2016, p. 205-206) argumenta que os marcianos de Wells são imaginados conforme a ortodoxia científica da época na qual a narrativa foi escrita: luzes brilhantes tinham sido recém-observadas por telescópio sobre esse antigo mundo, de modo que cientistas indagavam se tais manifestações luminosas poderiam ser sinais de comunicação ou mesmo o lançamento de projéteis no espaço. Acreditava-se neste momento que Marte fosse um mundo muito mais velho que a Terra. Há algumas leituras que pensam o romance de Wells como sintomático do discurso imperialista britânico oitocentista, inclusive Roberts (2017, p. 207) infere que as narrativas de invasão fantásticas das décadas de 1880 e 1890 apresentam essencialmente um medo xenófobo do que vem de fora, de modo que se pode inferir se os marcianos de **A guerra dos mundos** (2016) eram meros códigos para diferença racial e nacional. Darko Suvin (1979, p. 78) segue esta linha de pensamento, afirmando que os marcianos de Wells são descritos, em termos *goebbelsianos*, como uma horrível alteridade supostamente racial, repugnante e viscosa, sendo-lhes concedida a função exclusiva de agirem como predadores sedentos de sangue. Esta seria, para Suvin (1979, p. 78), uma função que funde poder de fogo genocida – ele próprio descrito como um eco do tratamento aplicado pelas potências imperialistas aos povos colonizados – com certo vampirismo sanguessuga das fantasias de horror. O tropo da aterrorizante invasão alienígena foi retomado em diversas outras obras ao longo do século XX, tanto na literatura como na televisão e no cinema.

Quando se pensa em alienígenas, antes de mais nada, pensa-se em seres estrangeiros e estranhos. Como indica Csicsery-Ronay, Jr. (2011, p. 199), o alienígena é um ser que por definição é estranho, corpóreo e aproximadamente tão complexo como o ser humano. O

¹ Professor substituto de literatura brasileira na UFBA. Mestre em Literatura e Cultura (UFBA) e licenciado em Letras Vernáculas e Inglês (UFBA). E-mail: gabrielwirz451@gmail.com.

conceito de alienígena na ficção científica demanda que tais seres sejam criaturas inteligentes evoluídas de modo diferenciado, que se colocam perante o humano em uma posição ambígua entre forma animal e uma maior sciência, e que ocupam uma própria posição equivalente em uma hierarquia evolutiva diferente. A noção de alienígena, portanto, implica uma declaração de crença em variedades evolutivas e em uma hierarquia no topo da qual encontra-se uma forma de inteligência dominante – os alienígenas. Apenas sciência, desse modo, não é uma característica suficiente para tentar enquadrar seres extraterrestres nas narrativas de ficção científica, argumenta Csicsery-Ronay, Jr. (2007, p. 4). Alienígenas são inteligentes e ao menos de alguma forma autoconscientes. Às vezes tais seres podem ser enquadrados como pertencentes a faunas e floras extraterrestres, como os vermes de areia do megatexto da série **Duna** (2017). O *xenomorfo* da série de filmes **Alien** é um interessante exemplo das complexas formas de representação que alienígenas podem assumir em narrativas. No começo, tal ser é retratado como uma quimera animal monstruosa – uma mistura de réptil com inseto, crustáceo e aracnídeo – mecanicamente implacável, guiada por uma necessidade tropística de reproduzir e matar. Dado o apropriado hospedeiro humano, como é apresentado na franquia, o *xenomorfo* está mais disposto a comungar com sua presa em vez de consumi-la. Na trajetória da série **Alien**, o clássico monstro gótico do primeiro filme evoluiu para uma fábula ciborgue mais complexa, de forma que o monstro evoluiu de um conjunto quase mecânico de instintos irresistíveis para um ser consciente com uma vida mental, capaz de se comunicar e comungar com parceiros humanos (Csicsery-Ronay, Jr., 2007, p. 4-5).

Tradicionalmente, atesta Csicsery-Ronay, Jr. (2011, p. 200), alienígenas na ficção científica têm sido modelados a partir de certas categorias práticas de alteridade associadas a reguladores de cultura: crianças, mulheres, máquinas, pessoas marginalizadas, animais e gêneros tidos como anômalos. Muitas vezes a forma humanoide foi escolhida para retratar a morfologia corporal alienígena em narrativas do gênero, de modo extraordinariamente diverso. Em diversas obras audiovisuais alienígenas são bípedes humanóides com características faciais grotescas, adaptações que mantêm o estranhamento em um estado mínimo e possibilitam a adequação das produções a orçamentos mais baratos. Em outros casos, a indiferenciação física chega ao máximo: na série para a televisão **Doctor Who** (2005), produzida pela BBC, os doutores/senhores do tempo são visualmente indistinguíveis de seres humanos. A única característica biomorfológica que os difere é a existência não visível de um segundo coração e a capacidade de se regenerar em outros corpos, habilidade que faz com que eles possam permanecer vivos ao longo do tempo e do espaço. Os doutores costumam viajar pelo tempo e espaço junto com seus companheiros humanos em uma inusitada máquina do tempo que assume

a forma de uma cabine telefônica inglesa, combatendo ameaças intergalácticas que desestabilizam não só a Terra, mas o universo como um todo.

Porém, uma outra forma humanoide famosa da cultura *pop* é a retratada na franquia **Predador** – que, apesar de possuir um corpo similar ao humano, detém uma grotesca face monstruosa.

Em **O predador** (1987), dirigido por John McTiernan, Arnold Schwarzenegger interpreta um major do exército estado-unidense que lidera uma missão de resgate na América Central, porém ele e seus subordinados se deparam com uma ameaça invisível dotada de tecnologia avançada – como um dispositivo que lançava tiros de laser e uma armadura que possibilitava uma camuflagem transparente, visualmente icônica na franquia – que os caça um a um no meio da selva. Ao final, o protagonista consegue descobrir uma forma de se camuflar a partir da lama do próprio terreno – que o deixava invisível na leitura do sensor térmico do predador – e de matar o inimigo. O filme como um todo parece uma exaltação fálica de masculinidade normativa, repleta de homens musculosos e armas gigantescas. Também são encontráveis contornos racistas na obra: se os militares dos Estados Unidos são, como sempre, os mocinhos da história, os guerrilheiros latino-americanos são bandidos e vilões. O membro latino da tropa do major Dutch é chamado estereotipadamente de *Poncho*, artefato cultural associado ao México. Conotações racistas também estão presentes no segundo filme da série, **Predador 2** (1990), dirigido por Stephen Hopkins, que transfere o cenário da selva tropical para uma Los Angeles de um futuro próximo que vive uma onda de calor. Nesta sequência, o predador alienígena caça os membros de gangues raciais que dominam a cidade californiana, também perseguidos por um policial interpretado por Danny Glover. A premissa de retratar imigrantes como criminosos bestializados por si só já é problemática. É no mínimo caricatural o retrato feito dessas gangues: a gangue colombiana, além de violenta, aparentemente só fala em espanhol – embora sejam norte-americanos – e faz uso de cocaína o tempo inteiro. A gangue jamaicana, sua rival, é praticante de vodu, fuma maconha em quase todas as situações e possui *dreadlocks*. Pode-se indagar também se os *dreadlocks* do próprio predador são uma forma de atrelar vilania monstruosa a um elemento associado à cultura negra.

Csicsery-Ronay, Jr. (2011, p. 201) atesta que culturas marginalizadas são os modelos favoritos para alienígenas humanoides incorporados a sociedades, o que seria uma continuação da tradição da ficção de aventura imperial de orientalizar as culturas inassimiláveis do império. Roberts (2016, p. 268) também argumenta sobre as práticas racistas feitas em obras de ficção científica, a exemplo das publicadas na era das revistas *pulp*, na primeira metade do século XX. Para Roberts (2016, p. 268), não foi à toa a existência de obras do gênero que retratavam

extermínios de espécies inteiras inteligentes: era um desdobramento dos discursos disseminados em um momento no qual ocorreu uma guerra mundial caracterizada por um discurso de extermínio racial. Desse modo, não raramente, narrativas de uma defesa supostamente heroica, à maneira fascista, contra o assalto do massificado e monstruoso outro se deram, de forma específica, em termos raciais. Roberts (2016, p. 269) indica que tanto revistas *pulp* de aventura quanto nas de ficção científica, histórias ambientadas na África opunham com frequência exploradores brancos a estereótipos racistas de africanos negros. Narrativas com o suposto perigo amarelo proliferavam, satanizando os chineses como uma horda sub-humana de perigosas pestes, às vezes sob o apelido ideologicamente carregado de *celestia*, uma referência à China como império celestial— imigrantes chineses eram às vezes chamados *celestias* em zombaria por parte dos brancos. Em *The Celestial Hand: A Sensational History* (1903), de Joyce Vincent, publicado em 1903, os chineses invadem primeiro a Austrália e depois a Europa, embora, a despeito de seus enormes efetivos, sejam derrotados pelos brancos supostamente superiores.

Como indica Roberts (2016, p. 269), um dos mais populares personagens *pulp* das décadas de 1920 e 1930 foi Fu Manchu, do escritor britânico Sax Rohmer, antagonista em treze novelas e a própria síntese de racismo orientalizante: insondável, maligno, manipulador e criminoso ao extremo. Nessas histórias, o sinistro médico apresentou-se imortal com um *elixir vitae*, e seu plano o envolve no sequestro dos maiores cientistas da Europa para construir na China uma superarma futurista. Fu Manchu migrou de forma promíscua para revistas e quadrinhos *pulp*, para o teatro, o rádio e, por fim, para uma grande quantidade de filmes. Roberts (2016, p. 269) retoma a observação de Abraham Kawa de que o vilão é a reversão do imperialismo ocidental sobre si mesmo, o medo do colonizado retaliando por meio de rebelião e sabotagem, um aspecto evidenciado pelo fato de que os atores escalados para interpretá-lo eram caucasianos caracterizados para se parecerem com pessoas estereotipadas de origem oriental. Com a mesma frequência, o Outro racial era concebido como extraterrestre. Roberts (2016, p. 269) utiliza como exemplo para seu argumento algumas histórias dos irmãos Earl Andrew Binder e Otto Oscar Binder, publicadas em revistas *pulp* na década de 1930. Em *The Black Comet*, publicada na revista *Science Fiction* de junho de 1939, um grupo de colonizadores terráqueos é forçado a se defender de frenéticas hordas marcianas, o que fazem ao liquidar seu avanço em massa com uma superarma que lembra uma metralhadora. Em *Eye of the Past*, publicado na revista *Astounding Science-Fiction* em março de 1938, um cronovisor revela uma invasão futura da Terra por alienígenas implacáveis que só podem ser combatidos por um canhão atômico. Assim, na narrativa, logo começaria uma luta decisiva entre o novo

armamento da Terra e os poderes demoníacos dos alienígenas. Csicsery-Ronay, Jr. (2011, p. 201) infere que, ao longo do tempo, a prática abertamente racista da ficção científica anterior aos anos 1960 foi gradualmente substituída por formas mais socialmente oblíquas, como os *klingons* zulu-samurai na franquia *Star Trek*. Tal orientalização também se deu em outra direção, a exemplo dos habitantes do planeta Athshe em **Floresta é o nome do mundo** (2020), de Ursula Le Guin, publicado em 1976, caracterizados como criaturas ecológicas sentimentalizadas que enfrentavam um genocídio imperial.

Apesar da existência de famosas representações de extraterrestres como humanóides, Csicsery-Ronay, Jr. (2011, p. 201) indica que de longe animais são os modelos mais frequentes para formas e comportamentos alienígenas: insetos e seres pertencentes a colmeias, cachorros telepatas ou mesmo gatos advindos do espaço sideral, como no filme *trash The Cat* (1992), de Gnai Choi Lam. Um dos exemplos mais famosos é a direitista obra de propaganda militar **Tropas estelares** (2015), de Robert Heinlein, publicada em 1959, na qual é narrada uma história em que a humanidade trava uma guerra intergaláctica com alienígenas aracnídeos. O romance foi adaptado para o cinema em 1997 por Paul Verhoeven, que realizou um filme quase *trash* marcado por retratos grotescos desses seres extraterrestres. O grotesco, na verdade, é um importante tropo da ficção científica, sobre o qual Csicsery-Ronay, Jr. escreve em *The Seven Beauties of Science Fiction* (2011). O grotesco diz respeito a um estranhamento perante aquilo que confronta a compreensão racionalista, dotado de uma mutabilidade constante que sempre escapa a tentativas racionais de apreensão. Se o sublime em arte está relacionado a magnitude e expansão, o grotesco volta-se para uma materialidade redutora que tenta apreender aquilo que lhe é estranho. Csicsery-Ronay, Jr. (2011, p. 192) infere que a instabilidade do grotesco faz do mundo físico um lugar inseguro e indeterminado, impregnado por forças derradeiramente hostis ao anseio humano por estabilidade social e categorização. Percepções, assim, podem ser facilmente reveladas como alucinações. Corpos são constantemente lembrados que eles não são compartimentos armados, mas convites para abertura e perfuração, arenas de formas de vida autônomas, doenças, mutações e vírus íntimos.

O grotesco científico, nesse sentido, vem com o reconhecimento de uma anomalia física corporificada, um ser ou evento cuja existência ou comportamento não podem ser explicados pelo sistema universal de racionalização em voga. Como atesta Csicsery-Ronay, Jr. (2011, p. 194), o corpo grotesco não é apenas um corpo natural, ele é uma hipertrofia do natural, com um crescimento irrepresível. Ele produz excrescências, protuberâncias, narizes e ouvidos enormes, tumores e genitálias. A criatura da série *Alien* tem um famoso ciclo metamórfico de crescimento, que vai do ser aracnídeo-octopoidal devorador de faces, passando pelo estágio de

larva que cresce a partir das vísceras do hospedeiro, até o adulto codificado de forma múltipla – representações modificadas a cada filme da franquia –, que incorpora tanto pênis quanto vagina. O *xenomorfo* tem uma famosa segunda boca voraz embutida na primeira, seu corpo tem uma composição estrutural que se assemelha a silicone e seu sangue é ácido.

Em *Alien – o oitavo passageiro* (1979), dirigido por Ridley Scott, é desenvolvida uma narrativa que apresenta uma sequência de mortes horrendas provocadas por um alienígena em uma nave espacial batizada de *Nostramo*, não por acaso título de uma obra de Joseph Conrad, famoso por romances que tematizavam navegações. Após receberem a transmissão de um sinal vindo de um pequeno planeta, os tripulantes pousam neste local e alguns deles resolvem investigar a situação, deparando-se com uma estranha nave alienígena. Um dos oficiais, Kane, descobre um lugar repleto de ovos alienígenas e acaba sendo atacado por um ser estranho, a famosa forma inicial aracnídeo-octopoidal do *xenomorfo*. O ser fica preso à face do tripulante, que é levado de volta à nave. Dallas, o comandante, consegue fazer com que o colega seja levado de volta ao interior da nave, a contragosto da tenente Ripley, interpretada por Sigourney Weaver, que se tornou a protagonista emblemática da franquia. O membro da equipe preso ao parasita é levado para a enfermaria e mantido sob repouso, enquanto os seus companheiros discutem a situação. Em determinado momento, a forma alienígena se solta e o homem desperta, fazendo com que a situação pareça ter sido resolvida e os tripulantes comecem até a compartilhar gargalhadas. Contudo, Kane adquire um comportamento estranho e sua feição fica cada vez mais branca e dotada de um aspecto doentio, até que é apresentada a antológica cena na qual o *xenomorfo* em um estado ainda inicial e pequeno irrompe de dentro das vísceras do oficial, espalhando sangue para todos os lados. Desse modo, o filme que inicialmente apresentava um maior contorno de ficção científica acaba se mesclando ao horror e ao terror.

Cardoso (2020, p. 129) retoma as classificações de terror e horror concebidas pela escritora Ann Radcliffe, seminal na consolidação do romance gótico moderno, e infere que o terror é ligado à obscuridade e ao sublime, e “envolve algum tipo de ameaça, geralmente de caráter sobrenatural, que, ao não se revelar por completo, torna-se ainda mais inquietante, ao mesmo tempo em que estimula a imaginação ao introduzir uma incerteza epistemológica” (CARDOSO, 2020, p. 129). O horror, por outro lado, visto por Radcliffe como um efeito menor, está ligado à surpresa e ao choque, mostrando de forma explícita uma ameaça que se revela por completo, não deixando espaço algum para a imaginação. O *xenomorfo*, cada vez mais desenvolvido, é colocado como a obscura e inquietante ameaça característica das obras de terror, que mata os membros da espaçonave um a um, até que Ripley consegue escapar da *Nostramo* – que é colocada em modo de autodestruição – junto com seu gato pela nave-auxiliar,

enquanto o *xenomorfo* é lançado ao espaço. Toda a retratação visual da obra auxilia na enquadração híbrida de gêneros do filme: a iluminação sombria e o jogo de luzes, a caracterização do alienígena e a espaçonave, que se torna um *locus horribilis* espacial. Assim como os personagens monstruosos, o *locus horribilis* – o cenário onde eventos sombrios transcorrem – é um dos principais elementos da tradição gótica, como argumenta França (2016, p. 2493).

O gótico, nesse sentido, pode ser entendido como um modo narrativo que emprega técnicas de suspense em enredos que objetivam a representação dos horrores e das ansiedades de uma época por meio da produção de efeitos estéticos relacionados ao medo, ao sublime terrível ou ao grotesco (França, 2016, p. 2493). Enquanto a arte clássica era bem ordenada, o gótico era caótico, representava o excesso, era o produto da barbárie e do incivilizado. O gótico surgiu como um fenômeno de questionamento da modernidade, carregado pelas apreensões geradas pelas mudanças ocorridas nos modos de percepção do mundo a partir do século XVIII, calcados no racionalismo e na pretensão de categorização científica. Enquanto o discurso iluminista ditava progresso no *século das luzes*, as obras góticas desafiavam a compreensão racional, retratavam sombras e evidenciavam um foco em olhar para o passado – que retornava como ameaça fantasmagórica, nestas narrativas. Com frequência, as obras seminais de ficção científica escritas entre os séculos XVIII e XIX também apresentavam uma preocupação com o mundo ocidental que se tornava calcado na ciência e no racionalismo: *Frankenstein, ou o Prometeu moderno* (2015), de Mary Shelley, publicado em 1818, é um exemplo de obra que apresentava uma preocupação das consequências do ser humano brincar de deus por meio da ciência. *Alien – o oitavo passageiro* (1979) pode ser interpretado, dessa forma, como a falibilidade da tecnologia humana perante o agressor desconhecido e extraterrestre.

Porém, a série de filmes *Alien* torna-se cada vez mais complexa e acaba sendo redutor conceber os *xenomorfos* como uma mera ameaça extraterrestre. Csicsery-Ronay, Jr. (2011, p. 207) argumenta que na franquia corpos são regularmente violados, separados em partes, forçadamente fundidos e consumidos. Eles são duplicados tornando-se sombras uns dos outros, até que um dos conflitos tradicionais da ficção de horror, o embate do comum contra o diferente, torna-se difícil de se manter. No quarto e último filme com a personagem Ripley – um clone artificial dela mesma, que detém características híbridas do *xenomorfo*, após dar à luz a uma rainha da espécie alienígena –, *Alien – a ressurreição* (1997), dirigido por Jean-Pierre Jeunet, as relações opostas entre o humano e o inumano tornam-se completamente reconfiguradas para formar uma série de potencialidades interseccionais. No filme, passaram-se 200 anos desde a morte de Ripley ocorrida no longa anterior da série, *Alien 3* (1992), dirigido por David Fincher.

Cientistas utilizam dados do seu DNA colhidos antes de sua morte, produzindo um clone misturado às informações genéticas da rainha *xenomorfa* que crescia no interior da protagonista. A rainha é extraída e utilizada para produzir vários *xenomorfos* dentro da espaçonave, mantidos sob forte segurança. Outras tentativas de se criar um clone funcional foram feitas, mas só um, denominada de número 8, consegue se desenvolver. O clone de Ripley acaba se tornando um ser híbrido: adquire um sangue ácido característico dos *xenomorfos* e uma ligação psíquica com eles, pressentido intencionalidades e movimentos dos alienígenas.

Os *xenomorfos* presos em cativeiro conseguem se rebelar e atacam tanto os militares e cientistas quanto os mercenários recém-amotinados que estavam na nave, dentre eles Call, interpretada por Winona Ryder, revelada como um robô ao longo do filme. A rainha dá à luz por fim a um ser que se assemelha muito vagamente a um humano mais do que os outros *xenomorfos* e que acaba por matar a própria mãe após seu nascimento. O alienígena visa atacar as pessoas ao redor, porém cessa suas ações perante o clone de Ripley. A criatura consegue ser derrotada e, ao final, o clone de Ripley e Call conseguem escapar e pousar na Terra, admirando um crepúsculo diante do que aparentam ser as ruínas de Paris. Diante da posição ambígua que é construída na narrativa entre o humano e o alienígena, a falta de uma relação opositiva entre o mesmo e o Outro, entre humano e monstro, significa, para Csicsery-Ronay, Jr. (2011, p. 207-208), que o confronto final entre Ripley e o filhote alienígena está estruturado a partir de similaridade e, portanto, permeado por um senso terrível de perda. A morte da rainha é a morte da sua prole, assim como o é a morte do gigantesco filhote. Desse modo, a série *Alien* complexifica as barreiras que separam o humano do não-humano, possibilitando que se indague se o clone da Ripley seria um novo estágio para o ser humano; se seria este o caso de se pensar em um pós-humano; se este seria um novo caminho para se pensar evolução e quais as consequências de tudo isso.

Csicsery-Ronay, Jr. (2011, p. 208) argumenta que a série de filmes *Alien* possibilitou muitos trabalhos críticos pautados na psicanálise e nos estudos de gênero. Para Csicsery-Ronay, Jr. (2011, p. 208), a posição de agente heroico é ocupada dependentemente em todos os filmes por Ripley, um sujeito feminino representativo em um nicho que, até a aparição da personagem, estava reservado apenas a homens. Csicsery-Ronay, Jr. (2011, p. 208) também acredita que Ripley está livre do entrelaçamento a um par romântico, como em muitos filmes anteriores ao dirigido por Ridley Scott. Também é interessante, nesse sentido, que seu afeto nunca é por seres masculinamente codificados: o gato Jonesy do primeiro filme, a jovem garota Newt no segundo longa-metragem, *Aliens, o resgate* (1986), dirigido por James Cameron, e a jovem garota androide Call em *Alien – a ressurreição* (1997). Dessa forma, para Csicsery-Ronay, Jr. (2011,

p. 208), Ripley está consequentemente livre para estabelecer sua posição fora da díade heteronormativa.

Penso que também é interessante como a série explora o tema da maternidade ao longo dos filmes, a partir de *Aliens, o resgate* (1986). Na obra, após escapar do *xenomorfo* no primeiro filme e dormir por 57 anos, Ripley é resgatada pela sua antiga companhia e descobre que o planeta onde sua antiga espaçonave pousou e teve contato com a larva dos *xenomorfos* foi colonizado por pessoas, que no momento estavam se deparando com um ataque provocado pelos alienígenas. A protagonista descobre também a terrível notícia de que sua filha, após todas essas décadas, havia envelhecido e falecido recentemente. Ripley chora por não ter podido cumprir a promessa de retornar da viagem espacial a tempo para o aniversário da filha, por conta dos eventos ocorridos no primeiro longa da série. Como a ex-tripulante do *Nostromo* já tinha experiência com os *xenomorfos*, ela é enviada para o planeta junto com uma tropa de militares, que, dessa vez, enfrentam vários alienígenas, em vez de apenas um, como no primeiro filme. Durante os confrontos, Ripley resgata uma pequena garota, Newt, única sobrevivente de uma família que sofreu um ataque dos *xenomorfos*, e consegue escapar com a jovem. Ambas as personagens acabam suprimindo a falta uma da outra: se Ripley havia perdido sua filha, agora tinha a garota; se a garota havia perdido a mãe, agora estava sob a proteção da protagonista. A maternidade também é estendida aos *xenomorfos*: a rainha da espécie alienígena, durante o confronto, recua diante da ameaça humana de atacar a sua prole. Ou seja, o alienígena deixa de ser apenas uma ameaça assassina, como estava sendo retratado até então na série, e começa a ganhar contornos mais complexos, ao buscar também proteger a vida e não apenas a exterminar. Em *Alien 3* (1992), dirigido por David Fincher, Ripley novamente é resgatada após escapar dos *xenomorfos* e mais uma vez chora diante da perda de uma filha, desta vez a garota que havia resgatado. Esta perda se torna apenas uma vaga lembrança em *Alien – a ressurreição* (1997): o clone de Ripley, em determinado momento, ao ter fragmentos de memória da protagonista, lembra que existia uma garota que havia morrido, mas ela apaticamente afirma não se lembrar sequer do nome da criança. Em *Alien 3* (1992), Ripley se encontra em uma prisão repleta de homens agressivos, que acabam por sofrer um ataque da espécie alienígena, que de alguma forma havia escapado junto com Ripley. O *xenomorfo* ataca a todos, mas recua diante de Ripley que agora se tornava cada vez mais complexa: é descoberto que a humana carregava dentro de si uma rainha da espécie, de modo que um ataque do alienígena seria um ataque a si mesmo e à perpetuação de sua espécie. O ataque e a fusão com os humanos, afinal de contas, era uma forma de perpetuar a vida a partir da morte. Em *Alien – a ressurreição* (1997), a maternidade e a fusão do humano com o não humano, com o alienígena, chegam ao seu clímax derradeiro,

quando o clone de Ripley se depara com a rainha *xenomorfo* e seu cada vez mais híbrido derradeiro filhote.

Csicsery-Ronay, Jr. (2011, p. 211-212) pensa que no âmago do grotesco encontra-se a desestabilização vertiginosa do senso de equilíbrio natural — nos termos da política da consciência e do distúrbio da ordem cósmica. O grotesco contemporâneo da ficção científica regozija-se na liberação oferecida pela ciência transmutativa contemporânea das mitologias normativas de gênero e corpo, que sobreviveram no materialismo científico enquanto cientistas não eram capazes — e nem queriam — de manipular os sagrados alicerces enclausurantes da categorização de corpos. Embora o senso comum tenda a pensar corpos monstruosos como meros produtores de medo, na verdade a gama de afetos decorrentes da monstruosidade é mais complexa. Mathias et al. (2021, p. 663), ao apresentar o pensamento de Jeffrey Cohen, indicam que o corpo monstruoso é um corpo marcado pela diferença, um corpo diferente e anômalo, mas que provocam sobre nosso imaginário afetos ambíguos. O corpo monstruoso está ligado a medo, desejo, fantasia, ansiedade e ao maravilhoso, é um “corpo localizável historicamente em determinado contexto social e possível objeto de adoração e de medo”. Historicamente representado em narrativas da poética gótica, o corpo feminino, argumentam Mathias et al. (2021, p. 663) a partir da visão de David Punter, é um corpo aberto à possibilidade de contaminação pela às vezes indetectável presença do outro, algo oposto ao inviolável corpo masculino. Desse modo, para Mathias et al. (2021, p. 664), “ao ser a encarnação do *des-humano*, habitando o limiar entre o humano e o inumano, o corpo feminino postula-se enquanto corpo abjeto”. Aberto à possibilidade de contaminação às vezes indetectável por outro corpo, como o de um bebê, ou, no caso de Ripley, a futura rainha *xenomorfa*, ele não sustenta a inviolabilidade cultural atrelada ao corpo masculino.

Nesse sentido, também é interessante que a representação maternal é dotada de uma posição ambígua: se, por um lado, a maternidade enquanto função cultural está associada a um comportamento protetor e nutridor, por outro, ela pode representar o potencial destruidor da criação. A partir do estudo arquetípico que Joseph Campbell fez a partir da psicologia analítica de Jung, Mathias et al. (2021, p. 665) inferem que se, na mitologia grega, é possível ver a “tríade feminina compondo as Moiras responsáveis pelo nascimento, o desenvolvimento e a partida de um ser humano, a construção da chave da mãe nutridora/destruidora abocanha vida e morte, todas as etapas da existência, luz e sombra, começo e fim”. O desenvolvimento da personagem Ripley ao longo de *Alien 3* (1992) e *Alien – a ressurreição* (1997) retratam bem isso: a personagem carrega consigo, involuntariamente, a futura rainha da espécie alienígena no terceiro filme da série. No longa seguinte, a rainha *xenomorfa* é criada e se depara com o clone

de Ripley, sua progenitora, que, após ter se tornado um ser híbrido monstruoso dotado de características físicas acentuadas e um sangue ácido análogo ao da espécie alienígena, se coloca em uma posição ambígua ao destruir a prole da sua prole, a rainha alienígena. Se o clone de Ripley, encarnação do monstruoso, apresenta um retrato da maternidade destruidora, o filhote da rainha alienígena reencarna o mito de Saturno transpondo o parricídio para matricídio, ao assassinar sua genitora.

