
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

RENOVAÇÕES E INOVAÇÕES NA NARRATIVA
FANTÁSTICA CONTEMPORÂNEA



VOLUME 44 NÚMERO 2

DEZEMBRO DE 2024

[HTTPS://OJS.UEL.BR/REVISTAS/Uel/INDEX.PHP/TERRAROXa](https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa)

ISSN 1678-2054

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

Expediente

A *Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários* permite acesso livre, gratuito e completo aos textos em formato PDF, publicada continuamente desde 2002. Publicação do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, está classificada no QUALIS como A1 (2017-2020) e faz parte do repositório Portal de Periódicos Capes.

A partir de 2022, a revista passou a ter dois números semestrais por volume anual e está hospedada em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa>.

INDEXADORES E BANCOS DE DADOS: Diadorim, Directory of Open Access Journals, EBSCO, ErihPlus, JURN, LatinIndex, Livre - Revistas de Livre Acesso, Miguilim, MLA Directory of Periodicals e Portal de Periódicos da CAPES.

EQUIPE EDITORIAL: Almir Aquino Corrêa (editor-chefe), Claudia Carmardella Rio Doce e Barbara Cristina Marques

RESPONSÁVEIS PELO DOSSIÊ: Claudia Cristina Ferreira (UEL) e Ana Lucia Trevisan (UPM)

PARECERISTAS AD HOC DO DOSSIÊ (50): Adilson dos Santos, Anderson Bastos Martins, Caio Vitor Marques Miranda, Cecil Jeanine Albert Zinani, Cristina Loff Knapp, Enrique Vetterli Nuesch, Erick Gontijo Costa, Esequiel Gomes da Silva, Fabianna Simão Bellizzi Carneiro, Flavio Pereira Camargo, Genilda Azerêdo, Gustavo Costa, Gustavo Javier Figliolo, Gustavo Ramos de Souza, Julio Augusto Xavier Galharte, Laysa Silva Beretta, Mara Regina Pacheco, Marcelo Silveira, Marcio Markendorf, Maria Carolina de Godoy, Marly Catarina Soares, Rafael Eisinger Guimarães, Rhuan Felipe Scomacao da Silva, Sabrina Aragão, Sandra Vasconcelos, Suely Leite, Waleska Rodrigues de Matos Oliveira Martins, Yuri Brunello.

Capa: imagem produzida por @apesc no ideogram.ai

E-mail: terraroxa.uel@gmail.com

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

APRESENTAÇÃO

REVISITAÇÕES, DIÁLOGOS E PERSPECTIVAS TEÓRICO-ANALÍTICAS ACERCA DO FANTÁSTICO CONTEMPORÂNEO5

CLAUDIA CRISTINA FERREIRA (UEL)
E ANA LUCIA TREVISAN (UPM)

ARTIGOS

BEOWULF EM CORDEL: LIMIARES FANTÁSTICOS, HISTÓRICOS E CULTURAIS ...8

RAFAEL SILVA FOUTO (UFSC)
E DANIEL SERRAVALLE DE SÁ (UFSC)

O FANTÁSTICO COM VISTAS AO ARREPIO: COMPREENDENDO O CRONOTOPO DO HORROR A PARTIR DO MITO NO CONTO “A GRUTA”, DE MÁRCIO BENJAMIN 27

RAFAEL OLIVEIRA DA SILVA (UFRN)
E MARIA DA PENHA CASADO ALVES (UFRN)

LUTO E MELANCOLIA NA NARRATIVA (GRÁFICA) FANTÁSTICA RAIZ (2018), DE DUDU TORRES: UMA ANÁLISE A PARTIR DA PERSPECTIVA FREUDIANA... 41

JAIMESON MACHADO GARCIA (UNISC)
E ANA CLÁUDIA MUNARI DOMINGOS (UNISC)

LITERATURA DE FICÇÃO AFROFUTURISTA NO BRASIL.....56

GEORGE LIMA



O NEOFANTÁSTICO NA NARRATIVA DE SINARA FOSS: ANÁLISE DO CONTO
“FOTOSSÍNTESE”..... 69

CRISTINA LOFF KNAPP (UCS)
E ALANA BREZOLIN (UCS)

EXPERIMENTAÇÕES DO FANTÁSTICO EM NARRATIVAS INDÍGENAS
CONTEMPORÂNEAS: ENCANTARIAS E MITOS..... 82

MARISA MARTINS GAMA-KHALIL (UFU)

A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO FICCIONAL NO CONTO FANTÁSTICO “AS
FLORES”, DE AUGUSTA FARO 93

CECIL JEANINE ALBERT ZINANI (UCS)
E GUILHERME BARP (UFRGS)

VIOLÊNCIA, INSÓLITO E REPARAÇÃO EM LA LLORONA (2019), DE JAYME
BUSTAMANTE 106

RODRIGO DE FREITAS FAQUERI (IFSP)
E DANIELE APARECIDA PEREIRA ZARATIN (UPE)

REALISMO MÁGICO E PÓS-COLONIALISMO: TRANSGRESSÕES
E RECONFIGURAÇÕES EM AT THE BOTTOM OF THE RIVER,
DE JAMAICA KINCAID..... 124

JULIANA PIMENTA ATTIE (UNIFAL)
E VIVIANE RAMOS DE FREITAS (UFRB)

A SOMBRA COMO DUPLO DA PERSONAGEM NO CONTO
FANTÁSTICO “AS CORES DAS BOLINHAS DA MORTE”,
DE IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO 136

FRANCISCO EDSON GONÇALVES LEITE (UERN)
E ANTONIA MARLY MOURA DA SILVA (UERN)

VÁRIA

A PRODUÇÃO E CIRCULAÇÃO DA TEORIA NOS ESTUDOS BRASILEIROS DE
LITERATURA..... 149

JOSE LUIS JOBIM (UFF)

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

REVISITAÇÕES, DIÁLOGOS E PERSPECTIVAS TEÓRICO-ANALÍTICAS ACERCA DO FANTÁSTICO CONTEMPORÂNEO

Claudia Cristina Ferreira¹ (UEL)
e Ana Lucia Trevisan² (UPM)

Do tradicional ao contemporâneo, o fantástico tem se reconfigurado ao longo dos anos. Entre o imaginário *versus* o Real, elementos contrapostos de outrora, passamos às múltiplas realidades de hoje. Logo, reiteramos que o fantástico se ressignificou, abarcando temáticas voltadas não apenas a vampiros, fantasmas, licantropia, castelos góticos, criaturas monstruosas ou fantasia. Na contemporaneidade, os medos, as inseguranças e as mazelas sociais do nosso cotidiano invadem as narrativas, entrelaçando as realidades intra e extratextual.

Neste sentido, o fantástico contemporâneo utiliza o elemento insólito como pano de fundo ou metáfora para denúncias e críticas sociais, sobre assuntos como: preconceito étnico/racial, assédio, violência intrafamiliar, estupro, incesto, maternidade, imigração, homofobia, dentre outros.

O suspense, o mistério e o horror sempre despertaram a curiosidade e o interesse dos leitores de gênero, idade e *status* sócio-econômico distintos. Atualmente, com a variedade de temas, enredos, autores e editoras, houve uma ascensão de títulos e (novos) espaços surgiram para o protagonismo feminino tanto ficcional quanto autoral, refletindo o empoderamento das mulheres, também, nas artes. A diversidade de títulos constata um campo fértil e em ascensão que vem conquistando cada vez mais adeptos.

Diante do exposto, o presente dossiê, organizado por Claudia Cristina Ferreira (UEL) e Ana Lucia Trevisan (UPM), tem por escopo possibilitar espaços de diálogo e reflexão acerca do fantástico e suas dimensões na seara da literatura contemporânea, nacional e estrangeira..

Passamos a apresentar, brevemente, os dez textos que compõem o dossiê em tela.

1 claucrisfer@uel.br - <https://orcid.org/0000-0003-4605-3733>

2 analucia.pelegrino@mackenzie.br - <https://orcid.org/0000-0003-4891-3282>



No artigo “Beowulf em Cordel: Limiares Fantásticos, Históricos e Culturais”, os autores Fouto e Sá analisam A Saga de Beowulf (2013), do cordelista Marco Hau-rélio, à luz do fantástico, contrapondo a obra seminal anglo-saxônica à releitura contemporânea.

Em “O fantástico com vistas ao arrepio: compreendendo o cronotopo do horror a partir do mito no conto “A Gruta”, de Márcio Benjamin”, os autores Silva e Alves analisam o conto “A Gruta”, presente na coletânea *Maldito Sertão* (2017), de Márcio Benjamin, tendo como construto teórico os preceitos estabelecidos pelo Círculo de Bakhtin e pelo horror.

No artigo “Luto e melancolia na narrativa (gráfica) fantástica *Raiz* (2018), de Dudu Torres: uma análise a partir da perspectiva freudiana”, Garcia e Domingos analisam a narrativa *Raiz* (2018) sob as lentes do luto, da melancolia, do duplo e da pulsão de morte, por meio da integração entre imagem e palavra, tendo o fantástico como pano de fundo.

Em “Literatura de ficção afrofuturista no Brasil”, Lima dialoga sobre o afrofuturismo escrito por escritores negros brasileiros, no âmbito da literatura fantástica contemporânea.

Por sua vez, Gama-Khalil, no artigo “Experimentações do fantástico em narrativas indígenas contemporâneas: encantarias e mitos”, faz um resgate histórico-cultural ao analisar três as narrativas míticas do povo Maraguá, a saber: “História de Kãwéra”, “As Makukáwas” e “História de Mapinguary”.

Barp e Zinani, no artigo “A representação do espaço ficcional no conto fantástico “As flores”, de Augusta Faro”, analisam e discorrem sobre aspectos que organizam o espaço narrativo no conto “As flores”, evidenciando o elemento insólito presente na narrativa em questão.

Em “O neofantástico na narrativa de Sinara Fiss: análise do conto “Fotossíntese”, Knapp e Brezolin analisam o conto de Fiss sob o viés do fantástico contemporâneo.

Já no artigo “Violência, Insólito e reparação em *La Llorona* (2019), de Jayme Bustamante”, Faqueri e Zaratín analisam o filme *La Llorona* (2019), de Jayme Bustamante, sob a perspectiva das marcas da violência histórica e dos elementos do insólito ficcional.

Por sua vez, Attie e Freitas, no artigo intitulado “Realismo Mágico e Pós-colonialismo: transgressões e reconfigurações em *At the bottom of the river*, de Jamaica Kincaid”, dialogam sobre o enlace entre o realismo mágico e os estudos pós-coloniais que compõem o imaginário, a história e o cotidiano caribenhos.

Em “A sombra como duplo da personagem no conto fantástico “As cores das bolinhas da morte” de Ignácio de Loyola Brandão, os autores Leite e Silva analisam as configurações do duplo no conto “As cores das bolinhas da morte” (1999) de Ignácio de Loyola Brandão e contemplam a perda ou a ausência de sombra, discutindo a cisão da identidade da personagem, quando confrontada com seu duplo.

Esperamos que os estudos aqui contemplados possam ser úteis e que entretendam, instruam e conscientizam os leitores acerca dos aspectos teórico-analíticos que se referem ao fantástico como termo guarda-chuva, o qual abarca várias categorias, tais como: gótico, horror, fantástico puro, realismo maravilhoso, estranho, duplo, afrofuturismo e outras vertentes. Desejamos uma boa leitura!

Londrina, 31 de outubro de 2024

As organizadoras

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

BEOWULF EM CORDEL: LIMIARES FANTÁSTICOS, HISTÓRICOS E CULTURAIS

Rafael Silva Fouto¹ (UFSC)
e Daniel Serravalle de Sá² (UFSC)

RESUMO: Tendo o fantástico como conceito norteador, o presente artigo visa debater e analisar *A Saga de Beowulf* (2013), do cordelista Marco Haurélio, com ilustrações de Luciano Tasso, uma adaptação da literatura anglo-saxônica para a literatura de cordel brasileira. Por meio de críticos como Tzvetan Todorov (2017), Rosemary Jackson (2009) e David Roas (2009), discutem-se aspectos teóricos e temáticos da narrativa fantástica e suas transformações contemporâneas. Conclui-se que a interpretação e a recriação das tradições folclóricas-culturais presentes no poema *Beowulf* (ca. séc. X-XI) estão no limiar da materialidade histórica e da narrativa fantástica, misturando a arte autêntica do passado nórdico medieval com reimaginações modernas.

PALAVRAS-CHAVE: cordel; *Beowulf*; fantástico; história.

BEOWULF IN CORDEL: FANTASTIC, HISTORICAL, AND CULTURAL THRESHOLDS

ABSTRACT: Taking fantasy as a guiding concept, this article debates and analyzes *A Saga de Beowulf* (*The Saga of Beowulf*, 2013) by cordelist Marco Haurélio, with illustrations by Luciano Tasso. This work is an adaptation of Anglo-Saxon literature into Brazilian cordel literature. Drawing on critics such as Tzvetan Todorov (2017), Rosemary Jackson (2009), and David Roas (2009), we examine the theoretical and thematic aspects of the fantastic narrative and its contemporary transformations. We conclude that the interpretation and recreation of folkloric-cultural traditions in the poem *Beowulf* (ca. 10th–11th century) occupy the boundary between historical materiality and the fantastic, blending authentic medieval Nordic art with modern reinterpretations.

KEYWORDS: cordel; *Beowulf*; fantasy; history.

Recebido em 18 de abril de 2024. Aprovado em 25 de outubro de 2024.

1 rafaelfouto@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0003-9922-3262>

2 d.serravalle@ufsc.br - <https://orcid.org/0000-0001-9994-6178>



INTRODUÇÃO

O poema anônimo *Beowulf*, escrito entre os séculos X e XI, é considerado um dos marcos iniciais da literatura de língua inglesa, um épico anglo-saxônico que narra em versos aliterativos as façanhas de reis e guerreiros de diferentes tribos escandinavas que contribuíram para a formação dos povos britânicos. Uma das traduções mais prestigiadas de *Beowulf*, do inglês antigo para o moderno, foi feita pelo ganhador do Prêmio Nobel, Seamus Heaney, em 1999.

Estruturalmente, o texto de 3.182 linhas está distribuído em 43 seções, mas a narrativa pode ser melhor compreendida se dividida em três partes principais, cada qual baseada no enfrentamento de um monstro: as batalhas contra Grendel, a vingança da mãe de Grendel e o ataque do dragão, quando o herói Beowulf, já idoso, após cinquenta anos de reinado – ele se tornara rei –, perde a vida ao lutar contra a criatura fantástica (Heaney 2001). A narração principal é digressiva, interpolada por comentários mitológicos, folclóricos e historiográficos (Liuzza 2012).

Por muito tempo, o texto *Beowulf* foi visto, principalmente, como fonte de fatos históricos, religiosos e linguísticos, e foi somente em 1936, quando J.R.R. Tolkien proferiu a palestra “*Beowulf: the monsters and the critics*”, que a compreensão do texto se abriu para novas possibilidades interpretativas. Atualmente, entende-se que o personagem Beowulf estabelece nada menos que o paradigma da coragem e da atitude heroica na literatura anglo-saxônica, constituindo um modelo para os super-heróis modernos (Forni 2018).

Todavia, a busca por fontes literárias de uma maneira linear, pressupondo um desenvolvimento cronológico do passado para o presente, não condiz com conceitos mais recentes sobre o que é intertextualidade. Jonathan Culler define as obras literárias como “construções intertextuais [...] Um texto só pode ser lido em relação a outros textos, e isso é possível por meio dos códigos que animam os espaços discursivos de uma cultura”³ (1981: 38). Em outras palavras, restringir a leitura a contextos históricos e culturais unidirecionais não permitiria a existência, por exemplo, de um romance como *Grendel* (1971), de John Gardner, que reescreve o *Beowulf* medieval a partir de uma perspectiva moderna, analisando o comportamento humano a partir do olhar do monstro. A reinterpretação criativa é também o caminho trilhado por Marco Haurélio em *A Saga de Beowulf* (2013), que, alicerçado em uma abordagem brasileira, recepciona e adapta para a literatura de cordel o poema medieval.

Apesar da falta de correspondência entre as particularidades do período medieval e da cultura anglo-saxônica e o contexto histórico nacional, *Beowulf* está longe de ser um texto anacrônico e distante das questões do Brasil contemporâneo, haja vista que nos últimos vinte anos tem despertado interesse constante, sendo objeto de estudo de diversas dissertações e teses em áreas como Estudos Literários, Linguística,

3 intertextual constructions [...] A text can be read only in relation to other texts, and it is made possible by the codes which animate the discursive spaces of a culture.

Tradução, História, História Social, entre outras (Luz 2020; Leite 2019; Rodrigues 2015; Silva 2011; Medeiros 2006; Benedetti 2004).

Nessa conjuntura, a recepção da literatura anglo-saxônica e germânica em contexto nacional vem, no plano cultural, ao encontro de elementos residuais e constitutivos da literatura de cordel da região Nordeste do Brasil, “cujo espírito, temática, transmissão e recepção essencialmente orais prolongam a poesia europeia da Idade Média no Brasil” (Franco Júnior 2005: 169). Todavia, esse prolongamento não se dá como simples continuidade da literatura oral europeia, como uma mera herança do medievalismo português preservada no Nordeste, mas sim na popularidade de usos e reusos da tradição medieval, dinamicamente reimaginada na forma de uma intertextualidade criativa dos repentistas e dos cordelistas, promovendo novos entrecruzamentos temporais e multiculturais (Haurélio 2019).

Durante as migrações internas do século XX, em geral, do Nordeste para quase todas as diferentes regiões do país, o cordel se disseminou na cultura popular em nível nacional, tornando-se uma forma de arte brasileira, ainda que seja considerada símbolo dos estados do Nordeste.

Dessa forma, a relação entre as literaturas medievais europeias e a literatura de cordel brasileira se mostra um campo frutífero de produção e análise, como demonstrado pelos estudos de Martine Suzanne Kunz (2007), Cássia Alves da Silva (2010), Anne Caroline Moraes de Assis (2010), Marcos Paulo Torres Pereira (2014), Naelza de Araújo Wanderley (2014) e Geraldo Magela (2022).

Os cordéis derivam da tradição bardística, na qual poetas cantores, acompanhados de violões, abordam temas sugeridos pelo público, improvisando versos de doze estrofes em uma batalha oratória (Batista 1977). De acordo com o protocolo, certas propriedades formais são pré-definidas, mas o duelo verbal permanece suficientemente flexível para garantir que cada apresentação seja única, permitindo que os cantores mostrem seu talento para rimar. O dinamismo e a expressividade das músicas e dos versos, que combinam elementos de composição e improvisação, facilitam a memorização de histórias (assim também é *Beowulf*, poema ligado à tradição oral das línguas germânicas, que usa a aliteração dentro do mesmo princípio de memorizar o texto).

A partir desta atividade recreativa de “poesia encenada” é que surgiram os cordéis, registros na forma de folhetos escritos e ilustrados a partir de uma técnica de impressão chamada xilogravura, na qual as páginas são “carimbadas” a partir de blocos de madeira entalhada, constituindo-se uma modalidade de literatura popular entre a tradição oral e a escrita (Curran 1973; Proença 1976; Santos 1977).

Historicamente, o objeto era um livreto amarrado por cordões, por isso, cordéis. Noções como direitos autorais, conforme definido pela cultura acadêmica, não são conceitos válidos na literatura de cordel, na qual o valor criativo se baseia no humor, na sagacidade, na criatividade linguística e em temáticas apreciadas pelo público geral.

Apesar de seu crescente reconhecimento como uma forma de literatura, os cordéis ainda são considerados uma arte popular, ou seja, produzida à margem da chamada alta cultura brasileira. Nesse sentido, separados da cultura dominante, os cordéis circulam em mercados paralelos à grande mídia.