Na década anterior ao primeiro filme da série *Alien*, em *Solaris* (2021), publicado em 1961, o polonês Stanislaw Lem escreve uma também interessante narrativa que apresenta o contato de seres humanos com uma inteligência alienígena a qual não se pode compreender a partir das bases do pensamento humano. No romance, em algum tempo futuro, a humanidade desbrava um planeta que dá título ao livro, Solaris, caracterizado por rotacionar entre dois sóis, desafiando diversos postulados científicos, e pela presença de um oceano de plasma que cobre sua superfície, um verdadeiro desafio à racionalização das bases científicas, de modo que é desenvolvida uma própria ramificação das ciências naturais para tentar dar conta do planeta – a *solarística*. Ao longo de várias décadas, diversas teorias a respeito do planeta são desenvolvidas, minuciosamente descritas no romance – não à toa, o livro costuma ser também enquadrado dentro do subgênero *hard sci-fi*, uma variação da ficção científica caracterizada por maiores índices de verossimilhança com as ciências exatas e naturais –, dentre elas a principal é a concepção do oceano ser uma possível forma de vida que extrapola os limites da sciência. O psicólogo Kris Kelvin chega ao planeta para realizar pesquisas em uma estação de pesquisa localizada sobre o oceano junto com outros cientistas, dentre eles o seu mentor Gibarian, porém é descoberto que este acabara de cometer um misterioso suicídio e que os outros dois cientistas que estavam na estação, Snaut e Sartorius, aparentemente enlouqueceram. Kelvin se vê consternado com a estranha e misteriosa situação, que só piora quando ele se depara com um certo tipo de clone de uma antiga amante sua, Harey, que havia suicidado e por quem ele sentia um forte sentimento de culpa. Após os cientistas terem feito experimentos com radiação no oceano, de certa forma o oceano reagiu de volta afetando a mente dos pesquisadores e surgiram essas aparições, chamadas de *hóspedes* pelos cientistas, personificações de pessoas que provocavam grandes afetações psíquicas aos *solaristas*. Aparentemente, o oceano conseguia ter acesso de alguma forma à mente dos cientistas, de modo que Snaut em determinado momento chega a dizer a Kelvin que a visita dos *hóspedes* era um certo tipo de experimento do próprio oceano em relação aos humanos. Os *hóspedes*, também chamados de *criaturas E* pelos cientistas, são vistas pelo físico Sartorius como não sendo pessoas e “nem cópias de

determinadas pessoas, apenas projeções materializadas do conteúdo existente em nosso cérebro sobre certa pessoa” (LEM, 2021, p. 158).

A relação de Kelvin em relação à projeção de Harey torna-se cada vez mais complexa ao longo da narrativa: embora ele soubesse que não era de fato a sua amante que estava diante dele, ele acabou desenvolvendo afetos ambivalentes em relação a este ser. Isso é algo que já pode ser percebido desde um dos primeiros contatos dele com a falsa Harey, que mesmo depois de tentativas dele se livrar dela, retornava. Kelvin indaga-se:

Embora não acreditasse que fosse ela, toda vez que eu a reconhecia naqueles pequenos gestos habituais minha garganta ficava apertada. Aquilo era incompreensível e horrível, e mais horrível ainda era eu também ter que me comportar às avessas, fingindo que achava que ela era a Harey, pois afinal ela mesma achava que era; e, em seu entendimento, ela não estava agindo arditosamente. Não sei como cheguei à conclusão de que deveria ser assim, mas para mim aquilo era o certo, se é que, enfim, algo certo pudesse existir! (LEM, 2021, p. 99).

Alienígenas são necessários porque a espécie humana se encontra sozinha em sua consolidada posição de espécie tida como inteligente, argumenta Csicsery-Ronay, Jr. (2007, p. 5). A falta que os gera é um Outro com quem possamos nos comparar. Muitas qualidades de espírito e mente aparentam existir apenas em nós, de modo que temos nada com quê medi-las, que nos permita ver nossos limites, nossos contornos e nossas conexões. Inteligência abstrata, linguagem, razão, tecnologia, organização política, violência, todas as coisas que supostamente definem o *Homo – sapiens, habilis, faber, politicus, ludens* – são singularidades *de facto*. O alienígena, desse modo, para Csicsery-Ronay, Jr. (2007, p. 5), é o horizonte ficcional de uma singularidade paralela com a qual podemos nos relacionar. *Solaris* (2021) leva isso ao extremo ao evidenciar um ser inapreensível como o oceano senciente que consegue criar algo como os *hóspedes*, algo que problematiza não só os vínculos humanos, mas a própria relação com o Outro e a incapacidade de o compreender. Essa é justamente a visão de Jameson (2005, p. 111) a respeito do romance: a incapacidade de compreender o outro. Os *hóspedes* são vistos, em sua argumentação, como projeções de nós mesmos, na verdade. Jameson (2005, p. 111) indaga: o oceano está torturando e punindo os visitantes terráqueos, por meio das visitas dos *hóspedes*? Ao se deparar com as desafiadoras experiências no planeta Solaris, argumenta Jameson (2005, p. 111), humanos permanecem prisioneiros de um sistema filosófico antropomórfico. As pessoas tornam-se, dessa forma, incapazes de emitir qualquer julgamento senão nos termos de Carl Schmitt – amigo ou inimigo – e de Kant – prazer ou dor. Tal limitação conceitual confirma, portanto, em sua argumentação, a derradeira mensagem de Lem: ao imaginar a nós mesmos

tentando entrar em contato com um Outro extremamente diferente, estamos na verdade meramente olhando em um espelho em busca de uma imagem ideal do nosso próprio mundo. Durante um diálogo com Kelvin, o cientista Snaut lhe diz:

Não buscamos nada além de pessoas. Não precisamos de nenhum outro mundo. Precisamos de espelhos. Não sabemos o que fazer com os outros mundos. Para nós basta este mundo, e ele ainda nos deixa boquiabertos. Queremos encontrar a nossa própria imagem idealizada; deve haver corpos celestes com civilizações mais aperfeiçoadas do que a nossa; em outros, esperamos novamente encontrar o reflexo de nosso primitivo passado. Entretanto, do outro lado, existe algo que não aceitamos e do qual nos defendemos, pois, afinal, nós não trouxemos da Terra apenas um destilado das virtudes, uma estátua heroica do Ser Humano! Viemos para cá tais como somos de verdade, e quando o outro lado nos mostra essa verdade, essa parte que dissimulamos, não podemos nos conformar com isso! [...] É algo que queríamos: o contato com outra civilização. Nós temos esse contato! A nossa própria feiura exagerada como ao microscópio, monstruosa, nossa idiotice e vergonha! (LEM, 2021, p. 117).

Em determinado momento da narrativa, a falsa Harey escuta uma gravação de Gibarian, mentor de Kelvin, a respeito da natureza dos hóspedes e descobre a verdade sobre si mesma. A criatura entra em desespero e tenta se matar ao ingerir oxigênio líquido, provocando desespero em Kelvin. Porém, a tentativa é frustrada: o oceano conseguia regenerar rapidamente o material constituinte dos corpos dos hóspedes, pensados por Kelvin e pelos demais cientistas como neutrinos, partículas subatômicas. É tamanho o choque da falsa Harey, que diz para o seu amante: “Harey? [...] Mas...eu...não sou a Harey. E quem sou...eu? Harey? E você, você?! [...] Me escute, eu já não posso mais. Isso não é possível. Eu não sabia de nada. Mesmo agora eu ainda não compreendo nada” (LEM, 2021, p. 216). E prossegue gritando: “Me deixe! Me deixe! Você tem nojo de mim! Eu sei! Assim eu não quero! Não quero! Você está vendo, você mesmo está vendo que eu não sou eu, não sou eu, não sou eu...” (LEM, 2021, p. 217). Ainda assim, porém, Kelvin, já imerso em sua experiência afetiva, lhe diz: “- Aquilo que existiu não existe mais. Aquilo morreu. Mas aqui eu amo você. Entende?” (LEM, 2021, p. 217). Mais à frente, Snaut menciona para Kelvin uma proposta de Sartorius para acabar com as visitas dos *hóspedes*: eles mapeariam ondas cerebrais de Kelvin e as emitiriam por meio de raios X para o oceano, de modo que afetasse os campos de força que possibilitavam as estruturas de neutrinos que compunham os corpos dos *hóspedes*. Kelvin diz a Snaut que aceita, mas guardando para si a vontade de fugir da estação com a falsa Harey. O psicólogo revela seus planos para a falsa Harey, porém ela o engana e o dá um sonífero. Quando acorda, desesperado, o experimento já havia sido realizado com sucesso. Kelvin se irrita com Snaut, que auxiliara a falsa Harey, e

acaba por ler um bilhete que ela lhe deixara, pedindo para ele não se irritar com Snaut. Ao final do livro, Kelvin sai da estação e resolve tocar o oceano, tecendo reflexões no último parágrafo do livro que englobam a fragilidade das relações humanas e a impossibilidade de apreensão e compreensão do Outro desconhecido:

[...] Exteriormente eu estava tranquilo, mas em segredo, sem estar consciente disso claramente, eu esperava por algo. O quê? A volta dela? Como eu podia esperar por isso? Todos nós sabemos que somos seres materiais, submetidos às leis da fisiologia e da física, e que a força de todas as nossas emoções reunidas não consegue lutar contra essas leis, mas apenas odiá-las. A eterna crença dos amantes e dos poetas na força do amor que é mais duradouro que a morte, aquele *finis vitae sed non amoris*, que nos persegue há séculos, é uma mentira. Porém essa mentira é apenas inútil, e não ridícula. Mas ser um relógio que mede a passagem do tempo, alternadamente quebrando-se e sendo novamente reconstruído, e que, quando o construtor aciona a roda dentada em seu mecanismo, junto com o seu primeiro movimento começam também o desespero e o amor? Saber-se um repetidor de sofrimentos, que se tornam tanto mais profundos quanto cômicos, pelo número de suas repetições? Repetir a existência humana, tudo bem, mas repeti-la tal qual um bêbado repete a melodia vulgar, introduzindo cada vez mais cobres dentro da *jukebox*? Nem por um momento acreditei que esse colosso líquido, que levou à morte centenas e centenas de pessoas em seu interior, com o qual, por décadas, toda a minha raça se esforçou em vão para estabelecer ao menos uma linha de comunicação, que ele, carregando-me inconscientemente como a um grão de poeira, pudesse se comover com a tragédia de duas pessoas. Mas suas ações foram dirigidas para algum propósito. Na verdade, nem disso eu estava completamente convencido [...] (LEM, 2021, p. 309-310).

Ademais, também é interessante mencionar as diversas formas mutáveis produzidas pelo oceano sobre sua superfície, a exemplo dos chamados *mimoides* e *simetriadés*. Tais manifestações quase sempre eram únicas: formas tão mutáveis ao ponto de nunca serem iguais umas às outras. Ao discorrer sobre registros feitos por um cientista dessas criações do oceano, Kelvin pensa que, enquanto pôde, o cientista se utilizou apenas da linguagem da descrição, e quando lhe faltavam as palavras, dava-se um jeito “criando palavras novas, frequentemente inapropriadas, inadequadas para os fenômenos descritos. Mas, afinal, nenhum termo é capaz de reproduzir aquilo que acontece em Solaris” (LEM, 2021, p. 171). Para Csicsery-Ronay, Jr. (2011, p. 204-205), a mutabilidade do oceano é uma forma de explorar o grotesco em *Solaris* (2021), de modo que as implicações deste efeito são claras: *Solaris* (2021), infere Csicsery-Ronay, Jr. (2011, p. 204-205), não se trata apenas de uma diferença estável daquilo que é conhecido – isto é, a física diferente presente no comportamento orbital do planeta. Também trata-se de levar em conta as diferenças internas, constantemente mutáveis e proliferadoras, a metamorfose que não vai permitir que a categorização racional estabeleça os limites necessários

para descrever e definir. Essas características grotescas, para Csicsery-Ronay, Jr. (2011, p. 205) refletem as intenções conscientes de Lem de criar um alienígena inapreensível. Além de inapreensível, o oceano também é incompreensível: mesmo após várias décadas de desenvolvimento da *solarística*, não existia um consenso sobre sua natureza – a comunidade científica continuava a indagar se, além de vivo, o oceano era um ser pensante. Em um dos capítulos finais do romance, no qual há várias ponderações de Kelvin a respeito de Solaris e das considerações feitas por *solaristas*, o psicólogo chega a pensar:

A chance de reduzir o “problema de Solaris” a um absurdo ou ao zero, a ideia de que não estamos lidando com nenhum Ser, e que, portanto, nossa derrota não é de forma alguma uma derrota – tudo caiu por terra de uma vez por todas. Quisessem isso ou não, os humanos agora precisavam reconhecer a existência de uma vizinhança que, embora estivesse a bilhões de quilômetros além do vazio, separada por uma distância de vários anos-luz, acomodava-se nos caminhos de sua expansão e era mais difícil de ser apreendida do que o resto do universo (LEM, 2021, p. 260).

A possibilidade de existir uma outra forma inteligente de vida, complexa e que desafiava as capacidades humanas de compreensão, tornava-se assustadora. Afinal, “a própria existência do colosso pensante nunca vai deixar as pessoas em paz” (LEM, 2021, p. 260). Uma obra como *Solaris* (2021) traz à tona o problema do ser humano se colocar no centro do mundo e do universo, incapaz de se relacionar com o outro e compreendê-lo. Esse pensamento tem consequências que, na verdade, não são distantes: basta observar a quantidade de espécies em nosso planeta que foram e ainda são dizimadas pela humanidade. Narrativas que tematizam alienígenas podem fazer com que olhemos para nós mesmos e possamos questionar não só o antropocentrismo, mas nossa própria forma de se nos relacionar com o outro e o diferente, de modo que possamos aprender a viver em comunidade de maneiras menos danosas.

REFERÊNCIAS

CARDOSO, A. Entre a presença e a ausência: A estética da destruição em *Black River* e *The Cage*. *Porto Das Letras*, vol. 6, n. 4, p. 123–145. out. 2020.

CSICSERY-RONAY, Jr., I. *Some Things We Know About Aliens*.

CSICSERY-RONAY, Jr., I. *The Seven Beauties Of Science Fiction*. Middletown: Wesleyan University Press, 2011.

FRANÇA, J. O gótico e a presença fantasmagórica do passado. In: *Anais eletrônicos do XV encontro da ABRALIC*, v. 1. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016.

- HEINLEIN, R. **Tropas estelares**. Trad. Carlos Angelo. São Paulo: Aleph, 2015.
- HERBERT, Frank. **Duna**. 2. ed. Trad. Maria do Carmo Zanini. São Paulo: Aleph, 2017.
- KEPLER, J. *Somnium*. In: RIBEIRO, J. O Sonho de Johannes Kepler: uma tradução do primeiro texto de hard sci-fi. **Revista Brasileira de Ensino de Física**, vol. 4, n. 1, 2018.
- LE GUIN, U. **Floresta é o nome do mundo**. Trad. Henci Regina Candiani. São Paulo: Morro Branco, 2020.
- LEM, S. **Solaris**. 2. ed. Trad. Eneida Favre. São Paulo: Aleph, 2021.
- MATHIAS, C.; MONTEIRO, M. C.; RAMOS, P. Monster as can be: o gótico contemporâneo em I am Mother. **Ilha do desterro**, vol. 74, n. 1, p. 659-673. jan. 2021.
- JAMESON, F. *Archeologies Of The Future*. Verso: New York, 2005.
- SHELLEY, M. **Frankenstein, ou o Prometeu moderno**. Trad. Christian Schwartz. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2015.
- ROBERTS, A. *The History Of Science Fiction*. 2. ed. London: Palgrave Macmillan, 2016.
- SUVIN, D. *Metamorphoses Of Science Fiction: On The Poetics And History Of A Literary Genre*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- VINCENT, J. *The Celestian Hand: A Sensational History*. Sydney: J. C. MacCartie & Company, 1903.
- WELLS, H. G. **A guerra dos mundos**. Trad. Thelma Nóbrega. São Paulo: Suma, 2016.

FILMOGRAFIA

- ALIEN – O OITAVO PASSAGEIRO**. Direção: Ridley Scott. Estados Unidos: 20th Century-Fox, 1979.
- ALIENS, O RESGATE**. Direção: James Cameron. Estados Unidos: 20th Century-Fox, 1986.
- ALIEN 3**. Direção: David Fincher. Estados Unidos: 20th Century-Fox, 1992.
- ALIEN – A RESSUREIÇÃO**. Direção: Jean-Pierre Jeunet. Estados Unidos: 20th Century-Fox, 1997.
- DOCTOR WHO**. Criação: Sydney Newman. Inglaterra: British Broadcast Company, 2005-2022.
- O PREDADOR**. Direção: John McTiernan. Estados Unidos: 20th Century-Fox, 1987.
- PREDADOR 2**. Direção: Stephen Hopkins. Estados Unidos: 20th Century-Fox, 1990.

THE CAT. Direção: Ngai Choi Lam. Hong Kong: Golden Harvest, 1992.

TROPAS ESTELARES. Direção: Paul Verhoeven. Estados Unidos: TriStar Pictures, 1997.

ENTRE ELETROCHOQUES E BOMBAS ATÔMICAS: A REPRESENTAÇÃO DO MAL ATRAVÉS DO FANTÁSTICO EM “JOHNNY PANIC E A BÍBLIA DOS SONHOS” DE SYLVIA PLATH

Milena Pinheiro França Machado Sousa (UFPI)¹

1. INTRODUÇÃO

*A única coisa que se pode amar é o próprio Medo.
O amor ao Medo é o início da sabedoria.
A única coisa que se pode amar é o próprio Medo.
Que o Medo e o Medo e o Medo estejam por toda parte.
(Johnny Panic e a Bíblia dos Sonhos de Sylvia Plath)*

O presente artigo se propõe como uma análise sobre o fantástico como modo de representação do Mal no conto “*Johnny Panic e a Bíblia dos Sonhos*” da escritora norte-americana Sylvia Plath, publicado em 1958. Faremos um diálogo entre as teorias de Bauman e Donskis (2013), Jeha (2007), Eagleton (2022) e Freud (2011) para abordar o que aqui chamaremos de Mal onipresente. O consenso sobre a ideia de Mal aqui apresentada é a de que vivemos em um mundo dominado por uma atmosfera do indizível, que faz parte do nosso cotidiano mas, que ao mesmo tempo, não conseguimos apontar a sua origem, somos atingidos constantemente por esse mal-estar sem conseguir apontar de forma certa a sua fonte.

Os pesquisadores do Mal afirmam que vivemos sob sua influência desde os primórdios da existência humana. Podemos exemplificar essa afirmação com o mito bíblico de Adão e Eva, onde somos apresentados à ideia de pecado original que poderia muito bem também ser chamada de Mal original. Através desse mito, somos ensinados que o Mal é algo intrínseco da nossa condição como seres humanos, é incontrolável e estamos sempre suscetíveis a cometê-lo e sofrer com ele. Poderíamos apontar inúmeras fontes desse espectro terrível, mas nunca saberíamos ao certo como descrevê-lo e o motivo de sua existência. No entanto, contamos com diversos estudos que buscaram refletir sobre aquilo que chamamos de Mal. Por exemplo, Bauman e Donskis (2013) denominam mal líquido como aquilo que:

[...] assume a aparência de bondade e amor. Mais que isso, ele se apresenta como uma aceleração da vida aparentemente neutra e imparcial – a inédita velocidade da vida e da transformação social implicando perda de memória e

¹ Mestranda em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí e membro do Grupo de Estudos Sobre o Mal na Literatura - GEMAL (CNPq). E-mail: milenap483@ufpi.edu.br

amnésia moral; além disso, o mal líquido avança disfarçado de ausência e impossibilidade de alternativas. (Bauman, Donskis; 2013, p. 13).

Eagleton (2011) possui um argumento semelhante e afirma que o Mal é algo onipresente na contemporaneidade dominada pela ideologia neoliberal, mas vai além desse pensamento ao dizer que o Mal também é algo metafísico, pode ser sem sentido e fútil. Ou seja, ele não necessita de uma causalidade humana, pois já é um fim em si mesmo. Eagleton (2011) também destaca que seu conceito de Mal se relaciona diretamente com a psicanálise de Freud, especialmente com seu conceito de pulsão de morte que postula a ideia de que os seres humanos buscam o tempo inteiro a autodestruição (Freud, 2011). A teoria de mal-estar de Freud (2011) também oferece grande contribuição ao nosso estudo, nela o ensaísta estabelece que tudo aquilo que constitui a civilização é uma fonte de angústia para as pessoas. Também nos interessa o conceito de Estranho criado por Freud (2019) onde o psicanalista nomeia a sensação daquilo que nos desperta angústia e horror.

Cada uma dessas teorias consegue condensar boa parte do que poderia se definir como o Mal, mas não são completamente capazes de abarcar sua imensidão, pois ele pode ser muitas coisas, pode derivar de diferentes lugares e pode mudar de significado para quem pratica ou sofre o Mal. O que podemos afirmar, com certeza, é que o mal é terrível, está em toda parte e não há como escapar dele. Uma das formas de lidar com ele é através da literatura, sobretudo, a literatura fantástica especialista em transformar o indizível em dizível. Para debater sobre os elementos do fantástico presentes em “Johnny Panic e a Bíblia dos Sonhos” iremos utilizar, principalmente, as teorias de Roas (2014) e Jackson (2003). Ambos os estudiosos abordam sobre a importância do contexto sociocultural para ser possível a classificação de uma narrativa como fantástica.

Se o fantástico é uma ruptura das nossas leis da realidade, é imprescindível sempre levarmos em conta o que constitui tal realidade, afinal, o mundo da narrativa fantástica é o nosso mundo e tudo o que possa contradizer as leis físicas que organizam esse mundo supõe uma transgressão evidentemente fantástica (Roas, 2014). Sendo assim, podemos considerar como fantástico a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, e essa irrupção se constitui como uma forma de ampliar a estranheza da realidade. Roas (2014), em comentário sobre o pensamento de Jackson (2003), contribui para a ideia primordial que caracteriza o presente artigo ao dizer que a autora “concebe o fantástico como uma linguagem do inconsciente, uma forma de oposição social subversiva que se contrapõe à ideologia do momento em que se manifesta.” (Roas, 2014, p. 56).

Sylvia Plath é uma das maiores escritoras norte-americanas da era pós-guerra e sua obra é dedicada quase que inteiramente aos temas que derivam do Mal. O universo plathiano é repleto de referências ao suicídio, terapias com eletrochoque, opressão do ambiente hospitalar, solidão feminina e a ansiedade de ser jovem em um mundo dominado pelo Mal. Em “Johnny Panic e a Bíblia dos Sonhos”, percebemos que o Mal que assola o contexto do pós-guerra ganha forma através de elementos pertencentes ao terreno do fantástico, tais como a atmosfera de sonho, uma entidade maligna, morte e loucura. Em uma sociedade assolada pelo medo da bomba atômica onde o horror é a regra, o fantástico poderia ser considerado como a melhor ferramenta a ser utilizada por escritores que buscavam ampliar a conscientização coletiva sobre as mazelas oriundas da guerra, pois é um modo narrativo acostumado a lidar com temas tabus e interditos. Sobre essa questão do escritor como porta voz de sua realidade Jeha (2007), reflete que

Se filósofos e teólogos falham ao tentar representar o mal, então escritores talvez sejam capazes de tornar o indizível visível. A serviço deles, figuras do discurso, principalmente metáforas, podem dar corpo a noções abstratas tais como “existência negativa”. (Jeha, 2007, p. 6).

Sendo assim, o escritor de tais narrativas fantásticas busca traduzir o Mal sempre através de metáforas, transgredindo a linguagem de forma que ela consiga transmitir para quem lê aquilo o que nossa mente muitas vezes não consegue formular com exatidão. A seguir, evidenciaremos como serão utilizadas tais metáforas para representar o Mal na narrativa do conto fantástico de Sylvia Plath.

2. O UNIVERSO PLATHIANO

O que torna a mitologia criada por Plath tão singular é o fato de que ela escrevia o que vivenciava, sendo quase impossível não associar a sua vida pessoal com o teor de sua obra. A escritora fazia questão de anotar suas vivências e tudo o que via ao seu redor em um diário na esperança de que algo servisse de inspiração para a criação de suas histórias. Infelizmente, Plath foi engolida pelo mal do mundo e morreu acreditando que seu trabalho era medíocre. Ela foi um dos inúmeros escritores de nosso mundo cujo trabalho só foi explorado depois da morte, pois houve uma urgência para satisfazer o interesse do público sobre aquela mulher que se matou inalando gás butano, e só então, sua poesia, sua prosa e seus diários foram publicados.

No capítulo em que fala sobre o mal na obra de Emily Brontë, George Bataille (2017) afirma que a autora romântica “morreu por ter vivido os estados que descreveu” (Bataille, 2017, p. 19) em sua personagem Catherine Earnshaw de **O Morro dos Ventos Uivantes**. É possível aplicar esse mesmo raciocínio à obra de Sylvia Plath como um todo. Seus contos, seu romance e seus poemas eram voltados para a realidade da escritora, sendo possível ver um perfeito retrato do peso e do mal de ser mulher no século XX em seus escritos.

A infância de Sylvia Plath foi vivida no meio do caos da Segunda Guerra Mundial. Com treinamentos de evacuação na escola, ela logo se viu tendo que lidar com a morte e o medo desde muito nova. A perda precoce da inocência e a constante exposição às consequências do mal causado pela guerra, iriam causar uma angústia irreversível no espírito da autora. Filha de pai alemão e mãe americana descendente de pais austríacos que falavam alemão, Plath ouvia atentamente aos relatos de sua mãe sobre o ostracismo que sofreu por parte da comunidade norte-americana em sua infância, por ser falante de alemão e, portanto, associada aos nazistas, como relata Julie A. Tovey (2000):

Quando criança, durante o período que levou à eclosão da Segunda Guerra Mundial, Plath ouvia atentamente o relato de sua mãe sobre "como me sentia isolada no recreio enquanto estava sozinha em um canto do pátio da escola", sendo capaz de falar apenas alemão. Ela também absorveu os relatos vívidos de sua mãe sobre o período durante a Primeira Guerra Mundial, quando “nosso nome Schober, com seu som alemão, resultou em que eu fosse ostracizada pela 'gangue' da vizinhança, chamada de 'cara de espiã', e uma vez em que eu fui empurrada nos degraus do ônibus escolar e caí no chão, enquanto isso, o motorista do ônibus apenas continuou olhando para frente e foi embora. (Tovey, 2000, p. 150, tradução nossa).²

Esse relato sobre a mãe de Plath, corrobora com a visão de Bauman (2013, p.52) sobre os efeitos que o mal tem sobre as pessoas. Ele diz que a nossa sociedade dominada pelo mal líquido acabou se tornando “famosa pela falta de hospitalidade para as pessoas boas e decentes.”. Com isso, Sylvia Plath viu com seus próprios olhos o “sonho americano” se tornar pesadelo.

² [...] for Plath, who had grown up as the daughter of a German father (Otto came from Grabow, Germany, in the Polish Corridor) and a first generation American mother who had been born of German speaking Austrian parents. As a child during the period leading to the outbreak of the Second World War, Plath had listened intently to her mother's account of 'how isolated I felt at recess as I stood by myself in a corner of the schoolyard', able to speak only German. She also absorbed her mother's vivid accounts of the period during the First World War when 'our name Schober, with its German sound, resulted in my being ostracized by the neighborhood "gang", called "spy-face", and at one time being pushed off the school bus steps and dumped on the ground, while the bus driver, keeping his eyes straight ahead, drove off.'

Além de ter que lidar com a falta de empatia das pessoas gerada pela guerra, Plath também teve que lidar com uma depressão grave durante boa parte de sua vida. A escritora havia sido diagnosticada com depressão depois de uma tentativa de suicídio e submetida a diversas sessões de terapia com eletrochoque. O tratamento chamado de eletroconvulsoterapia foi criado em 1938 como um tratamento para algumas doenças mentais como a depressão e a esquizofrenia. Com o tempo, o tratamento concebido por psiquiatras acabou servindo como instrumento de tortura em regimes de países autoritários, como foi o caso do nazismo alemão e da ditadura militar brasileira que utilizaram os eletrochoques para arrancar confissões e causar danos permanentes em seus torturados. Em 1953, no auge da Guerra Fria, o casal de judeus estadunidenses, Julius e Ethel Rosenberg, foram mortos por choque elétrico pelo governo dos EUA. O governo acreditava que o casal eram espiões infiltrados no país para transmitir informações sobre a bomba atômica para a União Soviética.

Nos anos 50, os Estados Unidos eram dominados por um sentimento paranoico de perseguição comunista, que começou com a União Soviética construindo uma bomba atômica de enorme escala similar àquelas que eles haviam jogado em Hiroshima e Nagasaki. Isso colocou abaixo o sentimento de segurança do país, pois eles acreditavam que a União Soviética só seria capaz de lhes ultrapassar se espiões estivessem infiltrados para roubar o segredo de sua bomba atômica. O sentimento de vulnerabilidade, medo do outro e da morte, somados às sequelas da guerra, tomou conta do país inteiro e, assim, a psicose coletiva estava instalada.

O medo também está associado à ideia de mal, pois são os males causados por outros seres humanos que nos fazem sentir medo. Não sabemos quem são nossos amigos ou inimigos e vivemos com uma sensação de ameaça iminente. O século XX foi permeado por guerras quase ininterruptas que quebraram de vez com a concepção maniqueísta de bem e mal, vimos o quanto alto os níveis de maldade do ser humano pode chegar, e o que nos aterroriza, é saber que essa maldade não atingiu o seu limite. O medo, portanto, surge da ‘falta de defesa’, como afirma Frattari (2008), em um ensaio sobre o medo líquido:

As ações defensivas estimuladas pela insegurança e incerteza que permeiam a vida moderna fazem com que as ameaças sejam percebidas como próximas e tangíveis. Assim, cada muro construído, cada barreira imposta, cada chave extra, como resposta aos rumores da iminência dos perigos, faz o mundo parecer cada vez mais aterrorizante, instigando novas medidas defensivas e, conseqüentemente mais medo, o que se torna um ciclo vicioso (Frattari, 2008, p. 398).

O medo nos faz entrar em um ciclo vicioso de maldades que passam despercebidas pela maioria, pois elas vêm disfarçadas até nós como um ato de defesa coletiva. Podemos citar o caso dos Rosenberg — judeus estadunidenses executados na cadeira elétrica em uma sociedade recém “livre” do nazismo — como um exemplo de como o mal corrói a memória da humanidade e faz com que nunca aprendamos com nossos erros. A execução dos Rosenberg foi algo que afetou significativamente o espírito de Sylvia Plath, afinal, ela possuía pais que foram chamados de espiões pela comunidade estadunidense e o método utilizado para matá-los era o mesmo que usavam para tratar sua doença. A diferença, é que usavam nela uma voltagem menor e não letal, mas, ela não conseguiu deixar de ser afetada pela morte do casal e perceber que o país que serviu de abrigo para seus pais era o mesmo que perseguia e executava pessoas estrangeiras em nome da segurança nacional.

Era nesse mundo caótico que Sylvia Plath viveu e, através da literatura, ela foi capaz de nos transmitir todo o mal que rondava aquela sociedade e a angústia de seu espírito. Plath encontrou na literatura um meio de expressar seus estados de horror causados pelo contato constante com a morte. Bataille (2017), diz que são esses estados de horror ou arrebatamento que fundam a emoção literária, ele as nomeia de “experiência mística” e diz que somente a poesia e a descrição das condições através da literatura poderia dar conta dela.

É sempre a morte — ou, ao menos, a ruína do indivíduo isolado à procura da felicidade na duração — que introduz a ruptura sem a qual ninguém chega ao estado de arrebatamento. O que é encontrado nesse movimento de ruptura e de morte é sempre a inocência e a embriaguez do ser. O ser isolado se perde em outra coisa que não ele. Pouco importa como essa “outra coisa” é representada. Trata-se sempre de uma realidade que supera os limites comuns (Bataille, 2017, p. 23).

Assim, ao optar por usar a literatura como instrumento de expressão do espírito de sua época, Plath assume a posição de escritora engajada. Em “Johnny Panic e a Bíblia dos Sonhos”, a narradora do conto, que não possui nome, revela que escrever os sonhos dos pacientes do hospital em sua bíblia dos sonhos era a sua verdadeira vocação. Aqui, percebemos que Sylvia usa a voz da personagem para comentar sobre a verdadeira vocação do escritor, que é narrar os medos e as ansiedades da sociedade de seu tempo. Segundo o pensamento de Sartre (2004), podemos dizer que é responsabilidade do escritor tomar uma posição em relação ao mundo, possuir engajamento político e comunicar sobre a realidade que nos cerca. Nas palavras do filósofo, “o escritor decidiu desvendar o mundo e especialmente o homem para os outros

homens, a fim de que estes assumam em face do objeto, assim posto a nu, a sua inteira responsabilidade.” (Sartre, 2004, p. 21).

Em “Johnny Panic e a Bíblia dos Sonhos”, Sylvia Plath cria uma entidade sobrenatural como alegoria representativa do mal que assolava sua época — a sociedade pós-guerra norte-americana da metade do século XX. O conto foi escrito no ano de 1958 — cinco anos após a execução dos Rosenberg e cinco anos antes da morte de Plath —, e conta a história de uma secretária-assistente do departamento psiquiátrico de um hospital, cuja função é anotar os sonhos dos pacientes que vão até a clínica em busca de tratamento para suas perturbações mentais. Muitos dos sonhos descritos pelos pacientes neste conto foram registrados pela própria Sylvia Plath quando ela foi datilógrafa na seção psiquiátrica do Hospital Geral de Massachusetts, em Boston, durante o outono de 1958.

Ao incorporar estudos de caso reais registrados durante seu emprego no Hospital Geral de Massachusetts, Plath afirma a especificidade histórica e cultural dos medos e ansiedades que ressurgem nos pesadelos dos pacientes e, portanto, a maneira como eles representam a repressão coletiva de medos culturalmente difundidos (Tovey, 2000, p 33, tradução nossa).³

Podemos, então, supor que Plath estava diariamente em contato com pessoas dominadas por Johnny Panic, e até ela mesma foi dominada por ele inúmeras vezes. Como veremos a seguir, Sylvia Plath usou o fantástico estranho para relatar os horrores de seu tempo, que ela mesma sentiu na pele, pois é justamente este gênero que possui uma estreita relação com as teorias e crenças da realidade de uma época. A literatura fantástica utiliza os seus monstros para representar o horror presente na nossa realidade, ela lida com os tabus de uma época e por isso é incômoda. Sylvia Plath compreendeu isto ao construir uma narrativa onde abordou sobre saúde mental, a crueldade dos tratamentos com eletrochoque e o pânico pós-guerra, que eram assuntos extremamente interditos naquela época e fonte de grande sofrimento. Assuntos que as pessoas preferiam ignorar, mas que nem por isso deixavam de existir. Eles estavam lá espreitando como um monstro prestes a surgir das profundezas obscuras. Percebemos, então, sua preocupação em não somente relatar sobre suas vivências pessoais, mas também as de outras pessoas, afinal, todos acabam por respirar o mesmo medo que paira no ar e todos nós somos visitados por Johnny Panic durante a noite.

³ By incorporating real case studies recorded during her employment at Massachusetts General Hospital, Plath asserts the historical and cultural specificity of the fears and anxieties which resurface in the patients' nightmares and thus the way in which they represent the collective repression of culturally pervasive fears.

3. MAL E FANTÁSTICO EM “*JOHNNY PANIC* E A BÍBLIA DOS SONHOS”

O conto “Johnny Panic e a Bíblia dos Sonhos” foi publicado no ano de 1958 e narra a história de uma secretária-assistente do departamento psiquiátrico de um hospital, cuja função é anotar os sonhos dos pacientes que vão até a clínica em busca de tratamento para suas perturbações mentais. Nas primeiras linhas do conto, somos apresentados aos elementos que constituem a entidade Johnny Panic: o pânico, o medo e o mal.

Bem, daqui do meu lugar, conclui que o mundo é governado por uma coisa só. O pânico com cara-de-cão, cara-de-diabo, cara-de-bruxa, cara-de-puta, o pânico com letras maiúsculas que nem cara tem — é sempre o mesmo Johnny Panic, seja acordado ou adormecido (Plath, 2020, p. 19).

Johnny Panic possui várias faces, como o Mal, que se transforma naquilo que consideramos mais perigoso, no que pode ser mais prejudicial à nossa existência. Johnny Panic é uma entidade sem explicação e se regozija na destruição total do mundo pela humanidade, é algo que o deixa imerso em puro prazer. Podemos associar Johnny Panic ao mal-estar sentido pelo homem pós-industrial perante as inovações tecnológicas que, em tese, deveriam ser uma fonte de segurança e conforto, mas lhe causam uma imensa angústia. O sonho descrito pela narradora em que os pacientes são esmagados por máquinas nos mostra o retrato da civilização que falhou na sua promessa de conforto e segurança para a humanidade através da tecnologia. Em vez de sentir segurança, somos aterrorizados por sua presença que nos indica o tempo todo o quanto somos vulneráveis. O mal-estar se entrelaça com o sentimento de estranheza despertado pelo rápido avanço tecnológico, aquilo que é familiar e cotidiano como o elevador e o metrô se tornam, de repente, uma fonte de insegurança.

Hoje em dia muitas pessoas sonham que são esmagadas ou devoradas por máquinas. São aquelas figuras que não andam de metrô nem de elevador. Quando volto do meu horário de almoço no refeitório do hospital, muitas vezes passo por elas, ofegantes, subindo as escadas encardidas para chegar ao nosso consultório no quarto andar. Às vezes me pergunto que sonhos as pessoas tinham antes de os rolamentos e os moinhos de algodão serem inventados (Plath, 2020, p. 21).

Essa descrição remete àquilo que Freud (2011) escreveu sobre o mal-estar na civilização. Segundo ele, o nosso sofrer é originado a partir de três lados: do nosso próprio corpo, pois sabemos de seu declínio e vulnerabilidade perante a dor e o medo; do mundo externo, que pode se abater sobre nós com forças poderosíssimas e destruidoras, como é caso

da bomba atômica; e, por fim, das relações com os outros seres humanos como, por exemplo, a relação traumática com a nossa família, uma instituição que existe para nos amar e proteger, mas que na maioria das vezes é a maior causa do nosso sofrer. Podemos supor que o que a narradora descreve no conto é a ideia do conhecimento da vulnerabilidade de nosso próprio corpo e justamente isso nos faz temer a tecnologia, pois não conseguimos concebê-la como algo que nos trará a plena satisfação. Somos perfeitamente capazes de perceber que o uso da tecnologia pelos seres humanos trouxe mais misérias do que felicidade, sendo assim, a origem de nossa miséria se origina naquilo que chamamos de civilização. Criam a bomba atômica para nos “proteger”, mas, ao mesmo tempo, acabam por criar outra fonte de aflição ainda maior. E é neste espiral pandemônico que se encontra a causa da angústia humana.

Pode-se notar que a narrativa pertence ao universo do sonho, como o próprio título já pode indicar, apesar de que em seu princípio a narração se localiza no universo do real. A narradora faz menção a “coleccionadores de sonhos de olhos fundos e barba cheia que vieram antes de mim” (Plath, 2020, p. 31), indicando uma referência ao trabalho de Freud sobre o campo onírico dos sonhos. Para Freud (2019), os sonhos são resultados de desejos reprimidos que tentamos ocultar e que nosso consciente continua a manifestar. Ou seja, tudo aquilo que reprimimos fica guardado no nosso subconsciente e pode continuar a nos afetar através dos sonhos. A narradora também possui um sonho que é só dela. Quase todas as noites ela sonha com um lago que chama de “estação de tratamento de esgoto da história do mundo” (Plath, 2020, p. 31). A descrição desse lago é uma referência ao que acompanha a humanidade desde os seus primórdios, o Mal.

Agora a água desse lago se tornou fedorenta e fumegante, é evidente, graças aos sonhos que ficaram abandonados ali, juntando água por tantos séculos [...] A essa altura já vejo a superfície do lago repleta de cobras, cadáveres inchados como baiacus, embriões humanos boiando em frascos de laboratório, como tantas mensagens inacabadas do grande Eu Sou (Plath, 2020, p. 23).

O que a narradora vê em seu sonho são visões de morte, que é uma das principais fontes do Estranho em nossa psique. Ao decorrer do conto vemos como a narradora aparenta lidar bem com a morte, por trabalhar em um hospital ela convive diariamente com cadáveres e órgãos expostos, mas ainda assim o seu subconsciente traz à tona aquilo o que ela acredita ter reprimido tão bem. Como afirma Freud (2019, p. 269), “o Estranho é algo muito familiar à psique, que apenas mediante o processo da repressão alheou-se dela. O vínculo com a repressão também nos esclarece agora a definição de que o estranho é algo que deveria permanecer oculto, mas apareceu.”

Se consideramos a ideia do sonho como a realização de uma ansiedade reprimida, podemos dizer que o sonho da narradora é seu medo oculto de ver a humanidade completamente mergulhada em seus medos mais terríveis. E em cada esquina do sonho que anota em sua bíblia de sonhos, ela percebe a presença de Johnny Panic — o Mal.

Seja qual for o sonho que desenterrar com meu esforço, um esforço exaustivo, e até com uma espécie de oração, já sei que vou encontrar uma impressão digital num canto, um detalhe zombeteiro mais à direita, um sorriso de Gato Risonho incorpóreo que levita, o que evidencia que tudo isso foi trabalho do gênio de Johnny Panic, e de ninguém mais. Ele é artiloso, ele é arguto, ele é rápido como um raio, mas se revela com mais frequência do que deveria. É que ele não resiste ao melodrama. Melodrama da espécie mais antiga e mais óbvia (Plath, 2020, p. 25).

E assim, a própria narradora sabe que nenhum indivíduo está imune às mazelas daquele mundo quebrado, com uma constante percepção de que se vive em um universo dominado pelo Mal, com guerras sucessivas e constante ascensão de governos totalitários. Assim como Johnny Panic, o Mal é esquivo e quase impossível de ser combatido por conta de sua característica irracional. Apesar de convivermos com ele nos assombrando, nunca sabemos ao certo dizer a fonte de seu surgimento com exatidão, afinal, essa fonte pode jorrar de muitos lados, como aponta Bauman (2013),

O mal encontrou abrigo nas costuras da lona tecida diariamente pelo modo líquido moderno de interação e comércio humanos, no próprio tecido da convivência humana e no curso de sua rotineira reprodução cotidiana. Em seus atuais esconderijos, o mal é difícil de localizar, desmascarar, remover e evacuar. Ele pula fora sem avisar e atinge aleatoriamente, sem uma explicação racional. O resultado é um ambiente social comparável a um campo minado, que sabemos estar cheio de explosivos e no qual temos toda a certeza de que mais cedo ou mais tarde ocorrerão explosões, embora sejamos incapazes de inferir quando e onde (Bauman, 2013, p. 44).

Portanto, percebemos que a narrativa utiliza os sonhos (ou pesadelos) para ilustrar o Mal onipresente na chamada Era das Catástrofes, mostrando como o horrível é vivenciado pelas pessoas até quando elas estão dormindo. Os pacientes que aparecem no hospital em busca de ajuda retratam psicoses dos mais variados tipos, de católicos com medo de ir para o inferno até pessoas com as mais diversas fobias. Através dos relatos da narradora conseguimos perceber a apresentação das principais características do Mal postuladas por Eagleton (2022), sua estranheza (o fato de que ele evoca em nós medo, angústia e horror), sua irrealdade aterradora (muitas vezes o Mal se apresenta como um medo irracional ou medo do desconhecido), sua

natureza surpreendentemente superficial (muitos dos que praticam o Mal não precisa necessariamente de um motivo, os nazistas são exemplo disso), sua investida contra o significado (muitas vezes o Mal não pode ser explicado segundo as nossas convicções morais), o modo como ele fica preso dentro da monotonia paralisante de uma eterna repetição (estamos irremediavelmente suscetíveis a vivenciar o Mal todos os dias até em nossos sonhos).

Perto de seu desfecho, o conto vai sutilmente colocando a realidade em suspenso. Como uma forma de acalantar sua obsessão, a narradora decide passar a noite no hospital para anotar os sonhos que constam em livros grossos e antigos da clínica. Claro que se trata de uma atividade ilegal, pois ela não tem autorização para mexer nestes registros. Enquanto ela está lendo e anotando sobre sonhos macabros que incluem cabeças de mães decepadas, sua atividade é interrompida por um ar gelado que toca sua nuca e a irradiação de uma luz azul, que indicam o surgimento do fantástico na narrativa.

Toda narrativa fantástica se estabelece como uma transgressão das leis que regem o nosso mundo e, para que funcione, essa narrativa deve ser situada em ambientes iguais ao do mundo real, do mundo do leitor, com todas as leis imutáveis da realidade que conhecemos. Desde o começo do conto o ambiente de trabalho de um hospital é feito de forma verossímil, com detalhamento de funcionamento e do corpo de funcionários. A entidade Johnny Panic é descrita de forma que seja apenas uma classificação dos medos das pessoas feita pela narradora, a mesma relata que os sonhos horríveis dos pacientes são frutos da realidade aterradora em que vivem. Uma realidade idêntica ao do mundo empírico, como afirma Roas (2014):

A literatura fantástica é aquela que oferece uma temática tendente a pôr em dúvidas a nossa percepção do real. Portanto, para que a ruptura antes descrita se produza é necessário que o texto apresente um mundo o mais real possível que sirva de termo de comparação com o fenômeno sobrenatural, isto é, que torne evidente o choque que supõe a irrupção de tal fenômeno em uma realidade cotidiana (Roas, 2014, p. 51).

Portanto, o que transgride as leis da realidade é justamente a aparição do sobrenatural na narrativa, pois a literatura fantástica é o único modo literário que não pode funcionar sem a presença do sobrenatural. Quando a narradora percebe a estranheza no ar, já é tarde demais. Ela é encontrada por um homem que ela crê ser o diretor clínico — mas não é possível saber ao certo sua identidade, tudo não passa de suposição — e levada para além dos corredores do hospital. Começamos então a perceber o fio da realidade do conto se desfazendo aos poucos, até chegar em um ponto em que tudo se assemelha ao um sonho, tudo se torna estranho quando atravessamos a fronteira do real, como exemplifica Freud (2019):

Propriamente, algo que tem um efeito de Estranho frequente e facilmente alcançado quando as fronteiras entre fantasia e realidade são apagadas, quando algo real, considerado fantástico, surge diante de nós, quando um símbolo assume a plena realização e o significado do simbolizado e coisas semelhantes (Freud, 2019, p. 67).

Portanto, tudo o que lhe era familiar passa a ser angustiante. Finalmente, ela é capturada por "sacerdotes com jalecos cirúrgicos brancos e máscaras cujo único objetivo é destituir Johnny Panic de seu trono." (Plath, 2020, p 39). Os tais sacerdotes trazem uma caixa de metal com fios elétricos, mostradores e medidores, que a narradora chama de "Assassina-de-Johnny-Panic." É aqui que percebemos, com horror, que ela está prestes a ser submetida à uma sessão de eletrochoque.

A narrativa chega a um ponto em que não conseguimos ter certeza se o que está acontecendo é realidade, fantasia ou sonho. Não somos capazes de dizer se a narradora está mesmo acordada ou tendo um pesadelo como o do lago. De qualquer forma, a descrição da situação é nauseante e desesperadora:

Me fazem ficar de barriga para cima, estendida na maca. A coroa de arame é colocada sobre a minha cabeça e a hóstia do esquecimento sobre minha língua. Os sacerdotes mascarados se colocam a postos e imobilizam: um minha perna esquerda, outro à direita, um meu braço direito, outro o esquerdo. Um atrás da minha cabeça diante da caixa de metal, onde não consigo ver (Plath, 2020, p. 39).

Aqui podemos observar o confronto da narradora com o horrível, ela se encontra na mesma situação experienciada pelos pacientes de quem ela anotava os sonhos em seu prontuário. Se levarmos em conta o argumento psicanalítico de Jackson (2003, p. 65, tradução nossa) sobre "as cenas assustadoras da literatura fantástica serem produzidas por ansiedades ocultas escondidas no sujeito, que interpreta o mundo em termos das suas apreensões"⁴, podemos supor que o pior pesadelo da narradora acabou se tornando realidade. Logo em seguida, os sacerdotes que a capturaram começam a entoar um canto devocional a Johnny Panic e o medo. O medo é o resultado do Mal, e em uma sociedade que vive com o Mal onipresente, que nos afasta cada vez mais dos outros e tira nossa humanidade, acabamos usando o medo como uma forma de defesa contra o Outro que vai sempre representar um perigo à nossa

⁴ Frightening scenes of uncanny literature are produced by hidden anxieties concealed within the subject, who then interprets the world in terms of his or her apprehensions.

integridade. E assim, em vez de amor e solidariedade, continuamos a disseminar o medo por toda parte.

No clímax do conto, que antecipa o que supomos ser o início dos eletrochoques, a narradora vê a materialização do rosto do Johnny Panic em uma auréola de lâmpadas e arcos no teto, a entidade, enfim, deixa o terreno dos sonhos para se materializar na realidade. O indizível se torna visível, como se caracteriza qualquer entidade monstruosa pertencente a um relato fantástico, pois “ao oferecer uma representação problemática de um mundo empiricamente real, o monstro levanta questões sobre o bem e o mal, realçando a relação entre eles como a preocupação central da literatura.” (Jeha, 2007. p. 11).

A narrativa finaliza sem nos oferecer uma explicação clara sobre o que realmente aconteceu, se a narradora estava tendo um pesadelo ou realmente vivenciando aquilo. Sendo assim, o conto encontra-se de acordo com o propósito de uma narrativa fantástica, que “se desenvolve em um clima de medo e seu desfecho (além de pôr em dúvida nossa concepção do real) costuma provocar a morte, a loucura ou a condenação do protagonista.” (Roas, 2014, p. 61).

Sendo assim, podemos perceber como a representação do Mal onipresente no conto só poderia ser feita através do fantástico. A deformação de elementos pertencentes ao mundo real e familiar, como a máquina de eletrochoques, amplia a nossa percepção da gravidade da banalização cotidiana que fazemos da malignidade. Acreditamos que se o conto permanecesse apenas no campo do realismo, não seríamos assaltados tão brutalmente pelo sentimento do horrível vivenciado pela narradora, nem iríamos ter uma dimensão mais ampla do Mal que a entidade Johnny Panic representa.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluimos, assim, que a entidade maligna do conto descrita como Johnny Panic pode ser considerada como uma alegoria ao Mal que dominava a sociedade norte-americana no contexto pós segunda guerra mundial e guerra fria. Em um contexto social onde o horror se impregnou na vida cotidiana e fantasmas e vampiros causam menos medo que a bomba atômica, Plath cria uma entidade maligna que emerge da psique das pessoas. Assim, notamos que Johnny Panic, como o Diabo bíblico, é uma tentativa bem sucedida de metaforizar o Mal onipresente no mundo.

Como apontado pelos teóricos aqui mencionados, as narrativas fantásticas nos fazem refletir sobre o Mal como uma questão urgente que permeia nossa realidade. Muito além de

serem meros meios de entretenimento com seus monstros e fantasmas, essas narrativas retratam a realidade de maneira mais sombria e, com isso, conseguem despertar uma reflexão ainda maior que narrativas realistas. Esse tipo de literatura comumente lida com os tabus de uma época e por isso é incômoda, sendo assim, não deve ser separada de seu contexto histórico-cultural.

Uma de nossas motivações para a escrita deste artigo é também lançar uma luz e incentivar outras pesquisas sobre as narrativas curtas de Sylvia Plath que são marginalizadas dentro de seu próprio cânone. Hoje em dia contamos com uma única coletânea de contos publicada porque estes seriam inferiores à poesia da autora, de modo que apresentam uma versão imatura de Plath e não são dignos de publicação. Então, para não sujar a imagem da poeta, a maioria de seus contos ainda se encontra guardada no acervo. Plath foi uma escritora genial com uma imaginação que poucas vezes encontramos na história e em suas narrativas curtas somos capazes de compreender sua genialidade assim como em sua poesia.

Este artigo também visou ser uma contribuição para com o pensamento de Roas (2014) e Jackson (2003), quando discordam do argumento de Todorov que diz que a literatura fantástica já não tinha mais razão de existir no século XX, pois havia sido substituída pela psicanálise. Através de nossa leitura do conto fantástico de Plath vimos como ele exemplifica perfeitamente a função social da literatura fantástica do século XX. Sendo assim, a psicanálise não é um empecilho para a existência da literatura fantástica, ela pode servir como uma nova forma de interpretar narrativas fantásticas modernas que se preocupam primordialmente com a relação do inconsciente coletivo e o contexto histórico-cultural.

4. REFERÊNCIAS

BATAILLE, George. **A literatura e o mal**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BAUMAN, Zygmunt; DONSKIS, Leonidas. **Mal líquido: Vivendo num mundo sem alternativas**. São Paulo: Zahar, 2013.

EAGLETON, Terry. **Sobre o Mal**. 1. ed. São Paulo: Unesp, 2022.

FRATTARI, Najla Franco. Insegurança e medo no mundo contemporâneo: uma leitura de Zygmunt Bauman. **Sociedade e Cultura**, Goiás, 17 jul. 2008.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

FREUD, Sigmund. **O Infamiliar**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. ISBN 9788563560308.

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

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A Literatura Fantástica: gênero ou modo?. **Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários**. Belo Horizonte: 2013.

JACKSON, Rosemary. **Fantasy: The literature of subversion**. New York: [s. n.], 2003.

JEHA, Julio. **Da Fabricação de Monstros**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

JEHA, Julio. **Monstros e monstruosidades na literatura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

PLATH, Sylvia. **Johnny Panic e a Bíblia dos Sonhos: e outros textos em prosa**. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2020.

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

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?**. São Paulo: Editora Ática, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1981. 96 p.

TOVEY, Julie. **A Bible Of Dreams: the cultural work of Sylvia Plath's short fiction**. 2000. Tese (Doutorado em Filosofia) - University of London, Londres, 2000.

O PASSADO QUE ASSOMBRA: ECOS DA ÚLTIMA DITADURA MILITAR ARGENTINA NA NARRATIVA DE MARIANA ENRIQUEZ

Joana Gonçalves Coelho Silva (UFMG)¹

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A narrativa ficcional da escritora Mariana Enriquez tem como um de seus fortes traços a memória da última ditadura militar argentina (1976 – 1983), período que marcou a infância da autora, nascida em 1973, deixando fortes lembranças e traumas. Entre meados de 1960 e 1980, países da América Latina, como a Argentina e o Brasil, vivenciaram regimes militares, cujas consequências são sentidas até hoje, permitindo que se afirme que “a América Latina nunca voltará a ser a mesma depois da 'era das ditaduras', dos seus quase cem mil desaparecidos e das dezenas de milhares de assassinatos políticos” (Coggiola, 2001, p. 9). De alguma forma, isso ainda assombra países como a Argentina, tornando-se, pois, o fantasma da narrativa fantástica de Mariana Enriquez.

Ainda que com suas respectivas diferenças, os regimes militares do cone sul aproximam-se por algumas características em comum: “dissolução das instituições representativas, falência ou crise aguda dos regimes e partidos políticos tradicionais, militarização da vida política e social em geral” (Coggiola, 2001, p. 11). A Argentina, em especial, com uma história que oscila entre conflitos e harmonias (Luna, 1995, p. 183), acumula uma série de golpes (em 1930, 1943, 1955, 1962, 1966 e 1976), tendo sido o último um governo militar conhecido e lembrado por suas perdas sem precedentes. Somaram-se surpreendentes números de presos políticos, torturados, mortos, desaparecidos, crianças sequestradas, além de graves perdas de direitos trabalhistas, tendo sido o golpe a imposição de “um sério retrocesso” com a “perda de conquistas históricas do movimento operário – os convênios coletivos, as obras sociais, a central sindical única” (Coggiola, 2001, p. 76).