A *Saga de Beowulf* (2013), do cordelista Marco Haurélio, com ilustrações de Luciano Tasso, representa um marco na tradição do cordel, uma vez que estabelece pontes entre a literatura medieval inglesa e o cordel brasileiro, entre a literatura de circulação popular e a literatura distribuída por editoras, entre o épico heroico e o conto fantástico. Na intertextualidade entre as rimas de Marco Haurélio e as versões de *Beowulf* que o precedem, e na intermedialidade da relação do texto com a arte de Luciano Tasso, *A Saga de Beowulf* encontra-se no limiar entre duas culturas, dois tempos e dois meios distintos, tendo o fantástico como elemento norteador. Assim, o presente artigo objetiva discutir a recepção da medievalidade anglo-saxônica de *Beowulf* na sua adaptação para literatura de cordel, tanto no âmbito textual quanto no campo imagético, buscando compreender as maneiras como o texto de Haurélio e a arte de Tasso criam e recriam elementos fantásticos do passado para localizá-los em uma tradição literária marcadamente brasileira. A análise aqui apresentada parte da hipótese de que os autores mesclam elementos autênticos de textos e artes germano-nórdicas com criações próprias características do hibridismo cordelista.

FANTÁSTICO E FANTASIA: CONCEITOS TEÓRICOS

Edward James e Farah Mendlesohn destacam que a “[f]antasia e não o realismo tem sido um modo normal durante grande parte da história da ficção (e arte) ocidental”⁴ (2012: 12). De fato, desde a *Epopéia de Gilgamesh*, a *Odisseia* e o próprio *Beowulf*, passando pelas lendas arturianas e a *Divina Comédia* até os populares romances de fantasia contemporâneos, o que se pode observar no pensamento ocidental é a persistência de elementos ligados aos conceitos de maravilhoso, sobrenatural e/ou fantástico – o problema de gênero textual.

Se compreendido como gênero textual, o fantástico tem em Tzvetan Todorov um crítico paradigmático. Em sua obra *Introdução à literatura fantástica*, publicada pela primeira vez em 1970, Todorov propõe que “[o] fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (2017: 30). O fantástico (*le fantastique*) ocuparia assim a duração dessa incerteza, a qual se desenvolve em categorias distintas, conforme o desenvolvimento e a conclusão da narrativa. Se a resolução de tal incerteza passar por uma explicação natural, deixa-se o fantástico para entrar num gênero vizinho, o estranho (*l'étrange pur*); quando a existência do sobrenatural não é contestada, temos o fantástico-maravilhoso (*le fantastique-merveilleux*); as situações que apresentam uma explicação racional, possível de ocorrer na vida real, são denominadas

4 [f]antasy and not realism has been a normal mode for much of the history of Western fiction (and art).

fantástico-estranho (*le fantastique-étrange*); já no maravilhoso puro (*le merveilleux pur*) o extraordinário é completamente aceito, estando integrado ao mundo ficcional de uma narrativa não realista.

Ainda de acordo com Todorov, dado que a narrativa fantástica acontece dentro do nosso mundo familiar ou referencial, a ambiguidade de significado e interpretação tem origem na hesitação dos personagens, todavia, a hesitação do leitor implícito não é uma condição essencial. Além disso, o fantástico todoroviano exige uma leitura que não seja nem alegórica, nem poética. Apesar da sua importância incontornável, a abordagem estruturalista impõe limites a sua própria teoria, pois, ao reduzir o efeito fantástico a um gênero textual específico que contém apenas a duração da hesitação, Todorov restringe o número de textos que se enquadram na categoria, terminando com apenas um punhado de autores e obras que cumprem as restrições necessárias que estabeleceu.

No texto “Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición” (2009), David Roas busca compreender o fantástico como categoria estética e multidisciplinar, podendo ser estudada em diferentes artes e mídias. Em diálogo com Todorov, Roas adota quatro conceitos principais para a compreensão do fantástico (realidade, impossível, medo e linguagem), substituindo a hesitação pela noção de um conflito entre o real e o impossível. Roas leva em consideração não somente a hesitação intratextual dos personagens, mas também os aspectos extratextuais, ou seja, o conflito causado no leitor diante de uma ruptura dos limites da realidade provocada pelo texto:

o essencial para que o dito conflito gere um efeito fantástico não é a hesitação ou a incerteza sobre as quais muitos teóricos (desde o ensaio de Todorov) seguem insistindo, se não a inexplicabilidade do fenômeno. O fato de ser inexplicável não é determinado exclusivamente pelo âmbito intratextual, mas envolve o próprio leitor. Porque a narrativa fantástica, vale insistir, desde as suas origens, mantém um debate constante com a realidade extratextual: o seu objetivo principal foi e continua a ser refletir sobre a realidade e as suas fronteiras, sobre o conhecimento que temos sobre ela e a validade das ferramentas que desenvolvemos para entendê-la e representá-la.⁵ (Roas 2009: 103)

Em seu livro, *Fantasy: the literature of subversion* (2009), Rosemary Jackson afirma que nas culturas ocidentais modernas a subversão do real está permeada por relações de alteridade dentro do familiar. A partir de uma compreensão de fantasia ou fantástico que se fundamenta na combinação de perspectivas marxista e psicanalítica, Jackson argumenta que “a fantasia recombina e inverte o real, mas não lhe

5 lo esencial para que dicho conflicto genere un efecto fantástico no es la vacilación o la incertidumbre sobre las que muchos teóricos (desde el ensayo de Todorov) siguen insistiendo, sino la inexplicabilidad del fenómeno. Y dicha inexplicabilidad no se determina exclusivamente en el ámbito intratextual sino que involucra al propio lector. Porque la narrativa fantástica, conviene insistir en ello, mantiene desde sus orígenes un constante debate con lo real extratextual: su objetivo primordial ha sido y es reflexionar sobre la realidad y sus límites, sobre nuestro conocimiento de ésta y sobre la validez de las herramientas que hemos desarrollado para comprenderla y representarla.

escapa: existe numa relação parasitária ou simbiótica com o real. O fantástico não pode existir independentemente daquele mundo ‘real’ que parece considerar tão frustrantemente finito”⁶ (2009: 12). Portanto, de acordo com a crítica, a fantasia é produzida e determinada por um contexto social e cultural específico, sendo impossível compreendê-la isoladamente.

Adiante, Jackson classifica a fantasia como uma literatura do desejo, a qual se hibridiza com o mundo real primário, visto buscar elementos que são sentidos ou percebidos como perdas ou ausências dentro dos contextos sócio-históricos em que esses textos são produzidos. Além disso, Jackson explica as duas maneiras pelas quais a fantasia expressa essas formas de desejo: contando sobre esse desejo, como em um retrato, representação ou manifestação geral na narrativa; ou expulsando-o, no caso de elemento perturbador ou disruptivo que possa ameaçar o tecido cultural da sociedade. Nesse caso, uma forma não exclui a outra, e em muitas obras de fantasia ambas as formas de desejo operam ao mesmo tempo na narrativa, permitindo o questionamento do sistema cultural dominante.

Levando em consideração as perspectivas sobre o fantástico aqui mencionadas, faz-se necessário compreender como esse elemento se apresenta no cordel de Marco Haurélio e Luciano Tasso. Ainda que a narrativa de *A Saga de Beowulf* possa ser interpretada como um fantástico maravilhoso (por uma perspectiva todoroviana), ela também existe em sua materialidade histórica, no âmbito da hibridização com o mundo real primário. Isso se dá tanto na adaptação do poema medieval para a forma de cordel, inclusive nas referências históricas à religiosidade e ao imaginário nórdico por parte do cordelista Marco Haurélio, quanto no uso de grafismos oriundos das artes das tribos germânicas e do período Viking nas ilustrações de Luciano Tasso. Desse modo, cabe agora verificar o efeito fantástico criado por essa materialidade em vista da jornada heroica impossível do novo e abasileirado *Beowulf*.

A SAGA DE BEOWULF: CORDEL, FANTÁSTICO E AS FRONTEIRAS DA HISTORICIDADE

Marco Haurélio e o ilustrador Luciano Tasso exploram o fantástico por um viés único: o limiar entre materialidade histórica e conto maravilhoso. Um aspecto constante de *A Saga de Beowulf* é o diálogo com o passado, tanto no sentido de remeter ao poema original anglo-saxônico quanto no referencial imagético das ilustrações presentes no cordel. Como é informado ao final da edição, a arte de Tasso foi desenvolvida por meio de colagens, aludindo a símbolos, estilos artísticos e até esculturas e adereços do período Viking (Haurélio 2013).

O primeiro elemento adaptativo do texto de Haurélio é o uso das palavras *castelo* e *palácio* para se referir ao salão de hidromel de Hrothgar, uma edificação histórica de escala muito menor. Essa escolha não parece ser determinada pelas rimas em re-

6 fantasy recombines and inverts the real, but it does not escape it: it exists in a parasitical or symbiotic relation to the real. The fantastic cannot exist independently of that ‘real’ world which it seems to find so frustratingly finite.

dondilha maior, em vez disso parecem demonstrar uma opção do cordelista de trazer à cena uma perspectiva mais próxima do imaginário fantástico do castelo medieval e, conseqüentemente, do imaginário da literatura popular cordelista. A inserção de elementos do imaginário medieval tardio complementa a adaptação da estrutura poética do cordel, alterando a metrificação anglo-saxônica em *Beowulf*, baseada em versos aliterativos contínuos, característica da literatura oral dos antigos povos germânicos, para uma métrica poética mais comum à literatura da Baixa Idade Média e de períodos posteriores. Nesse sentido, ao adotar essa linguagem poética, Haurélio se aproxima do cancionero português e brasileiro, formados em tradição originária de uma Idade Média pós-*Beowulf*.

Ademais, nota-se nessas escolhas o uso de vocábulos e expressões mais próximos à tradição literária greco-latina e neolatina, por exemplo, em versos como “Conduzido pela Musa, / Espero aqui ter a sorte, / Narrando a vida de um bravo, / Dentre todos o mais forte” (Haurélio 2013: 17). Homero, Virgílio, Ovídio, Dante e vários outros autores incluíram esse mesmo tipo de invocação à Musa ou Musas em suas obras, aspecto que só se faria presente na literatura inglesa com Chaucer no século XIV, que segue a tradição renascentista de *Decamerão* para escrever *Os Contos da Cantuária*. Entretanto, *Beowulf* e outras obras da literatura anglo-saxônica não trabalharam com tais invocações a musas poéticas, e raramente incluíam como recurso a figura do eulírico, de modo que *A Saga de Beowulf* apresenta marcas de adaptação e recriação inerentes à brasilidade do cordel.

Ao descrever os ataques monstruosos enfrentados pelo rei Hrothgar, Haurélio invoca uma combinação de elementos retirados da mitologia nórdica e do imaginário medieval tardio para criar uma imagem próxima a um conto de fadas sombrio:

Este castigo atendia
Pelo nome de Grendel
Um gigante antropomorfo,
Um assassino cruel,
Cuja malvadez não pode
Ser descrita no papel. [...]

Ele acompanhou de longe
A construção do castelo,
A imponência do reino
Que se tornara tão belo,
Mas agora enfrentaria
O mais terrível flagelo. (Haurélio 2013: 18)

Percebe-se a alteração da sílaba tônica do nome Grendel – a qual recai na primeira sílaba no inglês antigo e moderno – para a sílaba final, tanto em concordância com as normas fonéticas do português como, também, para permitir a rima com *cruel* e *papel*. A atribuição do título de *gigante* a Grendel remete à imagem dos Jotuns nórdicos,

comumente traduzidos como “gigantes” em língua portuguesa. Os Jotuns eram seres sobrenaturais cósmicos relacionados à natureza, precedendo o surgimento dos deuses de Asgard na mitologia nórdica. Entretanto, com a influência cristã posterior, transformaram-se em criaturas folclóricas grotescas e monstruosas (Langer 2015). Na Figura 1, a imagem de Grendel, que acompanha os versos que o introduz, apresenta-o como um monstro gigante. A ideia de Grendel como um *gigante* faz referência ao fato de o monstro ser um devorador de homens, algo marcado tanto pela etimologia da palavra nórdica *Jotun* (relacionada ao verbo inglês *eat*, “comer”) quanto pela ilustração de Tasso, na qual se vê o monstro prestes a engolir uma pessoa. Os guerreiros circundando a parte superior da imagem, por sua vez, parecem retirados diretamente de uma pedra rúnica pictórica encontrada na Gotlândia, Suécia, atualmente nomeada *Stora Hammars* (Graham-Campbell 2013).

Figura 1 - um Grendel gigantesco



Fonte: Haurélio 2013: 19.

No topo da Figura 1, o posicionamento de perfil dos guerreiros, carregando tanto espadas quanto machados, remete à materialidade histórica das imagens contidas nas pedras pictóricas suecas, complementada com os elmos cônicos dos dois perfis masculinos em cinza, que reproduzem a indumentária bélica do período. A Gotlândia

da Era Viking, possível local de origem dos *geats* (em *Beowulf*) ou *godos* (em *A Saga de Beowulf*), parece ser uma forte inspiração nas escolhas narrativas e artísticas de Haurélio e Tasso. As pedras rúnicas *Stora Hammars*, que teriam inspirado as ilustrações, geralmente apresentam cenas fantásticas e míticas. Os traços utilizados por Tasso para retratar Grendel, por outro lado, mostram elementos modernos próprios, ressaltando seu aspecto gigantesco e uma aparência gargantuesca que destoa da representação humana dos guerreiros medievais ao seu redor. Como Martine Kunz (2007) reforça, o cordel é uma criação mestiça e polifônica, e pode-se ainda acrescentar seu potencial polimagético, considerando o diálogo pictórico desenvolvido nas ilustrações de Tasso.

Um dos pontos fantásticos da narrativa original de *Beowulf* é a relação entre a água e o monstruoso. O pântano é o local de origem de Grendel e sua mãe, e há também a competição de nado entre Beowulf e seu amigo Breka, mencionada pelo ardiloso Unferth (ou Hunferth) em uma tentativa de manchar a reputação do herói na corte de Hrothgar. Haurélio reconta essa última história, mas muda o foco da competição envolvendo monstros marinhos para um contexto de cunho politeísta:

Na travessia lutamos
Com seres bem pavorosos.
Protegidos pelos deuses,
Contra os monstros escabrosos.
Em cada luta renhida
Saímos vitoriosos. (Haurélio 2013: 29)

Os versos de Haurélio salientam uma intervenção à moda de um *deus ex machina*, na qual deuses pagãos protegem os personagens, em oposição à simples proteção concedida pela cota de malha do herói no poema original. Esse destaque ao paganismo politeísta desencadeia dois efeitos distintos em *A Saga de Beowulf*: o primeiro é o retorno a uma possível forma histórica, pré-conversão ao cristianismo; o segundo é uma subversão do lugar-comum tanto do poema anglo-saxônico quanto do que é esperado de uma narrativa brasileira de cordel, provinda de uma cultura profundamente cristã. Segundo a perspectiva de Rosemary Jackson (2009), o efeito fantástico da passagem se encontra no cruzamento entre o desejo por um passado imaginário distante, em que monstros desconhecidos habitavam os mares do norte, e a subversão do familiar religioso moderno por meio de uma visão politeísta, ainda que ancorada na realidade histórica.

Haurélio acrescenta outro toque cultural à sua versão da história de Beowulf, ao narrar que “Hunferth ficou remoendo / Sua inveja bestial, / Enquanto o grande herói era / Louvado pelo jogral” (2013: 30); a inserção de um jogral nessa passagem é própria de *A Saga de Beowulf*. O poema anglo-saxônico incluía a figura do *scop*, um poeta e menestrel da tradição oral, possivelmente afiliado às cortes do período, conforme Tiffany Beechy (2017). Contudo, o *scop* não aparece nesse momento da narrativa original. Ademais, entre a opção de manter esse personagem da cultura

anglo-saxônica ou vertê-lo para traduções mais comuns como menestrel ou bardo, Haurélio opta pelo termo *jogral*. Essa palavra carrega um significado particular de um artista de origem popular, definido pelo próprio Haurélio como “o bardo itinerante, o poeta do povo, encarregado de difundir e divulgar as façanhas dos heróis que, conscientemente ou não, ele ajuda a fabricar” (2019: 29). Se o poeta-narrador de *Beowulf* se colocava na função do *scop* (Magennis 2011), o texto de Haurélio se espelha na figura do jogral, personagem mais próximo da tradição medieval ibérica e do corde-lista nordestino.

Figura 2 - competição de nado, história saindo da lira e da mente do jogral



Fonte: Haurélio 2013: 31.

A ilustração da competição feita por Tasso (Figura 2) destaca a personagem do jogral, cuja lira tece figuras aquáticas serpentinadas que atacam Beowulf e Breka durante o nado. Serpentes marinhas de cores diferentes brotam da cabeça do jogral/scop e de sua lira (note-se que a imagem representa a narração do poeta-narrador sobre o evento). Na ilustração, Beowulf é representado com uma cota de malha tal como no poema anglo-saxônico, e um dos dragões marinhos o agarra pela perna. No poema *Beowulf*, o poeta-narrador descreve como o herói lutou com *niceras* (inglês moderno *nickers* ou *nixes*) em meio à competição, palavra que é frequentemente traduzida como demônios marinhos. Tasso, por outro lado, representa-os como dragões do imaginário nórdico que, em geral, são criaturas aquáticas (Andrade 2024). A representação do scop ou jogral segue elementos artísticos reminiscentes do estilo Mammen encontrado em amuletos representando Odin e em machados do período Viking (Graham-Campbell 2013). Os dragões marinhos, por outro lado, trazem similaridades com os estilos Jelling e Oserberg, como na figura serpentina encontrada no navio de Oseberg, na Noruega (Graham-Campbell 2013). A relação com imagens de Odin carrega um aspecto simbólico, uma vez que esse deus estava relacionado ao ofício dos poetas e bardos.

Ainda dentro da temática de monstros aquáticos, *A Saga de Beowulf* segue a mesma sequência do poema anglo-saxônico, na qual Beowulf enfrenta a mãe de Grendel após derrotar o ogro:

Todo ser tem uma mãe,
O monstro também o tem,
Pois as crônicas antigas
Descrevem-na muito bem.
A este salão festivo,
A morte de novo vem.

Esse demônio que tem
A forma de uma mulher
Foi o que tirou a vida
Do infeliz Askher.
Quem derrotá-la, terá
De mim tudo o que quiser. (Haurélio 2013: 38)

Haurélio modula a versão anglo-saxônica em seus versos, afirmando que a mãe de Grendel era bem conhecida entre as crônicas antigas. É possível que o cordelista esteja aludindo a teorias de que a mãe de Grendel seria uma forma da Deusa da Terra, conforme analisado por Frank Battaglia (1991) ou uma Deusa da Soberania, segundo William Sayers (2007). Supõe-se também uma relação com Nerthus (ou Nerto, em português) mencionada por Tácito em sua *Germânia* (98 d.C.), Deusa da Terra famosa entre as tribos germânicas. Conforme Tácito, a estátua da deusa era retirada de uma

ilha no oceano e levada através de terras germânicas em uma carruagem puxada por vacas, sendo proibido o porte de armas ou atos de guerras por onde a estátua passava. Após retornar ao seu templo, a estátua/deusa era banhada em um lago secreto, e os escravos que a lavassem eram afogados ritualisticamente no mesmo lago, dessa forma, seu culto incluía o mistério e o terror do desconhecimento (Tácito 2020). Observa-se, nesse sentido, a relação da deusa com o ambiente aquático, conectando o lago sacrificial e o pântano, onde habita a mãe de Grendel. Talvez Haurélio esteja aqui vinculando o imaginário das antigas tribos germânicas com a narrativa de *Beowulf* e a mitologia escandinava, já que são entendidas historicamente como aparentadas.