Na década de 1970, segundo Coggiola (2001), época considerada por ele como a mais sombria da América do Sul, o terror foi um componente categórico para a instauração dessas novas ditaduras como a da Argentina. “A expressão ‘terrorismo de Estado’, cunhada posteriormente, define com alguma precisão, mas com uma ambiguidade fundamental, a natureza das ‘ditaduras institucionais das Forças Armadas’ – elas foram, antes de mais nada,

¹ Mestranda em Estudos Literários pela FALE-UFMG. joanagcoelho0@gmail.com

regimes terroristas” (Coggiola, 2001, p. 52). A suposta vontade de eliminar a corrupção, vista por significativa parte da população nos governos anteriores, e a proposta de luta contra uma suposta ameaça comunista foram o estopim para a proclamação golpista. Almejava-se, então, combater a subversão, uma tarefa “desafiadora” aos envolvidos na ação pós-golpe, tendo em vista a imprecisão dessa definição:

Quanto mais obsessivamente se ocupam os militares de definir seu inimigo ideológico, mais amplo e ao mesmo tempo mais difusos se tornam os limites da “condição subversiva”, de maneira que um número crescente de argentinos pode, voluntária ou acidentalmente, passar a preencher esta condição (Novaro; Palermo, 2007, p. 119).

A falta de clareza quanto ao que era considerado subversivo foi fator contribuinte para que o terror e o medo se espalhassem, assim como foi motivo para o aumento crescente do número de vítimas do Estado. Nesse cenário, a tortura foi uma das principais armas do aparato de repressão dos militares durante a última ditadura argentina, chegando “a níveis tão elevados, que o temor a ela era mais forte dos militantes resistentes do que o medo de morrer” (Coggiola, 2001, p. 59). Durante todo o período, funcionaram no país 362 campos de concentração e extermínio pelos quais “passaram mais de 30 mil pessoas dentre os quais militantes políticos, ativistas sociais, opositores ou simples testemunhas incômodas dos tantos sequestros que diariamente se produziam” (Coggiola, 2001, p. 59).

A Argentina e outros países que passaram pela “era das ditaduras” tinham notáveis e fortes relações exteriores, inclusive entre eles próprios. Sabe-se, por exemplo, que houve significativa inspiração por parte da Argentina na ditadura brasileira. A prática de tortura no país “foi acrescida de um ‘aperfeiçoamento técnico’ oriundo do conhecimento adquirido e intercambiado entre os países da região, servindo para incrementar as estratégias de implantação do terror” (Bauer, 2014, p. 69). Além disso, “documentos vindo à luz mostram que a França ensinou a doutrina da 'guerra suja' aos militares argentinos, desde 1957. Nos manuais militares franceses já se recomendavam sequestros, torturas e ocultações de cadáveres” (Coggiola, 2001, p. 60). Desse modo, além da tortura e do assassinato, o desaparecimento foi outra das principais armas do período. Era estratégico, “Na ausência de um cadáver, um processo ou de uma prisão com responsáveis identificados, dificultava-se enormemente a tarefa de acusar alguém de algo” (Novaro; Palermo, 2007, p. 145). Além disso, se contribuía para o terrorismo, pois, “diante da ausência do ente querido ou do companheiro, instalava-se um temor e um sofrimento generalizados e permanentes que favoreciam o retraimento e o imobilismo” (Novaro; Palermo, 2007, p. 145).

Naquele cenário, estudantes, professores, donas de casa, artistas, escritores, trabalhadores comuns e todo tipo de pessoa poderia ser considerada subversiva e, com isso, tornar-se alvo do Estado. “Vítimas eram sequestradas quando desciam do ônibus, quando voltavam do trabalho ou vinham da escola para casa, ou em ataques-surpresa no meio da noite contra residências particulares e esconderijos” (Goldman, 2012). Quanto às mulheres, grande parte dos capturados, “algumas eram sequestradas com os filhos pequenos, e talvez 3% estivessem grávidas, ou engravidaram na prisão, em geral por causa de estupros cometidos pelos guardas e torturadores” (Goldman, 2012). Grávidas eram mantidas vivas até que tivessem seus bebês que rapidamente eram convertidos em vítimas de sequestro, tirados de suas mães biológicas e dados a famílias envolvidas na máfia golpista.

A ditadura militar argentina deixou cerca de 30 mil desaparecidos, milhares de famílias devastadas, inúmeros crimes sem justiça, e tudo isso ainda ecoa fortemente na memória do país. Trata-se de um passado que assombra, cujos ecos ainda alcançam o presente, aparecendo nos mais diversos espaços, incluindo na literatura nacional. A obra fantástica de Mariana Enriquez evoca esse passado como o seu maior fantasma, sempre estando relacionado àquilo que provoca medo ou inquietação. O tema dos desaparecidos, por exemplo, é um dos grandes tópicos explorados pelas narrativas de Enriquez, o que permite, de algum modo, que a memória permaneça viva, não nos deixando esquecer do sombrio histórico latino-americano. Fatos históricos e ficção se entrelaçam em narrativas fantásticas que revelam os verdadeiros horrores da realidade.

Tendo em vista esse contexto, este trabalho almeja analisar como a memória² sócio-histórica argentina e algumas das implicações da última ditadura militar reverberam em dois contos da autora: “Cuando hablábamos con los muertos”, publicado originalmente na coletânea **Los peligros de fumar en la cama** em 2009, e “La Hostería”, publicado na coletânea **Las cosas que perdemos en el fuego** em 2016. Neste artigo, no entanto, analisaremos as narrativas a partir de suas traduções para o português publicadas pela editora Intrínseca: “Quando falávamos com os mortos”, traduzida por José Geraldo Couto e publicada em **As coisas que perdemos no fogo** (2017), e “A Hospedaria”, traduzida por Elisa Menezes e publicada em **Os perigos de fumar na cama** (2023). Objetiva-se, ainda, discutir acerca de traços fantásticos que aparecem nos contos em análise. Espera-se, assim, refletir sobre a relação entre o medo promovido pelo Estado argentino e o medo evocado nas narrativas fantásticas de Enriquez, além de

² Neste trabalho, entende-se memória como memória coletiva, “aquela formada pelos fatos e aspectos julgados relevantes e que são guardados como memória oficial da sociedade mais ampla” (Simson, 2003, p. 11). No caso do presente artigo, como memória da sociedade Argentina.

compreender como, em alguma medida, a obra da autora funciona como denúncia de um passado sócio-histórico que ainda assombra – e que não deve ser esquecido.

2. O FANTASMA DA DITADURA EM DOIS CONTOS DE ENRIQUEZ

O medo é elemento recorrente na discussão acerca da literatura fantástica e de horror. Lovecraft (2007), um dos grandes autores desse modo³ literário, discorrendo teoricamente sobre o assunto, aponta o medo como a emoção mais antiga e mais forte da humanidade, sobretudo o medo do desconhecido. Para o autor, “poucos psicólogos contestaram esses fatos e sua reconhecida verdade, deve estabelecer, para todos os tempos, a autenticidade e dignidade da ficção fantástica de horror como forma literária” (Lovecraft, 2007, p. 13). Divergindo em suas teorias, outros autores caracterizaram essa literatura a partir de outros elementos recorrentes. Charles Nodier, por exemplo, considerado precursor das reflexões teóricas sobre o tema, alegava que a verdadeira história fantástica traz “um fato considerado materialmente impossível que, no entanto, foi realizado” (Nodier, 1961, p. 330-1, apud Camarani, 2002, p. 69-70, tradução própria)⁴.

Louis Vax, por sua vez, apontava a presença do inexplicável como eixo central da literatura fantástica (Vax, 1965, p. 6). Já Tzvetan Todorov, cuja obra **Introdução à Literatura Fantástica** (2017) é considerada um dos textos fundadores, alegava que o fantástico está no plano da ambiguidade e da incerteza, fazendo surgir “um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar” (Todorov 2017, p. 30). Em uma perspectiva similar, David Roas (2014) aponta o sobrenatural como elemento crucial à literatura fantástica, sendo “aquilo que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com essas mesmas leis” (Roas, 2014, p. 31). Dessa forma, o sobrenatural “vai supor sempre uma ameaça à nossa realidade, que até esse momento acreditávamos governada por leis rigorosas e imutáveis” (Roas, 2014, p. 31). Com isso, a narrativa fantástica, evoca o sobrenatural diante do leitor “para interrogá-lo e fazê-lo perder a

³ O presente trabalho alinha-se ao conceito de Remo Ceserani (2006) de literatura fantástica como modo e não como gênero. O autor esclarece que “o fantástico surge de preferência considerado não como um gênero, mas como um ‘modo literário’, que teve raízes históricas precisas e se situou historicamente em alguns gêneros e subgêneros, mas que pôde ser utilizado – e continua a ser, com maior ou menor evidência e capacidade criativa – em obras pertencentes a gêneros muito diversos” (Ceserani, p. 12, 2006)). Nesse sentido e tendo em vista que pensar sobre a memória da última ditadura argentina é o objetivo principal do trabalho, não se espera discorrer neste artigo acerca das diferenciações conceituais e teóricas sobre os termos *horror*, *terror* e *fantástico*. Entendendo essa literatura como modo, depreende-se que ela pode aparecer em uma gama variada de textos. Além disso, compreende-se que, mesmo com acepções diversas, o horror pode e costuma ser um exercício do fantástico.

⁴ “[...] Un fait tenu pour matériellement impossible qui s’est cependant accompli à la connaissance de tout le monde” (NODIER, 1961, p. 330-1 apud Camarani, 2002, p. 69-70).

segurança diante do mundo real” (Roas, 2014, p. 31), fazendo do realismo “uma necessidade estrutural de todo texto fantástico” (Roas, 2014, p. 51).

Estabelecendo essa relação com o real, as narrativas fantásticas se conectam, portanto, a contextos socioculturais. Segundo Roas (2014), essa relação é necessária: “precisamos contrastar o fenômeno sobrenatural com nossa concepção do real para poder qualificá-lo de fantástico. Toda representação da realidade depende do modelo de mundo de que uma cultura parte” (Roas, 2014, p. 39). Nesse sentido, é comum que as narrativas fantásticas evoquem, entre outros aspectos, os medos e as inquietações de uma determinada época e cultura.

A autora cuja obra literária é aqui investigada também entende que “o terror deve acompanhar o tempo em que ele é produzido, porque reflete a cultura e os medos sociais” (D’ercole, 2021). Em entrevista, ela exemplifica: “basta observar o trabalho do Stephen King. *Carrie* é um livro sobre os adolescentes norte-americanos, o bullying e a violência na escola. Aí ele adiciona o elemento fantástico dela ter poderes telecinéticos, o que aumenta o volume de um cenário real” (D’ercole, 2021). A obra de Mariana Enriquez reflete tanto os medos de infância da própria autora quanto o terror imposto pelo Estado durante a última ditadura militar argentina, ou seja, faz referência ao contexto (sócio-histórico e cultural) em que a autora esteve e está inserida. Enriquez relata, por exemplo, o fato de o relatório sobre os crimes da ditadura ter sido uma de suas primeiras leituras de terror verdadeiramente assustadoras:

Minha terceira leitura de terror foi sobre terror real. Em 1984, o primeiro ano após a ditadura, foi publicado *Nunca más*, um livro que incluía o relatório da Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas e os crimes cometidos pelo regime dos generais entre 1976 e 1983. Lembro-me de ler um depoimento sem piscar, com o coração acelerado e as mãos úmidas. Eu não tinha medo de que meus pais me encontrassem lendo aquele livro “para adultos”. Em minha casa não havia restrições de leitura de nenhum tipo, muito menos restrições de idade. [...] Fechei o livro, com suas capas cor de vinho, e prometi não abri-lo novamente. O que eu havia lido era verdade, alguém havia sofrido essa mutilação, mas eu, como leitora, havia sido confrontada pela primeira vez com um texto de terror perfeito, em sua cadência, em seus detalhes (Enriquez, 2019, tradução própria)⁵.

⁵ “Mi tercera lectura de terror fue acerca del horror real. En 1984, el primer año después de la dictadura, se publicó el *Nunca más*, libro que incluía el informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas y los crímenes cometidos por el régimen de los generales entre 1976 y 1983. Recuerdo haber leído un testimonio sin parpadear, con el corazón acelerado y las manos húmedas. No temía que mis padres me encontraran leyendo ese libro “para adultos”. En mi casa no había restricciones de ningún tipo en cuanto a las lecturas, mucho menos limitaciones de edad. [...] Cerré el libro, de tapas color bordeaux, y prometí no volver a abrirlo. Lo que había leído era cierto, alguien había sufrido esa mutilación pero yo, como lectora, me había enfrentado por primera vez a un texto de terror perfecto, en su cadencia, en sus detalles” (Enriquez, 2019).

Tendo vivido sua infância durante a ditadura e boa parte da juventude em meio aos anos de recessão econômica e tentativa de retomada da democracia, isto é, uma fase com muitas instabilidades políticas e sociais, Mariana Enriquez mostra ter sido assombrada por um período no qual a repressão e a violência faziam parte do modo de “governar”. Um período no qual crianças, como ela, temiam desaparecer ou ver seus pais sendo levados, como aqueles casos sobre os quais se ouvia nas notícias cotidianas. Com o passar dos anos, a ditadura e seus terrores se converteram em um dos temas de sua obra, como conta em entrevista ao *Letras Libres*:

A ideia do Estado como criador de terror é um dos principais temas de meu trabalho. A ditadura argentina, com seu tema dos desaparecidos e sua crueldade sutil e invisível, tem uma certa elegância literária. É um horror dizer isso, mas a ditadura argentina tinha uma estética diferente de outras ditaduras. Não acho que os escritores argentinos devam escrever apenas sobre ela, pois escrever apenas sobre ela pode ser exaustivo, mas, no meu caso, a ditadura argentina acabou se tornando um tema: minha infância ocorreu durante a ditadura e é justamente na infância que começam a surgir os primeiros medos. No meu caso, os terrores fantasmagóricos da infância estão entrelaçados com o terror político que foi vivenciado naquele ambiente. É por isso que a história política da Argentina e a ditadura sempre acabam se infiltrando (Iglesia, 2017, tradução própria)⁶.

Nos contos analisados no presente trabalho, “Quando falávamos com os mortos” e “A Hospedaria”, a ditadura aparece como um fantasma que retorna para assombrar jovens meninas de maneira sobrenatural, entrelaçando horrores reais e irreais. Mas esse tema não se limita às narrativas aqui mencionadas, outras obras de Enriquez retomam o contexto ditatorial de alguma maneira. Para citar algumas: uma criança desaparece no conto *La casa de Adela* (2016) de maneira misteriosa, inquietante e traumática; crianças desaparecidas retornam insolitamente no conto **Chicos que faltan** (2009); a última ditadura militar é pano de fundo para o romance **Nuestra parte de noche** (2019).

Em “Quando falávamos com os mortos”, acompanhamos cinco garotas, a narradora (sendo, pois, uma narração em primeira pessoa), Julita, Pinóquia, Polaca e Nadia. Inicialmente, as personagens surgem brincando com um tabuleiro ouija, elemento bastante comum em narrativas de horror sobrenatural. Polaca, amiga cuja casa foi escolhida para começar a

⁶ “La idea del Estado como creador del terror es uno de los temas principales de mi obra. La dictadura argentina, con el tema de los desaparecidos y con su crueldad sutil e invisible, tiene algo de elegancia literaria. Es un horror decir esto, pero la dictadura argentina tuvo una estética diferente a otras dictaduras. No creo que los escritores argentinos debamos escribir solo sobre ella, escribir solo de ella puede ser agotador, pero, en mi caso, la dictadura argentina se ha terminado convirtiéndose en un tema: mi infancia tuvo lugar durante la dictadura y es precisamente durante la infancia que empiezan a surgir los primeros miedos. En mi caso, los terrores fantasmales de la infancia están entremezclados con el terror político que se vivía en ese ambiente. De ahí que la historia política argentina y la dictadura terminen por filtrarse siempre” (Iglesia, 2017).

brincadeira, “tinha conseguido um tabuleiro ouija incrível, que vinha como brinde especial com alguns suplementos sobre magia, bruxaria e fatos inexplicáveis chamados *O mundo do oculto*, que eram vendidos em bancas de jornais e que podiam ser encadernados” (Enriquez, 2023, p. 133). Em um dado momento, a mãe de Polaca descobre as peripécias das garotas e conta para seus respectivos pais, interrompendo a possibilidade de a brincadeira perseguir e tornando necessário encontrar um novo lugar para as garotas usarem o ouija.

A casa de cada uma delas tem suas especificidades e limitações, o que torna essa tarefa desafiadora e revela um pouco mais sobre as vivências de cada personagem. A casa da narradora, por exemplo, deixa de ser uma opção viável, uma vez que sua mãe estava doente e não suportaria visitas. A casa de Julita também não era opção por ser pequena, um apartamento que “tinha apenas um cômodo [...] sem nenhuma privacidade” (Enriquez, 2023, p. 135). A casa de Nadia, por sua vez, é descartada por estar na “favela”, “nem a pau nossos pais nos deixariam passar a noite na favela, para eles era demais” (Enriquez, 2023, p. 135). Todas as garotas moram em bairros simples, mas a Nádia, em especial, parece morar em uma área ainda mais suburbana, revelando certas questões de classe e tensões sociais, temáticas comuns na literatura de Enriquez, “Nadia não mentia para a gente: contava que a favela era muito perigosa e que ela queria se mandar de lá o quanto antes, porque estava farta de ouvir os tiros à noite e dos gritos dos marginais drogados, e de que as pessoas tivessem medo de visitá-la” (Enriquez, 2023, p. 135).

Por fim, a casa de Pinóquia, ainda que fosse a mais distante, foi a casa escolhida. “Era longe mesmo, a rua da casa dela não era asfaltada e havia uma vala ao lado da calçada” (Enriquez, 2023, p. 135-136). Além disso, era uma casa feia, “porque ainda estava em construção, com o reboco sem pintura, as lâmpadas penduradas em cabos pretos feios, sem lustres, o piso apenas de cimento, sem azulejos nem madeira nem nada. Mas era muito grande [...], e era muito melhor do que qualquer uma de nossas casas” (Enriquez, 2023, p. 136).

Depois de descrever o espaço em que se passa a narrativa e, com isso, revelar diferentes realidades enfrentadas por distintas classes sociais argentinas quanto a essa questão espacial, o conto nos leva, finalmente, à verdadeira brincadeira com o tabuleiro ouija. Julita, uma das garotas a brincar, revela querer falar com sua mãe e seu pai. Quando Julita expõe essa vontade, a narradora demonstra satisfação, uma vez que elas tinham curiosidade quanto ao assunto: “porque nós não ousávamos perguntar a ela. Na escola se falava muito sobre esse assunto, mas ninguém nunca disse nada na cara” (Enriquez, 2023, p. 136). Era um assunto intocável por parte das amigas o fato de os pais de Julita serem desaparecidos: “os velhos da Julita haviam desaparecido. Estavam desaparecidos. Eram desaparecidos. Nós não sabíamos bem como dizer.

Julita dizia que os pais haviam sido levados, porque era assim que seus avós falavam” (Enriquez, 2023, p. 136-137).

Nesse trecho, há uma questão suscitada pela narrativa quanto à maneira como se fala sobre os desaparecidos. O que aconteceu, afinal? Foram sequestrados? Levados? Estão, estavam ou são desaparecidos? Quando Nadia conta a respeito de um amigo de seu pai que também desapareceu, essa imprecisão vocabular do relato volta a aparecer: “Disse aos meninos que ele havia sido levado, a mesma coisa que diziam os avós de Julita” (Enriquez, 2023, p. 138). E a narradora segue contando:

Naquela época nem os meninos nem Nadia faziam ideia de aonde o haviam levado, ou se era comum uma pessoa ser levada, se era bom ou se era ruim. Mas agora todas nós sabíamos dessas coisas, depois do filme *La noche de los lápices* (que nos fazia chorar aos gritos e que alugamos uma vez por mês) e do livro *Nunca mais* – que a Pinóquia havia levado para a escola, porque em sua casa a deixavam lê-lo – e do que diziam as revistas e a televisão (Enriquez, 2023, p. 138).

Além de fazer referência direta a obras sobre a ditadura (com o filme **La noche de los lápices** e o livro **Nunca mais**), nesse ponto, ao apresentar uma imprecisão vocabular na tentativa de definir a questão dos desaparecidos, a obra literária reflete um fato histórico vivenciado sobretudo pelos familiares de desaparecidos durante a última ditadura militar argentina. Novaro e Palermo (2007) esclarecem que, numericamente, eram significativos os casos de familiares em busca de seus entes desaparecidos e que, por essa mesma busca, também foram sequestrados. “Se os familiares houvessem encarado o fato de que os sequestrados tinham sido assassinados, em muitos casos, provavelmente a maioria, o desalento teria sido maior” (Novaro; Palermo, 2007, p. 145).

Explorando essa tese acerca do desalento diante da morte e desaparecimento de pessoas na ditadura argentina, Laura Marina Panizo (2012), levando em conta os rituais de enlutamento ocidentais, revela como a falta de um corpo e a ausência de reconhecimento oficial acerca do paradeiro do ente querido interfere no processo de luto e de aceitação de modo geral dos acontecimentos:

Como a característica da metodologia do desaparecimento de pessoas era que, após os assassinatos, as mortes não eram relatadas e os corpos não apareciam, essa ausência não apenas impedia um conhecimento claro do evento e da forma de morte, mas também impedia que os familiares realizassem quaisquer rituais mortuários convencionais, como o velório e o subsequente enterro ou cremação. Assim, a princípio, a figura do desaparecido, que se refere a uma pessoa que foi retirada do convívio social e cujo paradeiro é desconhecido, era

sinônimo de busca. Dessa forma, os familiares exigiam a aparição com vida dos desaparecidos e a libertação dos presos políticos (Panizo, 2012, tradução própria)⁷.

Os desaparecidos não eram nem mortos nem vivos, o que dificultava um enlutamento pleno por parte dos entes e uma posterior retomada à vida social e também gerava a dificuldade de descrever a situação da vítima, como acontece no conto de Enriquez. Desaparecidos? Sequestrados? Levados? Sem um corpo, sem um paradeiro oficial e sem conseguir romper o vínculo, foi bastante comum a busca por métodos alternativos, como médiuns, para obter informações sobre os entes queridos, conforme aponta Panizo (2012). Era uma prática comum nos primeiros anos após os desaparecimentos e persistem “casos em que os parentes continuam recorrendo a eles para obter informações sobre a forma de morte, a localização do corpo ou para ter algum tipo de comunicação com o parente” (Panizo, 2012, tradução própria)⁸.

As circunstâncias de um não enlutamento, um estado duvidoso e incerto, fizeram, muitas vezes, com que os mortos/desaparecidos fossem “transformados em seres extraordinários que se comunicam com seus entes queridos, oferecem sinais e formas de busca e podem até mesmo realizar milagres” (Panizo, 2012, tradução própria).⁹ Torna-se ainda mais destacável, então, o fato de a personagem Julita, no conto de Enriquez, ver-se confiante para enfrentar o desaparecimento de seus pais e falar sobre isso com suas amigas quando ela está à frente de um método “alternativo” de buscar informações, mais especificamente falar com seus pais por meio do tabuleiro ouija e descobrir o paradeiro de seus corpos:

Julita queria encontrá-los com o tabuleiro ou perguntar a algum outro espírito se os havia visto. Além de querer falar com eles, queria saber onde estavam os corpos. Porque isso deixava seus avós loucos, sua avó chorava todos os dias por não ter aonde levar uma flor. Mas Julita também era assustadora: dizia que se encontrássemos os corpos, se nos dessem as informações e fossem verdadeiras, teríamos que ir à tevê ou aos jornais, e ficaríamos famosas, e todos nos amariam (Enriquez, 2023, p. 137).

⁷ “Como lo característico de la metodología de desaparición de personas fue que luego de los asesinatos no se comunicaron las muertes ni aparecieron los cuerpos, esta ausencia no solo impidió un conocimiento claro sobre el hecho y la forma de la muerte, sino que obstaculizó a los familiares la realización de cualquier ritual mortuario convencional, como el velatorio y posterior entierro o cremación. De esta manera, en un principio la figura del desaparecido, que hace referencia a aquella persona que fue sustraída de la vida social y de cuyo paradero no se tiene conocimiento, era sinónimo de búsqueda. Así, los familiares reclamaban la aparición con vida de los desaparecidos y la libertad de los presos políticos” (Panizo, 2012).

⁸ “[...] hay casos en que los familiares continúan recurriendo a ellos para hallar datos sobre la forma de muerte, la ubicación del cuerpo o para tener algún tipo de comunicación con el familiar” (Panizo, 2012).

⁹ “[...] los muertos se transforman en seres extraordinarios que se comunican con sus seres queridos, ofrecen señales y caminos de búsqueda, y hasta pueden hacer milagros” (Panizo, 2012).

Para a “brincadeira” funcionar, todas as garotas reunidas em volta do ouija deveriam pensar em desaparecidos: “Havíamos lido em um livro sobre o método do tabuleiro que se concentrar em um morto conhecido ajudava, lembrar seu cheiro, sua roupa, seus gestos, a cor de seu cabelo, criar uma imagem mental, que então fica mais fácil que o morto de verdade viesse” (Enriquez, 2023, p. 137). Assim, todas elas se colocam a pensar em conhecidos que “foram levados”. Pinóquia é a única que não conhece um desaparecido e, talvez por isso, será ela o alvo do elemento sobrenatural na narrativa.

Inicia-se, então, a tentativa de contato sobrenatural. O primeiro contato, conta a narradora, possivelmente seria seu vizinho, “mas depois de escrever POZO DE ARANA ele partiu. Era ele, com certeza: disse seu nome, procuramos no *Nunca mais* e lá estava, na lista. Nós nos cagamos de medo: era o primeiro morto de verdade com que falávamos. Mas nada dos pais de Julita” (Enriquez, 2023, p. 139). “Pozo de Arana” era uma forma de se referir a um centro clandestino de tortura e extermínio na ditadura argentina, o que nos permite pensar que de fato o espírito a entrar em contato possa ser um desaparecido. Com essas inserções relacionadas aos fatos históricos, a narrativa vai evocando o passado ditatorial ora diretamente, ora indiretamente. Em sequência, outro contato é feito, dessa vez, com um exilado, que foi para o México e morreu por lá em um acidente de carro não relacionado à ditadura. Ele conta que alguns espíritos não respondiam porque alguém os incomodava, “uma de nós. Quisemos saber o por quê, e ele nos disse que não sabia o motivo, mas que era assim, uma de nós estava sobrando” (Enriquez, 2023, p. 140).

Em um dado momento, as garotas são interrompidas de seus trabalhos com o tabuleiro ouija devido a uma batida na porta. Era o irmão mais velho de Pinóquia, Leo, que morava no Centro e estava ali para visitá-los. Leo pede ajuda para sua irmã: “você pode me ajudar a tirar da caminhonete umas coisas que eu trouxe para os velhos?” (Enriquez, 2023, p. 141) e Pinóquia o acompanha. Enquanto isso, as outras garotas no quarto presenciavam o ápice da tensão fantástica e sobrenatural do conto: o copo se mexe sozinho pelo tabuleiro escrevendo “pronto”. Pinóquia volta gritando, assustando a todos e contando que o irmão desapareceu. “Havia mudado quando saíram da casa, ficado de mau humor, não falava com ela. Quando chegaram à esquina, ele disse a ela para esperar e, segundo Pinóquia, desapareceu” (Enriquez, 2023, p. 142). Ela não o vê, assim como não vê sua caminhonete, o que a amedronta.

Os pais de Pinóquia, assustados com a situação, ligam para o irmão para confirmar e provar que ele estava, na verdade, na casa dele, dormindo, pois era madrugada. Pinóquia tem uma crise nervosa envolvendo repulsa, afinal, ela teve contato com o “monstro” da narrativa: “Pinóquia não parava de gritar que ‘aquela coisa’ a tocara (o braço sobre os ombros, como em

um abraço que a deixara com mais frio do que calor) e que havia vindo porque ela era ‘a que incomodava’” (Enriquez, 2023, p. 142). A narrativa se encerra revelando que todas sabiam que “tinham vindo buscá-la porque, como nos disse o morto Andrés, ela incomodava” (Enriquez, 2023, p. 143).

Pinóquia era a única que não conhecia desaparecidos e, por esse motivo, pode ter sido interpretada pelos espíritos de desaparecidos, com os quais as garotas tentavam contato, como alguém da oposição política, alguém que não estava do lado das vítimas da ditadura e sim dos algozes. Pode-se pensar também na figura de um espírito vingativo que, reconhecendo que Pinóquia não sabia o que era a aflição de uma pessoa próxima desaparecida, faz com que ela sinta uma aflição por um desaparecimento momentâneo daquilo que ela havia identificado, inicialmente, como seu irmão.