Ao tornar a mãe de Grendel um demônio que assume a forma de mulher, o cordelista remete tanto à ideia de Grendel como um descendente de Caim, conforme o poema anglo-saxônico original, como também à noção dos Jotuns (gigantes) nórdicos e seu caráter destrutivo. Contudo, a escolha de *demônio* para se referir à mãe e não a Grendel (o qual é chamado de monstro, ogro e gigante ao longo da narrativa, mas não demônio em forma de homem) demonstra os resquícios da misoginia medieval no cordel, conforme analisado por Anne de Assis (2010). A mulher monstruosa se torna, assim, mais um obstáculo a ser superado pelo grande herói masculino, veículo do fantástico-maravilhoso que dialoga (in)conscientemente com a realidade extratextual, herdeira de uma cultura medieval também em seu aspecto mais negativo.

Continuando a descida em direção ao hábitat aquático da mãe de Grendel, Tasso ilustra diversos aspectos fantásticos relacionados ao mundo passado dessa possível deusa transformada em demônio, como é possível observar na Figura 3. O ilustrador traz a relação mitológica entre a água e o fantástico em sua arte do mergulho de Beowulf no pântano de Grendel e de sua mãe. Percebe-se o movimento de imersão do herói, cujas pernas formam o desenho da cauda de um peixe, adentrando o limiar fantástico entre o humano e o animal, mundo dos humanos e mundo dos Jotuns. O direcionamento descendente de Beowulf demonstra, também, um caráter mítico: no norte europeu, era comum a deposição de mortos e armas em corpos d'água, geralmente em lagos ou ambientes pantanosos, apontando para a importância da água como veículo de contato com um mundo sobrenatural (Lund 2008). Observam-se as formas animais e difusas que circundam o herói em sua entrada na água, sublinhando o aspecto desconhecido do ambiente não-humano; para lidar com todos os seres fantásticos, Beowulf ainda carrega sua espada, arma do mundo humano, capaz de penetrar algumas das formas estranhas que bloqueiam seu caminho. A ilustração de Tasso dialoga tanto com a situação de Beowulf no poema anglo-saxônico, cercado de criaturas aquáticas maravilhosas, quanto com o cordel de Haurélio, em que “Serpentes e outras feras / Tentavam cercar o moço, / Mas ainda não havia / Chegado ao fundo do poço” (Haurélio 2013: 40). Todavia, tanto Tasso quanto Haurélio divergem do poema medieval na escolha de criar a possibilidade de duelo entre o guerreiro e esses seres sobrenaturais: em *Beowulf*, o herói é meramente arrastado para o fundo das águas, contando com sua armadura para resistir aos ataques dos monstros. Em *A Saga de Beowulf*, seguindo o modelo cavalheiresco medieval, Beowulf é ainda capaz de lutar em seu aspecto de cavaleiro popular infalível, recriação do imaginário medie-

val que constitui muito da imagem do herói cordelista nordestino, conforme aborda Pereira (2014).

Figura 3 - Beowulf mergulha no covil da mãe de Grendel



Fonte: Haurélio 2013: 41.

Por último, cabe ressaltar a imagem do martelo de Thor, centralizada e no topo, como se abençoasse o herói. Apesar das formas animais evocarem o estilo artístico observado em pedras pictóricas da Suécia e Reino Unido, é o martelo de Thor que mais apresenta a utilização da materialidade histórica para conjurar o fantástico contido em um passado pagão. Nessa imagem, Tasso reproduz um amuleto de Thor encontrado em Escânia, na Suécia, caracterizado pelo rosto estilizado do deus, com expressão vigilante e furiosa (Graham-Campbell 2013). Complementa, dessa maneira, a narrativa do texto de Haurélio, a qual informa repetidamente a proteção concedida

a Beowulf pelo deus Donar, outro nome para Thor. Essa centralidade do deus pagão na narrativa e imagética do cordel acrescenta um feitiço de paralelismo entre as aventuras de Beowulf e os feitos do próprio Thor na mitologia nórdica, que culmina no ato final da história com o ataque de um dragão. No cordel de Haurélio, é dito que:

esse dragão fora
Em eras muito distantes
Um membro da feroz raça
Dos orgulhosos gigantes,
Inimigos de Donar,
Bandidos repugnantes. (Haurélio 2013: 50)

Essa origem não existe no poema anglo-saxônico, e adiciona um fator mitológico espelhado na figura de Jormungand da mitologia nórdica, serpente gigante, inimigo de Thor e um dos arautos do Ragnarok, o fim dos deuses e do mundo atual. Tal como Jormungand, um Jotun com forma de serpente, o dragão de *A Saga de Beowulf* é um gigante metamorfoseado, um réptil verde, cujo caráter serpentino é ainda mais destacado com a ilustração de Tasso (Figura 4).

Tasso emprega o estilo nórdico de decoração entrelaçada, visto, por exemplo, no navio de Oseberg (Graham-Campbell 2013), para demarcar as escamas da criatura, tornando o próprio dragão-serpente um objeto histórico mítico transposto à narrativa fantástica do cordel. A opção por representar o dragão como serpente em vez da ideia mais comum de um dragão alado de quatro patas, surgida no fim da Idade Média, tem relação direta com a visão mítica da criatura entre os povos nórdicos. Na segunda parte da *Edda em Prosa* de Snorri Sturluson (séc. XIII), intitulada ‘Skáldskaparmál’ (“Linguagem da poesia”) é dada a seguinte informação relacionada a dragões: “[e]stes são os nomes para serpentes: dragão, Fafnir, Jormungand, ofídio, Nidhogg, cobra, víbora, Goinn, Moinn, Grafvitnir, Grabak, Ofnir, Svafnir, mascarado” (Faulkes 2007: 90)⁷. Percebe-se, conforme essa lista, uma mistura entre a noção de dragão e serpente, que inclui figuras famosas de mitos e sagas nórdicos, como Fafnir da *Saga dos Volsungos* e o próprio Jormungand. Partindo da conceituação do fantástico trazida por Roas (2009) e Jackson (2009), ao retratar o dragão como uma serpente gigante, tanto no texto quanto na ilustração, o cordel de Haurélio parte da realidade extratextual do mundo primário para criar o efeito fantástico, tanto no sentido do imaginário histórico nórdico quanto na ideia do perigo real ao humano que a serpente representa.

Dessa forma, o texto de Haurélio e ilustração de Tasso aproximam ainda mais as aventuras de Beowulf aos feitos míticos de Thor, visível também na relação desse deus com mitos envolvendo conflitos com gigantes que habitam corpos d’água ou que exigem o cruzamento de rios para serem enfrentados (Langer 2015), ponto esse explorado a fundo em *A Saga de Beowulf*. A obra separa-se, assim, do poema anglo-

7 Pessi eru orma heiti: dreki, Fáfñir, Jörmungandr, naðr, Níðhögggr, linnr, naðra, Góinn, Móinn, Grafvitnir, Grábakr, Ófnir, Sváfñir, grímur.

-saxônico ao tecer um cordel com elementos únicos que reimaginam os três pontos narrativos de *Beowulf* de modo que se insiram, simultaneamente, nos aspectos mitológicos e históricos da Escandinávia e nos topoi do cordel no Brasil.

Figura 4 - Dragão-serpente



Fonte: Haurélio 2013: 51.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio de discussões centradas em aspectos liminares do fantástico com a história e a cultura, analisou-se aqui o cordel brasileiro *A Saga de Beowulf* (2013) em termos narrativos e gráficos. Ao longo do trabalho, argumentamos que o cordelista Marco Haurélio e o ilustrador Luciano Tasso reinscrevem tradições folclóricas-culturais pre-

sententes no poema *Beowulf* no contexto brasileiro, destacando que tal processo não ocorre como mero continuísmo do medievalismo português preservado no Nordeste, mas como uma intertextualidade criativa, na qual o poema original é reinterpretado e adaptado de forma temporal e multicultural.

A materialidade histórica do poema anglo-saxônico, que por sua vez é uma recriação de antigas lendas nórdicas, é revisitada e aclimatada para o contexto nacional. O artigo procura destacar como cordelista e ilustrador possuem vasto conhecimento da mitologia e da arte nórdica (aspectos históricos e culturais), como pode ser observado nas numerosas referências existentes no texto fonte, mas também como os artistas brasileiros modificam elementos como nomes próprios, métrica dos versos, imagens de palácios e castelos para assim se aproximar mais da cultura nacional e do tempo histórico contemporâneo.

Debateu-se ainda as ligações do fantástico com a água, aspectos do poema original mantidos e expandidos na adaptação para o cordel, e como os elementos fantásticos ecoam as ideias de críticos como Todorov (1973), Jackson (2009) e Roas (2009), constituindo uma narrativa fantástica em suas transformações contemporâneas. A reinscrição da história de *Beowulf* em um contexto pagão adiciona aspectos míticos à narrativa, criando novos significados fantásticos aos três momentos principais das aventuras do herói: Grendel, sua mãe e o dragão final se firmam como gigantes da mitologia nórdica, inimigos dos deuses e da humanidade; a mãe de Grendel ecoa o culto de uma deusa esquecida; e *Beowulf* é protegido e reproduz os feitos do deus Donar, outro nome para Thor.

No limiar da historicidade e da narrativa fantástica, misturando a arte autêntica do passado nórdico medieval com recriações modernas, *A Saga de Beowulf* reinventa o poema anglo-saxônico para localizá-lo no espaço entre o maravilhoso intratextual e a realidade extratextual. No encontro entre o *scop* e o jogral, materializa-se o fantástico conto de *Beowulf*, herói assimilado ao cavaleiro cordelístico, personagem da literatura popular oral desde sua concepção, partindo da aliteração para se tornar rima.

OBRAS CITADAS

ANDRADE, Miguel. Where be dragons? draconic environments in the Old Norse-Icelandic sagas. *Medievalista*, Lisboa, n. 35, s. p., 2024. Disponível em: <https://journals.openedition.org/medievalista/7718>.

ASSIS, Anne Caroline Moraes de. *A misoginia medieval como resíduo na literatura de cordel*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2010.

BATISTA, Sebastião Nunes. *Antologia do Cordel*. Natal: Fundação José Augusto, 1977.

BATTAGLIA, Frank. The Germanic earth goddess in *Beowulf*? *The Mankind Quarterly*, Edinburgh, v. 31, n. 4, p. 415-446, 1991.

BEECHY, Tiffany. Scop. Siân Echard & Robert Rouse, orgs. *The encyclopedia of medieval literature in Britain*. v. 4. New Jersey: John Wiley & Sons, 2017.

BENEDETTI, Thais Lima. *O reinado de Æthelred II (978-1016) e os seres monstruosos em Beowulf*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Araraquara, 2004.

BRITO FILHO, Gesner Las Casas. *Nídwundor, terrível maravilha: o manuscrito de Beowulf como compilação acerca do ‘Oriente’*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

CULLER, Jonathan. *The pursuit of signs: semiotics, literature, deconstruction*. London: Routledge & Kegan Paul, 1981.

CURRAN, Mark J. *A Literatura de Cordel*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1973.

DAVIS, Craig R. Cultural assimilation in the Anglo-Saxon royal genealogies. *Anglo-Saxon England*, Cambridge, v. 21, p. 23-36, set. 1992.

FORNI, Kathleen. *Beowulf’s popular afterlife in literature, comic books and film*. New York: Routledge, 2018.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade Média: nascimento do Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

GARDNER, John. *Grendel*. New York: Ballantine, 1971.

GRAHAM-CAMPBELL, James. *Viking art*. London: Thames & Hudson, 2013.

HAURÉLIO, Marco. *A Saga de Beowulf*. Ilustrações de Luciano Tasso. São Paulo: Aquariana, 2013.

HAURÉLIO, Marco. *Breve história da literatura de cordel*. 3 ed. São Paulo: Claridade, 2019.

HEANEY, Seamus. *Beowulf: a new verse translation*. New York: W. W. Norton & Company, 2001.

JACKSON, Rosemary. *Fantasy: the literature of subversion*. London: Routledge, 2009.

JAMES, Edward & Farah Mendelsohn. *A short history of fantasy*. Faringdon: Ashford Colour, 2012.

KUNZ, Martine Suzanne. Cordel, criação mestiça. *Cultura Crítica*, São Paulo, n. 6, p. 26-31, 2007.

LANGER, Johnni. *Dicionário de mitologia nórdica*. São Paulo: Hedra, 2015.

LEITE, Helbert Ferreira. *Beowulf: uma interpretação analítica da individualização e da reintegração*. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília. Brasília, 2019.

LIUZZA, Roy Michael. *Beowulf*. Broadview: Ontario, 2012.

LUND, Julie. Banks, borders and bodies of water in a Viking Age mentality. *Journal of Wetland Archaeology* [online], v. 8, n. 1, p. 53-72, jul. 2013. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1179/jwa.2008.8.1.53>.

LUZ, Gabriela Carlos. *A desarticulação do Monomito do herói em Beowulf*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Araraquara, 2020.

MAGELA, Geraldo. A Literatura de Cordel no ensino da História Medieval: o tema da cavalaria a partir dos folhetos de Leandro Gomes de Barros. *Brathair*, São Luís, v. 22, n. 1, p. 171-204, ago. 2022.

MAGENNIS, Hugh. *Translating Beowulf: modern versions in English verse*. Cambridge: D. S. Brewer, 2011.

MEDEIROS, Elton Oliveira Souza de. *O rei, o guerreiro e o herói: Beowulf e sua representação no mundo germânico*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

PEREIRA, Marcos Paulo Torres. A cristalização do imaginário medieval na Literatura de Cordel. *Nau Literária*, Porto Alegre, v. 10, n. 2, p. 188-207, jul./dez. 2014.

PROENÇA, Ivan C. *A Ideologia do Cordel*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

ROAS, David. Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición. Teresa López Pellisa & Fernando Ángel Moreno Serrano, eds. *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción* (1, 2008, Madrid). Madrid: Asociación Cultural Xatafi: Universidad Carlos III de Madrid, 2009. 94-120.

RODRIGUES, Candida Laner. *Tradução e construção da alteridade: um estudo sobre o monstro Grendel, em Beowulf*. Dissertação (Mestrado em Estudos de Tradução) – Universidade de Brasília. Brasília, 2015.

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. *La littérature de cordel au Brésil: Mémoire des Voix, Grenier d'histoires*. Paris: L'Harmattan, 1977.

SAYERS, William. Grendel's mother (Beowulf) and the Celtic sovereignty goddess. *The Journal of Indo-European Studies*, Washington, v. 35, n. 1-2, p. 31-52, 2007.

SILVA, Cássia Alves da. *Resíduos medievais do grotesco no cordel de metamorfose contemporâneo*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2010.

SILVA, Renato Rodrigues da. *A formação da aristocracia na Inglaterra Anglo-Saxônica: séculos VII-VIII*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2011.

SOARES, Vinícius Tivo. *O guerreiro em Beowulf: estudo de um poema épico no século XXI*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Maringá. Maringá, 2022.

TÁCITO, Publius Cornélio. *Germânia*. São Paulo: Brasil, 2020. Ebook.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

WAKI, Fabio. *Os heróis gregos e anglo-saxões ou as transformações de um paradigma*. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2015.

WANDERLEY, Naelza de Araújo. A matéria carolíngia no sertão: a cavalaria em rimas e versos nordestinos. *Boitatá*, Londrina, n. 17, p. 246-267, jan./jul. 2014. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/31664/22167>.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

O FANTÁSTICO COM VISTAS AO ARREPIO: COMPREENDENDO O CRONOTOPO DO HORROR A PARTIR DO MITO NO CONTO “A GRUTA”, DE MÁRCIO BENJAMIN

Rafael Oliveira da Silva¹ (UFRN)
e Maria da Penha Casado Alves² (UFRN)

RESUMO: Tendo como palco a literatura fantástica contemporânea, o presente trabalho se debruça nas contribuições de Nestarez (2022, 2023), que propõe a existência de um fantástico com vistas ao arrepio, e no conto “A Gruta”, presente na coletânea *Maldito Sertão* (2017), do autor potiguar Márcio Benjamin, que narra a aparição de uma criatura sobrenatural conhecida como corpo seco. Visto que a aparição da criatura no tempo-espaço sertanejo rege os acontecimentos do enredo do conto, utilizamos a teoria bakhtiniana do cronotopo, que afirma que o cronotopo é responsável por guiar o enredo, atando e desatando os nós da trama, para propor e compreender a existência de um cronotopo do horror formado por outros três, os cronotopos do encontro, do limiar e da crise. Dessa forma, nossa análise se insere no campo dos estudos da linguagem, com ênfase no estudo das práticas discursivas à luz das contribuições do Círculo de Bakhtin e dos estudos da literatura fantástica e de contribuições acerca do horror.

PALAVRAS-CHAVE: fantástico; corpo seco; Márcio Benjamin; cronotopo do horror.

THE FANTASTIC WITH AN AIM TO CHILL: UNDERSTANDING THE HORROR CHRONOTOPE THROUGH MYTH IN THE SHORT STORY “A GRUTA” BY MÁRCIO BENJAMIN

ABSTRACT: Taking contemporary fantastic literature as its focus, this work examines the contributions of Nestarez (2022, 2023), who introduces the concept of a fantastic genre aimed at evoking chills, and the short story “A Gruta” from the collection *Maldito Sertão* (2017) by potiguar author Márcio Benjamin, which features the appearance of a supernatural creature known as a ‘dry body’. Since the creature’s manifestation within the backcountry’s time-space drives the plot, we apply Bakhtin’s theory of the chronotope, which suggests that the chronotope guides the plot by tying and untying its

1 rafaelodssilva@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-5706-4019>

2 penhacasado@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0003-1762-5210>



narrative knots. We propose the existence of a horror chronotope formed by three key chronotopes: encounter, threshold, and crisis. Our analysis is rooted in language studies, with a focus on discursive practices through the lens of Bakhtin's Circle, as well as contributions from studies on fantastic literature and horror.

KEYWORDS: fantastic; dry body; Márcio Benjamin; horror chronotope.

Recebido em 29 de março de 2024. Aprovado em 25 de outubro de 2024.

OBSERVAÇÕES INICIAIS

Muito embora a arte brasileira esteja repleta de narrativas do medo, espalhadas nos mais diversos gêneros discursivos, estas ainda recebem muito pouca atenção por parte dos estudiosos da linguagem. Caso dos filmes desde *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964), de José Mojica Marins, até *Cabrito*, de Luciano de Azevedo, dos quadri-nhos – desde *A Garra Cinzenta* (1937), de Francisco Armond e Renato Silva, até *A Besta* (2023), de Leander Moura e Cristal Moura, e na literatura desde *Noite na Taverna* (1855), de Álvares de Azevedo, até *Sina* (2023), de Márcio Benjamin.

Destaca-se, contudo, a atuação do Grupo de Pesquisa Estudos do Gótico, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), em especial as produções de Júlio França e Oscar Nestarez – *Sobre O Medo: O Mal na Literatura Brasileira no Século XX* (2020) e *Uma história da literatura de horror no Brasil: fundamentos e autorias* (2022), respectivamente. O trabalho realizado pelo referido grupo nos mostra o quanto as narrativas do medo têm a nos dizer e quanto delas ainda está por ser desvelado. Dessa maneira, o presente trabalho intenta voltar-se para este tipo de enunciado e produzir conhecimento científico que se some à fortuna crítica acerca das narrativas do medo.

Para tal, foi selecionado o conto “A Gruta”, presente na coletânea *Maldito Sertão* (2017), do autor potiguar Márcio Benjamin, que narra a aparição de uma criatura sobrenatural conhecida como “corpo seco”. Ambientado no sertão nordestino, o conto de Márcio Benjamin utiliza-se de uma criatura folclórica bastante presente no imaginário do medo sertanejo para assim instaurar a atmosfera do medo na narrativa. Objetiva-se, portanto, compreender como se dá essa articulação do cronotopo do horror a partir da lenda e quais são suas implicações na literatura de horror brasileira contemporânea.

Para compreender a relação do horror e dos monstros, utilizamos como base os apontamentos teóricos fornecidos por Noël Carroll (1999); por Júlio França (2008), acerca do horror como uma categoria estética; e por Oscar Nestarez (2022), acerca da especificidade da escrita de Márcio Benjamin e da literatura de horror contemporânea. Por sua vez, para compreender a irrupção do folclore sertanejo no conto, utilizamos as contribuições de Câmara Cascudo (2002). Por fim, nosso estudo se insere na área dos estudos da linguagem, com ênfase nos estudos do discurso à luz das contribuições do Círculo de Bakhtin.

1 O FANTÁSTICO HORROR DE MÁRCIO BENJAMIN

Ao propor uma definição para o fantástico, Todorov (2017) propõe a hesitação como sua marca definidora. Para o autor, seriam textos verdadeiramente fantásticos aqueles que, ambientados em um mundo praticamente idêntico ao nosso (com exceção da existência do sobrenatural), suscitam nas personagens e no leitor a hesitação quanto à veracidade dos acontecimentos narrados (Todorov 2017). Muito se discute quanto à categorização de Todorov pelo fato desta deixar de lado grandes obras como *A Metamorfose*, de Kafka, por não considerá-la uma obra fantástica, mas sim do estranho.

Em contramão à definição de Todorov, Ceserani (2006) aponta alguns teóricos contemporâneos a ele e cujas definições do fantástico não possuem relação com a categoria da hesitação: Pierre-Georges Castex, Roger Caillois e Louis Vax.

Para Castex, o fantástico “é caracterizado por uma invasão repentina do mistério no quadro da vida real; está ligado, em geral, aos estados mórbidos da consciência, a qual, em fenômenos como aqueles dos pesadelos ou do delírio, projeta diante de si as imagens das suas angústias e dos seus horrores” (Ceserani 2006: 46). Já para Caillois:

O fantástico significa violação de uma regularidade imutável [...] O procedimento essencial do fantástico é a *aparição*: é o que não pode aparecer mas aparece, em um ponto e instante precisos, no coração de um universo perfeitamente peculiar em que se pensava, sem razão, que o mistério tivesse sido eternamente banido. (Ceserani 2006: 47)

Por fim, para Vax: “O fantástico ama aparecer a nós, que habitamos o mundo real no qual nos encontramos, de homens como nós, postos repentinamente na presença do inexplicável” (Ceserani 2006: 47). Ao trazer à tona essas definições do fantástico ignoradas por Todorov, Ceserani busca demonstrar que, antes da famosa categoria da hesitação, o fantástico já vinha sendo relacionado à dicotomia do irreal e do real, mais precisamente à irrupção do primeiro no segundo. Não à toa, os três teóricos utilizam palavras como irrupção, aparição e invasão para definir a ação do fantástico no mundo da vida, posto que esse está fortemente ligado à aparição de criaturas, monstros e acontecimentos inconcebíveis ao mundo da vida e que, por isso, caracteriza uma transgressão.

Já na definição dada por Castex começam a surgir referências ao fantástico como o sobrenatural, ligado aos mistérios e aos horrores do pesadelo. A categoria do sobrenatural seria bastante difundida como fundamental para o fantástico a partir de teóricos como H.P. Lovecraft (2020) e David Roas (2014). O sobrenatural agiria como uma peça motora do engenho fantástico, sendo o responsável por desencadear no leitor o medo ante o inexplicável proposto pelas narrativas fantásticas. Nesse sentido, o medo seria essencial para o acontecimento do fantástico, pois:

o efeito produzido pela irrupção do fenômeno sobrenatural na realidade cotidiana, o choque entre o real e o inexplicável, nos obriga [...] a questionar se o que acreditamos ser pura imaginação pode chegar a ser verdade, o que nos leva a duvidar da nossa realidade e do nosso eu, e diante disso não resta nenhuma reação a não ser medo. (Roas 2014: 60)

Roas corrobora o que já havia sido dito por Lovecraft (2020) em *O Horror Sobrenatural em Literatura*: o único teste para o fantástico é quanto de pavor ele desperta em seu leitor. Portanto, na contramão da teoria todoroviana do fantástico, pode-se afirmar que o medo é parte constituinte do fantástico quando este está focado em pôr em xeque a realidade material. E a principal forma de representação desse movimento de xeque é a quebra das leis que regem essa realidade material, posto que o fantástico não pode ser concebido segundo a lógica.

É nesse escopo que Oscar Nestarez propõe compreender o horror a partir do que chamou de “fantástico com vistas ao arrepio” (2023: 79). Para ele, embora estabeleça diálogos com o fantástico e outros modos narrativos da ordem do insólito, o que caracteriza o horror é a intencionalidade de suas imagens assustadoras, pois o horror corresponde a:

uma expressão literária estruturada com vistas ao arrepio, elaborada de modo a obter uma resposta emocional e afetiva de leitoras e leitores; uma vertente cuja origem é o Gótico, mas que acaba por percorrer uma senda toda sua, tornando-se autônoma, identificável por seus próprios procedimentos, temáticas e intersemioses. (Nestarez 2023: 74)

À vista disso, Nestarez se volta para a produção contemporânea do horror e aponta três características principais desse tipo de narrativa: 1) uma forma de dialogar mais intensamente com a atualidade a partir da inserção de temas voltados para o campo sócio-ideológico da desigualdade, do racismo, da herança colonial, do patriarcado etc.; 2) a autoria feminina, sobretudo na América Latina, com nomes como María Fernanda Ampuero, Giovanna Rivero e Mariana Enríquez, representantes do chamado novo gótico; e 3) a poética do horror corporal, pautado em violações, mutações, anomalias e todo tipo de distorções do corpo.

Com exceção do segundo ponto elencado por Nestarez, o autor potiguar Márcio Benjamin produz exatamente esse tipo de narrativa assustadora. Nascido em Natal, em 1980, Márcio Benjamin é advogado e autor das coletâneas de contos *Maldito Sertão* (2012), com reedições ampliadas em 2017 e 2023, *Agouro* (2020), e dos romances *Fome* (2020) e *Sina* (2022). Em sua análise do conto “Casa de Fazenda”, Nestarez afirma que:

o narrador em momento algum nomeia a criatura, cuja presença é tão comum no imaginário sertanejo; não se menciona nem o lobisomem deste conto, nem outros monstros que povoam demais relatos de *Maldito Sertão*, como a Mula sem cabeça, de “À sombra da cruz”, ou o Papa-figo de “Estradinha de barro”.

Elípticos, os textos se configuram como um jogo de adivinhação endereçado ao leitor estético. [...] Empregando recursos retóricos característicos das narrativas de horror – como a ameaça do sobrenatural, a violência, a construção da atmosfera e a intensificação do suspense, as elipses e a desaceleração da narrativa antecedente ao desenlace –, Márcio Benjamin resgata essa voz das noites fundas do sertão, povoadas por espectros e lendas, convidando o leitor a ouvi-la com os olhos até que o golpe final do assombro seja desferido. (2022: 151-152)

O foco da narrativa de Benjamin é o horror. Sua intenção é provocar desde o mais sutil arrepio até a mais gélida sensação de horror. Sua escrita se volta para o sertão nordestino, com o intuito de resgatar uma tradição antiga e quase esquecida da contação de histórias. Nesse sentido, o autor recupera o que Câmara Cascudo (1959) chamou de hora da visagem. Segundo o historiador e folclorista, era nesse momento, geralmente por volta das 22 horas da noite, em que o sertanejo reunia sua família no alpendre da casa para contar histórias de assombração, as chamadas visagens. Com isso, o imaginário do medo sertanejo foi sendo povoado de assombrações diversas: lobisomens, mulas sem cabeça, procissões macabras, papa-figos e outras.

O que Benjamin faz é justamente resgatar tais mitos e lendas sertanejas e envolvê-las na atmosfera do horror. Assim, os monstros presentes em seus contos surgem não apenas como assombrações cotidianas, mas envoltos por uma atmosfera propícia a sua aparição monstruosa e fortemente ligados à poética do horror corporal, como veremos adiante a partir da lenda do corpo-seco, no conto “A Gruta”.

2 ALTERIDADE MONSTRUOSA: A LENDA DO CORPO SECO

De modo geral, os monstros povoam o imaginário da humanidade desde os primórdios de sua existência, tendo em vista que o homem tende a personificar os medos daquilo que não compreende na figura de monstros. Envolto pela escuridão noturna, o homem primitivo era atacado por criaturas e, muitas vezes, não era capaz de distinguir de onde vinham ou que forma possuíam. Assim, foi-se construindo um elo entre a escuridão e o mal, pois era no período noturno que as feras, os assassinos, as bruxas e os monstros preferiam atacar (Delumeau 2009: 149).

Delumeau assevera que o medo é “uma emoção-choque, frequentemente percebida de surpresa, provocada pela tomada de consciência de um perigo presente e urgente que ameaça, cremos nós, nossa conservação” (2009: 30). Logo, os monstros despertam o nosso medo, porque ameaçam, ainda que figurativamente, o nosso bem-estar, a nossa integridade psicológica, física e moral (Carroll 1999: 64).

Contudo, cabe-nos ainda refletir acerca da razão por trás do horror que o monstro desperta, o que constrói a sua alteridade monstruosa. Antes, é preciso compreender que o monstro é aquele que se apresenta fora da ordem natural das coisas. Mais precisamente, o monstro é aquele que não se encaixa em lugar algum da nossa realidade

material e, por isso, povoa o campo da criação estética. Geralmente composto de fusões, fissões ou magnificações (Carroll 1999: 75), o monstro tende a borrar as fronteiras da realidade e construir-se quase totalmente de figuras ambivalentes. Assim, é comum encontrar monstros que são mortos-vivos (como os zumbis, os vampiros, os fantasmas), monstros que são misturas de humano e animal (lobisomens, minotauros, sereias) ou monstros que são animais aumentados em excesso (todo tipo de animal gigante).

O monstro pode existir nas mais variadas formas ficcionais; contudo, o modo como ele é percebido e avaliado pelos personagens da obra e pelo seu público é que o enquadra como uma criatura do horror ou não. Nas narrativas de horror, o monstro precisa ser ameaçador, precisa representar uma transgressão das leis da realidade estabelecida, já que a sua presença deve incitar o medo:

Eles são antinaturais relativamente a um esquema conceitual cultural da natureza. Eles não se encaixam no esquema, violam o esquema. Dessa forma, os monstros não são apenas fisicamente ameaçadores, são cognitivamente ameaçadores. São ameaças ao saber comum. Sem dúvida, é em razão dessa ameaça cognitiva que não só os monstros horríficos são ditos impossíveis, bem como tendem a fazer com que os que os encontram fiquem loucos, doidos, transtornados etc., pois esses monstros são, em certo sentido, desafios aos fundamentos do pensar de uma cultura. (Carroll 1999: 53)

É esse o sentido que Márcio Benjamin potencializa em seus monstros. Em suas narrativas, o monstro é aquele que leva os protagonistas à loucura. Seus monstros são os responsáveis pelo choque que tira os personagens de seus mundos isolados e os colocam em contato com o outro encarnado em monstrosidade. No conto “A Gruta”, Benjamin se apropria metaforicamente do mito do corpo seco. Trata-se de uma assombração que povoa o imaginário do medo no sertão nordestino e é, essencialmente, um morto-vivo que se levanta de sua cova para vagar pela terra assombrando quem passar pelo seu caminho.

O Corpo-seco, segundo Câmara Cascudo, é:

Homem que passou pela vida semeando malefícios e que se viu a própria mãe. Ao morrer, nem Deus nem o Diabo o quiseram; a terra o repeliu, enojada da sua carne; e, um dia, mirrado, defecado, com a pele engelhada sobre os ossos, da tumba se levantou em obediência a seu fado, vagando e assombrando os viventes nas caladas da noite [...] A tradição é europeia. Os amaldiçoados e mortos sem penitência não serão desfeitos pela terra. O corpo seco. A deambulação é convergência do mito das almas penadas. (2002: 314)

A assombração, portanto, seria um castigo divino para aqueles que maltratam os pais. A condenação do corpo seco é a do não-lugar: vagar pela terra sem jamais obter descanso no céu ou castigo no inferno. Dentro das imagens do horror, sua representação é da ordem da fusão. Unem-se num só corpo a morte e a vida, conferindo-lhe

uma aparência medonha e grotesca, como se a maldade feita em vida deformasse seu corpo após a morte.

Segundo Câmara Cascudo, antigamente, o excomungado e o amaldiçoado pelo pai ou mãe (e, no caso desta, com mais virulência) “não subiam para o Julgamento. Estavam pré-julgados pelo repúdio à Igreja ou desrespeito ao quarto mandamento da Lei de Deus. Os corpos secavam sem apodrecer. Ao blasfemo a língua enegrecia” (Reis Filho, Rodrigues e Santos 2022: 38).

As definições do mito do corpo seco (Cascudo 2002; Reis Filho, Rodrigues e Santos 2022) corroboram as contribuições de Mircea Eliade acerca do mito. Para ela, “o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir [...]. os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje” (2007: 9).

Nesse sentido, o mito surge a partir das ações do sobrenatural na nossa realidade, nesse caso, como um castigo divino. O mito, portanto, está em consonância com as aparições do fantástico sobrenatural na realidade material, como vimos na seção anterior. O monstro é parte essencial para o estabelecimento de um sentimento propício para o horror, para uma atmosfera do medo. É o monstro o responsável por girar as engrenagens do enredo das narrativas fantásticas do medo. Ao se apropriar do mito sertanejo do corpo seco, Márcio Benjamin cria um novo tempo-espaço para a criatura, apresentando-nos a ela em um conto que propõe uma compreensão diferente do tempo e do espaço sertanejos. Esse espaço torna-se também palco para o horror físico e psicológico, que paira as narrativas contemporâneas de horror, deixando de servir apenas como retrato dos estereotípicos horrores da seca e da fome.

3 A ARTICULAÇÃO DO MEDO NO CONTO “A GRUTA”

A fim de melhor compreender a articulação do medo a partir do mito no conto “A Gruta”, de Márcio Benjamin (2017), faz-se necessária uma breve conceituação da noção de cronotopo, proposta pelo filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin (2018: 11): a junção do espaço e do tempo em uma categoria única que seria responsável para o desenvolvimento da narrativa no romance. Em seguida, apresentamos o enredo do conto e tecemos uma breve análise acerca dos cronotopos que nele se erguem como pistas do que aqui chamamos de cronotopo do horror.

Para Bakhtin, o cronotopo corresponde à interligação das relações do espaço e do tempo no interior do gênero discursivo. Nesse sentido, está diretamente relacionado ao desenvolvimento do enredo e da história posto que faz com que o tempo seja percebido de maneira concreta através do espaço que, por sua vez, se intensifica e se incorpora ao movimento do tempo (Bakhtin 2018: 12).

Em sua *Teoria do Romance II: As Formas do Tempo e do Cronotopo*, Bakhtin tece um longo estudo acerca das formas do cronotopo que surgiram ao longo da história do

desenvolvimento do romance. Dos muitos tipos de cronotopos elaborados, chama a nossa atenção aquele que ele chama de cronotopo do encontro, responsável por movimentar a trama a partir do encontro com o outro. Esse encontro pode variar em questão de valor e de motivo, sendo essa questão a mais importante para nós. Ainda de acordo com Bakhtin, o encontro pode ser desejável ou indesejável, alegre ou triste, até mesmo terrível ou ambivalente. O seu valor estaria diretamente ligado com o motivo desse encontro. Responsável por movimentar a trama, “o cronotopo do encontro exerce funções composicionais na literatura: serve de ponto de partida, às vezes de culminância ou até de desfecho (final) do enredo” (Bakhtin 2018: 29).

Se partimos do pressuposto de que o horror, este fantástico com vistas ao arrepio, está intrinsecamente ligado à aparição do sobrenatural, então a sua trama precisa se desenvolver em volta do encontro, em volta da aparição monstruosa. Aliados ao cronotopo do encontro, estão presentes também outros que definem o seu tom valorativo: os cronotopos da aparição, do limiar e da crise (Bakhtin 2018).

Discutimos anteriormente como a aparição está relacionada ao horror; portanto, seguiremos com a discussão acerca do limiar e da crise. Conforme Bakhtin, o limiar define aquele momento na narrativa em que os personagens são obrigados a tomar uma decisão que pode mudar os rumos do enredo. Nessa lógica, em uma narrativa de horror, o limiar geralmente aparece relacionado ao encontro com o monstro, encontro responsável pelo desdobramento desse limiar em crise. Em outras palavras, o horror causado pelo encontro com o monstro leva o personagem ao limiar de sua relação com a vida, isto é, à morte. Encontrar o monstro seria encontrar a morte, atingir o limiar seria lidar com a morte, entrar em crise corresponderia a decidir fugir ou acolher a morte. Para nós, seriam esses os cronotopos responsáveis pelo que chamamos agora de cronotopo do horror. Optamos por defender essa configuração visto que “os cronotopos podem incorporar-se uns aos outros, coexistir, entrelaçar-se, permutar-se, contrapor-se ou encontrar-se em inter-relações mais complexas” (Bakhtin 2018: 229).

Passemos agora à análise do conto “A Gruta”. Aqui tentaremos identificar os indícios da presença de um cronotopo do horror e de como este é responsável pela articulação do medo na narrativa. O conto se inicia com a narração do primeiro encontro com a aparição; o vaqueiro depara-se com o corpo seco (único personagem nomeado da história), Zé Virgílio:

Sozinho no cavalo, o vaqueiro atravessava a estrada deserta. Cercado de silêncio, já previa a chegada, desejando mais do que nunca o fundo da rede, o colo quente da esposa.

Alcançou o pé da gruta, já ouvindo o barulho do córrego.

“Dê um lugar aí na garupa que eu também vou”.

Foi o que ouviu antes de sentir o fedorento da voz subindo atrás do cavalo. (Benjamin 2017: 40-41)

O lugar criado pelo narrador se mostra propício não apenas para gerar o medo, como também para que o encontro com a aparição seja igualmente surpreendente. Um homem sozinho em um cavalo, em uma estrada deserta e silenciosa, certamente se assustaria com qualquer um que lhe surpreendesse montando em sua garupa. Embora a natureza do encontro seja essencialmente assustadora, é o motivo do encontro que faz com que o personagem seja levado ao limiar e à crise. A cena seguinte mostra-nos a reação do vaqueiro ao voltar desembestado para sua casa, assustado, pois “quase derrubou a porta aos murros, pedindo pelo amor de Deus que o deixassem entrar” (Benjamin 2017: 41). Aqui nós temos os primeiros indícios da presença do cronotopo do horror. O encontro com a aparição (Zé Virgílio na garupa do cavalo) que leva ao limiar (forçando-o a lidar com a morte em sua garupa) e, por fim, a crise (fazendo-o voltar ligeiro para a segurança de sua casa, isto é, fugir da morte iminente).

Assim, o narrador nos apresenta a assombração de fato. Embora nunca chegue a nomeá-la como tal – traço comum da escrita de Márcio Benjamin –, é possível identificá-la facilmente como o corpo seco dos mitos sertanejos. Zé Virgílio é representado como um homem ruim, capaz de deixar os próprios pais abandonados para morrer à míngua. Tamanha maldade só pode ser concebida no âmbito do fantástico. O que a história nos leva a refletir é que este tipo de ruindade só pode ser advinda de um monstro. Um homem tão ruim que, após a sua morte, nem mesmo a terra seria capaz de consumir sua carne malquista tanto por deus quanto pelo diabo.