Assim como em “Quando falávamos com os mortos”, em “A Hospedaria”, as protagonistas do grande conflito do conto também são jovens meninas, Florencia e Rocío, duas amigas. A narrativa começa descrevendo a viagem que Florencia está fazendo da cidade La Rioja para Sanagasta por ocasião da campanha de seu pai para ser vereador da capital da província de Rioja. Entre conflitos familiares com a mãe e com a irmã mais velha, que parece não se importar com Florencia, a garota chega ao seu destino final e logo manda uma mensagem para sua amiga, Rocío, propondo que as duas se encontrem. “A amiga respondeu sugerindo que se encontrassem no quiosque já aberto àquela hora, e Florencia saiu correndo sem avisar, com um pouco de dinheiro no bolso para tomar uma Coca” (Enriquez, 2017, p. 31).

Atualizando uma à outra sobre os últimos acontecimentos de suas respectivas vidas, descobre-se que o pai de Rocío foi demitido de onde trabalhava, a Hospedaria. Trabalhando como guia turístico, o pai contava, em alguns passeios, a história da “escola de polícia”, o que levou a uma briga entre ele e a dona da hospedaria, Elena, resultando, por fim, em sua demissão. Florencia questiona, então, o motivo da raiva de Elena, ao que Rocío responde: “Não quer que os turistas pensem mal, diz meu pai, porque foi escola de polícia na ditadura, lembram o que estudamos no colégio?” (Enriquez, 2017, p. 32). O lugar referencia locais como a antiga Escuela de Mecánica de La Armada (ESMA), hoje transformada em museu e símbolo de repressão e considerado o principal centro clandestino de detenção durante a ditadura. Se haviam mais de 300 campos de concentração ativos durante o período, hoje, certamente, muitos lugares no país guardam um passado como essa hospedaria da narrativa. Nesse ponto, o conto evoca, portanto, diretamente e pela primeira vez, a memória ditatorial, uma memória que assombra.

Inconformada com a demissão do pai, Rocío elabora um plano de vingança contra Elena. Ao constatar que seu pai ainda guarda as chaves da Hospedaria, ela almeja invadi-la:

Ao ver as chaves, ela teve a ideia: entrar na Hospedaria de noite, enquanto a encarregada dormia num quarto do edifício da frente, bem longe. Invadir vários quartos, fazer buracos nos colchões – que eram de espuma de borracha: para cortá-los não era preciso nem uma boa faca –, enfiar um bife dentro de cada um e voltar a arrumar as camas. Em poucos meses, o cheiro de carne em decomposição seria insuportável e, com sorte, demorariam muito para encontrar a origem do fedor (Enriquez, 2017, p. 34).

Ao longo de toda a narrativa, vê-se a construção de uma atmosfera de suspense, mistério e medo. Inicialmente, o fato de o lugar ter sido uma escola de polícia durante a ditadura dá ao espaço um passado sombrio. Pelas ruas, grupos de pessoas rezando causam medo em Florencia a fazendo lembrar de um funeral: “Através das janelas de algumas casas era possível ver as pessoas reunidas, muitas mulheres, rezando o terço. Florencia tinha um pouco de medo dessas reuniões, sobretudo quando havia velas acesas e a chama bruxuleante iluminava os rostos e os olhos fechados” (Enriquez, 2017, p. 33). A descrição do espaço também é assombrosa, “O formato da Hospedaria era estranho e, de fato, lembrava muito um quartel” (Enriquez, 2017, p. 34). Lá dentro, “o corredor estava muito escuro, e quando acendeu a lanterna, Florencia sentiu um medo brutal: tinha certeza de que ia iluminar uma cara branca que correria na direção delas ou que o facho de luz deixaria ver os pés de um homem escondendo-se num canto” (Enriquez, 2017, p. 35).

Com essa atmosfera sombria e aflitiva, o conto nos conduz ao ápice do sobrenatural, fantástico e inexplicável. Posto o plano em ação, as garotas decidem descansar por alguns momentos:

Quando iam deitar na cama de casal recém-arrumada, porém, chegou de fora um ruído que as obrigou a se agacharem, assustadas. Foi repentino e impossível: o barulho do motor de um carro ou de uma caminhonete, a um volume tão alto que não podia ser real, tinha que ser uma gravação. E depois mais um motor, e então alguém começou a bater com algo metálico nas persianas e as duas se abraçaram na escuridão gritando, porque aos motores e às pancadas nas janelas se juntaram corridas de muitos pés ao redor da Hospedaria e gritos de homens; e os homens que corriam agora batiam em todas as janelas e as persianas iluminavam com os faróis do caminhão ou caminhonete ou carro o quarto onde elas estavam, por entre as frestas da persiana podiam ver os faróis, o carro estava subindo o jardim e os pés continuavam correndo e as mãos batendo e algo metálico também batia e havia gritos de homem, muitos gritos de homem; alguém dizia: “Vamos, vamos”, escutou-se um vidro quebrado e mais gritos. Florencia sentiu que se urinava, não pôde se conter, não pôde e não conseguia mais gritar porque o medo não a deixava respirar (Enriquez, 2017, p. 36).

O medo que aparece por toda a narrativa aqui ganha contornos mais drásticos. Depois desse clímax, assim como em “Quando falávamos com os mortos”, o conto termina com a complexidade que há em conseguir contar e explicar o que aconteceu para os pais e responsáveis. Chama atenção, porém, como o acontecimento é descrito no trecho, em parágrafo único e com poucas pontuações (apenas vírgulas e pontos e vírgulas), dando um ritmo acelerado, exigindo fôlego, tal qual a situação assombrosa descrita também exigiu das personagens. O evento é caracterizado como “impossível”, deixando claro seu caráter fantástico, inexplicável e inquietante. As mãos batendo somadas aos gritos denotam sentimentos de desespero, de pedido de socorro ou mesmo de revolta. Seriam os espíritos das pessoas presas e torturadas durante a ditadura?

Ao discorrer sobre o paradoxo do horror, Noël Carroll (1999) aponta que: “as mais comuns histórias de fantasmas envolvem a volta de entre os mortos de alguém que deixou algo por fazer ou por dizer e quer trazer à luz algo não admitido ou está atrás de vingança ou reparação” (Carroll, 1999, p. 148). Os “espíritos vingativos” agiriam, então, assombrando como forma de vingança. Nesse sentido, pode-se pensar nos espíritos de “Quando falávamos com os mortos” e “A Hospedaria” como essas figuras que, no passado, viveram os horrores da ditadura e, no presente das histórias, retornam de maneira sobrenatural para gritar, incomodar e revelar o passado sombrio argentino – que é mais que isso, pois extrapola fronteiras: é um passado latino-americano. Fatos históricos e ficção, mais uma vez, se entrelaçam na contística de Enriquez causando medo, seja nos personagens ou no leitor, assombrando e, mais uma vez, evocando uma memória importante, ainda que lamentável, sobre a História do país.

Ambos os contos apresentam três elementos convencionais da literatura gótica, que está nas raízes do horror, apontados por Júlio França (2017): a personagem monstruosa, a presença fantasmagórica do passado e o *locus horribilis*. Em “Quando falávamos com os mortos”, a figura monstruosa surge na aparição do que inicialmente era o irmão de Pinóquia e, depois, é entendido como figura sobrenatural. A maneira como a personagem age diante dessa figura, com repulsa e incômodo, revela seu caráter monstruoso. A presença fantasmagórica do passado fica nítido em ambos os contos, trata-se da memória da última ditadura argentina, memória essa que assombra os argentinos desde a proclamação golpista e seus posteriores atos atrozés.

Por fim, o *locus horribilis* aparece com clareza em “A Hospedaria”, narrativa cujo espaço é claramente assombrado, valendo, portanto, aprofundarmo-nos no termo:

A literatura gótica caracteriza-se por ser ambientada em espaços narrativos opressivos, que afetam, quando não determinam, o caráter e as ações das

personagens que lá vivem. Os ambientes podem variar conforme o contexto cultural de cada narração, mas tanto regiões selváticas, quanto áreas rurais e os grandes centros urbanos são descritos, de modo objetivo ou subjetivo, como locais aterrorizantes. Os loci horribiles da narrativa gótica são um elemento essencial para a produção do medo como efeito estético, já que expressam a sensação de desconforto e estranhamento que as personagens – e, por extensão, o homem moderno – experimentam ante o espaço físico e social em que habitam (França, 2017, p. 117).

Casas assombradas são comuns em histórias de horror, não sendo difícil lembrar-nos de diversas narrativas canônicas com tais características espaciais. No conto de Enriquez, entretanto, aparece uma hospedaria e, ainda que não seja uma casa “genérica”, também não é algo inédito. Lembremo-nos, por exemplo, do Hotel Overlook em **O Iluminado**, de Stephen King, autor pelo qual Mariana Enriquez nutre grande apreço, revelando sua admiração em diversas entrevistas, como essa ao El Español:

Meu professor incontestável é Stephen King. Foi por meio de Stephen King que conheci Shirley Jackson, que adoro. Mas foi King quem me levou até ela. King tem sido um sinalizador, um prescritor. Por meio dele, descobri Peter Straub, Clive Barker, Ray Bradbury, que é muito importante para mim, e Robert Aickman, que me deixa louco neste momento, e autores que trataram a cidade como um personagem, como o lugar onde o passado ainda está acontecendo. Porque essa é a ideia do fantasma. O fantasma é o passado que continua acontecendo (Fernández, 2017, tradução própria)¹⁰.

Essa fala de Enriquez, além de revelar sua admiração e inspiração em um grande escritor de terror, mostra-nos seu conceito de *locus horribilis* e de fantasmas e a relação desses elementos com um passado que assombra e que sempre retorna, que é justamente o que analisamos nos contos elegidos para o presente artigo. Em um diálogo com esse conceito de um espaço assombroso, o próprio King discorre sobre a ideia de um “Lugar Ruim”, apontando-o como algo recorrente em narrativas de horror. Conta o autor em seu texto de não-ficção **Dança Macabra** (2012):

[...] Li um artigo que sugeria que as supostas “casas mal-assombradas” poderiam vir a ser uma espécie de baterias psíquicas, [...] o fenômeno psíquico que chamamos de “assombração” poderia ser, de fato, uma espécie de espetáculo paranormal — a difusão do eco de velhas imagens e vozes que poderiam ser parte de eventos antigos. E o fato de muitas casas mal-

¹⁰ “Mi maestro indiscutible es Stephen King. Fue a través de Stephen King que di con Shirley Jackson, que me encanta. Pero fue King quien me llevó a ella. King ha sido un señalador, un prescriptor. A través de él, descubrí a Peter Straub, a Clive Barker, a Ray Bradbury, que es súper importante para mí, y a Robert Aickman, que ahora mismo me vuelve loca, y a autores que han tratado la ciudad como personaje, como el lugar en el que el pasado sigue sucediendo. Porque esa es la idea del fantasma. El fantasma es el pasado que sigue sucediendo” (Fernández, 2017).

assombradas serem evitadas e terem a reputação de serem Lugares Ruins pode se dever ao fato de que as emoções mais fortes são as mais primitivas — a raiva, o ódio e o medo. Não aceito as ideias deste artigo como verdades absolutas [...] mas achei a ideia interessante, tanto por ela em si quanto pelo fato de que sugere uma vaga, embora intrigante, referência à minha própria experiência: que o passado é um fantasma que está constantemente assombrando nossa vida presente. E graças à minha rigorosa formação metodista, comecei a imaginar se a casa mal-assombrada não poderia ser transformada em uma espécie de símbolo de pecados não pagos... ideia que veio a se transformar na questão central do romance *O iluminado* (King, 2012, local. 357).

A ideia de Enriquez, de um passado que constantemente assombra o presente, está em conformidade com o que King traça como “Lugar Ruim” na literatura assombrosa. O projeto literário da autora, portanto, de fato se baseia, em grande parte, na mescla de fatos históricos e ficção, convertendo a memória ditatorial, o passado argentino, em um elemento que, junto àquilo que é sobrenatural, também provoca horror, medo e/ou temor nas narrativas. É um passado nunca esquecido, sempre lembrado e que ainda assombra a Argentina, pois, como afirma a própria Enriquez, “uma história de terror na Argentina não é apenas uma história de gênero. Porque ainda há pessoas desaparecidas, e os ossos são uma questão política” (Fernández, 2017, tradução própria)¹¹.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pôde-se notar nesta análise que as narrativas “Quando falávamos com os mortos” e “A Hospedaria”, de Mariana Enriquez, apresentam o medo vivenciado pelas personagens, entre outros elementos característicos da literatura fantástica e de horror, como o lugar mal-assombrado (*locus horribilis*) e os espíritos e contatos sobrenaturais. Junto desses elementos, surgem referências a questões históricas relacionadas à última ditadura militar argentina, como a “escola de polícia” (ESMA), os desaparecimentos durante a ditadura e o documento *Nunca más*. Tudo isso revela como, na contística de Enriquez, a memória da ditadura militar argentina funciona como o elemento que está relacionado ao medo e que também contribui para provocar essa emoção, aludindo ao próprio medo que argentinos, como Enriquez, vivenciaram durante e depois do golpe.

Entende-se com David Roas (2014) que a narrativa fantástica teve e tem como objetivo primordial “refletir sobre a realidade e seus limites, sobre nosso conhecimento em relação a ela,

¹¹ “[...] un relato de terror en Argentina no es sólo un relato de género. Porque sigue habiendo desaparecidos, y los huesos son un asunto político” (Fernández, 2017).

e sobre a validade das ferramentas que desenvolvemos para compreendê-la e representá-la” (Roas, 2014, p. 89). Nesse sentido, as narrativas aqui analisadas podem ser entendidas como uma literatura que nos leva a pensar sobre fatos históricos do passado e sobre a maneira como se dá a relação de latino-americanos com essa memória da “era das ditaduras”, uma memória que é lamentável, dolorosa e que ainda perturba diretamente muitas ex-vítimas.

Ainda pensando sobre a relação do fantástico com a realidade, Roas aponta como esse modo literário pode nos fazer questionar: “se o mundo do texto, que funciona como o nosso, pode-se ver assaltado pelo inexplicável, poderia isso ocorrer no nosso mundo?” (Roas, 2014, p. 111). No caso das obras de Enriquez, a resposta para a pergunta pode nos conduzir a um “sim”. Deixando de lado o inexplicável, como os espíritos e outros elementos sobrenaturais, se considerarmos que o elemento assombroso e amedrontador de seu texto está relacionado à ditadura, de fato algumas das situações assombrosas evocadas nos textos da autora podem ocorrer no mundo real. E na verdade ocorreram, e ainda assombram os latino-americanos, fazendo da literatura de Enriquez uma denúncia e uma rememoração de um momento histórico que devemos nos lembrar. Lembrar para não repetir.

4. REFERÊNCIAS

BAUER, Caroline Silveira. **Brasil e Argentina: ditaduras, desaparecimentos e políticas de memória**. Porto Alegre: Medianiz, 2014.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. **Nodier e o fantástico**. Itinerários, Araraquara, v. 19, p. 67-89, 2002.

CARROLL, Noël. **A Filosofia do Horror - ou paradoxos do coração**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Tradução de Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

COGGIOLA, Osvaldo. **Governos militares na América Latina**. São Paulo: Contexto, 2001.

D'ERCOLE, Isabella. **Mariana Enriquez mostra sua fórmula para criar histórias de terror viciantes**. Cláudia, São Paulo, nov. 2021. Disponível em: <https://claudia.abril.com.br/cultura/mariana-enriquez>. Acesso em: 02 jun. 2024.

ENRIQUEZ, Mariana. **As coisas que perdemos no fogo**. Tradução de José Geraldo Couto. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

ENRIQUEZ, Mariana. **Ficciones imposibles de aplacar**. Revista de La Universidad del México, Cidade do México, set. 2019. Disponível em:

<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/98aad9b8-2350-45c8-b9bd-e060cd89bd3b/ficciones-imposibles-de-aplacar>. Acesso em: 02 jun. 2024.

ENRIQUEZ, Mariana. **Las cosas que perdimos en el fuego**. Barcelona: Anagrama, 2016.

ENRIQUEZ, Mariana. **Los peligros de fumar en la cama**. Buenos Aires: Emecé, 2009.

ENRIQUEZ, Mariana. **Os perigos de fumar na cama**. Tradução de Elisa Menezes. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2023.

FERNÁNDEZ, Laura. **Mariana Enriquez**: "En Argentina un relato de terror no es sólo un relato de género". El Español, Madrid, fev. 2017. Disponível em: https://www.elespanol.com/el-cultural/20170201/mariana-enriquez-argentina-relato-terror-no-genero/190482354_0.html. Acesso em: 02 jun. 2024.

FRANÇA, J. O sequestro do Gótico no Brasil. In: FRANÇA, J.; COLUCCI, L. (org.). **As nuances do gótico**: do setecentos à atualidade. Rio de Janeiro: Bonecker Editora, 2017, p. 111-124.

GOLDMAN, Francisco. **Filhos da guerra suja**. Piauí, Rio de Janeiro, Edição 68, 2012. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/filhos-da-guerra-suja/>. Acesso em: 28 mai. 2024.

IGLESIA, Anna María. "**Todas nuestras sociedades tienen una pedagogía de la crueldad**". Letras Libres, Cidade do México, fev. 2017. Disponível em: <https://letraslibres.com/politica/todas-nuestras-sociedades-tienen-una-pedagogia-de-la-crueldad/>. Acesso em: 02 jun. 2024.

KING, Stephen. **Dança macabra**: o terror no cinema e na literatura dissecado pelo mestre do gênero. Tradução de Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

LOVECRAFT, H. P. **O horror sobrenatural em literatura**. Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

LUNA, Félix. **Breve história dos argentinos**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Brasil-Argentina, 1995.

NOVARO, Marcos; PALERMO, Vicente. **A Ditadura Militar Argentina 1976-1983**: Do Golpe de Estado à Restauração Democrática. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

PANIZO, Laura Marina. **Ausencia y desaparición**: el caso de los desaparecidos de la última dictadura militar en Argentina. Argos, Caracas, v. 29, 2012, n. 57, p. 94-125. Disponível em: http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0254-16372012000200006&lng=es&nrm=iso. Acesso em: 28 mai. 2024.

PEDROZA, Ellen Natucha. **CONADEP**. Memórias das Ditaduras, nov. 2018. Disponível em: <http://memoriasdasditaduras.com.br/2018/11/01/conadep/>. Acesso em: 02 jun. 2024.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. **Memória, cultura e poder na sociedade do esquecimento**. Augusto Guzzo Revista Acadêmica, São Paulo, n. 6, p. 14-18, mai. 2003.

ISSN 2316-3852. Disponível em:

<https://periodicos.ufpa.br/index.php/revistamargens/article/view/2831/2963>. Acesso em: 03 jun. 2024.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2017.

VAX, Louis. **Arte y literatura fantásticas**. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.

INSÓLITO E MAGIA EM "SÃO MARCOS", DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

Lucas Branco de Araujo Motta (UFMG)¹

1. A ‘EPICIDADE’ ROSIANA COMO PROBLEMÁTICA CRÍTICA, O SERTÃO COMO DISPOSITIVO LITERÁRIO, E O DESTINO COMO MOTE ROSIANO

A obra de Guimarães Rosa continua sendo um dos assuntos mais estudados nos meios acadêmicos de literatura brasileira. Seus textos seguem emitindo luzes aos críticos e leitores. No entanto, ao estarmos tão próximos dos aniversários de oitenta anos de **Sagarana** (1946) e setenta anos de **Corpo de Baile** (1956) e **Grande Sertão: Veredas** (1956), cabe-nos perguntar: por que sua obra é adjetivada de “épica” desde sua primeira recepção crítica até a atualidade?

Não é nosso objetivo aqui a avaliação das caracterizações das diversas histórias literárias brasileiras que emergiram de 1946 até hoje. O que buscamos propor como reflexão é acerca da irrupção da adjetivação de “épica” (e seus derivados semânticos – como “épico”), por parte da crítica, à obra rosiana.

O raciocínio desta adjetivação parece estar sempre erigido sob terreno tênue. O épico talvez esteja em Rosa, emanando como um lençol freático nas encostas de uma serra; mas, a pergunta de solos lodosos parece não se realizar sem antes tornar-se verdade. Assim, cabe-nos a ousadia da provocação: seria Rosa épico? Para isso, nos prestaremos a uma breve revisão bibliográfica.

Sagarana, sua gênese e história começam em 1937. Sob o pseudônimo de Viator, um volume intitulado “Contos” é entregue a um importante concurso literário, na cidade do Rio de Janeiro. O volume não obteve a vitória, e naquele mesmo ano, Rosa iniciava sua experiência diplomática no exterior. Até ali, enquanto autor, Guimarães Rosa publicara pequenas narrativas em jornais, e ganhara com “Magma”, volume de poemas, o prêmio da Academia Brasileira de Letras, também em 1937.

Em 1946, novamente no Rio de Janeiro, Guimarães Rosa publica **Sagarana**, pela Ed. Universal. A primeira crítica é do prestigiado Álvaro Lins. Em sua crítica, Lins (1946, p. 2) afirma: “[...] o valor dessa obra provém principalmente da circunstância de não ter o seu autor

¹ Mestrando em Letras: Estudos Literários (PosLit) na Universidade Federal de Minas Gerais, na área de Literatura Brasileira. Bacharel em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: lucas.bamotta@ufpe.br
O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES).

ficado preso ao regionalismo, o que o teria conduzido ao regionalismo literário, à estreita literatura das reproduções fotográficas [...]”. Deste modo, podemos perceber que, já na primeira crítica, Lins observa como Rosa pôde escapar de uma voga que tanto alicerçara a literatura que lhe fora contemporânea.

O mesmo não se sucede com as críticas posteriores. Como podemos observar, o subjuço do regionalismo como preceito crítico persegue **Sagarana** e Rosa na primeira recepção em meios paulistanos ou cariocas. Em especial, destacamos o posicionamento das críticas de José Lins do Rego. Em sua primeira crítica e sem a leitura do livro, o afamado escritor regionalista afirmara que: “O crítico Alvaro Lins lançou um rodapé de absoluto elogio ao livro de um estreante. E por isto tenho ouvido os comentários mais opostos” (Rego, 1946a, p. 3). Após a leitura, há outra crítica de Rego (1946b), onde o autor afirma que **Sagarana** não apresentara nada de novo ao regionalismo, que era tomado como “gênero”.

Distanciando-se desta perspectiva, destacam-se as críticas de Paulo Rónai e Antonio Candido. Rónai levantou que o regionalismo seria antes “uma espécie de tábua de salvação” (Rónai, 1946, p. 5) a autores de baixa valia. O crítico defende que **Sagarana** é “uma vertente viva da grande tradição da arte de narrar” (Rónai, 1946, p. 5). Esta colocação não é à toa, visto que a arte de narrar “evoca as poderosas narrativas do século passado e, mais longe ainda, as caudalosas torrentes da épica antiga” (Rónai, 1946, p. 5). É nesta raridade que reside o valor primo de **Sagarana**, de João Guimarães Rosa, e sua estreia literária. Para Candido (1946, s/p), “a província do sr. Guimarães Rosa, no caso Minas, é menos uma região do Brasil do que uma região da arte”. Assim, “o pitoresco e o exótico são animados pela graça de um movimento interior, em que se desfazem as relações de sujeito a objeto para ficar a obra de arte como integração total de experiência”, fazendo com que o autor adentre “na região quase épica de humanidade”, e, com Augusto Matraga, “cria um dos grandes tipos de nossa literatura” (Candido, 1946, s/p). Destarte, os ganhos da estreia de João Guimarães Rosa estavam definitivamente reconhecidos, não pela repetição, mas sim, por sua diferença. Entretanto, chama-nos a atenção as colocações feitas pelos críticos.

O que faz com que, já em **Sagarana**, possa ver-se com similitude à antiga “arte de narrar” e à “dimensão quase épica da humanidade”? Pois, apesar de ainda estarmos nos situando somente com os comentários feitos acerca de **Sagarana**, e em especial à época de seu lançamento, tais epítetos acompanharão a fortuna crítica do autor até os dias atuais (Cf. Motta, 2023). Deste modo, resta-nos perguntar: por que tal adjetivação poderia ser dada a um autor moderno? Não haveria qualquer ambiguidade no bojo dessa adjetivação? Não há qualquer contradição à dimensão épica que invalidasse a adjetivação? O trato do regional parece

diferenciar-se da moda literária que estivera em voga, algo que chamaremos de “senso de épico” (Motta, 2022; 2023), que visa a contemplar o processo estético-literário de uma tentativa emulação de um mundo totalizante e épico, mágico e aventureiro na imagem do Sertão. Assim, procuraremos compreender o uso do Sertão como dispositivo literário que busca reoxigenar as dimensões ficcionais do trato de tal matéria, emulando-o a uma dimensão de epicidade.

Diferente da tentativa do princípio de “realismo formal” (Watt, 2007) exercido pela Geração de 30, que visava compreender a apresentação e representação da terra e suas particularidades culturais por vias historicistas, objetivas e positivas, Guimarães Rosa afirmara em entrevista a José Cesar Borba (1946, p. 1): “[...] – O regionalismo de *Sagarana* talvez não seja um gênero, mas sim uma contingência...”. Não visara a retomada da realidade histórica árida. Ao invés, como indica o próprio nome do volume de contos, o objetivo da obra é semelhar à saga. Afirma ainda:

[ROSA] – [...] Escrevendo, ou captando estas coisas escritas, o que sempre nos vem à mente e nos preocupa é o problema do destino e do homem. *Sagarana* [...] é um caminho progressivo para o debate desse problema, fundamental e ao meu ver único na criação literária (Borba, 1946, p. 2).

Em entrevista a Ascendino Leite (1946, p. 3), Rosa responde acerca da escolha do Sertão como dispositivo literário:

[ROSA] – [...] E, ainda que não podendo compor fábulas só com animais, que são “retilíneos”, talvez valesse mais a pena pôr palco para os personagens capiaus menos uniformizados, mais sem ‘pose’, mais inconventionais que a gente do asfalto. Com eles, no seu habitat, pode-se deixar a solta a poesia, sem prejuízo do realismo. Há menor quantidade de matéria ‘isolante’, que nas histórias citadinas obriga a gente a bem da naturalidade e da verossimilhança, a gastar muita página boba. E há a natureza, que não é cenário, mas sim personagem. Na cidade a natureza exterior também representa, mas de modo quase invisível. Na roça, não. Na roça, o diabo ainda existe...

O que mais importava ao autor de **Sagarana** era o mote literário do destino – “[...] – Porque o que me interessa, na ficção, primeiro que tudo, é o problema do destino, sorte e azar, vida e morte” (Leite, 1946, p. 3). Nestas narrativas, onde a geografia é detentora de vida e ação e o diabo e a poesia seguem a solta, o desenrolar do mote do destino infringe os gêneros que as acoplam. Rosa parece assumir que há uma dimensão distintas nos modos de representação da dimensionalidade humana entre o conto e o romance – “[...] O homem a ‘N’ dimensões, ou, então, representado em uma só dimensão: uma linha, evoluindo num gráfico. Para o primeiro caso, nem o romance ainda não chega; para o segundo o conto basta. Questão de economia...”

(Leite, 1946, p. 3). Mas, isto não o impede de aproximar as narrativas de **Sagarana** a “uma série de parábolas, de apólogos” (Leite, 1946, p. 3).

Para buscarmos uma guisa de conclusão acerca das tentativas feitas pelo próprio Rosa para justificar não somente seu distanciamento (ou indiferença) com a voga regionalista, mas a escolha do Sertão como dispositivo literário. Na famigerada confissão a José Condé, Rosa (1946, p.) escreve:

[...] Àquela altura, porém, eu tinha de escolher o terreno onde localizar minhas histórias [...] Porque conhecia um pouco melhor a terra, a gente, bichos, árvores. Porque o povo do interior – sem convenções ou “poses” – dá melhores personagens de parábolas: lá se veem bem as reações humanas e a ação do destino...

Esta tentativa de emulação e aproximação das narrativas a parábolas, apólogos e sagas, a partir da escolha do Sertão como dispositivo literário, mostram como Rosa acentua uma tentativa de criar um *sensu de épico*. Diferentemente do regionalismo, que utilizara a dicotomia rural/urbano em prol de uma visão realista, científica, objetiva e historicista, o Sertão de Rosa tenta tangenciar essa atmosfera ulterior da fantasia e da imaginação.

Se no Sertão o diabo ainda existe, também poderia reexistir uma narrativa que tentasse contemplar tal dimensão. Ao apontarmos para um “senso” a fim de contemplar o processo de emulação da imagem objetiva do Sertão em um mundo aventureiro, místico e imaginativo.