Aqui nós temos a caracterização de Zé Virgílio como um monstro de um ponto de vista sócio-ideológico. Ele seria, então, apenas percebido como uma criatura monstruosa, um excomungado. No entanto, é o que acontece após sua morte que nos revela Zé Virgílio também como um monstro fisicamente. O defunto passa a rondar a fazenda (mais uma vez o encontro com a aparição movimentando a trama) e não demora até que seja feita uma emboscada para o morto-vivo, que é novamente enterrado, dessa vez com o galo cantando – como motivo de sacralização do enterro –, mas logo retorna para assombrar os arredores. Afinal, “é que quem não queria era a terra. Gente daquela qualidade não fica no céu nem no inferno. Nem o cão quer” (Benjamin 2017: 43).

Torna-se evidente que o autor se apropria do mito do corpo seco, figura do folclore sertanejo, para atenuar a atmosfera de horror em seu conto. Essa pessoa tão ruim que “nem o cão quer” representa uma transgressão das leis da natureza e, por excelência, um monstro das narrativas de horror. Além disso, sua representação é aquela caracterizada pela fusão de materialidades opostas, a vida e a morte, uma figura ambivalente, como aponta Carroll (1999: 65). Zé Virgílio passa a ser descrito como aquele tipo de criatura maligna, relacionada ao medo da noite e suas assombrações dadas às gargalhadas e diabruras: “Uma nuvem de aperreio caiu por cima daquela propriedade. Deu pra perseguir o povo de noite. Chupar sangue de rés novinha. E passou a cercar a casa, guinchando risos de gelar o sangue. E não adiantava balear, enterrar. Não adiantava amarrar. Porque a terra era quem não queria” (Benjamin 2017: 43).

Os recorrentes encontros com a aparição levam o personagem do vaqueiro de volta ao cronotopo do limiar. Aqui, ele faz uma tomada de decisão diferente de sua fuga inicial: após lidar com a morte, ele decide enfrentá-la. Seu ato de crise final o leva ao desfecho do conto e, não coincidentemente, a mais um encontro. Dessa vez, o vaqueiro se encontra com um preto velho que o ensina como se livrar de uma vez por todas, com uma vara benta, de Zé Virgílio, essa sombra da morte que rondava a sua fazenda há tanto tempo:

Agora cheio de coragem, o fazendeiro voltou. Nem bem entrou na estrada, deu de cara com o excomungado impedindo, de braços abertos, a passada do cavalo.

E teve medo de novo porque viu de perto a cara engilhada, e sentiu o cheiro da carne apodrecida, mastigada e cuspidada pela própria terra.

Sem pensar muito, ergueu a vara e desceu-lhe as pancadas.

Cansado, o corpo se partiu em tantas partes quantos foram os golpes.

Pacientemente tirou o embornal da garupa e catou com cuidado os pedaços.

E galopou pra gruta ao pé do córrego onde enterrou, na beira d'ádua, os pedaços fedorentos do defunto.

E foi assim. (Benjamin 2017: 44)

Como pode-se observar, em todo o conto é possível defrontar-se com indícios dos cronotopos do encontro, do limiar e da crise regendo o desenrolar do enredo. Analisamos aqui três aspectos que compõem a paisagem que circunda esses cronotopos: o encontro com a aparição, a representação grotesca do corpo e a simbologia do espaço da gruta.

No trecho supracitado, o fazendeiro mais uma vez encontra-se com a criatura e é levado ao limiar de uma nova tomada de decisão com relação à morte (a morte encarnada no monstro e também a possibilidade da sua própria morte). Por sua vez, o personagem é jogado de volta à crise, sendo forçado a enfrentar a morte. Dessa forma, todos esses elementos da narrativa estão situados ao redor do monstro, da aparição.

Nessa narrativa do medo, o encontro com o monstro está premeditado desde a origem da palavra. Do latim *monstrum*, o termo pode significar mau presságio ou aberração e deriva do verbo *monstrare*, que pode significar mostrar, apontar ou denunciar. O monstro, portanto, é aquele que se mostra, aquele que aparece, aquele que quer ser visto; é aquele que é reconhecido por sua diferença, por sua alteridade tão grande que não pode ser contida pelo corpo e o transborda. Aqui o corpo seco, ao mostrar sua diferença, expõe também a mística que cerca os mitos e lendas presentes em *Maldito Sertão*.

O corpo mastigado e cuspidado pela terra estabelece um diálogo com imagens grotescas, geralmente presentes em narrativas do medo, que representam o corpo em comunhão com o mundo da vida (Bakhtin 2010: 144). Trata-se de imagens que retratam os dramas do corpo que come e que excreta o mundo e no mundo (Alves 2017: 318). Engilhado, mastigado e digerido, o corpo seco representaria aquele que foi re-

gurgitado ou excretado pela terra, não como um espaço desvencilhado de sentido ou valor, mas como um espaço místico e consciente, capaz de julgar e exilar de seu interior aqueles que considera impuros. Pode-se dizer, por conseguinte, que o corpo seco seria aquele que não só foi devolvido pela terra, mas que foi enjeitado de seu ventre, representando outra imagem tipicamente grotesca: a morte que gera a vida (Bakhtin 2010: 318).

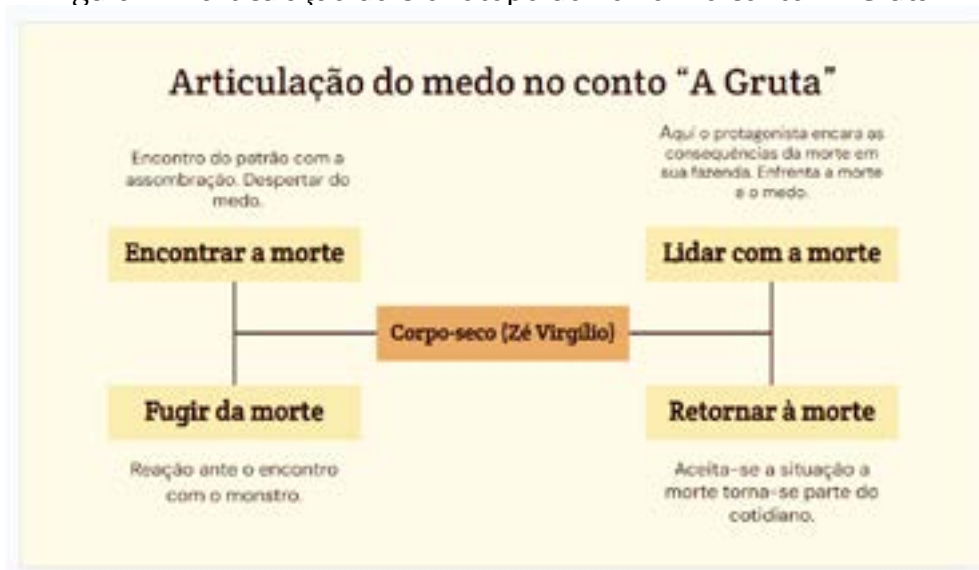
Além de dar título ao conto que compõe esta análise, a gruta se configura como espaço essencial, não apenas para o desfecho do enredo, mas também para a valoração dada ao monstro. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2001: 144), a gruta evoca os mesmos significados da caverna. De modo geral, a gruta é a representação do útero materno, pois está ligada aos mitos de origem, renascimento, iniciação e seria o ponto de contato entre o mundo e o submundo (Chevalier & Gheerbrant 2001: 214). Essa simples definição bastaria para propor um motivo para a representação do espaço no conto, uma vez que o corpo seco, devolvido pela terra ao mundo dos vivos, põe a imagem do nascimento de cabeça para baixo. Não se trata necessariamente de um aborto, mas de um anti-nascimento, o ato de gerar a morte. Ademais, a simbologia da gruta remete a um local sagrado e propício a rituais, como afirmam Chevalier e Gheerbrant:

A caverna também é considerada como um gigantesco receptáculo de energia, mas de uma energia telúrica e de modo algum celeste. Por isso ela sempre desempenhou (e ainda desempenha) um papel nas operações mágicas. [...] a disposição quase circular da gruta, sua penetração subterrânea, a sinuosidade de seus corredores, que evoca a das entranhas humanas, sempre fizeram com que a caverna fosse um local preferido para as práticas da feitiçaria. (2001: 214)

Assim, o espaço da gruta é o local ideal para a conclusão do ritual de destruição do corpo seco. Seu corpo desmembrado é devolvido ao lugar mágico que conecta os dois mundos e que lhe receberia como uma grande boca, uma grande entranha, desta vez disposta a digeri-lo por completo.

Torna-se possível agora uma representação gráfica da articulação do medo no conto “A Gruta” na Figura 1.

Figura 1 - A articulação do cronotopo do horror no conto “A Gruta”.



4 OBSERVAÇÕES FINAIS

Ao longo de nossa discussão, trouxemos para o palco da arena discursiva teorias que se voltam para refletir acerca da produção contemporânea do horror, tendo como exemplo o conto de Márcio Benjamin. Para Nestarez, o horror escrito por Benjamin corresponde a uma safra de “narrativas que buscam no rico manancial da cultura popular e do folclore brasileiros as fontes dos assombros ficcionais” (2023: 89). Assim, sua escrita busca provocar o arrepio em seus leitores a partir do endereçamento das narrativas do folclore sertanejo, contando e recontando histórias de um sertão envolto por mistérios e assombrações há muito esquecidas.

Parte essencial das narrativas contemporâneas de horror reside na poética do horror corporal (Nestarez 2023: 79), que consiste em apresentar narrativas que giram ao redor das mutações, mutilações e violações do corpo. Nesse escopo, a análise do conto nos proporcionou fazer uma reflexão acerca do que chamamos de cronotopo do horror e que julgamos responsável por movimentar a trama de horror ao redor da figura do monstro. Assim, além de deslocar o espaço geográfico das histórias de horror para o sertão nordestino, Márcio Benjamin utiliza dos cronotopos do encontro, do limiar e da crise para mover o enredo de sua história, ora atando, ora desatando os nós do enredo.

Embora as contribuições do nosso trabalho sejam apenas preliminares, nosso estudo avança em direção àqueles que acreditam em renovações e inovações possíveis para a narrativa fantástica. Abordar a narrativa fantástica contemporânea, cujo foco é provocar o medo ou o arrepio sob a ótica do horror, proporciona-nos novas inteligibilidades acerca desse modo narrativo tão negligenciado pelos estudos da literatura

e do discurso, produzindo, dessa forma, conhecimento responsivo a esse modo narrativo tão caro a um grande público atualmente.

OBRAS CITADAS

ALVES, Maria. da Penha Casado. Os dramas do corpo na arquitetônica das concepções bakhtinianas. Francisco Ivan, Samuel Lima & Reny Maldonado, orgs. *Colóquio Barroco IV*. Natal: EDUFRN, 2017. 1.303-322.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2010.

BENJAMIN, Márcio. *Maldito sertão*. 2. ed. Natal: Jovens Escribas, 2017.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 11. ed. São Paulo: Global, 2002.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Tradições Populares da Pecuária Nordestina*. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura, 1956.

CARROLL, Noel. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas: São Paulo: Papyrus, 1999.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Editora da UFPR, 2006.

CHEVALIER, Jean & Alain Gheerbrant. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 16 ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2001.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural em literatura*. Trad. Celso M. Pasionik. São Paulo: Iluminuras, 2020.

NESTAREZ, Oscar Andrade Lourenção. *Uma história da literatura de horror no Brasil: fundamentos e autorias*. 2022. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2022. Disponível em: [doi:10.11606/T.8.2022.tde-05102022-192221](https://doi.org/10.11606/T.8.2022.tde-05102022-192221).

NESTAREZ, Oscar Andrade Lourenção. Vozes, formas e territórios da literatura de horror contemporânea. Ana Lúcia Trevisan, org. *Na literatura, o insólito*. Uberlândia: O Sexo da Palavra, 2023. 74-91.

REIS FILHO, Lúcio, Claudia Rodrigues & Cícero Joaquim dos Santos. Assombrações, catolicismo e “não morte” nas narrativas do “Corpo Seco”. *Revista Brasileira de His-*

tória das Religiões, Maringá, v. 14, n. 42, jan./abr. de 2022. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/RbhrAnpuh/article/view/58416>

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

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

LUTO E MELANCOLIA NA NARRATIVA (GRÁFICA) FANTÁSTICA RAIZ (2018), DE DUDU TORRES: UMA ANÁLISE A PARTIR DA PERSPECTIVA FREUDIANA

Jaimeson Machado Garcia (UNISC)¹
e Ana Cláudia Munari Domingos² (UNISC)

RESUMO³: A narrativa gráfica *Raiz* (2018), de Dudu Torres, mergulha na complexidade emocional experimentada por um menino em sofrimento pela morte da avó, em um ambiente de violência doméstica que agrava seu estado de melancolia. Nesse contexto, o protagonista é abruptamente confrontado com um evento de caráter sobrenatural, cuja irrupção amplia as fronteiras narrativas ao entrelaçar o substrato do real com os matizes do fantástico. Buscando desvelar essas camadas do comportamento do menino a partir da psicanálise freudiana, nossa análise se vale de três preceitos fundamentais: o do luto e da melancolia; do duplo; e da pulsão de morte. Nesse sentido, discorreremos como a obra reflete a capacidade das narrativas gráficas de ilustrar conceitos complexos da psique humana através da integração entre imagem e palavra. No caso de *Raiz*, os desenhos do menino colaboram para esse processo de desvelamento de suas emoções, enquanto a figuração do duplo em imagem torna possível a concretização da culpa e da pulsão de morte. Essa possibilidade de criação pela imagem gráfica de eventos que traduzem o emocional em fantástico é uma característica desse tipo de mídia que buscamos acentuar neste trabalho.

PALAVRAS-CHAVE: narrativa gráfica; narrativa fantástica; luto e melancolia; psicanálise freudiana.

1 jaimesonmachadogarcia@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-3398-6828>

2 anacmunari@unisc.br - <https://orcid.org/0000-0002-6629-588X>

3 Pesquisa financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (processo número: 304566/2021-7). Agradecimentos à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por bolsa de estudos de doutorado do Programa de Suporte à Pós-Graduação de Instituições Comunitárias de Educação Superior (PROSUC).



MOURNING AND MELANCHOLY IN THE FANTASTIC (GRAPHIC) NARRATIVE *RAIZ* (2018), BY DUDU TORRES: AN ANALYSIS FROM THE FREUDIAN PERSPECTIVE

ABSTRACT: The graphic novel *Raiz* (2018) by Dudu Torres explores the emotional complexity of a boy grieving the death of his grandmother, set against a backdrop of domestic violence that intensifies his melancholic state. Within this context, the protagonist is abruptly confronted by a supernatural event, which expands the narrative by blending reality with elements of the fantastic. To examine these layers of the boy's behavior through the lens of Freudian psychoanalysis, we apply three key concepts: grief and melancholy, the double, and the death drive. In this analysis, we discuss how the story demonstrates the ability of graphic narratives to convey complex psychological concepts through the integration of images and words. In *Raiz*, the boy's drawings help to express his inner emotions, while the depiction of the double visually manifests his guilt and the death drive. This capacity to translate emotional experiences into the realm of the fantastic through graphic imagery is a distinctive feature of this medium, which we aim to highlight in this study.

KEYWORDS: graphic novel; fantastic narrative; mourning and melancholy; Freudian psychoanalysis..

Recebido em 9 de abril de 2024. Aprovado em 25 de outubro de 2024.

A CONDIÇÃO HUMANA ENTRE A PALAVRA E A IMAGEM GRÁFICA DOS QUADRINHOS

Em nosso mundo cartesiano, costumamos entender as formas de expressão em suas idiossincrasias, sem perceber suas interações e mesmo os modos como sua origem é muitas vezes comum. É assim que pensamos o livro, por exemplo, como um suporte da escrita, associado ao saber, ou a pintura como uma arte erudita, ou a literatura em sua relação com o cânone. Do mesmo modo tecemos dualismos simplistas, associando a imagem icônica, como a da pintura, à facilidade de compreensão, e a imagem simbólica, como a da escrita, à dificuldade. Desde o momento em que a humanidade passou a usar a linguagem para se comunicar, criando formas de representação do mundo, no entanto, os signos (índice, ícone e símbolo) têm trabalhado em relação e ilustram diferentes maneiras de interpretar e compreender o mundo ao nosso redor (Santaella 2018: 17-21).

Os quadrinhos são um exemplo dessa interação entre duas linguagens diferentes que se complementam, a verbal e a gráfica, ou a palavra e o desenho. Ambas podem apresentar o mundo de modo mais objetivo ou subjetivo, mas é comum associarmos o desenho à invenção, à criação, à subjetividade, e não à representação indicial do mundo. O jornalismo, no entanto, tem utilizado os quadrinhos como re-apresentação do mundo a partir da indicialidade, que é a marca das narrativas jornalísticas. E isso tem sido feito também a partir dos quadrinhos e romances gráficos, caso das reportagens que usam esse tipo de mídia para aprofundar temas a partir de histórias. Exemplo disso são as obras de Joe Sacco, *Palestina* (2023 [1993]), *Notas sobre Gaza* (2010), *Reportagens* (2016 [2012]).

Entrelaçando elementos da linguagem literária e jornalística, a narrativa gráfica também tem emergido como um tipo de mídia apropriado para abordar assuntos sensíveis quando nem a escrita nem o desenho, por si só, são suficientes para capturar a complexidade dos temas explorados. A ideia também é trazer um modo indicial, figurando os acontecimentos como verdades humanas. Assim, tanto a palavra escrita, que ativa a imaginação, quanto a imagem visual de pessoas e lugares, ao acionar uma relação com a figuração visual do mundo, colaboram para revelar os efeitos da condição humana. E, se não há fotografias, o desenho gráfico é a solução.

São muitos e inumeráveis os exemplos de quadrinhos que se voltaram para esses temas: *Você é minha mãe?* (2013), de Alison Bechdel, *End of the f***ing world* (2017), de Charles Forsman, *Persépolis* (2007 [2000]), de Marjane Satrapi. Também, podemos citar o emblemático *Maus* (1986), de Art Spiegelman, que retrata o período do Holocausto vivido pelo pai do autor a partir de animais antropomórficos, metaforizando as relações de poder e a desumanização perpetrada pelos nazistas contra os judeus. É justamente essa construção simbólica, através da qual animais personificam o caráter humano, que edifica um espaço de estranhamento propício para um tema obscuro como o do extermínio judeu. E a imagem gráfica é própria para esse simbolismo duplo da metáfora.

Outro exemplo é o já mencionado *Palestina*, de Joe Sacco, que explora o conflito no Oriente Médio ao apresentar as perspectivas e vivências do povo palestino, combinando, para isso, entrevistas, observações no local e desenhos detalhados para oferecer um panorama multifacetado dos conflitos políticos e religiosos que assolam a região. Uma imagem realista, de um documentário fotográfico, por exemplo, se torna mais uma representação informacional do mesmo tema, enquanto a imagem gráfica, ainda que indicial daquele espaço empírico do real, traz o aspecto da subjetividade e criatividade característico da ficção. A própria imagem gráfica, assim, mostra-se como um elemento “literário”, combinado às palavras, que, neste caso, funcionam no domínio da informação jornalística ao se compor como representações indiciais. Este é um exemplo de como a ausência de imagens fotográficas pode ser compensada pela memória e pela criatividade do narrador jornalístico que esteve e vivenciou aquele território, tarefa em que Sacco é mestre.

Entretanto, nos domínios das narrativas gráficas, os temas nem sempre se restringem aos dramas factuais da condição humana, como nas já mencionadas narrativas de Bechdel, Forsman e Satrapi, ou à evocação de eventos históricos e políticos como nas de Sacco. Em muitas ocasiões, os quadrinhos de super-heróis, outrora considerados mera forma de entretenimento destituída de profundidade moral, têm sido apropriados como veículos para explorar questões éticas que permeiam a sociedade contemporânea. Tal fenômeno se evidencia em obras como *Batman: o cavaleiro das trevas* (2011 [1986]), de Frank Miller, que adentra na psicologia do homem-morcego e sua atuação em uma Gotham City em declínio. Ao desafiar as expectativas preestabelecidas e apresentar um Bruce Wayne envelhecido, retirado da ativa e compelido a reassumir o manto de vigilante devido à escalada da criminalidade e à corrupção desenfreada, Miller convoca o público a refletir sobre os limites da justiça e os embates

que essa idealização frequentemente enfrenta diante das complexidades do mundo tangível.

Há, ainda nesse meio, as narrativas que se destacam por sua capacidade de mergulhar nas minúcias da vida pessoal dos quadrinistas, valendo-se frequentemente de elementos fantásticos como recurso para lançar um olhar simbólico sobre os desafios enfrentados por esses artistas em determinado ponto de suas vidas. Exemplo disso é *O golpe da barata: tem fantasmas em casas* (2021), obra de Cecilia Gato Fernández, através da qual a ilustradora argentina tece uma crônica da infância de uma sobrevivente de abuso sexual intrafamiliar. Retratando experiências vividas pela autora, fortemente condicionadas por sua própria narrativa de vida, Gato se vale da imaginação infantil como mecanismo de evasão diante da crueza da realidade, compondo um cenário de fantasias que, embora tangencie o território do sobrenatural, serve como instrumento para explorar questões emocionais subjacentes a experiências traumáticas.

A incursão de Gato ao compartilhar sua narrativa pessoal por meio da linguagem dos quadrinhos não apenas se erige como uma potencial forma de expressão terapêutica para a própria autora, como acontece em *Você é minha mãe?*, de Bechdel, mas também se apresenta como um instrumento de educação e conscientização para o público leitor. Ao desvelar as realidades dolorosas e frequentemente submersas do abuso sexual infantil, *O golpe da barata* lança um desafio direto ao estigma e tabu que circundam o tema, incitando debates fundamentais acerca de prevenção, o apoio às vítimas e a construção de uma sociedade mais solidária e segura.

É nesse sentido, entre a indicialidade da identificação com a realidade, a iconicidade da imagem gráfica e a simbolicidade da palavra escrita, que os romances gráficos trazem à tona narrativas que misturam factualidade e ficção para colocar em evidência – e em xeque – ora acontecimentos coletivos de ordem exemplar ora vivências subjetivas, sobretudo aquelas das minorias que por muito tempo não foram apresentadas pela literatura.

No panorama da produção artística contemporânea brasileira, sobressai-se, entre os temas da subjetividade humana, a obra *Raiz*, de autoria de Dudu Torres. O enredo mergulha nas teceduras emocionais experimentadas por uma criança imersa em um estado de melancolia, resultante do falecimento de sua avó, em meio a um ambiente marcado pela presença constante da violência doméstica. Nesse contexto, o protagonista é abruptamente confrontado com um evento de caráter sobrenatural, cuja irrupção amplia as fronteiras narrativas ao entrelaçar o substrato do real com os matices do fantástico. Ao oferecer uma representação evocativa dessas emoções, *Raiz* emerge como um exemplo de como as narrativas gráficas podem se mostrar hábeis em representar espaços emocionais a partir da construção de metáforas visuais, às vezes adentrando no universo surreal.

Nesse sentido, esta análise se pauta na busca por compreender as nuances psicológicas subjacentes à história de *Raiz*, explorando-as sob a perspectiva freudiana. Esse recorte teórico se dá, como explicam D'Agord et al. (2013: 476), em razão de o

sobrenatural no cotidiano poder ser interpretado como uma crítica ao triunfo da concepção científica enquanto ordenação racional do mundo, sendo “justamente nesse campo de crítica que ocorre o encontro da psicanálise, enquanto pesquisa psicanalítica, com a Literatura Fantástica, enquanto repatriamento do sobrenatural”.

Na psicanálise, o acesso à linguagem é recurso fundamental, como nos explica Pereira (2019: 833):

A patologia, assim definida, é, portanto, um fenômeno que incide necessariamente sobre um sujeito, ou seja, em um ser constituído enquanto tal pela linguagem e por sua inserção simbólica do laço social. Mesmo seu inegável e inseparável fundamento biológico — a que chamaremos “organismo” — só se coloca no campo da patologia, em um sentido próprio, através de sua captura pela linguagem, com tudo aquilo que esta implica das dimensões de singularidade, de alteridade, de sexualidade, de sofrimento e de morte.

Essa perspectiva se adensa no caso da criança, pois sua condição não permite a verbalização da experiência a partir da linguagem verbal e, por isso, é comum que a terapia se utilize do recurso do desenho gráfico. Essas imagens infantis que re-apresentam a experiência vivida são peculiares e se situam entre a realidade e a imaginação, pelo próprio “trabalho” realizado pela criança para tratar suas emoções. É assim que o narrador gráfico dos quadrinhos imita a re-apresentação da experiência pela imaginação infantil.

Nossa análise se fundamenta em três principais ideias de Freud: a do luto e da melancolia; a do duplo; e da pulsão de morte. É por meio desses três conceitos que conseguimos observar como *Raiz* é capaz de atuar como um meio de digressão sobre as profundezas da psique da criança por meio de uma narrativa (gráfica) fantástica.

LUTO E MELANCOLIA EM RAIZ

Toda criança lembra da primeira vez que conheceu a morte de perto.
A tomada de consciência de que tudo inevitavelmente acaba.
(Torres 2018)

Em algum estágio transitório da vida humana, cada indivíduo inevitavelmente se deparará com a experiência do luto, mesmo que essa vivência não esteja necessariamente vinculada à perda direta de um ente querido, já que a concepção psicanalítica de Freud abarca também a ausência de algo que ocupe “uma abstração que esteja no lugar dela”, como expresso em suas reflexões (2013 [1917]: 358). Contudo, o psicanalista alemão sustentava a tese de que o luto poderia servir como uma espécie de precursor para o surgimento de um estado mais profundo e desafiador, assemelhando-se a uma forma de luto prolongado ou “cronificado”, como exposto por Edler (2012), denominado de melancolia.

O luto e a melancolia compartilham algumas qualidades. Tal como no processo de luto, a melancolia se caracteriza por um mergulho profundo em uma desesperança dolorosa, marcada por uma indiferença em relação ao mundo exterior, uma perda de interesse pelas atividades cotidianas, junto a uma redução na capacidade de experimentar prazer e uma diminuição na autoestima, a qual é expressa por um autojulgamento severo e autocrítico, muitas vezes culminando em delírios punitivos. Todavia, na melancolia, não se verifica o progresso em direção à recuperação, que é característico do luto, em virtude da perda insubstituível do objeto de afeto.

Imerso por completo nessa condição patológica, conforme esclarecido por Edler (2012: 292), o melancólico transita quase despercebido aos olhos daqueles que o circundam, como se o mundo interior adquirisse dimensões tão vastas que quaisquer interações ou influências externas se tornassem de mínima relevância, quando não incômodas, dada a falta de inclinação para recebê-las. Paralelamente, o melancólico é envolvido por uma sensação de distanciamento, de alienação em relação aos demais indivíduos, conforme ainda indicado pela autora.

Ainda que nos deparemos com uma certa inacessibilidade ao eu do protagonista de *Raiz*, isto é, ao aspecto da personalidade que conscientemente se percebe no mundo externo e nas exigências e expectativas sociais, com vistas a uma precisa análise diagnóstica, a representação de suas expressões faciais, as quais denotam uma profunda tristeza, aliadas ao seu comportamento introspectivo, em que os estímulos externos parecem perder seu peso de significância, sugerem um estado melancólico advindo do falecimento de sua avó, exacerbado pela severidade do contexto doméstico em que está inserido.

Certamente, ainda que se trate de uma criança, e talvez muito mais por isso, a condição da manifestação de sua tristeza é bastante evidente na sua relação com o entorno. Por outro lado, não podemos esquecer que, ainda que se simule a imaginação infantil, há um narrador adulto a perceber a situação, e a assimetria entre a perspectiva infantil e a adulta não pode ser completamente resolvida, mesmo na representação do desenho da criança protagonista.

Apesar disso, os aspectos da melancolia se revelam de imediato nas primeiras páginas da narrativa, quando o jovem regressa ao lar em companhia de seu colega de escola. Ao sugerir brincadeiras típicas do universo infantil para partilharem, como o intento de assustar a filha do vizinho com uma barata, o colega de escola se depara com uma negativa decidida por parte do protagonista, o qual afirma necessitar concluir um desenho (Figura 1) – revelado posteriormente como uma homenagem à sua falecida avó.

Figura 1 – O menino volta para casa acompanhado de seu colega de escola



Fonte: Torres 2018: 5.

De acordo com Souza (2011), Freud concebia o ato de desenhar como um instrumento diagnóstico, inclusive para adultos, capacitando o sujeito a acessar e manifestar elementos inconscientes de seu psiquismo de modo indireto. Esse entendimento deriva da concepção freudiana que mescla o labor do inconsciente com a expressão dos desejos, combinados com a censura imposta pela resistência que esses impulsos acarretam, dando origem a uma representação visual capaz de elucidar a perspectiva do indivíduo sobre si mesmo e o mundo circundante.

Por transmitir simbolicamente as sutilezas de uma jornada emocional que ultrapassa os limites da linguagem verbal, “a produção de imagens se torna um meio de comunicação dos afetos que, a partir do criador, instiga o observador a se conectar com elas, como se fosse uma forma de linguagem” (Souza 2011: 212). Dessa maneira, ao optar por se dedicar a um desenho em meio à oferta de atividades recreativas, o protagonista revela uma escolha intencional de se envolver em uma prática que opera como um meio de enfrentar seus conflitos e emoções. Em outras palavras, o ato de desenhar atua como uma forma de sublimação, direcionando uma energia emocional para uma expressão além do domínio das palavras. É nesse sentido que esse “como se” do desenho do protagonista criança, feito por um narrador gráfico adulto, pode ser analisado sob outras perspectivas, o que não é o caso desta análise.

Embora este desenho seja revelado apenas na última página de *Raiz*, ao lado de outros dois, vinculados ao pai do protagonista e ao seu colega de escola, as páginas subsequentes à chegada dos meninos da escola desnudam o aspecto emocional do personagem por meio de elementos de cunho fantástico. Desenrolando-se em um cenário onde a demarcação entre o real e o sobrenatural se desvanece, o menino e seu colega de escola dirigem-se ao recôndito pátio da humilde morada para realizar

um gesto simbólico, imergindo o desenho na terra como um ato de homenagem à sua avó.

Eis que, sob uma inesperada e abundante chuva que se desencadeia, uma figura que se assemelha à avó do protagonista começa a emergir da terra, assumindo a forma de uma raiz (Figura 2). A eleição de Torres (2018) em retratar desse modo a aparência da falecida parece evidenciar o significativo papel da avó na trajetória do menino, como uma presença arraigada e perene, mesmo após sua partida física. Com suas ramificações e prolongamentos subterrâneos, essa metáfora pode ressoar com a noção de sustento emocional, sugerindo que a avó constitui o objeto irremediável de afeição, conduzindo-o ao estado de melancolia por meio do processo de luto.

Figura 2 – A avó do menino se apresenta como uma raiz



Fonte: Torres 2018: 24.

O cenário onde se desenvolve o elemento fantástico não se restringe meramente ao espaço da horta que a avó mantinha, conforme reminiscências do protagonista que permeiam a narrativa, mas abarca também um ambiente onde ela compartilhava sua sabedoria, nutrindo-o com reflexões sobre a essência da vida e da morte, enquanto cultivavam a terra juntos. Ao elucidar que “essa é a ordem natural das coisa (sic), [...] a natureza dá... [...] e a gente dá de volta pra ela” (Torres 2018: 13), a narrativa sublinha que era ela quem instigava no menino uma compreensão primordial da natureza cíclica da existência e da inevitabilidade do término humano na Terra. No entanto, a relação com a terra não parece refletir o fato de que o corpo é enterrado no solo, mesmo porque a avó, ao falar de sua morte, menciona que sua jornada será para o céu.

Nesse contexto, o jardim da residência se metamorfoseia em um santuário, onde a avó não apenas cultivava os frutos da terra para a família, mas também semeava valores, lembranças e vínculos inextricáveis com a natureza e com o neto (Figura 3). Essa

Íntima associação com o solo fértil reforça a sua profunda conexão com os ciclos perenes da vida e a concepção de que, à semelhança das plantas que brotam, crescem e se regeneram, nós, humanos, também somos sujeitos a processos de evolução, metamorfose e renovação ao longo de nossas jornadas existenciais. Esse simbolismo adiciona camadas de significado à relação entre o neto e essa figura materna, ressaltando a sua ligação com a natureza e com os fundamentos mais primordiais da condição humana.

Figura 3 – Nas reminiscências do menino, a avó discorre sobre a vida e a morte



Fonte: Torres 2018: 13.

Conforme o menino se confronta com essa revelação transcendente, a narrativa gráfica desenrola-se em uma rede de reviravoltas. Essa descoberta confronta vigorosamente sua percepção do real, desnudando as profundezas mais recônditas de sua psique. Essa imersão nos domínios do fantástico intensifica a tessitura da trama, sobretudo quando seu colega de escola se desvela como uma manifestação que pode ser interpretada como o seu duplo.

2 O MENINO E O SEU DUPLO

A gênese do conceito de duplo remonta à noção de inquietante – *unheimlich* –, elaborada por Freud em *Das Unheimliche* (2019 [1919]), tese através da qual o psicanalista alemão entrelaça os fios mitológicos relativos ao fenômeno do duplo, previamente dissecados por Otto Rank (2013 [1914]), e ilustrados na prosa de E. T. A. Hoffmann (2012 [1817]), em *O Homem de Areia*. Rank (2013) postulou que todas as epopeias mitológicas, independentemente das efígies de duplo delineadas em formas heterogêneas, sempre incorporam a representação de uma imagem que se assemelha íntima

e inexoravelmente à do protagonista, até nos detalhes mais ínfimos, como nome, timbre de voz e vestimenta.

Hoffmann (2012), por sua vez, narra em sua obra a saga de Nathanael, um estudante de Direito assolado por visões perturbadoras de um ser sobrenatural denominado Coppola, que o protagonista vincula à temerosa entidade do Homem de Areia. A presença sinistra do Homem de Areia personifica os mais profundos terrores de Nathanael, além de sua árdua batalha para discernir entre a realidade tangível e as alamedas da imaginação. A narrativa oferece, assim, uma exploração minuciosa das profundezas do psiquismo humano, explorando os horrores insondáveis da mente e a fragilidade da percepção humana diante do abismo do desconhecido.

Freud, inspirado por meio dessas duas obras, partiu do pressuposto de que determinadas entidades podem evocar uma sensação de desconforto ao se apresentarem como simultaneamente familiares e estranhas. Tal sentimento de inquietude emerge quando algo que deveria permanecer oculto ou reprimido irrompe à superfície, provocando um profundo mal-estar. A análise freudiana do inquietante penetra, dessa forma, nas profundezas do conceito do duplo como uma manifestação desse fenômeno, uma vez que o duplo figura como um *doppelgänger*: uma entidade contraparte ou uma imagem refletida de si próprio que tem o poder de instigar uma gama de emoções, desde a ansiedade até o fascínio. Trata-se, portanto, de um conceito que turva as fronteiras entre o eu e o outro, entre a realidade e a ilusão, suscitando, assim, um sentido de desorientação e uma tensão psicológica latente.

A manifestação do duplo pode encarnar uma miríade de significados subliminares, transmutando-se em uma representação simbólica de anseios reprimidos, conflitos insondados ou fragmentos do eu que foram relegados ao ostracismo. Assim, sua presença pode desempenhar um papel multifacetado: ora como um espelho, refletindo os recessos obscuros da psique humana; ora como um prenúncio enigmático de perigo iminente. A abordagem freudiana lança, nesse sentido, a ideia do duplo como revelador de reminiscências e fantasias que delineiam nossa percepção do eu e do outro. Desse modo, um encontro súbito com nossa própria imagem pode evocar a noção desconcertante como um espectro alheio que nos contempla.

Nesse contexto, D'Agord *et al.* dissertam que: “um encontro repentino com a própria imagem pode remeter à noção de “duplo” como um estranho que me olha. Eu sou o objeto de um outro. Eu vejo a mim como um estranho que vem de fora de mim. Eu não me vejo como se me visse no espelho, imagem virtual ou especular, mas como imagem real” (2013: 477).

Em *Raiz*, a revelação do colega de escola como um duplo deflagra uma espécie de metamorfose na trama, instigando o protagonista a adentrar em espaços não trabalhados pela consciência em torno de um estado melancólico (Figura 4). A presença desse duplo, que assume um aspecto sinistro ao reverberar os temores e inquietações do jovem, materializa, por assim dizer, os tormentos emocionais que o assolam. O duplo, diante de sua revelação, mostra não apenas a solidão do menino, que antes parecia desfrutar da companhia de um amigo, mas também se apresenta como o de-

sejo da infância, no convite para a brincadeira, para assistir a um filme, ou na atitude de desafiar o pai.

Figura 4 – O colega de escola revela ser o duplo do menino



Fonte: Torres 2018: 24.

Ao sugerir em determinado momento que o jovem se imiscua nas entranhas da terra para se juntar à sua falecida avó, o duplo apresenta uma proposição ambivalente, mas não menos inquietante, no contexto fantástico: uma sugestão redentora, como se almejasse transcender a dor emocional e encontrar uma conexão com o espírito da avó; ou, de maneira mais soturna, uma insinuação ao suicídio, representando uma fuga dos dilemas e sofrimentos que afligem o protagonista.

A presença do duplo, nesse ínterim, ousa desafiar a matriz de percepções do protagonista acerca de si mesmo e do universo circundante, tensionando a solidez do eu e a substância da realidade, ao encarnar um instigante catalisador para a incursão em dilemas existenciais e a incansável busca de significado na efêmera jornada da vida. Tal presença, de natureza dual e intrigante, precipita o protagonista rumo à confrontação com os recônditos de suas fraquezas e anseios reprimidos. Nesse contexto, a sugestão de suicídio promovida pelo duplo tende a evocar um dos pilares basilares da doutrina freudiana: a pulsão de morte.