A produção sensível dos sentidos é o ganho oriundo do trabalho formal exercido pelo autor. Porém, esse mesmo mundo de imaginação e fantasia, parece-nos distante, como pontuou Walter Benjamin (1987). O filósofo não propusera o reaparecimento do contador de histórias entre nós: o que Leskov fora capaz de fazer não fora uma aproximação romanesca à arte de narrar, mas, no entanto, estivera menos distante dos mesmos. Afinal, isto é um sintoma daqueles que têm a deficiência no intercâmbio de experiências, como o romance e seu leitor.

Assim, as transformações que compuseram o “desencantamento do mundo”, proposto por Weber (2005), trouxeram o risco ao mundo das formas fantasiosas e imaginativas de intercambiar experiências. Lemos em **Ciência como vocação**:

A intelectualização e a racionalização geral não significam, pois, um maior conhecimento geral das condições da vida, mas algo de muito diverso: o saber ou a crença em que, se alguém simplesmente quisesse, poderia, em qualquer momento, experimentar que, em princípio, não há poderes ocultos e imprevisíveis, que nela interfiram; que, pelo contrário, todas as coisas podem – em princípio – ser dominadas mediante o cálculo. Quer isto dizer: o desencantamento do mundo. Diferentemente do selvagem, para o qual tais poderes existem, já não temos de recorrer a meios mágicos para controlar ou

invocar os espíritos. Isso consegue-se graças aos meios técnicos e ao cálculo. Tal é, essencialmente, o significado da intelectualização (Weber, 2005, p. 13-14).

Para o autor, a racionalização levava a ordem de desencantamento da vida às últimas instâncias, chegando a um diagnóstico próximo do de Benjamin quando afirma:

O destino da nossa época, com a sua racionalização, intelectualização e, sobretudo, desencantamento do mundo, consiste justamente em que os valores últimos e mais sublimes desapareceram da vida pública e imergiram ou no reino trasmundano da vida mística, ou na fraternidade das relações imediatas dos indivíduos entre si. Não é um acaso que a nossa arte mais elevada seja, hoje, uma arte íntima e não monumental, ou que só no seio dos mais restritos círculos comunitários, de homem a homem, no pianíssimo, pulse algo que corresponde ao que, noutro tempo, irrompia como pneuma profético, em fogo tempestuoso, no meio de grandes comunidades, fundindo-as (Weber, 2005, p. 33-34).

A condição da subjetividade ocidental moderna, fruto da consciência esclarecida, demonstra o agravamento de uma crise que é tão efeito como causa de si mesma. E esta condição de subjetivação levaria ao alicerçar de formas literárias que a compreendessem. O pneuma profético que diz Weber, ou a sabedoria de aconselhamento dos contadores de história apontada por Benjamin, são ausências que não nos parecem possíveis de subversão. Benjamin vê a relação disto com a forma que acopla o indivíduo solitário, carente do intercâmbio de experiências, com a forma do romance. Fazendo com que se aproxime-se de Lukács (2009), para quem o romance é a forma exemplar para a explicitação do “desterro transcendental” do indivíduo moderno e da impossibilidade do estreitamento das relações e organizações sociais entre os sujeitos; e de Hegel (1993), que considera a forma romanesca como ápice do mundo em estado prosaico e de uma arte que não mais consegue concatenar a forma e conteúdo.

No entanto, se na roça ainda existe o diabo e ainda existem pessoas que em suas relações e reações frente ao destino ainda possam comparar-se a personagens de parábolas, o senso de épico emulado por Rosa na imagem do Sertão parece-nos uma tentativa de subversão ao diagnóstico ocidental. Afinal, **Sagarana** advém da junção de [saga], nome com que comumente atribuídos a narrativas épicas familiares nórdicas, e [rana], sufixo do nheengatu que expressa semelhança; assim, algo semelhante a uma saga.

1.1 DE SAGA A SAGARANA: SENSO DE ÉPICO E SUAS RESISTÊNCIAS

Em sua teoria das formas simples André Jolles (1976) busca compreender formas, da e na linguagem, que pudessem apreender o comportamento e disposição mental dos indivíduos frente aos acontecimentos em formas que “não são apreendidas nem pela estilística, nem pela retórica, nem pela poética, nem pela ‘escrita’, talvez; que não se tornam verdadeiramente obras de arte, embora façam parte da arte; que não constituem poemas, embora sejam poesia...” (Jolles, 1976, p. 20). Tais formas remetem ao intercâmbio de experiências, de acontecimentos, de percepções entre indivíduos. Lemos:

Sempre que uma disposição mental leva a multiplicidade e a diversidade do ser e dos acontecimentos a cristalizarem para assumir uma certa configuração; sempre que tal diversidade, apreendida pela linguagem em seus elementos primordiais e indivisíveis e convertida em produção linguística, possa ao mesmo tempo querer dizer e significar o ser e o acontecimento, diremos que se deu o nascimento de uma Forma Simples. (Jolles, 1976, p. 46, grifos do autor).

Estas formas que não pertencem ao domínio literário ainda que nele erijam boa parte de seu solo, que não podem ser compreendidas no domínio da letra e da escrita ainda que nela se permeiem como disposições da e na linguagem, são formas que também em muito se distanciam de nós. Jolles fala sobre atualizações sofridas pelas formas simples frente ao direcionamento particular:

E volto a insistir em que me refiro à Forma Simples quando os gestos verbais estão dispostos à modo que podem, a qualquer instante, ser orientados de maneira particular e ter importância atual – sendo esses gestos verbais o lugar onde certos fatos vividos se cristalizaram de certo modo, sob a ação de certa disposição mental; também o lugar onde essa disposição mental produz, cria, e significa os fatos vividos. Uma vez dotados esses gestos de orientação particular e de importância atual, teremos então uma Forma Simples Atualizada (1976, p. 48).

Como quer Jolles, a atualização escrita destas formas são parte do corpo da literatura, que é uma forma erudita. E a forma da saga é posta como oposta à forma da História, sendo por atestada pela mesma em seus fins, não em suas maneiras. Para Jolles (1976, p. 69) há na saga “uma disposição mental em que o universo se constrói como família e se interpreta, em seu todo em termos de clã, de árvore genealógica, de vínculo sanguíneo”. Mas a forma da saga não ocorreria “toda vez que exista, no acontecimento histórico, uma Família, uma situação familiar,

uma catástrofe familiar” (Jolles, 1976, p. 70). A relação da forma da saga acopla, junto às reações humanas, uma disposição mental frente ao estado do mundo:

Nascida da disposição mental vinculada à família, ao clã, aos laços de sangue, ela constituiu todo um universo a partir de uma árvore genealógica; e esse universo mantém-se idêntico a si mesmo no tumulto de suas variações [...] Nesse universo, o Bem, o Mal, a coragem e a covardia, não são qualidades pessoais, a propriedade já não é posse do indivíduo: a fonte de todo o significado e de todo o valor é a família e o destino do homem recai sempre no clã (Jolles, 1976, p. 76).

Deste modo, a forma simples da saga, que se tornara atualizada e culta na forma artística, “exerceu seu efeito sobre a epopeia” (Jolles, 1976, p. 77). A relação do clã, do sangue, do universo familiar que busca a compreensão genealógica, esta disposição mental que surge frente ao estado migrante de povos faz como que “todo acontecimento histórico se torna então saga” (Jolles, 1976, p.78), pois, onde a presença desta coletividade influi em “encontrar um povo concebido como família e concebendo-se como tal” (Jolles, 1976, p. 79), fazendo com que a disposição mental se enforme “alojada numa forma de linguagem em que os indivíduos e os objetos significam herdeiro e a herança” (Jolles, 1976, p. 82).

Assim, cabe-nos a pergunta: o que podemos apreender de uma passagem de saga a **Sagarana**? O que o empréstimo por semelhança desta forma simples pode significar em uma forma artística? Como diz Suzi Sperber (2009, p. 217): “A forma simples não é pura ‘forma’. É um universo de concepções”. Rosa evoca uma imagem fantasiosa, mágica e imaginativa para a apresentação literária do Sertão e de seus viventes. O assemelhar da forma da saga em **Sagarana**, esta passagem de uma à outra, pode bem nos apontar para a intenção de uma ficcionalização que fugisse aos tão fatigados modos de representação exigidos pelo regionalismo. Podemos considerar as colocações de Ettore Finzazzi-Agrò (2001, p. 88):

[...] pode-se dizer que o regionalismo rosiano é a condição de uma ausência de determinações espaciais e é por ela determinado, é por como lugar tornado presente e real, ou seja, que a escolha do sertão como lugar único da ação romanesca permite a sua dilatação para além de toda especificação espacial, sendo esta especificidade recuperada na própria absolutização do lugar contado [...] E é óbvio que em tanta sossegadora e, por isso, perturbadora “confusão” de horizontes, nesse desmoronamento e recomposição das divisões e das definições, aquilo que volta a ser a única possível medida de todas as coisas é a instância individual: quer dizer que o homem se recompõe como o agente de um espaço que só parece poder existir em relação a ele.

Ainda que o mundo se refaça (ou melhor, se presente) à emulação épica, onde o destino e a magia permeiam tanto o espaço como seus viventes, o *senso de épico* recai frente ao individual. Quando falamos de um choque de subjetividades, entre uma pensada na relação de completude ético-metafísica tão estimada pela tradição Ocidental e tão vívida na vida americana e outra correlata à escoriação das experiências e suas formas já atualizadas e sem relação contundente com o mundo que lhes fornece conteúdo, falamos das resistências que essa emulação épica ofereceria a si mesma enquanto processo. Esta relação reafirma o caráter moderno e romanesco da obra. Ao cabo da tradição moderna do discurso romanesco a fratura da relação de completude épica assola-a. Como bem pontua Franco Moretti, em seu *Opere Mondo* (1994), a tradição romanesca moderna tem em seu centro um dilema: “Revelam determinada inimidade com o substantivo e o adjetivo: uma discrepância entre a vontade totalizante da épica, e a dividida do mundo moderno. As imperfeições das opere mondo são signos de que vivem na história” (Moretti, 1994, p. 7, tradução nossa)². A relação das fraturas abertas pela consciência partida do discurso moderno é incontornável.

Voltamos à nossa pergunta: poderia a obra rosiana ser adjetivada como “épica” sem contradições extensivas a si mesma? O *senso de épico* emulado parece levar as personagens a uma constante que toma dimensões diversas entre as narrativas. A aceitação frente ao mundo (em suas dimensões ético-metafísicas) perpassada pelas personagens não se dá de modo uniforme. A emulação deste mundo dá-se constantemente de **Sagarana** a **Corpo de Baile** e **Grande Sertão**: Veredas, mas o modo de apreensão do *senso de épico* apresenta-se sempre distinto.

Progressivamente, ao passo das formas que as narrativas assumem, a relação de resistência dos indivíduos problemáticos ganha maior profundidade, maiores dimensões humanas – como as assinaladas pelo autor à época de sua estreia. Entretanto, sua escolha pelos contos em **Sagarana** indicam um processo, uma espécie de progresso da formulação do paradoxo moderno frente ao épico: as transformações, educações e formações de personagens problemáticas. Pois, ainda que o mundo se demonstre épico, uno, repleto de relações de semelhanças extrassensíveis comuns, a relação da personagem com o processo de emulação épica do mundo que as circunscrevem se dá de maneira problemática ou de conformação. Se a contenção da tradição romanesca moderna apresenta sua personagem como constructo de seu mundo histórico colapsado, Rosa emula a saga, a épica, a temporalidade do antanho às suas

² Trecho original: “*Essi rivelano una sorta di inimicizia tra il sostantivo e l’aggettivo: una discrepanza tra lavoglia totalizzante dell’epica, e la realtà suddivisa del mondo moderno. L’imperfezione delle opere mondo, è il segno che vivono nella storia*”

narrativas. Se a relação entre a história e a estória na obra rosiana é de ‘incoexistência’, o indivíduo problemático parece erigir-se como resistência à emulação do mundo às condições épicas. Este ponto paradoxal da epicidade rosiana reafirma a tradição romanesca.

Em sua fase de maturidade, Lukács (2009b, p. 198, grifos nossos) relembra: “Na prática, essa ligação [entre romance e epopeia] se reduz ao fato de que todo romance de grande significação tende à epopeia, ainda que de modo contraditório e paradoxal”. Para o crítico húngaro,

[...] o romance é o produto da dissolução da forma épica, a qual, com o fim da sociedade antiga, perdeu o terreno para seu florescimento. O romance aspira aos mesmos objetivos a que aspira a epopeia antiga, mas não pode jamais alcançá-los [...] A contradição da forma do romance reside precisamente no fato de que este gênero literário, como epopeia da época burguesa, é a epopeia de uma sociedade que destrói a possibilidade da criação épica. Mas este fato - que, como veremos, constitui a causa principal dos defeitos artísticos do romance quando comparado à epopeia - proporciona-lhe, ao mesmo tempo, também uma série de vantagens. O romance abre caminho para um novo florescimento da épica, de cuja dissolução nasce, gerando com isso possibilidades artísticas novas que a poesia homérica ignorava (Lukács, 2009b, p. 201-202).

Deste modo, o mundo desencantado romanesco não poderia erigir o que entendemos como épica. Ainda que tais reminiscências sejam possíveis de serem percebidas, as condições formais para tal são impossíveis. “Épica de heróis que raciocinam e duvidam, épica de heróis duvidosos, que não sabemos se são loucos ou sensatos, [...] Épica de uma sociedade que luta consigo mesma”, para lembrarmos do ensaio de Octavio Paz (2012, p. 232) sobre as ambiguidades do romance.

Assim, a epicidade da obra rosiana contém em si suas próprias paradoxalidades. Ainda que o mundo seja emulado ao épico e ao mágico, onde o diabo ainda reja e deus vija, seus viventes não o transitam sempre pela via da aceitação de suas condições. Há personagens que, em seus processos de individuação, confrontam-se problemáticamente com a imagem épica do Sertão. Este processo em **Sagarana** parece se dar com melhor forma em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, o que tentamos demonstrar e caracterizar como “vontade de individuação” (Motta, 2022).

No entanto, no conto que iremos refletir uma das dimensões da epicização do mundo, o *sensu de épico* predomina. O mundo é sempre conflitante, mas, a personagem não. As dimensionalidades da representação humana em “São Marcos” parecem nos apontar para uma relação *vontade de individuação* incipiente. Ainda que ordens simbólicas distintas procurem

encerrar as dimensões extrassensíveis em uma “doutrina das semelhanças” única, a personagem não se apresenta mais problemática do que conivente ao estado do mundo que a circunda.

O mundo do Calango-Frito é uma realidade de circularidade metafísica fechada (Lukács, 2009a) no sentido da comunhão de essencialidades; no entanto, não se encerra univocamente numa ordem simbólica determinada. É, como veremos, onde modos distintos de magia inferem na apreensão das experiências vivenciadas por João/José. Assim, a situação daquilo que constituiria uma dimensão de insólito à narrativa não pode ser encerrada numa única forma simbólica.

2. CASOS DE INSÓLITO E MAGIA NO CALANGO-FRITO

O mundo do Calango-Frito é uma realidade de circularidade metafísica fechada (Lukács, 2009^a) no sentido da comunhão de essencialidades, no entanto, não se encerra univocamente numa ordem simbólica determinada. É, como veremos, onde modos de distintos de magia inferem na apreensão das experiências vivenciadas por João/José. A situação daquilo que constituiria uma dimensão de insólito à narrativa não pode ser encerrada numa única forma simbólica.

Vemos na abertura da narrativa, quando o narrador afirma: “Naquele tempo eu morava no Calango-Frito e não acreditava em feiticeiros” (Rosa, 2001, p. 261). Ainda que “até os meninos faziam feitiços no Calango-Frito” (Rosa, 2001, p. 263), o narrador se coloca como incrédulo – “os feiticeiros sempre acabam mal; e um dia o pau cai, que não sempre...” (Rosa, 2001, p. 266). No entanto, está longe de ser cético. Ainda que critique aqueles que alega como feiticeiros, afirma:

E no contra-senso mais avultava, porque, já então [...] eu poderia confessar, num recenseio aproximado: doze tabus de não-uso próprio; oito regrinhas ortodoxas preventivas; vinte péssimos presságios; dezesseis casos de batida obrigatória na madeira; dez outros exigindo a figa digital napolitana, mas da legítima, ocultando bem a cabeça do polegar; e cinco ou seis indicações de ritual mais complicado; total: setenta e dois — nove fora, nada.

Além do falado, trazia comigo uma fórmula gráfica: treze consoantes alternadas com treze pontos, traslado feito em meia. noite de sexta-feira da Paixão, que garantia invulnerabilidade a picadas de ofídios: mesmo de uma cascavel em jejum, pisada na ladeira da antecauda, ou de uma jararaca-papuda, a correr mato em caça urgente. Dou de sério que não mandara confeccionar com o papelucho o escapulário em baeta vermelha, porque isso seria humilhante; usava-o dobrado, na carteira. Sem ele, porém, não me aventuraria jamais sob os cipós ou entre as moitas. E só hoje é que realizo que eu era assim o pior-de-todos... (Rosa, 2001, p. 261-262).

A realidade da magia é compartilhada entre os habitantes do Calango-Frito. A superstição assume formas distintas na relação do intercâmbio de experiências e nos sentidos produzidos. Em sua teoria da magia, Marcel Mauss (p. 55) afirma que “devem ser ditas mágicas apenas as coisas que foram realmente tais para toda uma sociedade, e não as que foram assim qualificadas apenas por uma fração de sociedade”. A função da magia e do feiticeiro/curandeiro/xamã serve a propósitos distintos dentro das sociedades. Distinguindo-se das relações puramente religiosas, o rito mágico detém as ações do “mágico, o indivíduo que efetua atos mágicos” e as “representações mágicas, as ideias e as crenças que correspondem aos atos mágicos” (Mauss, p. 55), a sua natureza é a de ser “rito que não faz parte de um culto orgânico, rito privado, secreto, misterioso, e que tende no limite ao rito proibido” (Mauss, p. 61).

O mundo emulado ao épico, à saga, é apresentado na narrativa como uma sociedade em que a magia é presente e atuante. No entanto, o narrador João – “... o meu xará João-de-barro” (Rosa, 2001, p. 264) –, que “nesta estória, eu também me chamarei José” (Rosa, 2001, p. 265), demonstra-se contrário ao estabelecimento social destas práticas. Em especial aos ritos que se distanciam do âmbito coletivo, dos ritos mágicos. Esta relação se dá com João Mangolô,

[...] velho de-guerra, voluntário do mato nos tempos do Paraguai, remanescente do “ano da fumaça”, liturgista ilegal e orixá-pai de todos os metapsíquicos por-perto, da serra e da grota, e mestre em artes de despacho, atraso, telequinese, vidro moído, vuduísmo, amarramento e desamarração (Rosa, 2001, p. 262).

No caso apresentado por João/José, vemos sua desmedida com o famigerado feiticeiro. Sendo diligente aos avisos de sua criada Sá Nhá Rita Preta – “– Se o senhor não aceita, é rei no seu; mas, abusar, não deve-de!” (Rosa, 2001, p. 263) –, sua soberba se avulta.

E eu abusava, todos os domingos, porque, para ir domingar no mato das Três Águas, o melhor atalho renteava o terreirinho de frente da cafua do Mangolô, de quem eu zombava já por prática. Com isso eu me crescia, mais mandando, e o preto até que se ria, acho que achando mesmo graça em mim (Rosa, 2001, p. 263).

Sua desmedida é tanto que ignora até o “caso-exemplo” (Rosa, 2001, p. 263) exposto por Sá Nha Rita Preta, que “enquanto me costurava uma rasgado na manga do paletó (‘Coso a roupa e não coso o corpo, coso um molambo que está roto...’), recomendou-me que não enjerizasse o Mangolô” (Rosa, 2001, p. 264). Tranquilamente, João/José segue seu trajeto, “ia

indo pela estrada, com espingarda, matula, manhã bonita e tudo” (Rosa, 2001, p. 265), até que se defronta com a residência de Mangolô, e ofende-o:

— O Mangolô!
— Senh’us’Cristo, Sinhô!
— Pensei que você era uma cabiúna de queimada...
— Isso é graça de Sinhô...
— Com um balaio de rama de mocó, por cima!... Ixe!
— Você deve conhecer os mandamentos do negro... Não sabe? “Primeiro: todo negro é cachaceiro...”
— Ôi, ôi!...
— “Segundo: todo negro é vagabundo.”
— Virgem!
— “Terceiro: todo negro é feiticeiro...”
Aí, espetado em sua dor-de-dentes, ele passou do riso bobo à carranca de ódio, resmungou, se encolheu para dentro, como um caramujo à cocléia, e ainda bateu com a porta.
— Ô Mangolô!: “Negro na festa, pau na testa!...” (Rosa, 2001, p. 266-267).

João/José ignora o acontecido, dado ao hábito de rebaixar e ofender Mangolô. E, como podemos observar, a ojeriza de Mangolô vem da injúria racial que sofre. A posição de superioridade imposta pelo narrador não recai somente ao antagonístico Mangolô, e sim, sobre quase todos descritos no relato. Prova disto está no trato que tem com outra personagem durante seu caminho ao campo, Aurísio Manquitola, descrito como “mameluco brancarano, cambota, anoso, asmático como um fole velho, e com supersenso de cor e casta” (Rosa, 2001, p. 267). A tons de galhofa, em seu encontro com Aurísio, o narrador faz a primeira menção à oração de São Marcos:

— Não caçoa! Boa mesmo!... Eu cá não largo a minha. Arma de fogo viaja a mão da gente longe, mas cada garrucha tem seu nome com sua moda... Faca já é mais melhor, porque toda faca se chama catarina. Mas, foice?!: é arma de sustância — só faz conta de somar! Para foice não tem nem reza, moço...
— Nem as “sete ave-marias retornadas”? Nem “São Marcos”? E comecei a recitar a oração sesga, milagrosa e proibida: — “Em nome de São Marcos e de São Manços, e do Anjo-Mau, seu e meu companheiro...”
— Ui! — Aurísio Manquitola pulou para a beira da estrada, bem para longe de mim, se persignando, e gritou:
— Pára, creio-em-deus-padre! Isso é reza brava, e o senhor não sabe com o que é que está bulindo!... E melhor esquecer as palavras... Não benze pólvora com tição de fogo! Não brinca de fazer cócega debaixo de saia de mulher séria! ...
— Bem, Aurísio... Não sabia que era assim tão grave. Me ensinaram e eu guardei, porque achei engraçado...
— Engraçado?! É um perigo!... Para fazer bom efeito, tem que ser rezada à meia-noite, com um prato-fundo cheio de cachaça e uma faca nova em folha, que a gente espeta em tábua de mesa... (Rosa, 2001, p. 268-269).

Aurísio alertara o narrador do poder contraditório de tal oração. Como se pode perceber pela reação de Aurísio Manquitola, a oração de São Marcos e São Manso aproxima-se do rito mágico, que foge ao coletivo e se limítrofe ao proibido. E suas consequências são colocados em casos-exemplos, como de Gestal da Gaita, que “sabia a tal e rezava quando queria” fora visto em comportamentos estranhos – “subindo parede arriba, de pé-em-pé” (Rosa, 2001, p. 269). O mesmo Gestal ainda ensina a oração a Tião Trajão, para que a utilize para fugir de uma prisão injusta e da injúria matrimonial que sofrera da esposa.

— [...]Bom, eles trancaram o Tião. De certo que eles bateram também no Tião. Mas, e depois? seu moço?!...
...Ele deve de ter rezado a reza à meia-noite, da feição que o diabo pede, o senhor não acha? Pois, do contrário, me conte: quem foi que deu fuga ao preso, das grades, e carregou o cujo de volta para casa — quatro léguas —, que, demadragadinha - estava ele chegando lá, e depois na casa do outro, e entrando guerreiro e fazendo o pau desdar, na mulher, no carapina, nos trastes, nas panelas, em tudo quanto há...?! Entrou até embaixo de cama, para quebrar a vasilha!... E: olhe aqui: quando ele tinha chegado, caçou uma alavanca para abrir a porta, com cautela de economia, por não estragar... Pois, no fim da festa, acabou desmanchando a casa quase toda, no que era de recheio...
... Foi precisão de umas dez pessoas, para sujeitar o Tião, e se a gente não tonteasse o pobre... (Rosa, 2001, p. 272-273).

Ao passo que a oração leva o requerente ao descontrole total, pode servir-se como ação milagrosa imediata, fortificante. No entanto, o mesmo também ocorre com os ritos mágicos praticados pelo dito feiticeiro Mangolô. A instância mágica se perfaz para além de uma ordem simbólica unívoca, advém de dimensões metafísicas distintas.

Na teoria de Mauss, ambas se assemelham ao rito mágico particular. Ainda que não consigam encerrar-se uma à outra, a ordem simbólica da qual advém os casos mágicos demonstram que aquilo que as adere quanto ao insólito mantém-se em estranhamento, afinal, ambas agem sobre o mundo, a dimensão metafísica do Sertão é plural e sincrética (Cf. Úteza, 2016).

Esta apresentação da dimensão mágica do senso de épico produzido pela emulação do Sertão reafirma outra forma simples indicada por Jolles, que é a forma do Caso:

A forma do Caso tem a particularidade de formular a pergunta sem poder dar-lhe resposta; de nos impor a obrigação de decidir sem conter ela mesma decisão: é o lugar onde se faz a pesagem, mas não se indica o resultado [...] O Caso tem, portanto, uma segunda característica peculiar, a saber, que deixa de ser ele mesmo quando uma decisão positiva anula o dever de decisão [...] o Caso tem a propensão de ampliar-se para redundar numa forma artística que é a Novela [...] mas, assim fazendo, a forma artística destruiu, por força de suas

leis próprias, a forma simples de que nasceu. Tomada a decisão, o Caso deixa de ser Caso (Jolles, 1976, p. 160).

Deste modo, os casos de magia e insólito vivenciados no Calango-Frito mantêm vívida a essência do caso: sua inconclusão. E esta dimensão de coexistência de dimensões éticas e metafísicas distintas parece se exprimir naquilo que fica como “base de uma sub-estória, ainda incompleta” (Rosa, 2001, p. 273), a disputa de versos entre o narrador e um anônimo nomeado como “Quem Será”.

Foi quase logo que eu cheguei no Calango-Frito, foi logo que eu me cheguei aos bambus. Os grandes colmos jaldes, envernizados, lisíssimos, pediam autógrafo; e alguém já gravara, a canivete ou ponta de faca, letras enormes, enchendo um entrenó:

“Teus olho tão singular
Dessas trançinhas tão preta
Qero morer eim teus braço
Ai fermosa marieta.”

E eu, que vinha vivendo o visto mas vivendo estrelas, e tinha um lápis na algibeira, escrevi também, logo abaixo:

Sargon
Assarhaddon
Assurbanipal
Teglattphalasar
Salmanassar
Nabonid,
Nabopalassar,
Nabucodonosor
Belsazar
Sanekherib.

E era para mim um poema esse rol de reis leoninos, agora despojados da vontade sanhuda e só representados na poesia. Não pelos cilindros de ouro e pedras, postos sobre as reais comas riçadas, nem pelas alargadas barbas, entremeadas de fios d. ouro. Só, só por causa dos nomes.

[...] E não é sem assim que as palavras tem canto e plumagem (Rosa, 2001, p. 273-274).

A resposta de “Quem Será” demonstra claramente o estranhamento às disposições apresentadas pelo narrador: “*Língua de turco rabatacho dos infernos*” (Rosa, 2001, p. 275). Consecutivamente, como narrado: “O tema se esgotara, com derrota minha e triunfo de ‘Quem-Será’” (Rosa, 2001, p. 277).

Esta sub-estória incompleta antecede a apresentação do caso vivenciado pelo narrador, que segue caminhada pelas matas da região, tão conhecidas e descritas por ele. Apresenta-o como *locus amoenus*, em que seu controle sensorial o fortifica perante a realidade circundante. Destarte, o caso insólito se consagra:

E, pois, foi aí que a coisa se deu, e foi de repente: como uma pancada preta, vertiginosa, mas batendo de grau em grau – um ponto, um grão, um besouro, um anu, um golpe de noite... E escureceu tudo [...] Portanto... Estaria eu... Cego?!... Assim de súbito, sem dor, sem causa, sem prévios sinais?... (Rosa, 2001, p. 283-284).