3 O MENINO E A PULSÃO DE MORTE

A pulsão de morte, ou *Thanatos*, configura-se como a pulsão inata rumo à aniquilação e ao retorno à condição inorgânica, delineando um dos elementos fundamentais da psique humana, segundo a concepção freudiana. Este impulso, imbricado na teia complexa das emoções e dos instintos, encaminha os indivíduos à beira da autodes-

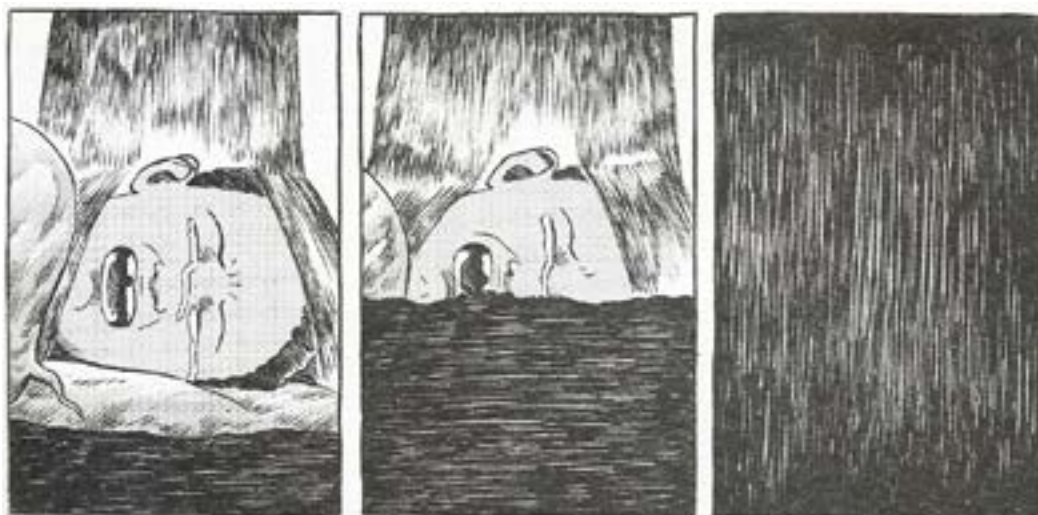
truição ou à reinserção em um estado desprovido de vida consciente, fenômeno cuja exploração permeia os meandros da narrativa.

Todavia, é imperativo salientar que a pulsão de morte não se resume apenas à deterioração física autoinfligida, mas alarga-se para abarcar uma panóplia de manifestações, incluindo comportamentos autodestrutivos e a busca contundente pelo tormento emocional. Nesse contexto, a presença do duplo e a sugestão de suicídio transparecem como metáforas da batalha interna do protagonista contra seus impulsos aniquiladores e sua busca por meios de confrontar a dor que o assola.

Na essência de *Raiz*, a presença do duplo pode ser lida como uma encarnação da pulsão de morte do protagonista, pois a sua irrupção e a sugestão de suicídio ressaltam a batalha do protagonista contra esse impulso, ao mesmo tempo em que sondam as vicissitudes do sofrimento humano e a demanda por expiação. Ao defrontar-se com sua própria imagem materializada, entende-se que o menino está lidando com seus mais profundos anseios de autodestruição ou de fuga da agonia que o assola. A aparição do duplo à medida que a culpa pela morte da avó vai sendo externalizada em sua voz pode ser interpretada, nesse sentido, como uma alegoria desses ímpetus destrutivos, os quais o protagonista precisa encarar e superar para encontrar uma resolução para seus dilemas internos.

Nesse âmbito, o gesto de se sepultar vivo potencializa a alegoria de autodestruição, delineando, possivelmente, os sentimentos de culpa, desalento e desamparo que assomam o protagonista frente à sua realidade emocional em meio à violência doméstica: ele aparenta almejar fugir da insuportável agonia ao abraçar, de maneira emblemática, a própria morte, numa tentativa de mitigar o peso de seu padecimento (Figura 5).

Figura 5 – Sob influência de seu duplo, o menino é enterrado vivo



Fonte: Torres 2018: 25.

Em um arroubo de reviravoltas, o desenrolar da trama nos reserva um novo ponto de inflexão: o pai do menino, até então entregue ao sono em um sofá na sala, é subitamente despertado pela mesma melodia que ecoava nos cânticos da avó. Tal instante, revelador de uma intervenção espiritual, irradia a presença genuína da falecida idosa, que, transcendendo as barreiras da morte, se erige como uma força tutelar, imune às ameaças terrenas que assombram o garoto. Esta epifania, transcendendo as limitações do mundo material, se ergue como uma forma de representação alegórica da inextinguível potência do afeto e dos laços familiares para vencer os embates.

Neste cenário, desponta uma circunstância singular: a presença atuante da avó, mesmo após sua transição para além do plano corpóreo, subsiste como um farol espiritual, encarnando o papel de mentora e símbolo arquetípico de proteção e amparo em meio aos momentos árdus do menino (Figura 6). Enquanto isso, a emergência do pai como o salvador, agente central da violência doméstica, cuja ressonância é percebida através de um gesto de comovente sensibilidade: desenterrando o filho, ainda abraçado ao desenho dedicado à avó.

Figura 6 – A presença sobrenatural da avó observa a restauração dos laços familiares



Fonte: Torres (2018: 29).

Nesse último ato, o pai parece almejar uma trajetória promissora em direção à redenção. A partir dessa manifestação, avistam-se outros caminhos possíveis para a restauração dos laços familiares, sugerindo um potencial para a transformação e a renovação das relações interpessoais.

4 A NARRATIVA (GRÁFICA) FANTÁSTICA

Conforme demonstrado por intermédio de *Raiz* e outros exemplos brevemente delineados ao longo desta análise, as narrativas gráficas são capazes de transmitir concepções complexas através das possibilidades criativas da imagem gráfica em sua conexão com a palavra. Ao amalgamar essas duas linguagens, a palavra ganha força como linguagem humana, nos diálogos, enquanto a imagem gráfica, ao evocar um olhar narrador, se encarrega de materializar a imaginação que, no caso de *Raiz*, tem uma qualidade fantástica, manifestando o eu interior. Quando se apropriam de elementos fantásticos, narrativas desse tipo delineiam um horizonte de potencialidades ainda mais vasto de exploração do imaginário, permitindo a abordagem de temáticas complexas que têm origem nas emoções e na espiritualidade humanas.

Assim, em *Raiz*, Dudu Torres foi capaz de erguer uma narrativa que adentra os abismos da mente humana, incursionando por terrenos férteis como o luto, a melancolia, a violência doméstica e o limiar entre o tangível e o fantástico. Através da jornada emocional do protagonista criança, constrói-se um espaço de cura pela vida adulta, no acolhimento do pai. Neste sentido, a presença do duplo desempenha um papel preponderante na revelação de conflitos íntimos e na demanda por significância e resgate. Ao sermos confrontados com a dualidade do menino – e a própria dualidade da existência humana –, representada pelo embate entre o eu consciente e o eu inconsciente, entre a vida e a morte, entre a realidade e o fantástico, a sugestão de suicídio pelo duplo lança o protagonista em uma jornada de autoconhecimento e confronto com seus medos mais profundos. O sentimento de culpa esvai-se no colo do pai.

Essa interação, que nos conduz à reflexão acerca da essência da realidade em si, desvela os dilemas existenciais que atravessam o âmago de todos nós, bem como as distintas estratégias para mitigar as agruras e tormentos da existência. A presença do duplo como catalisador dos sombrios anseios pela pulsão de morte delinea a luta interna entre o anelo de aplacar as aflições da alma e a tentação de abraçar o abismo do não ser.

Em última instância, *Raiz* ressoa como um lembrete da efemeridade da condição humana e da premente necessidade de confrontar os espectros internos na busca pelo equilíbrio. Ao nos instigar à contemplação dos recônditos da psique e dos percalços da condição humana, nos oferece uma perspectiva sobre os conflitos e dilemas que forjam nossa jornada no viés da infância. *Raiz* nos possibilita ver que a condição infantil, supostamente demarcada por uma inconsciência da perenidade e mesmo da intrincada relação entre a morte e a vida, pode esconder conflitos complexos. A infância, apesar de ser confrontada por questões adultas como a morte e a culpa, é extremamente frágil e necessita de amparo. Esse amparo não se limita ao sustento físico, mas também à nutrição emocional e existencial, essenciais para a formação do ser no mundo.

OBRAS CITADAS

- D'AGORD, Marta Regina de Leão *et al.* O duplo como fenômeno psíquico. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, São Paulo, v. 16, n. 3, p. 475-488, set. 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1415-47142013000300012>.
- EDLER, Sandra. *Luto e melancolia: à sombra do espetáculo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- FERNÁNDEZ, Gato. *O golpe da barata: tem fantasmas em casa*. Trad. Jana Bianchi. São Paulo: Comix Zone, 2021.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- FREUD, Sigmund. *O infamiliar [Das Unheimliche]; seguido de O Homem da Areia*. Trad. Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares & Romero Freitas. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- HOFFMANN, E. T. A. *O homem de areia*. Trad. Ary Quintela. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2012.
- MILLER, Frank. *Batman: O cavaleiro das trevas*. São Paulo: Panini Comics, 2011.
- PEREIRA, Mario Eduardo Costa. Projeto de uma (psico)patologia do sujeito (I): Redefinição do conceito de *psicopatologia* à luz da questão do sujeito. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, São Paulo, v. 22, n. 4, p. 828-858, dez. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1415-4714.2019v22n4p828.10>.
- RANK, Otto. *O duplo: Um ensaio psicanalítico*. Trad. Erica Sofia Luisa Foerthmann Schultz *et al.* Porto Alegre: Dublinense, 2013.
- SACCO, Joe. *Palestina: uma nação ocupada*. São Paulo: Conrad, 2023.
- SANTAELLA, Lucia. *Semiótica aplicada*. 2. ed. São Paulo: Cengage Learning, 2018.
- SOUZA, Audrey Setton Lopes de. O desenho como instrumento diagnóstico: reflexões a partir da psicanálise. *Boletim de Psicologia*, São Paulo, v. 61, n. 135, p. 207-215, 2011. Disponível em: <https://pepsic.bvsalud.org/pdf/bolpsi/v61n135/v61n135a07.pdf>.
- SPIEGELMAN, Art. *Maus: a história de um sobrevivente*. Trad. Antônio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- TORRES, Dudu. *Raiz*. São Paulo: edição do autor, 2018.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

LITERATURA DE FICÇÃO AFROFUTURISTA NO BRASIL

George Lima¹

RESUMO: O artigo esboça alguns dos aspectos gerais da Ficção Afrofuturista produzida por escritores negros brasileiros. Além de considerar as proposições elaboradas inicialmente pelo norte-americano Mark Derry (1994) sobre “Afrofuturismo”, reflete-se sobre o modo como a literatura brasileira contemporânea mantém relações com o presente. Em função dessa perspectiva, a proposta do artigo é reconhecer a narrativa ficcional afrofuturista produzida recentemente no Brasil como uma modalidade fantástica da literatura brasileira contemporânea, que especula a condição atual do sujeito negro brasileiro em cenários outros. Identificam-se algumas das possibilidades desse modo ficcional a partir do importante elenco de escritores negros brasileiros que aparece neste século, especialmente tomando como ponto de partida a segunda década: Julio Pecky, Lu Ain-Zaila, Aldri Anunção, Fábio Kabral, Ale Santos e Sandra Menezes. Para embasar teoricamente as considerações sobre a Ficção Afrofuturista, foram utilizadas as proposições de Beatriz Resende (2008) e Karl Erik Schollhammer (2009) sobre os aspectos gerais da Literatura brasileira contemporânea. Foram utilizadas também reflexões realizadas por Kênia Freitas e José Messias (2018) e Anne Caroline Quiangala (2020) sobre Afrofuturismo.

PALAVRAS-CHAVE: afrofuturismo; ficção; literatura brasileira contemporânea.

AFROFUTURIST FICTIONAL LITERATURE IN BRAZIL

ABSTRACT: The article outlines some general aspects of Afrofuturist fiction produced by Black Brazilian writers. In addition to considering the propositions initially developed by the American scholar Mark Dery (1994) on “Afrofuturism,” it reflects on the ways Contemporary Brazilian Literature engages with the present. From this perspective, the article proposes recognizing Afrofuturist fiction recently produced in Brazil as a fantastic modality within Contemporary Brazilian Literature, speculating on the current condition of Black Brazilian subjects in alternative settings. Some of the possibilities of this fictional approach are identified through a significant group of Black Brazilian writers who have emerged in this century, particularly since the second decade. These include Julio Pecky, Lu Ain-Zaila, Aldri Anunção, Fábio Kabral, Ale Santos, and Sandra Menezes. To theoretically support these considerations on Afrofuturist fiction, the propositions of Beatriz Resende (2008) and Karl Erik Schollhammer (2009) on Contemporary Brazilian Literature were utilized, alongside reflections by Kênia Freitas and José Messias (2018) and Anne Caroline Quiangala (2020) on Afrofuturism.

KEYWORDS: afrofuturism; fiction; contemporary Brazilian literature.

Recebido em 18 de abril de 2024. Aprovado em 25 de outubro de 2024.

¹ limas.georg@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-3678-3217>



INTRODUÇÃO

Mark Dery (1994) foi quem cunhou o termo “Africanfuturism” a partir do ensaio “Black to the Future”, no início dos anos 1990, para designar ficções produzidas por afro-americanos e que lidam com preocupações afro-americanas no contexto da tecnocultura do século XX. Apesar de Dery ter se referido a instâncias afro-americanas e de fazermos o esforço elástico abarcando todo o continente da América, sabemos que usualmente o adjetivo “americano” e suas variações são comumente utilizados como gentílico dos Estados Unidos da América. Vale lembrar que este país a se autointitular de forma abreviada como América. Essa nossa ressalva encontra respaldo quando notamos no ensaio escrito por Dery apenas referência a autores negros norte-americanos: Samuel R. Delany, Octavia Butler, Steve Barnes e Charles Saunders, por exemplo.

Recentemente no Brasil, alguns autores estão também propondo a escrita de narrativas fantásticas que especulam sobre possibilidades para a população negra brasileira, sem deixar de lado fatores sociais que estruturam nossa atualidade. A nosso ver, essas narrativas são manifestações da literatura brasileira contemporânea, posto que dão a ver em sua enunciação aspectos que caracterizam a literatura produzida no começo deste século. O que este artigo propõe é justamente cercar esses aspectos de modo a reconhecermos a especificidade da Ficção Afrofuturista como uma das modalidades fantásticas da literatura brasileira contemporânea.

Para melhor explorar o que propomos, listamos dois eixos com o objetivo de situarmos a produção dessas ficções, posto que explicitam seus aspectos literários de modo a reconhecermos um ponto de clivagem: a princípio, embora paradoxalmente o adjetivo “futurista” indique uma temporalidade por vir, a tematização do presente se mostra pertinente para compreendermos a enunciação das obras afrofuturistas; por outro lado, o aspecto especulativo está condicionado ao modo com que observamos procedimentos fantásticos criando possibilidades outras para a população negra.

MANIFESTAÇÃO CONTEMPORÂNEA, INSCRIÇÃO DO PRESENTE

Ao levarmos em conta a palavra “contemporâneo”, geralmente refletimos sobre o modo com que é disposto o nosso presente, aqui e agora. Isto é, a consideração do presente está comumente condicionada a sua correlação com o passado e o futuro. A priori, pode-se afirmar que o contemporâneo está na aparente continuidade entre os acontecimentos já ocorridos e os que ainda virão. Mas não nos deixemos ser levados pela aparência contínua. Essa consideração só é possível à medida que discursivamente criamos um paradoxo diante de um tempo irrecuperável. Não é por acaso que Giorgio Agamben, ao citar a afirmação de Roland Barthes de que “o contemporâneo é o intempestivo”, tenha elencado “perceber e apreender o seu tempo” (2009: 59) e

“perceber não as luzes, mas o escuro” (2009: 62) como tarefas pertinentes ao sujeito contemporâneo (o poeta). Além de se posicionar diante de tendências pós-estruturalistas, que se distanciam dos temas que pressupõem a continuidade, Agamben reflete sobre o modo com que as descontinuidades são operantes na consideração do que é da ordem do contemporâneo: não se reconhecendo como participante nem de acordo com as pretensões de seu tempo, o contemporâneo é aquele que toma distância a fim de reconhecer a singular relação com o próprio tempo:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de *uma dissociação* e *um anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (2009: 59, grifo do autor)

O poeta, tomando este termo num sentido *lato*, querendo nos referir mais precisamente àquele que escreve no presente, necessita afastar-se de sua contemporaneidade, ver-se dissociado numa espécie de suspensão anacrônica, pois, quando se leva em conta o presente, este já passou e, portanto, seria impossível ancorá-lo. Nessas condições, “perceber não as luzes, mas o escuro” não significa privar-se da visão, mas dirigir-se àquilo que não nos é dado *a priori*. O imediatismo das luzes pode fascinar a visão, fazendo com que aqueles que coincidem muito plenamente com sua época sejam impedidos de “ver” vendo. No entanto, perceber o contemporâneo é o tatear no escuro, observar sob um ângulo através do qual o presente se manifesta como descontinuidade e, desse modo, nota-se a ambivalência da atualidade e da inatualidade, espécie de ponto de clivagem histórica, posto que:

o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora. (Agamben 2009: 72)

Em função dessa perspectiva, por qual razão consideramos a Ficção Afrofuturista Brasileira uma manifestação contemporânea da narrativa fantástica? Para respondermos essa questão, torna-se importante antes de tudo nos situarmos na conjuntura que remonta o que hoje pode ser compreendido como Literatura brasileira contemporânea.

Karl Eric Schøllammer (2009), ao discutir sobre a literatura brasileira contemporânea, elocubra sobre o suposto entendimento a respeito do sucesso e da visibilidade de algumas obras literárias agenciadas pela mídia, pela academia e entre alguns grupos de leitores. De acordo suas elocubrações, o sucesso de obras na contemporaneidade não é sinônimo de coincidência histórica nem a falta de entendimento dos seus respectivos leitores significa que elas não lograram a compreensão excepcional do momento. Segundo Schøllammer (2009: 10), haveria uma espécie de paradoxo na recepção de algumas obras a partir do qual a noção de contemporâneo teorizada por Agamben talvez não encontraria respaldo. No entanto, o autor reconhece a dificuldade no escritor brasileiro contemporâneo de captar a especificidade do seu presente, sendo inclusive “motivado por uma grande urgência em se relacionar com a realidade histórica” (Schøllammer 2009: 10).

Vale lembrar aqui que essa motivação não acontece apenas em relação às formas de realismo já tão conhecidas pela crítica, mas também da maneira com que a memória histórica e a realidade social (seja ela privada ou pública) é referida hoje em dia. Vozes e discursos anti-hegemônicos aparecem neste cenário possibilitando formas múltiplas e não-centralizadoras de se enxergar o real, visto que até recentemente estavam afastados do universo literário.

As reflexões iniciais postas por Schøllammer partem das observações realizadas pela crítica literária Beatriz Resende (2008: 26) ao notar a “presentificação” como uma questão/preocupação predominante e frequente na Literatura Contemporânea Brasileira, escrita entre final dos anos 90 e o começo do nosso presente milênio. Com isso não se reconhece, entretanto, a busca por uma novidade ou inovação como quis os modernistas, desejando romper absolutamente com o passado e criando um futuro embrionário no presente. Nota-se na Literatura Contemporânea Brasileira o presente sendo manifestado como uma falha, de modo a estar entre um “ainda não” e um “não mais”, como quis Agamben (2009: 67) ao refletir sobre a contemporaneidade. Sendo o contemporâneo uma espécie de anacronismo, Schøllammer entende que a história não mais forneceria esperanças em relação a um passado perdido ou a um futuro utópico. De acordo com o autor,

O passado apenas se presentifica enquanto perdido, oferecendo como testemunho seus índices desconexos, matéria-prima de uma pulsão arquivista de reconhecê-lo e reconstruí-lo literariamente. Enquanto isso, o futuro só adquire sentido por intermédio de uma ação intempestiva capaz de lidar com a ausência de promessas redentoras ou libertadoras. (Schøllammer 2009: 12-13)

Embora o reconhecimento de uma Poética Afrofuturista remeta a uma certa concepção de futuro, sua manifestação apresenta a presentificação como questão/preocupação predominante. A descrença atual em relação às utopias mostra-se como motivo pelo qual o escritor afrofuturista constrói suas respectivas narrativas. Ainda que tenha sido um termo cunhado em contexto norte-americano no início dos anos 1990, a adoção dessa terminologia na caracterização de ficções brasileiras reinsere,

como veremos, as questões que fundamentam o caráter especulativo sobre o presente que esse tipo de literatura possui. Dery afirma o seguinte:

A noção de Afrofuturismo dá origem a uma antinomia preocupante: pode uma comunidade cujo passado foi deliberadamente apagado, e cujas energias foram posteriormente consumidas pela procura de vestígios legíveis da sua história, imaginar futuros possíveis? Além disso, a propriedade irreal do futuro já não pertence aos tecnocratas, futurólogos, designers e cenógrafos – brancos para um homem – que arquitetaram as nossas fantasias coletivas?² (1994: 180)

A própria noção de Afrofuturismo coloca em dúvida a positividade sobre os dados históricos do passado e a possibilidade de se conjecturar futuros. Essa terminologia gera uma antítese problemática, isto é, incorpora uma problematização negativa em relação ao passado e ao futuro. De acordo com essa perspectiva, não seria possível imaginar futuros porque a população afrodiáspórica teve seu passado fortemente apagado. Reconhece-se também que o futuro, mesmo sendo utópico, já possui detentor e, por isso, a população negra está privada dessa possibilidade, uma vez que a ela foi imposto um imaginário social.