Desapossado de sua superioridade sensível frente ao mundo, João/José vê-se acometido por um mal súbito inexplicável. “Tempo assim estive, que deve ter sido longo. Ouvindo. Passara toda a minha atenção para os ouvidos [...] Tão claro e inteiro que me falava o mundo, que, por um momento, pensei em poder sair dali, orientando-me pela esculta” (Rosa, 2001, p. 286). Seguindo um instinto que o guiava não só pelo espaço, mas, também, pela memória recente de seus encontros: “Outro chamado. Uma ordem. Enérgica e aliada, profunda, aconselhando resistência: – ‘*Güenta o relance, Izé!*’” (Rosa, 2001, p. 285). Seu caso de destino começa a deslindar-se. E, após período considerável sob efeito de tal mal, resolve recorrer a uma intervenção:

Dá desordem... Dá desordem... E, pronto, sem pensar, entrei a bramir a reza-brava de São Marcos. Minha voz mudou de som, lembro-me, ao proferir as palavras, as blasfêmias, que eu sabia de cor. Subiu-me uma vontade louca de derrubar, de esmagar, destruir... E então foi só a doideira e a zoeira, unidas a um pavor crescente. Corri [...]
Mas, num momento, cessou o mato. Um cavaleiro galopou, acolá, e o tinir das ferraduras nas pedras foi um tom de alívio.
Grunhos de porcos. Os porcos do João Mangolô. João Mangolô!
[...] Eu queria, precisava de exterminar o João Mangolô!...” (Rosa, 2001, p. 290).

Os efeitos desmedidos após a conjuração da oração de São Marcos se revelam fortificantes na apresentação do narrador. A dimensão mágica da oração se comprovava no caso de João/José, auxiliando-o:

Pulei, sem que tivesse necessidade de ver o caminho. Dei, esbarrei no portal. Entrei. Mulheres consulentes havia, e gritaram. E ouvi logo o feiticeiro, que gemeu, choramingando:
— Espera, pelo amor de Deus, Sinhô! Não me mata! Fui em cima da voz. Ele correu. Rolamos juntos, para o fundo da choupana. Mas, quando eu já o ia esganando, clareou tudo, de chofre. Luz! Luz tão forte, que cabeceei, e afrouxei a pegada.
Precipitei-me, porém, para ver o que o negro queria esconder atrás do jirau: um boneco, bruxa de pano, espécie de ex- voto, grosseiro manipanço.
— Conte direito o que você fez, demônio! — gritei, aplicando-lhe um trompaço.
— Pelo amor de Deus, Sinhô... Foi brincadeira... Eu costurei o retrato, p’ra explicar ao Sinhô... — E que mais?! — outro safanão, e Mangolô foi à parede

e voltou de viagem, com movimentos de rotação e translação ao redor do sol, do qual recebe luz e calor.

— Não quis matar, não quis ofender... Amarrei só esta tirinha de pano preto nas vistas do retrato, p'ra Sinhô passar uns tempos sem poder enxergar... Olho que deve de ficar fechado, pra não precisar de ver negro feio...

Havia muita ruindade mansa no pajé espancado, e a minha raiva passara, quase por completo, tão glorioso eu estava. Assim, achei magnânimo entrar em acordo, e, com decência, estendi a bandeira branca: uma nota de dez mil-réis (Rosa, 2001, p. 290-291).

A conciliação ofertada por João/José a Mangolô parece ofertar um estado de ordem aos acontecimentos insólitos ofertados pelos ritos mágicos praticados. Mas, de modo algum encerra numa ordem simbólica unívoca as dimensões inconclusa e inteligível dos acontecimentos extraordinários vivenciados pelos viventes do Sertão rosiano.

O caso de magia e insólito apresentado por João/José é exemplar para entendermos a passagem da disposição mental capaz de erigir a forma da saga às disposições e formas eruditas que alicerçam o corpo das obras literárias, em especial a obra de Guimarães Rosa, que diz buscar uma similitude à tão longínqua arte de contar histórias em seu conjunto de narrativas. Este processo difuso e prolífico é o que enfatizamos como um senso de épico, afinal, suas formas parecem-no impossíveis. Rosa busca demonstrar como a escolha do Sertão enquanto dispositivo literário é também para a recuperação da faculdade da imaginação, das estórias, dos casos e sagas, dos mitos e das lendas. Para isso, recupera a infinitude dentro da reoxigenação da finitude daquilo que, como quer Benjamin, é das relações de semelhança, a não-sensível, a dimensão da linguagem. A fim de que as palavras possam reter canto e plumagem, o mundo circunscrevente deve ser apto a apercebê-las. O mundo precisa recuperar seu senso mágico e épico, ainda que só possível pela emulação.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscamos evidenciar com esse trabalho a problemática da adjetivação de épica à obra rosiana, tendo em vista seu contraste constante entre modos de subjetividade distintos, onde a coexistência do antigo e moderno retem em si mesmo seus paradoxos.

A proposição de constantes tensões e resistências entendidas como um confronto entre um “senso de épico” e uma “vontade de individuação” como marca da obra rosiana de prosa longa (1946-56) tenta evidenciar um caminho progressivo, seja em forma como em conteúdo, ao problema das dimensões do homem frente ao mundo e ao destino, as causas e as reações. Vemos como a disposição mágica, insólita e épica do mundo não causa ainda uma saída

metafísico-religiosa singular. A emulação do sertão em Rosa aproveita-se da riqueza cultural da região. Podemos observar, posteriormente, este desenvolvimento do trato de choque, de estranhamento de dimensões metafísicas e ordens simbólicas distintas em narrativas como “O recado do morro”, de **Corpo de Baile**, e no romance **Grande Sertão: Veredas**. A estruturação do mundo circundante, já em **Sagarana**, se mostra interpelada por uma indefinição das causas que vigem e regem. Não são apreensíveis, afinal, ordens simbólicas unívocas se demonstram ineficazes frente aos acontecimentos, ainda mais em ambiente de tamanho sincretismo. Talvez não haja uma “doutrina das semelhanças” unívoca (Benjamin, 1987) na apresentação épica do Sertão rosiano.

Lembremo-nos de Levi-Strauss (2008), que estabelece entre a bipartição significativa relacionada à relação entre a magia e seus praticantes:

Nós pesquisamos alhures as hipóteses teóricas que seria necessário formular para admitir que o modo de abreação particular à cada xamã, ou ao menos à cada escola, pudesse induzir simbolicamente, no doente, uma abreação de sua própria perturbação. Se, todavia, a relação essencial é a relação entre o xamã e o grupo, é necessário também colocar a questão de outro ponto de vista, que é o da relação entre os pensamentos normal e patológico. Ora, em toda perspectiva não científica (e nenhuma sociedade pode se vangloriar de não participar dela de nenhum modo) pensamento patológico e pensamento normal não se opõem, eles se completam. Em presença de um universo de que está ávido de compreender, mas do qual não chega a dominar os mecanismos, o pensamento normal reclama sempre seu sentido às coisas, que o recusam; ao contrário, o pensamento dito patológico extravasa de interpretações e de ressonâncias afetivas, com as quais está sempre pronto a sobrecarregar uma realidade, que seria de outro modo deficitária. Para um, existe o não-verificável experimentalmente, isto é, um exigível; para o outro, - experiências sem objeto, ou seja, um disponível. Tomando emprestado à linguagem dos linguistas, nós diremos que o pensamento normal sofre sempre de uma carência de significado, ao passo que o pensamento dito patológico (ao menos em certas de suas manifestações) dispõe de uma pleora de significado (Levi-Strauss, 2008, p.194-195).

Se a relação efetiva da ação mágica tanto de pode compreender na relação de curas ou feitiços (por isto a aproximação do autor com o conceito psicanalítico de *ab-reação*), é devido ao fato de tornar-se “necessário ver nas condutas mágicas a resposta à uma situação que se revela à consciência por manifestações afetivas, mas cuja natureza profunda é intelectual” (Levi-Strauss, 2008, p. 197). Deste modo, o dilema acerca do significativo se edifica e a relação mágica é a saída do dilema: “Dilacerado entre esses dois sistemas de referência, o do significativo e o do significado, o homem exige ao pensamento mágico que lhe forneça um novo sistema de referência, no seio do qual os dados até então contraditórios possam se integrar” (Levi-Strauss, 2008, p. 197)

Ainda que não se possa mensurar a construção de uma totalidade de mundo emulada na imagem do Sertão com uma ordem simbólica unívoca, sabemos que a condição de tal processo carrega aquilo que nos parece impossível: um retorno ao mundo de totalidade apresentado pela natureza épica e mágica.

Ao pensarmos na emulação lembremo-nos de Foucault, de **As Palavras e as Coisas**, quando afirma que: “há na emulação algo do reflexo e do espelho: por ela, as coisas dispersas através do mundo se correspondem” (Foucault, 2007, p. 26). Não a fazem sem contendidas, afinal, a emulação deixa “uma em face de outra, as duas figuras refletidas que ela opõe” (Foucault, 2007, p. 27). E, em seu processo,

A emulação apresenta-se de início sob a forma de um simples reflexo, furtivo, longínquo; percorre em silêncio os espaços do mundo. Mas a distância que ela transpõe não é anulada por sua sutil metáfora; permanece aberta para a visibilidade. E, neste duelo, as duas figuras afrontadas se apossam uma da outra. O semelhante envolve o semelhante, que, por sua vez, o cerca e, talvez, será novamente envolvido por uma duplicação que tem o poder de prosseguir ao infinito. Os elos da emulação não formam uma cadeia como os elementos da conveniência: mas, antes, círculos concêntricos, refletidos e rivais (Foucault, 2009, p. 28-29).

Rosa sabe-se irônico quanto ao próprio paradoxo da epicidade do mundo na imagem do Sertão. Não nos aproxima da antiga arte do narrar. Antes, tenta torná-la menos distante. O reencantar do mundo só pode se dar através do seu próprio paradoxo, e nisto reside a ironia épica da obra rosiana. A escolha do Sertão como dispositivo literário é um passo para a abertura do grande problema do destino, que se desenrola progressivamente em suas contradições particulares. **Sagarana** é a abertura para tal mote literário.

4. REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre Literatura e História da cultura. (Trad. Sérgio Paulo Rouanet). 3ª ed., São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

BORBA, José Cesar. “Histórias de Itaguara e Cordisburgo”. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 19/5/1946. Disponível em:
http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pagfis=31337.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. (Trad. Salma Tannus Muchail). 9ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2009.

FINAZZI-AGRÓ, Ettore. **Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

- JOLLES, Andre. **Formas Simples**. (trad. Álvaro Cabral), São Paulo: Cultrix, 1976.
- HEGEL, Wilhelm Friedrich. **Estética** (Tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino). Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- LEITE, Ascendino. “Arte e céu, países de primeira necessidade”. **O Jornal**. Rio de Janeiro: 26/05/1946. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/110523_04/33236. Acesso em 05 de mai. 2024.
- LEVI-STRAUSS, Claude. O feiticeiro e sua magia. In: LEVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. (Trad. Beatriz Perrone-Moisés). São Paulo: Cosac&Naify, p. 181-200, 2008.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**, 2ª ed., São Paulo: Editora 24, 2009a.
- LUKÁCS, Georg. **Arte e sociedade: escritos estéticos (1932-1967)**. (Trad. Carlos Nelson Coutinho). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- MOTTA, Lucas Branco de Araujo. “A hora e vez de Sagarana, de Guimarães Rosa: entre o épico e a vontade de individuação” In: **Ao Pé da Letra**, Recife: Vol. 24, n. 1., pp. 80-99, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/pedalettra/article/view/257213>.
- MOTTA, Lucas Branco de Araujo. **O Pinhém, na entrada das águas: entre mundo épico emulado e subjetividade moderna em "A estória de Lélío e Lina"**, de João Guimarães Rosa. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2023. Disponível em: <https://attena.ufpe.br/handle/123456789/51227>.
- MORETTI, Franco. **Opere Mondo: Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine**. Torino: Einaudi, 1994.
- MAUSS, Marcel. Esboço de uma teoria geral da magia. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac&Naify, p. 47-180, 2003.
- REGO, José Lins do. “Sagarana” em: **Correio Paulistano (SP)**, 26/4/1946. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=090972_09&pagfis=28187.
- REGO, José Lins do. “Sagarana” em: **O Globo (RJ)**, 10/5/1946. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/consulta-aoacervo/?navegacaoPorData=194019460510C&edicao=Vespertina>
- RONÁI, Paulo. “A arte de contar em “Sagarana”” em: **Diário de Notícias**, 11/7/1946. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=093718_02&pagfis=28764
- ROSA, João Guimarães. “Confissões – “Sagarana”” em: **Correio da Manhã (RJ)**, 21/7/1946. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=114774&pagfis=78>.
- ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

SPERBER, Suzi Frankl. **Ficção e razão**: uma retomada das formas simples. São Paulo: Huicitec, 2009.

UTÉZA, Francis. **JGR: metafísica do grande sertão**. 2ª ed., São Paulo: Edusp, 2016.

WATT, Ian. **A Ascensão do romance**. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

WEBER, Max. “Ciência como vocação” in: WEBER, Max. **Três tipos de poder e outros escritos** (Trad. Artur Morão). Lisboa: Tribuna da História, 2005. E-book. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/weber/1917/mes/ciencia.pdf>. Acesso em: 2 mai. 2024.

BEM (DES) AVENTURADOS OS PUROS DE CORAÇÃO: UMA ANÁLISE DA BARBÁRIE EM ‘A VISTA DOS BOSQUES’ DE FLANNERY O’CONNOR - ANA CAROLINA MACEDO CAMARGOS

Ana Carolina Macedo Camargos (UFU)¹

1. INTRODUÇÃO

A transposição do medo e do mal é uma das várias questões que se colocam à literatura gótica. Este fenômeno literário se desvela através de uma série de obras que exploram a manifestação do terror em diferentes contextos narrativos. Desde *The Castle of Otranto* (Walpole, 1764) que apresenta um ambiente assustador permeado por manifestações sobrenaturais, até a consolidação da estética gótica no final do século XVIII, notavelmente representada em *The Mysteries of Udolpho* (Radcliffe, 1794), onde o poder sobrenatural se concentra no imponente cenário do castelo.

Observa-se nesse sentido, um processo de metamorfose do mal e do terror ao longo do tempo. Desde o fim do século XVIII a figura dos vampiros e das duplicatas emergem em novas roupagens como objetos de terror e horror (Botting, 1996). Este ressurgimento surge como forma de refletir as inquietações e ansiedades da era, destacando-se especialmente na literatura gótica do século XIX, com obras significativas como *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (Stevenson, 1886) e *Dracula* (Stoker, 1897).

Esses monstros góticos, ao serem reimaginados e reintroduzidos na cultura literária, não apenas perpetuam o legado do gótico clássico, mas também levantam questões profundas sobre as concepções dos limites humanos e excludentes. Segundo Riquelme (2017), a presença dessas entidades monstruosas desafia as normas sociais e culturais, provocando uma reflexão crítica sobre a dualidade da natureza humana e as fronteiras entre o eu e o outro, o normal e o anômalo.

No século XX, conforme argumentado por Botting (1996), os novos objetos de terror advindos da ficção científica, ligada ao gótico desde *Frankenstein* (Shelley, 1831) manifestam-se em formas de vida mutantes e estrangeiras, bem como invasores alienígenas de outros mundos e de mundos futuros. Adicionalmente, percebeu-se que o mal não estava em um lugar específico, mas sim em todo lugar; o medo dos cenários assustadores, ruínas e monstros deu lugar ao medo nos seres humanos, dos seres humanos, do monstro ao monstruoso. Objetos de

¹ Mestranda em Estudos Literários Universidade Federal de Uberlândia. Graduada em Letras com habilitação em Inglês e Literaturas de Língua Inglesa pela mesma universidade. E-mail: ana.camargos1@ufu.br

ansiedade assumem formas familiares de manifestações passadas: cidades, casas, passados arcaicos e ocultos, energias primitivas, indivíduos perturbados e experimentação científica são os locais de onde terrores e horrores terríveis e desumanos são liberados em um mundo desprevenido (Botting, 1996).

A transição do monstro para o monstruoso se deu principalmente a partir do século XX, predominantemente nos estados do Sul da América, trazendo à superfície “a sensação de uma presença grotesca, irracional e ameaçadora que permeia o cotidiano e causa sua decomposição” (Botting, 1996, p. 112). Desde a desintegração da família representada pela decadência da casa em “*The Fall of the House of Usher*” (Poe, 1839), até a deterioração mental de Emily em “*A Rose for Emily*” (Faulkner, 1930), levando ao mal do papel de parede amarelo que se desencadeia em efeitos psicológicos degradantes em “*The Yellow Wallpaper*” (Gilman, 1892).

Em épocas passadas, fazia-se necessário engendrar monstros para representar as decadências humanas, como se fossem receptáculos dos defeitos e vícios da humanidade, funcionando como um espelho do mal inerente à condição humana. Esses monstros simbolizavam as falhas morais e éticas da sociedade, personificando o lado obscuro da natureza humana. Contudo, com o advento da modernidade, essa necessidade de figurar o mal através de entidades monstruosas foi gradualmente substituída pela percepção de que os próprios seres humanos são portadores desses atributos malignos. As narrativas que se seguiram passaram a refletir que os horrores e terrores não são mais externalizados em figuras monstruosas, mas estão intrinsecamente presentes nas ações e comportamentos dos indivíduos.

Dessa maneira, a literatura moderna explora a ideia de que a monstruosidade reside no âmago do ser humano, dispensando a criação de monstros fictícios para revelar as profundezas sombrias da psique humana e as complexidades éticas e morais que definem nossa existência. A modernidade trouxe uma nova perspectiva sobre a natureza do mal, focando mais na autocrítica e na introspecção, e menos na externalização de nossos medos e falhas em formas monstruosas.

Essa nova dinâmica do medo e do mal direciona a atenção para o tema deste trabalho. Pretende-se discutir os monstros do cotidiano através da análise das reverberações do gótico no conto “A Vista dos Bosques” da autora Flannery O’Connor. O conto será analisado à luz dos conceitos de violência e grotesco na vertente gótica, denominada *Southern Gothic* (Gótico Sulista), que se tornou predominante no século XX. Esta vertente, ao tratar de elementos que transgridem a noção de moralidade, analisa e subverte os valores sulistas dos Estados Unidos. Para acentuar a noção dos temas, tratar-se-á do retrato dos personagens decadentes, mentalmente perturbados e violentos através das simbologias utilizadas pela autora.

Como aporte teórico, são utilizadas as seguintes referências: Botting (1996), Freud (2004), (1969), (1976) e (1996), Punter (2004), Kirk (2008), Homrich (2008), Renzo (2010), Edwards (2013), Cofer (2014), Rohman (2014), Crow (2017), Riquelme (2017) e Magalhães (2020). A partir das análises, observa-se que a autora retrata um sul permeado pela violência, onde a destruição do cenário representa ainda a destruição mental e física das personagens por meio de atos brutais. O desconforto gerado pelas ações bárbaras desses personagens desestabiliza o leitor, levando-os a refletir sobre a presença dos monstros não apenas em lugares imaginários, mas na realidade, bem ao nosso lado.

2. “A VISTA DOS BOSQUES” E O SOUTHERN GOTHIC

O Sul dos Estados Unidos, confrontado pelos seus profundos problemas sociais e econômicos, tornou-se um importante foco e fonte da literatura americana no século XX, muitas das histórias do Gótico Sulista são sobre a escravidão, racismo e seus legados (Crow, 2017). No entanto, esses não são os únicos temas postos a essa vertente do Gótico, a lista pode ser estendida para incluir outros temas como doenças, vícios, deformidades físicas e degeneração, e ainda para Edwards (2013) gênero, homossexualidade, incesto, genocídio, estupro, guerra, assassinato, religião e classe.

Nesse cenário literário multifacetado sua essência, profundamente enraizada na obra de autores renomados como William Faulkner, Flannery O'Connor, Tennessee Williams, Carson McCullers e Harper Lee, é definida por uma ênfase distintiva no grotesco, no macabro e, frequentemente, no violento, e como pontuado por Punter (2004, p. 137) fusiona os elementos intrínsecos ao Gótico tradicional com as nuances e inquietudes próprias do Sul do país.

Suas obras frequentemente descrevem personagens excêntricos, ambientes opressivos, e situações perturbadoras que refletem as complexidades e contradições da sociedade sulista. O *Southern Gothic* é conhecido por sua exploração das tensões entre tradição e modernidade, bem como por sua representação vívida e muitas vezes perturbadora da vida no sul dos EUA. Este subgênero desafia as convenções da literatura gótica tradicional, incorporando elementos únicos da cultura sulista e explorando questões sociais e políticas específicas da região.

Dentro do contexto literário do Sul dos Estados Unidos, Flannery O'Connor surge como uma figura proeminente no âmbito do Gótico Sulista. Reconhecida por sua análise perspicaz das complexidades sociais e morais, O'Connor ultrapassa os limites do gênero ao explorar e subverter temas como moralidade, religião e a condição humana. Seus contos, como “*A Good Man is Hard to Find*” e “*The Life You Save May Be Your Own*” (1955), adentram

profundamente na psique sulista, revelando nuances imbricadas a experiência humana na região. Nesse sentido, a contribuição de O'Connor expande o escopo da literatura americana ao abordar as tensões entre tradição e modernidade, destacando a riqueza e complexidade desse cenário literário multifacetado.

Flannery O'Connor, nascida em 25 de março de 1925, em Savannah, Geórgia, e criada em Milledgeville, Geórgia, é conhecida pelas suas contribuições distintas para a literatura americana. Passando grande parte da sua vida na quinta da sua família, Andalusia, O'Connor frequentou o *Georgia State College for Women*, onde se dedicou a atividades literárias, incluindo o seu envolvimento com a revista literária *The Corinthian*.

Para uma compreensão aprofundada das obras de Flannery O'Connor, é essencial considerar sua vida, marcada por uma formação religiosa precoce que a influenciou profundamente ao longo de toda a sua trajetória (Kirk, 2008). Conforme destaca Cofer (2014, p.12) "o catolicismo de O'Connor foi absolutamente essencial, moldando o desenvolvimento de sua escrita." Entre as obras de O'Connor que abordam temáticas religiosas, destacam-se *Wise Blood* (1952), *The Violent Bear It Away* (1960), e vários contos da coleção *A Good Man Is Hard to Find and Other Stories* (1955), como "The River", "The Life You Save May Be Your Own" e "The Displaced Person", entre outros.

Conhecida pelo seu estilo de escrita único, que mistura elementos da literatura gótica sulista, personagens grotescas e humor negro, as histórias de O'Connor mergulham em questões sociais complexas e temas morais, desafiando os leitores a confrontarem verdades incômodas e a questionarem as suas crenças. Apesar de lutar contra problemas de saúde, incluindo lúpus, O'Connor continuou a escrever prolificamente até à sua morte prematura em 3 de agosto de 1964, aos 39 anos. O seu legado perdura como figura proeminente da literatura gótica sulista, deixando um impacto duradouro no mundo literário (Kirk, 2008).

Para compreender como Flannery O'Connor destrincha os conceitos de violência e grotesco, será analisado seu conto "A Vista dos Bosques". Em "A Vista dos Bosques", conto que faz parte do livro "Tudo O Que Sobe Deve Convergir" publicado pela primeira vez em 1965, a autora mergulha na psique de seus personagens e os confronta com situações extremas, revelando camadas de violência que são tanto físicas quanto psicológicas. O grotesco emerge não apenas nas descrições gráficas dos eventos, mas também na forma como os personagens confrontam suas próprias limitações morais e espirituais.

O conto "A Vista dos Bosques" de Flannery O'Connor aborda a complexa relação entre Mark Fortune, um avô obstinado e ressentido, e sua neta, Mary Fortune Pitts, que vive com ele

e sua família. A narrativa examina a dinâmica familiar e as tensões que surgem da convivência forçada, bem como os temas de violência e grotesco.

O enredo central gira em torno do conflito entre Mr. Fortune (79 anos) e sua família, especialmente os Pitts, incluindo sua neta Mary Fortune (9 anos). Mr. Fortune vê Mary como uma extensão de si mesmo, desprezando os demais membros da família Pitts. A história se intensifica quando Mr. Fortune decide vender uma parte significativa de suas terras, ação que desencadeia uma série de eventos violentos e grotescos, culminando em tragédia.

Os personagens centrais do conto são Mr. Fortune e Mary Fortune Pitts. Mr. Fortune é caracterizado por sua teimosia, ressentimento e visão progressista, embora essa última seja motivada principalmente por seu desejo de afirmar seu poder e desprezo pelos Pitts. Mary Fortune, por sua vez, é descrita como uma réplica em miniatura do avô, tanto física quanto espiritualmente, o que a torna a única pessoa por quem Mr. Fortune sente respeito. No entanto, ela também exibe uma independência feroz e uma resistência silenciosa às manipulações do avô.

A trama é impulsionada por eventos-chave, como a decisão de Mr. Fortune de vender suas terras, a crescente tensão entre ele e os Pitts, e o confronto final entre Mr. Fortune e Mary. À medida que a construção de um clube de pesca avança, a venda das terras, particularmente a área em frente à casa que Mary chama de "o relvado", simboliza a destruição do que resta da autonomia e da dignidade dos Pitts.

Os principais temas abordados no conto incluem o conflito familiar, a luta pelo controle e poder, e a resistência individual. A violência e o grotesco são utilizados por O'Connor para enfatizar a brutalidade das relações humanas e a degradação moral dos personagens. Símbolos como a máquina que remove a terra, representando o progresso implacável, e a escavadora, que ameaça a propriedade e o legado de Mr. Fortune, reforçam esses temas.

O clímax da história ocorre quando Mr. Fortune, decidido a ensinar uma lição à neta, tenta espancá-la no mesmo local onde viu Pitts fazer isso. No final da história "A Vista dos Bosques", o avô entra em um confronto físico com sua neta, Mary Fortune que enuncia que ela é "uma Pitts cem por cento." (O'Connor, 1965, p. 86). Após uma intensa briga, ele consegue agarrar o pescoço dela e bate sua cabeça contra uma rocha por três vezes, matando-a. Mesmo ao ver que ela está morta, ele justifica seu ato dizendo que não há "um só pingo de Pitts" (O'Connor, 1965, p. 86) nele, referindo-se ao lado da família de Mary que ele despreza. Depois de se levantar com dificuldade, ele colapsa tendo um ataque do coração, observando os bosques ao seu redor, refletindo sobre a imensidão e o vazio de sua ação, morrendo no local.

3. UMA ANÁLISE PSICANALÍTICA DA VIOLÊNCIA

Frequentemente reforçando as ligações entre violência e grotesco, as narrativas de O'Connor resgatam e exploram suas interconexões, oferecendo um espaço ativo para examinar a monstruosidade humana em contraste com figuras monstruosas. Em "A Vista dos Bosques", destacam-se duas situações que enfatizam a violência gráfica: os espancamentos meticulosos e as mortes violentas das personagens principais. Como Botting (1996, p.11) observou na Literatura Gótica, "o poder ilegítimo e a violência não apenas são exibidos, mas também ameaçam consumir o mundo dos valores civilizados e domésticos". Assim, a obra de O'Connor não só retrata a violência, mas também sugere sua capacidade de corroer os fundamentos dos valores civilizados e domésticos, sobretudo em questão, levando à decadência familiar.

O que torna a monstruosidade humana diferente do monstro do século XVIII é sua humanidade. Com o advento da modernidade os monstros passaram a ser capazes de racionalizar, pensar, manipular e, muitas vezes, sentir as consequências de suas ações. Surgiram então monstros cotidianos, que caminham ao nosso lado, que passam a ocupar o espaço que antes cabiam aos monstros que estavam à margem da sociedade, monstros que não precisam mais se esconder nas ruelas das cidades ou nas sombras; agora eles se movem e caminham tranquilamente a luz do dia, monstros que são consideradas pessoas "civilizadas" ou inofensivas.

Para entender como Mark Fortune deixa de ser um avô protetor e se transforma em um agressor bárbaro, um monstro do cotidiano e como a violência permeia sua relação com Mary Fortune serão utilizados alguns conceitos delineados por Freud à luz da psicanálise.

Para Freud existe uma divisão da mente humana em três partes, o Id, Ego e Superego. O Id é o que chamamos de estrutura original da personalidade, no qual se encontra o campo pulsional, reservatório e fonte de energia psíquica, e por isso é a instância que tem o inconsciente como seu equivalente. O inconsciente é o lugar que guarda nossos desejos mais animais e conflitos mais selvagens, como uma caixinha de Pandora. Conhecer o inconsciente é essencial, pois através dele é possível observar as ações e suas ligações:

[...] esses atos se enquadrarão numa ligação demonstrável, se interpolarmos entre eles os atos inconscientes sobre os quais estamos conjecturando. [...] a suposição da existência de um inconsciente nos possibilita a construção de uma norma bem-sucedida, através da qual podemos exercer uma influência efetiva sobre o curso dos processos conscientes [...] (Freud, 1915, p.192).

A função do Id é aliviar a tensão, maximizar o prazer e minimizar o desconforto, atendendo a estímulos somáticos que exigem satisfação imediata. É ainda a responsável pelas pulsões, uma 'pulsão', de vida ou morte, um conceito situado na fronteira entre o mental e o somático, como representante psíquico dos estímulos que se originam dentro do organismo e alcançam a mente, como uma medida da exigência feita à mente no sentido de trabalhar em consequência de sua ligação com o corpo (Freud, 1915, p.142). É a partir do Id que surgem as demais instâncias o ego e o superego (Ibid. pág. 129).

O Ego se coloca como instância reguladora entre os impulsos do Id e a realidade exterior, sendo regido pelo Princípio da Realidade, o ego nos parece ser algo independente e unitário, claramente separado de todo o resto. Contudo, essa impressão é ilusória, uma vez que esse se estende internamente sem fronteiras definidas, conectando-se a entidade mental inconsciente que chamamos de Id, e o ego funciona como uma espécie de fachada para essa entidade (Freud, 1996). Essa é uma instância racional da personalidade, que diferente do Id, nega o prazer acima de tudo, impondo-se limites que encarem a realidade.

[...] o ego procura aplicar a influência do mundo externo ao id e às tendências deste, e esforça-se por substituir o princípio de prazer, que reina irrestritamente no id, pelo princípio de realidade. [...] O ego representa o que pode ser chamado de razão e senso comum, em contraste com o id, que contém as paixões (Freud, [1923] 1996, p.26).

Por último temos o Superego, ele incorpora as normas, valores, regras e ideais da sociedade e da cultura. Segundo Homrich (2008), ele funciona como um "juiz interno", controlando e regulando o comportamento do indivíduo, afetando a consciência moral, a autoavaliação e a autorregulação, que muitas vezes tem a capacidade de dominar, controlar e destruir o ego através de censuras severas e críticas depreciativas. Ainda sobre o Superego:

O [superego] portanto, é o herdeiro do complexo de Édipo, e assim constitui também a expressão dos mais poderosos impulsos e das mais importantes vicissitudes libidinais do id. Erigindo este ideal do ego [superego], o ego dominou o complexo de Édipo e, ao mesmo tempo, colocou-se em sujeição ao id. Enquanto que o ego é essencialmente um representante do mundo externo, da realidade, o superego coloca-se em contraste com ele, como um representante do mundo interno, do id. Os conflitos entre o ego e o ideal, como agora estamos preparados para descobrir, em última análise, refletirão o contraste entre o que é real e o que é psíquico, entre o mundo externo e o mundo interno (Freud, 1969, p. 49).

Ainda se faz necessário a caracterização do conceito de repressão ou recalque utilizado por Freud. A repressão, ou recalque, é um dos mecanismos de defesa mais importantes na teoria psicanalítica de Freud. Refere-se ao processo pelo qual pensamentos, desejos ou memórias perturbadoras são mantidos fora da consciência, sendo empurrados para o inconsciente. A repressão ocorre quando o ego percebe esses conteúdos como ameaçadores para a integridade psíquica e busca mantê-los fora da consciência para evitar sentimentos de ansiedade ou conflito. Além disso, “[...] estas medidas protetoras rapidamente se tornam insuficientes para conter o perigo da tentação e o obsessivo entra no processo de criar infinitas proibições que teriam o poder de obstar a emergência do desejo” (Homrich, 2008, p.98). Dessa forma, é possível considerar que

[...] quando o ego não é fortalecido ele vira refém das vontades do id, e para aliviar a ansiedade oriunda desse confronto id-superego, ele adota máscaras que o permite viver em sociedade, (mascarando, assim, sua psicopatia) e quando é impossível negar suas pulsões assume papéis que o permite realizá-las com menor risco de punição (Magalhães, 2020, p. 185).

É possível considerar ainda que “[...] a essência do processo de repressão não consiste em eliminar, anular a ideia que representa o instinto, mas em impedir que ela se torne consciente” (Freud [1915] 2004, p.6). Freud acreditava que a repressão era essencial para lidar com impulsos sexuais e agressivos que eram considerados inaceitáveis pela sociedade ou pelo próprio indivíduo. Ao reprimir tais impulsos, o ego protege a mente contra sentimentos de culpa, vergonha ou ansiedade que poderiam surgir se esses conteúdos fossem conscientizados.

Quando conteúdos reprimidos pelo recalque emergem do inconsciente, isso pode gerar ansiedade, conflitos internos e distúrbios emocionais. A repressão funciona como um mecanismo de defesa para manter esses conteúdos fora da consciência e preservar a estabilidade mental. Quando esse mecanismo de defesa falha, os conteúdos reprimidos podem surgir, causando desconforto e desencadeando reações emocionais intensas. A emergência de conteúdos reprimidos pode levar a uma série de manifestações psicológicas, como sintomas neuróticos, comportamentos compulsivos, sonhos perturbadores ou lapsos de memória.

Essas manifestações são consideradas expressões indiretas dos conteúdos inconscientes que tentam encontrar uma forma de se tornarem conscientes. Assim:

Os atos cerimoniais e obsessivos surgem, em parte, como uma proteção contra a tentação e, em parte, como proteção contra o mal esperado. Essas medidas de proteção logo parecem tornar-se insuficientes contra a tentação, surgindo

então as proibições, cuja finalidade é manter à distância as situações que podem originar tentações (Homrich, 2008, p.98).

Estando relacionada então a monstruosidade humana à sua psique é possível afirmar que “a literatura tende a expor os desejos inconscientes recalçados na psique, trazendo à superfície aquilo que o homem tenta a todo custo reprimir: seu monstro interior” (Magalhães, 2020, p. 186). No conto de O’Connor “A Vista dos Bosques” é necessário voltar os olhares ao avô Mark Fortune, pensando-se que a sua criação pode estar relacionada com suas ações, considerando-se que para Freud “não há nada no psíquico que seja arbitrário ou indeterminado” (Freud, 1996, p. 240).

Agora que os monstros se encontram no limiar da realidade, deve-se considerar que a “o meio em que estão inseridos, ou seja, o passado, as lembranças, os traumas, felicidades e frustrações tornam-se essenciais para a construção do que faz dele um monstro” (Magalhães, 2020, p. 186). Ainda segundo a autora (2020), é possível refletir que não existem mais forças sobrenaturais agindo sobre essas pessoas, as antes manifestações externas como feitiços, punições divinas, possessões não são mais as questões catalisadoras da transformação em seres diabólicos, para além disso, agora lidamos com as manifestações dos desejos, sentimentos e culpa, que são resultados do superego.

Dessa forma a “desarmonia psíquica, geradora dos conflitos internos que são externados através da violência contra si mesmo e/ou o outro, constitui-se parte essencial da construção do personagem” (Magalhães, 2020, p. 187). Ou seja, pode-se atribuir a violência humana como fruto de seu próprio inferno interno, seja através de gatilhos ou a violência localizada na intensidade de alguns elementos da vida psíquica, como na pulsão de morte conceituada por Freud, que na teoria psicanalítica, está atrelada a diversos signos. Pode-se exemplificar por violência, agressividade, ódio, destruição, morte, rivalidade, sadismo, masoquismo etc. (Freud, 1976)

No conto "A Vista dos Bosques" de Flannery O'Connor, a violência é um tema central que é explorado de maneira profunda e multifacetada. Através da narrativa, O'Connor ilustra como a violência está intrinsecamente ligada ao grotesco e à monstruosidade humana, corrompendo os valores civilizados e domésticos, característico em suas obras “suas reviravoltas grotescas e irônicas espelham a sociedade, esperando que os leitores reconheçam seus próprios traços em seus personagens” (Cofer, 2014, p. 108). A análise da violência no conto pode ser enriquecida através de uma perspectiva psicanalítica, especialmente utilizando os conceitos de Id, Ego e Superego propostos por Freud.

A análise dos conceitos freudianos de Id, Ego e Superego na obra revela-se fundamental para compreender a complexa dinâmica de poder e violência presentes no conto. A transformação do avô, Mark Fortune, de uma figura protetora em um agressor bárbaro evidencia a manifestação dos impulsos mais primitivos do Id, que buscam controle e dominação. A decisão do avô de açoitá-la e sua expressão de determinação em impor sua vontade refletem a luta entre o Ego e o Id, onde o equilíbrio entre os impulsos e a realidade é rompido, levando a uma quebra das barreiras morais e éticas.

A criança à qual ele nunca tinha levantado um dedo! Então percebeu, com a súbita visão que por vezes surge com um reconhecimento tardio, que esse tinha sido o seu erro. Ela respeitava Pitts porque, mesmo sem justa causa, ele lhe batia; e se ele - com a sua justa causa - não lhe batesse agora, não poderia culpar ninguém a não ser a si próprio se ela se tomasse numa pessoa perversa. Compreendeu que tinha chegado o momento em que não podia mais evitar açoitá-la, e ao sair da estrada principal e virar para a estrada de terra batida que levava a casa, disse para si próprio que quando tivesse acabado, ela nunca mais lhe atiraria nenhuma garrafa (O'Connor, 1965, p.84).

A presença do Superego, representado pelas normas e valores sociais internalizados, é questionada e desafiada no conto, à medida que o avô parece ignorar as regras e limites impostos pela sociedade, revelando uma desconexão com a consciência moral e a autorregulação. A resistência de Mary Fortune diante da violência do avô, sua determinação em se opor e sua afirmação de autodefesa exemplificam a luta do Ego em preservar a integridade e a dignidade diante dos impulsos destrutivos do Id manifestados pelo avô, como se vê em:

[...] os joelhos, e o pulso livre o esmurrava repetidamente no peito. Então com horror viu--lhe a cara erguer-se em frente da dele, com os dentes à mostra, e ele rugiu como um touro quando ela lhe mordeu o lado da queixada. Pareceu-lhe ver a sua própria cara aproximando-se para lhe morder de vários lados ao mesmo tempo mas não podia acudir-lhes pois estava a ser pontapeado indiscriminadamente, no estômago e a seguir no baixo-ventre. De repente, atirou-se para o chão e começou a rebolar como um homem em chamas. Ela atirou-se para cima dele instantaneamente, rebolando com ele e continuando a dar pontapés, e agora com ambos os punhos livres para lhe esmurrar o peito (O'Connor, 1965, p.86).

No conto de Flannery O'Connor, a violência explícita pode ser vista como uma manifestação desses impulsos reprimidos pelo Id. O avô de Mary, Mark Fortune, odeia todos os membros da família Pitts, mas ele nutre um carinho especial por Mary, a autora descreve “O fato de Mary Fortune ser também uma Pitts era algo que ele não mencionava, de forma cavalheiresca, como se fosse uma doença de que a criança não era responsável!” (O'Connor, 1965, p. 65) porque a vê como uma 'Fortune'. Em adição como descrito por O'Connor:

Ninguém gostava especialmente que Mary Fortune se parecesse com o avô à exceção do próprio velho. Ele entendia que isso contribuía bastante para o encanto que ela possuía. Pensava que ela era a criança mais esperta e mais bonita que ele alguma vez tinha visto e dava a entender aos outros que se acontecesse ele deixar alguma coisa a alguém, Mary Fortune seria necessariamente a destinatária. A miúda ia agora nos nove anos. Era baixa e atarracada como ele, tinha os olhos azuis muito claros, a testa larga e proeminente, o olhar fixo e penetrante e a compleição rica e corada dele; mas achava-a mais bonita por também se assemelhar a ele por dentro. Possuía, em extraordinária medida, a sua inteligência, a sua vontade firme e a sua determinação. Embora houvesse uma diferença de setenta anos entre ambos, a distância espiritual entre eles era mínima. A miúda era o único membro da família por quem ele sentia algum respeito (O'Connor, 1965, p.62).

No entanto, quando Mary finalmente declara em voz alta que ela também é uma 'Pitts', isso traz à superfície todo o ódio reprimido que Mark sentiu pelos Pitts durante todo esse tempo:

[...] e eu sou uma Pitts CEM POR CENTO. Na pausa ela afrouxou a pressão e o homem aproveita para lhe agarrar o pescoço. [...] Com as mãos ainda cerradas à volta do pescoço dela, ele ergueu-lhe a cabeça e bateu-a com força uma vez contra a rocha que, por acaso, se encontrava por baixo dela. Malhou com a mesma parte mais duas vezes. Depois, olhando para o rosto no qual os olhos, rolando lentamente para trás, pareciam não lhe prestar a menor atenção, disse: «Não existe um só pinga de Pitts em mim.» (O'Connor, 1965, p. 27).

Este momento crítico revela a intensidade dos impulsos reprimidos de Mark. A declaração de Mary serve como um gatilho, dessa maneira os desejos não seriam mais reprimidos e ele se livraria do ódio profundamente enraizado de Mark. Ele não consegue mais esconder e controlar esses sentimentos e, em um acesso de fúria, mata a própria neta. Vemos isso claramente quando ele tem um acesso de raiva após Mary dizer que é uma Pitts. Esse ato extremo de violência é uma explosão dos impulsos violentos reprimidos de Mark, que foram se acumulando ao longo do tempo sem uma válvula de escape adequada.

A repressão dos sentimentos de ódio de Mark pelos Pitts pode ser entendida pelo fato de ele nunca ter agredido os membros dessa família, sobretudo o pai da menina, canalizando sua frustração de forma passiva. Quando Mary se identifica como uma Pitts, esse ódio reprimido finalmente encontra uma expressão direta e violenta. Entende-se assim que “a mente faz acordos psíquicos a fim de se ajustar às demandas sociais, como, por exemplo, reprimindo os instintos e desejos animais” (Magalhães, 2020, p. 187). Freud destaca que a repressão pode levar a manifestações perturbadoras quando os impulsos reprimidos encontram uma forma de expressão.

Em “A Vista dos Bosques”, a repressão dos conflitos e agressões culmina neste ato extremo de violência, que também pode ser explicado através do conceito de deslocamento de Freud. Esse processo pode ser observado na transferência do ódio e da agressividade do avô, Mark Fortune, em relação a Pitts para a neta, Mary Fortune, quando esta revela sua identidade como Pitts. O deslocamento envolve a transferência de emoções, desejos ou impulsos de um objeto ou pessoa para outro, muitas vezes de forma inconsciente, como uma forma de lidar com conflitos internos.

Inicialmente, o avô demonstra um profundo ressentimento e hostilidade em relação a Pitts, como evidenciado pela tensão arterial de Pitts que aumentava sempre que o avô vendia parcelas de terra. No entanto, quando Mary Fortune revela que também é uma Pitts, o avô parece deslocar parte desse ódio e frustração que tinha em relação a Pitts para a neta. Essa revelação desencadeia uma mudança na dinâmica da relação entre o avô e Mary Fortune, levando-o a direcionar sua agressividade e controle para a neta, como uma forma de lidar com seus próprios conflitos internos e com os Pitts. Verifica-se as tensões entre Mark e Pitts no seguinte trecho:

Esta era a forma de Pitts se vingar dele. Era como se fosse ele que Pitts levasse pela estrada abaixo para espancar; e era como se fosse ele que se submetia àquilo. No início tinha pensado que podia impedi-lo dizendo que, se ele batesse na neta, os expulsaria da propriedade, mas, quando tentou isto, Pitts dissera: «Expulse-me e expulsa-a a ela também. Faça isso. Eu tenho o direito de açoita-la e dou-lhe uma sova todos os dias do ano se me apetecer.» Estava determinado a obrigar Pitts experimentar a sua autoridade sempre que tivesse oportunidade para fazê-lo: e, de momento, tinha um pequeno esquema na manga que seria um golpe considerável para Pitts (O’Connor, 1965, p. 27).

Assim, o deslocamento do ódio do avô em relação a Pitts para a neta, Mary Fortune, quando esta enuncia sua identidade como Pitts, ilustra de forma vívida o processo psicológico descrito por Freud. Essa transferência de emoções e impulsos agressivos evidencia a complexidade das relações interpessoais e as estratégias psicológicas utilizadas para lidar com conflitos internos, destacando como os mecanismos de defesa podem influenciar as interações humanas.

A análise dos conceitos freudianos na obra de O’Connor oferece uma perspectiva para compreender a transformação do avô em um agressor e as dinâmicas de poder e violência presentes na narrativa. Observa-se como os impulsos mais primitivos e violentos podem emergir e desafiar as estruturas morais e éticas que regem as relações humanas, proporcionando entendimentos sobre a natureza humana e suas complexidades psicológicas, considerando-se

que "pelas próprias naturezas humanas e falhas, os monstros de O'Connor somos nós" (Rohman, 2014, p. 283).

4. O GROTESCO

A literatura do Gótico do Sul se destaca por continuar a ser um espelho confiável, embora distorcido, das ansiedades culturais que moldam a sociedade e o mundo (Crow, 2017). Dentro desse universo um dos reflexos desse espelho distorcido revela a identidade do grotesco na literatura sulista. Na literatura, o grotesco se caracteriza por introduzir elementos inesperados na estrutura da história, nos quais a reação a esses elementos inesperados se torna parte integrante da narrativa.

Geralmente, o grotesco explora a interação entre elementos do mundo estranho e do cotidiano, de uma forma que torna a resolução difícil ou aparentemente impossível. A tensão resultante desse confronto entre o estranho e o familiar pode ser perturbadora, pois frequentemente desafia as noções preestabelecidas do personagem (ou leitor), escapando de definições e soluções claras. Os elementos aparentemente contraditórios permanecem sem uma resolução clara (Kirk, 2008).

O grotesco na literatura sulista, portanto, funciona como um mecanismo para explorar a dicotomia entre o bem e o mal, a santidade e a corrupção, o normal e o anormal. Essa exploração frequentemente resulta em histórias que são ao mesmo tempo fascinantes e desconcertantes, forçando os leitores a reconsiderar suas próprias percepções e valores. A diversidade de elementos e cenários assustadores na literatura de horror contemporânea ultrapassa as representações do gótico em termos de violência e destruição empregadas (Botting, 1996).

Ainda segundo Kirk (2008, p. 335) "O'Connor utiliza o grotesco para a intrusão do mundo invisível no mundo visível. Por isso, muitas de suas histórias são perturbadoras e desconfortáveis, às vezes até desagradáveis". Para ela, as situações grotescas e diversas outras presentes na obra de O'Connor desafiam os leitores a expandir suas perspectivas habituais e a questionar aspectos que raramente seriam considerados. Assim:

Embora os leitores possam ser tentados a focar na dependência do romance pelo grotesco, o uso de O'Connor não é destinado a ser gratuito; ao invés disso, ela o utiliza como uma ferramenta para reafirmar sua própria abordagem sacramental à sua arte, já que o valor do grotesco frequentemente reside em suas inversões (Cofer, 2014, p. 50).

Renzo (2010) também destaca a consciência de O'Connor em relação à condição de seus personagens, que frequentemente são apresentados como seres afligidos tanto mental quanto fisicamente, com um senso distorcido de propósito espiritual. Essa complexidade contribui para a literatura do Gótico do Sul, onde o grotesco não só espelha, mas amplifica as tensões culturais e sociais subjacentes. Na obra de O'Connor, o grotesco serve como uma ferramenta para revelar a hipocrisia, o preconceito e a superficialidade que muitas vezes permeiam a sociedade. Ao expor essas falhas através de personagens e situações extremas, a autora não só critica a sociedade em que vive, mas também propõe uma reflexão mais profunda sobre a natureza humana e suas complexidades.

De forma geral, sua obra apresenta uma profusão de elementos góticos, incluindo a presença de duplicidade e sombras, mortes violentas, figuras grotescas e incêndios (Crow, 2017). No conto "A Vista dos Bosques", o grotesco se manifesta de maneira e perturbadora, principalmente através da violência gráfica e da degradação das relações familiares. A narrativa expõe cenas de agressão física e emocional, como o pai açoitando Mary Fortune com uma descrição literal em "A expressão aparecia no rosto da miúda, e ela levantava-se e seguia o pai para fora da sala. Entravam para a camionete e afastavam-se pela estrada para um lugar onde não os ouvissem e onde ele a espancaria" (O'Connor, 1965, p. 7). Criando um ambiente de horror e desconforto que desafia as expectativas normais de comportamento humano e relações familiares. A brutalidade dessas ações revela a face mais sombria e primitiva da natureza humana, onde a violência se torna um meio de controle e dominação.

Além disso, o grotesco também se revela na distorção da identidade, especialmente na forma como o avô passa a enxergar Mary Fortune. A transformação da neta de uma criança inocente para uma figura monstruosa e destrutiva reflete não apenas a perda de inocência, mas também a quebra da imagem idealizada da família e das relações afetivas. Essa distorção da identidade sugere uma ruptura profunda na percepção do avô, que não consegue mais reconhecer a neta como parte integrante da família, mas sim como uma ameaça à sua própria autoridade e controle.

Continuou a olhar fixamente para a sua imagem conquistada até se aperceber que, embora estivesse absolutamente silenciosa, não apresentava a mínima expressão de remorso. Os olhos tinham rolado de novo para baixo e estavam imóveis num olhar fixo que não se apercebia da presença dele. «Isto deve ensinar-te uma boa lição», disse o velho numa voz que apresentava um fio de dúvida (O'Connor, 1965, p. 87).

Dessa forma, a presença do grotesco na narrativa de O'Connor vai além do simples choque visual ou da repulsa provocada pela violência, adentrando em um terreno psicológico e emocional complexo. A distorção da identidade e a degradação das relações familiares criam uma atmosfera de estranheza e desordem, onde os limites entre o humano e o monstruoso se tornam turvos, desafiando o leitor a confrontar as sombras mais escuras da condição humana e a refletir sobre as complexidades das relações interpessoais e familiares.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise do conto "A Vista dos Bosques" de Flannery O'Connor revela a complexidade da literatura gótica e sua capacidade de explorar as profundezas da condição humana. Ao longo do artigo, foram discutidas as manifestações do medo e do mal desde o surgimento do gótico clássico até sua metamorfose no gótico sulista, destacando a transição do monstro para o monstruoso e como a violência e o grotesco se entrelaçam nas narrativas.

Flannery O'Connor, através de sua obra, expõe as tensões e conflitos inerentes à psique humana, especialmente ao tratar das relações familiares no contexto do Sul dos Estados Unidos. A presença do grotesco e da violência em "A Vista dos Bosques" não apenas choca o leitor, mas também provoca uma reflexão profunda sobre as limitações morais e espirituais dos personagens. A figura do avô Mark Fortune e sua relação com a neta Mary Fortune Pitts exemplifica como os impulsos primitivos e as frustrações reprimidas podem emergir de maneira destrutiva, revelando a fragilidade das normas sociais e a dualidade da natureza humana.

Utilizando uma abordagem psicanalítica, especialmente através dos conceitos freudianos de Id, Ego e Superego, foi possível compreender a transformação de Mark Fortune de um avô protetor para um agressor bárbaro. A violência extrema e o grotesco presentes no conto de O'Connor servem como metáforas para as batalhas internas dos personagens e para as contradições da sociedade sulista, refletindo a complexidade e a profundidade do gótico sulista. A obra retrata um sul marcado pela violência, onde a destruição do cenário reflete a devastação física e mental das personagens. O desconforto provocado pelas ações brutais dos personagens desafia o leitor a refletir sobre a presença dos "monstros" não apenas em lugares imaginários, mas também na realidade cotidiana.

Em suma, a obra de Flannery O'Connor destaca-se por sua habilidade em fundir elementos do gótico tradicional com as nuances culturais e sociais do Sul dos Estados Unidos, criando narrativas que desafiam o leitor a confrontar as realidades perturbadoras da condição humana. Ao explorar temas de violência, grotesco e monstruosidade, O'Connor não apenas

perpetua o legado do gótico, mas também oferece uma crítica incisiva das normas e valores que regem a sociedade, convidando à introspecção e ao questionamento contínuo.

6. REFERÊNCIAS

BOTTING, Fred. **Gothic**. Routledge, 1996.

COFER, Jordan. **The Gospel According to Flannery O'Connor**. Bloomsbury Academic, 2014.

CROW, Charles L. Southern American Gothic. *In*: WEINSTOCK, Jeffrey Andrew. **The Cambridge Companion to American Gothic**. Cambridge: Cambridge University Press, 2017. p. 141-155.

EDWARDS, Justin D. **Gothic Passages: Racial Ambiguity and the American Gothic**. Iowa, University of Iowa Press, 2003.

FAULKNER, William. A Rose for Emily. *In*: _____ **A Rose for Emily and Other Stories**. 1930. Reimpressão, New York: Random House, 2012.

FREUD, Sigmund. O Recalque. *In* _____ **Obras Psicológicas de Sigmund Freud: Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente**. Vol.1. Rio de Janeiro: Imago, 2004. p. 175-193.

FREUD, Sigmund. O ego e o id. *In*: _____ **Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud**. Vol. 19. Rio de Janeiro: Imago, 1969, p. 13-83.

FREUD, Sigmund. **Obras completas**. Buenos Aires: Amorrortu, 1976.

FREUD, Sigmund. O Inconsciente. *In* _____ **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**, Vol. 14. Rio de Janeiro: Imago. 1996.

GILMAN, Charlotte Perkins. The Yellow Wallpaper. *In*: _____ **The Yellow Wallpaper and Other Stories**. 1892. Reimpressão, New York: Dover Publications Inc, 2012.

HOMRICH, Adriana Chaves Borges. **O conceito de superego na teoria freudiana**. São Paulo, 2008. 248 f. Tese (Doutorado em Psicologia) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

KIRK, Connie Ann. **Flannery O'Connor: A Literary Reference to Her Life and Work**. New York: Infobase Publishing, 2008.

MAGALHÃES, Tatiane Ludegards dos Santos. O lado monstruoso da psique humana: figuração de personagens no cotidiano insólito. *In*: REIS, Carlos; SILVA, Luciana Moraes da (org.). **Figuração de personagens monstruosas**. 2020.

O'CONNOR, Flannery. A Vista dos Bosques. *In*: _____. **Contos completos**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

POE, Edgar Allan. The Fall of the House of Usher. *In*: _____. **The Fall of the House of Usher and Other Writings**. 1839. Reimpressão, London: Penguin Classics, 2003.

PUNTER, David. **The Gothic**. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

RADCLIFFE, Ann Ward. **The Mysteries of Udolpho**. 1. ed. 1794. Reimpressão, New York: Barnes & Noble Publishing, 2005.

RENZO, Anthony Di. And the Violent Bear It Away: O'Connor and the Menace of Apocalyptic Terrorism. *In*: HEWITT, Avis; DONAHOO, Robert (org.). **Flannery O'Connor in the Age of Terrorism: Essays on Violence and Grace**. University of Tennessee Press, 2010.

RIQUELME, John Paul. Modernist American Gothic. *In*: WEINSTOCK, Jeffrey Andrew (org.). **The Cambridge Companion to American Gothic**. Cambridge University Press, 2017.

ROHMAN, Chad. Awful Mystery: Flannery O'Connor as Gothic Artist. *In*: CROW, Charles L. (Org.). **A Companion to American Gothic**. Reino Unido: Blackwell Publishing, 2014, p. 279-289.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. 1. ed. 1831. Reimpressão. London: Penguin Books, 2003.

STEVENSON, Robert Louis. **The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde and Other Tales of Terror**. 1886. Reimpressão, London: Penguin Books, 2003.

STOKER, Bram. **Dracula**. 1. ed. 1897. Reimpressão, London: Penguin Books, 2010.

WALPOLE, H. **The Castle of Otranto**. 1. ed. 1764. Reimpressão, Richmond: Alma Books Ltd, 2018.

Sonhos bons e sonhos maus, esses últimos mais conhecidos como pesadelos, refletem a vida, igualmente marcada por bons e maus momentos. A partir dessa experiência universal e atemporal, o ser humano buscou entender os seus medos, desejos e ansiedades em relação ao mundo a sua volta, a outros indivíduos e a si mesmo, por meio de outra representação da realidade cotidiana. Assim nasceu o fantástico, em suas diferentes formas e manifestações. A publicação **A matéria dos sonhos e medos**: manifestações do insólito ficcional e suas vertentes reúne visões acadêmicas sobre o fantástico literário com foco na fantasia, horror e ficção científica, enquanto principais vertentes do modo fantástico. Que a leitura dos capítulos sirva de inspiração para novos sonhos e pesadelos.