Ao refletir sobre a hipótese de um futuro planetário negro conjurado por Achille Mbembe (2016) em uma palestra intitulada “Afropolitanism and Afrofuturism”, proferida no Collège de France, Kênia Freitas e José Messias (2018: 410) apresentam a proposta afrofuturista sobre o futuro do passado. Reconhece-se que as populações negras da contemporaneidade são sobreviventes de um processo de abdução, a partir do qual são filhas de alienígenas sequestradores e escravocratas. Sujeitos negros foram desterritorializados e incorporados num sistema estranho durante a construção de novas sociedades. As formas de encarceramento foram estruturadas e institucionalizadas de modo a organizar o funcionamento da cidade hoje e a vigilância sobre a população negra e pobre. Os autores Freitas e Messias (2018: 411) consideram dois traumas contemporâneos frutos da diáspora africana: o da escravidão (no passado) e o da violência estatal (no presente). Ainda de acordo com os autores, a Ficção Afrofuturista possui duas naturezas: a) uma criação artística que une a discussão racial com a ficção científica; e b) a própria experiência negra como ficção absurda sobre o cotidiano (distopia).

Se quisermos identificar algumas das possibilidades de nossa prosa de Ficção Afrofuturista, podemos partir do importante elenco de escritores negros brasileiros que aparece neste nosso século, especialmente a partir da segunda década, como Julio Peclý, Lu Ain-Zaila, Aldri Anunciação, Fábio Kabral, Ale Santos e Sandra Menezes.

Para nos referirmos de forma mais enfática sobre a presentificação como marca da ficção contemporânea brasileira, podemos nos referir à obra *O caçador cibernético*

2 The notion of Afrofuturism gives rise to a troubling antinomy: Can a Community whose past has been deliberately rubbed out, and whose energies have subsequently been consumed by the Search for legible traces of its history, imagine possible futures? Furthermore, isn't the Unreal estate of the future already owned by the technocrats, futurologists, streamliners, end set designers – white to a man – who have engineered our collective fantasies?

da rua 13, escrita por Fábio Kabral (2017). Esse romance narra os dilemas vividos pela personagem João Arolê, um jovem negro possuidor de poderes místicos consentidos por *Odé Osòòsì*, que vende seu trabalho como caçador de *ajogun* (espécie de espírito negativo). Todavia, apesar de estar no Novo Mundo, momento no qual a população negra vive uma situação de aparente “liberdade” e “felicidade”, Arolê se vê perseguido pela instituição *Aláfia Oluso*, guarda de extermínio responsável por manter a paz da cidade Ketu Treze. A perseguição contínua por parte dessa instituição atribui à narrativa um domínio de atualidade que remete à violência policial e ao controle territorial vistos hoje no Brasil. Ainda que não mais escravizados, vê-se a manutenção da vigilância contemporânea que cerceia o direito da população negra.

Outra questão identificada por Resende (2008) nas múltiplas possibilidades da prosa contemporânea diz respeito à temática da “violência nas grandes cidades”. A perplexidade causada pela violência urbana na população também não deixa de ser um motivo para a literatura. O modo com que a violência é abordada nas obras contemporâneas apresenta uma possibilidade inovadora no quadro da produção literária brasileira. De acordo com a autora,

Se a questão da violência, com suas causas e formas de controle, divide governos e políticos, põe em xeque as diversas formas de administrar o Estado, espalha acusações, deixa a população amedrontada e perplexa, a transposição da violência urbana para a literatura também não deixa de ser polêmica. Cada vez mais a crítica literária, sobretudo acadêmica, vem se ocupando do debate em torno do excesso de realismo utilizado nessas narrativas, perguntando-se até que ponto o ficcional não seria empobrecido, numa retomada de recursos anteriores ao moderno. (Resende 2008: 32-33)

Sem querer nos ater, *a priori*, à polêmica se há ou não empobrecimento da literatura em face dos recursos ficcionais, a enunciação da violência por meio da obra é, na verdade, uma das faces da presentificação enquanto preocupação predominante da prosa contemporânea. A violência seria um paradigma atual sem o qual seria impossível se discutir sobre as relações sociais e políticas, seja na literatura ou fora dela. É seguindo o princípio de intervenção política sobre a violência que Resende nota as identidades não-hegemônicas assumindo a regência de seus destinos, de sua história e de sua vida privada. Em função dessa perspectiva, a cidade funcionaria como cenário e tema da literatura de modo a ficcionalizar sujeitos dissidentes sobrevivendo dilemas urbanos contemporâneos, “que ameaçam o presente e afastam o futuro, que passa a aparecer como impossível” (Resende 2008: 33).

Se retomarmos as instâncias mencionadas sobre o romance de Kabral, conheceremos símbolos que estruturam o funcionamento das cidades do Brasil, ou melhor, que condicionam a sobrevivência da população negra frente ao controle estatal e à vigilância. Mesmo que em Kabral não encontremos a dicotomia branco x negro como parâmetro de análise da violência, há em seu romance a divisão estabelecida a partir de linhagens que confere a certos sujeitos negros subjugação em detrimento de outros (colorismo). Essa divisão de classe é que estabelece as condições de segurança

e de violência para a população da cidade Ketu Treze. Waldson Gomes de Souza nos fornece uma descrição precisa sobre o modo como a violência ocorre de acordo com a hierarquia social figurada no romance *O caçador cibernético da rua 13*:

mesmo em uma cidade afrocentrada e livre do racismo, outras desigualdades são identificadas ao longo do romance. Ao interagir com um rapaz de pele negra muito escura, o protagonista já deduz que ele é de alguma família importante. Em outros momentos fica evidente que quanto mais escura a pele, melhor é a posição de classe social. Já os emí ejet sofrem preconceito por possuírem poderes sobrenaturais, mas em sua maioria são membros de famílias ricas e com suas habilidades conseguem se defender dos ataques de espíritos malignos. A população pobre é mais vulnerável a esses ataques constantes, o que serve de motivação para João Arolê combater esses espíritos. (2019: 41)

Souza (2019: 41) afirma que Ketu Treze é uma cidade afrocentrada e livre do racismo. No entanto, notam-se aspectos estruturais nas relações sociais estabelecidas que nos remetem ao colorismo, posto que aqueles que possuem pele mais retinta ocupam uma posição mais privilegiada na hierarquia. Essa forma de estruturação parece funcionar como uma resposta ao racismo vivido outrora, quando levamos em conta o processo de colonização/escravização no passado da narrativa. Vejamos:

Aí vieram as naves dos alienígenas. Barcos voadores invadiram o Mundo. Os alienígenas violentaram a Mãe, arrancaram os filhos do seu ventre. Sequestraram pessoas, acorrentaram-nas como se fossem animais. Levaram para outro Mundo, que mais tarde foi chamado de Mundo Novo. Os alienígenas agrediram o Mundo com lixo e poluição, escravizaram os filhos do Continente com violência e ódio.

Mas a força dos ancestrais está com seus filhos e filhas. A força ancestral despertou, e os filhos do Mundo acabaram com os alienígenas. Conquistaram a liberdade com as suas próprias mãos, e fizeram do Mundo Novo o seu novo lar. E o Mundo voltou a sorrir para os seus filhos e filhas. (Kabral 2017: 184)

Ketu Treze não é somente uma cidade que se quer afrocentrada. Embora seja a volta de um Mundo em que a população negra sorria, traz em si a marca do colonizador alienista. As cicatrizes deixadas pelo processo de violência que foi a colonização/escravização estão longe de serem apagadas, latejam à medida que se coloca em funcionamento as relações sociais nas ruas. Nesse sentido, inclusive o imaginário cosmogônico da população não deixa de sofrer intervenções dessa estrutura racista, posto que é controlado quando o detentor do poder sobrenatural não é alguém pertencente a uma posição privilegiada no sistema hierárquico que estrutura as relações econômicas da população.

O modo com o qual as personagens funcionam na Ficção Afrofuturista dá a ver um terceiro elemento, que, segundo Resende (2008: 29), caracteriza também a literatura brasileira contemporânea: o sentimento trágico. O trágico aqui tem contornos

específicos de acordo com a maneira com que a temática da violência atual da cidade figura na literatura. Embora carregada de presentificação, essa literatura não é simplesmente um relato do mundo cão em que vivemos, mas propõe o trágico como um efeito peculiar através do qual o sujeito mantém relações com o seu destino. Em um contexto contemporâneo, o desfecho das personagens está intimamente ligado às consequências das posições (política e ideológica) na metrópole e, nesse sentido, conforme Resende (2008: 31), o trágico decorre da busca de alguma forma de esperança em um cenário onde o convívio próximo da morte é que direciona a inevitável trágica vida cotidiana. Esse aspecto trágico confere à narrativa a dissolução da catarse como consequência e propõe, por meio da crítica, uma espécie de comoção sem ilusões.

Buscando também refletir sobre a presença do trágico na literatura contemporânea, Anselmo Peres Alós e Renata Farias de Felipe (2016: 196) questionam se o caráter trágico que atravessa a narrativa poderia funcionar como “um chamado à tolerância, ou, no mínimo, como um alerta”. A resposta dada pelos autores considera o caráter simbólico e performativo pertencente à literatura e, com isso, nota que a ênfase dada às personagens dissidentes envolve um projeto ao mesmo tempo ético e estético, tomando o texto literário como uma tecnologia de subjetivação no qual sujeitos ininteligíveis se tornam possíveis.

Como havíamos mencionado anteriormente, a própria ideia de Afrofuturismo coloca em questão a positividade das historiografias sobre o passado e a possibilidade de futuros para a população negra. Essa ideia gera uma antítese problemática, mas também confere à literatura condições para que o sentimento trágico funcione. Isso ocorre de modo que na Ficção Afrofuturista o sujeito negro transmita o “sem-sentido da existência”, para fazermos uso de uma expressão utilizada por Gerd Bornheim (2007: 89) ao considerar o efeito trágico na contemporaneidade, ou esse sujeito manifeste o que Freitas e Messias (2018: 404) reconhecem como “Afropessimismo”. Para os afropessimistas, a abolição da escravatura foi apenas uma forma de reorganizar a dominação, tornando o escravizado em sujeito racializado negro.

Convém lembrarmos que, em *O caçador cibernético da rua treze*, João Arolê vive dilemas existenciais com os superpoderes. Apesar de trabalhar como um herói de aluguel que caça espíritos malignos da Rua Treze, sente-se culpado por ter se tornado um agente assassino a serviço de corporações e busca compensar, de alguma forma, as mortes que causou. Arolê sabe que os ancestrais podem cobrar por essas mortes e, por esse motivo, vive atormentado por pesadelos todas as noites. Como vimos, esses tormentos são estendidos ao próprio funcionamento social quando notamos o controle e a perseguição estatal por parte da guarda de extermínio responsável pela manutenção da “paz” na cidade. O sentimento do trágico é materializado ao conferirmos a hostilidade de alguns sujeitos negros no âmbito privado, sobretudo psicológico, e no espaço público, quando observamos o controle estatal e a subjugação econômica conforme a hierarquia estabelecida. Trata-se de uma especulação contemporânea pessimista sobre as possibilidades futuras para população negra.

FICÇÃO E FÁBULA NO AFROFUTURISMO

A Ficção Afrofuturista manifesta-se excepcionalmente como uma Ficção Especulativa. De acordo com Roberto de Sousa Causo (2003: 34), no centro de algumas narrativas “está a tentativa de criar realidades alternativas que vêm relativizar a nossa própria” realidade. O que o autor relata é justamente a presença de um discurso na construção de uma Ficção Especulativa, isto é, a obra de narrativa propõe a existência inverossímil de realidades alternativas, questionando a evidência de apenas uma realidade. Além disso, o que se nota é o paralelismo estabelecido entre o discurso filosófico-científico e o discurso fantástico-literário, posto que esse tipo de narrativa elucubra sobre outras possibilidades existenciais que se manifestam de “modo fantásticos” ou “metaempírico”, compreendido por Filipe Furtado (2023) como um conceito operativo para se abordar uma obra que se manifesta de modo fantástico e designa fenômenos inexplicáveis na época de produção ou que não têm existência objetiva no nosso mundo.

A Ficção Afrofuturista é uma Ficção Especulativa justamente pelo fato de possibilitar a narração de alternativas considerando a reflexão sobre o presente da população afro-diaspórica. A nosso ver, esse paralelismo entre o discurso fantástico-literário e o filosófico-científico é a manifestação do que poderíamos chamar de “discursos parasitas na construção da ficção literária” (Lima 2023: 241). Esta nomenclatura se justifica pelo motivo de determinados discursos considerados não-literários, como é o caso dos discursos científico e filosófico, serem utilizados a favor da literatura. Nesse caso, diversos procedimentos também não-literários – a perspectiva de quem assume a narrativa, a fábula e/ou materialidade linguística de outros campos de saber – são enunciados a fim de se construir uma narrativa fantástica mantendo paralelos com a realidade prosaica.

Vale lembrarmos aqui que manter paralelos com a realidade não significa que a obra afrofuturista é representativa, mas que ela possibilita/sugere a reflexão de fenômenos raciais que permeiam nosso cotidiano. Sobre esse aspecto reflexivo, Anne Caroline Quiangala (2020) relata o processo vivido por ela ao acessar o Afrofuturismo. Em seu ensaio, a autora coloca em questão justamente a possibilidade de se imaginar mundos alternativos para a população negra a partir da especulação:

No campo da simultaneidade, o Afrofuturismo é uma abordagem crítica e um gênero literário que tem como perspectiva a reivindicação do passado, presente e futuro negro. Ao contrário do que o termo indica, o futuro não é um paradigma para as narrativas afrofuturistas, mas sim a especulação, isto é, um enredo derivado do “e se?” que transcenda as leis do realismo, das leis naturais deste mundo no qual vivemos. (Quiangala 2020: 15)

É certo que a palavra “futuro” abre um campo de possibilidades imagináveis, mas a ressalva posta por Quiangala nos conduz a não nos prendermos tão somente à temporalidade, mas à elocubração que é paradigma da Ficção Afrofuturista. Encontra-

mos nessa ressalva a razão pela qual podemos reconhecer uma presentificação, posto que os aspectos reflexivos têm como ponto de clivagem a contemporaneidade.

Já que estamos considerando obras literárias que se manifestam excepcionalmente em forma de narrativa, cabe diferenciarmos fábula e ficção em seu processo organizacional. Michel Foucault relata sobre essa necessidade quando estamos analisando uma obra de narrativa:

Em toda obra em forma de narrativa é preciso distinguir fábula e ficção. Fábula, o que é contado (episódios, personagens, funções que eles exercem na narrativa, acontecimentos). Ficção, o regime da narrativa, ou melhor, os diversos regimes segundo os quais ela é “narrada”: postura do narrador em relação ao que ele narra (conforme ele faça parte da aventura, ou contemple como um espectador ligeiramente afastado, ou dela esteja excluído e a surpreenda do exterior), presença ou ausência de um olhar neutro que percorra as coisas e as pessoas, assegurando sua descrição objetiva; engajamento de toda a narrativa na perspectiva de um personagem, de vários, sucessivamente, ou de nenhum, em particular; discursos repetindo os acontecimentos a posteriori ou duplicando-os à medida que eles se desenrolam etc. A fábula é feita de elementos colocados em uma certa ordem. A ficção é a trama das relações estabelecidas, através do próprio discurso, entre aquele que fala e aquele do qual ele fala. Ficção, “aspecto” da fábula. (2013a: 215, grifo do autor)

Ainda que haja diferença entre fábula e ficção, existe interdependência entre esses dois termos, e esse fator se mostra importante na organização narrativa. O fato de a ficção ser um “aspecto” da fábula se justifica pelo condicionamento das relações possíveis entre a narração e o que é narrado. A fábula de narrativa literária sempre é narrada de acordo com uma disposição, isto é, as ocorrências narradas assumem uma perspectiva.

Convém considerarmos que a ficção acontece por meio do próprio discurso literário. Em “O pensamento do exterior”, Foucault descreve de que maneira a ficção se faz valer como um aspecto em si:

O fictício não está nunca nas coisas nem nos homens, mas na impossível verossimilhança do que está entre eles; encontros, proximidade do mais longínquo, absoluta dissimulação lá onde nós estamos. A ficção consiste, portanto, não em mostrar o invisível, mas em mostrar o quanto é invisível a invisibilidade do visível. (2013b: 229)

A ficção se manifesta como a impossível verossimilhança. Assim, a ficção funciona como um aspecto da fábula à medida que condiciona uma espécie de dissimulação na e a partir da linguagem. O que torna uma obra literária em forma de narrativa são os modos de enunciar o que está sendo narrado. Se considerarmos uma obra como *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis (2012), veremos que um morto assume a voz ativa da narração ao tentar convencer um leitor possível de que o que

se narra não se deu de modo a fornecer coerência diante das ocorrências narradas. Só de fala é feito o romance de Machado de Assis e, em função da linguagem utilizada e da perspectiva assumida, nota-se seu caráter fictício.

Tratando especificamente de Ficção Afrofuturista, ao reconhecermos elementos que a posicionam como uma Ficção Especulativa, a perspectiva assumida durante a narração é colocar em questão uma hipótese, ou seja, pôr em funcionamento um enredo derivado de uma elocubração que transcenda a realidade das cidades do Brasil contemporâneo no qual vivemos.

Na obra *Cidade de Deus Z*, escrita por Julio Peclý (2015), a narrativa especula um problema social contemporâneo que diz respeito mais precisamente à população negra e pobre: o vício no consumo de crack e a forma com que seus usuários são tratados em nível estatal. Ambientada na favela Cidade de Deus, bairro da Zona Oeste do município do Rio de Janeiro, o tema da violência urbana é abordado de modo a conjecturar a possibilidade de os usuários de crack se tornarem realmente zumbis. Não se trata de uma simples designação sobre o comportamento de negros marginalizados, mas de um outro procedimento que confere um “*plus ultra*” (Gama-Khalil 2019: 13) no processo de singularização. *Plus ultra* por não só metaforizar, mas também por tornar possível a existência de um ser sobrenatural no próprio plano da narrativa.

Torna-se importante referirmos ao zumbi como um elemento sobrenatural geralmente associado a proliferação de vírus, experimentos em laboratório, contaminações, reações químicas, que possibilitam a transmutação de humanos em uma espécie de monstro, temas geralmente vistos na Ficção Científica. Em *Cidade de Deus Z*, um lote contaminado de crack torna seus usuários em zumbis de fato, dotando-os de aspectos ainda mais cambaleantes, olhos esbugalhados e resistência à morte. Trata-se de uma Ficção Afrofuturista justamente por abordar de forma trágica uma condição atual para a população negra e pobre de uma metrópole. A voz do narrador e as falas atribuídas a personagens imprimem caráter especulativo ao materializar frases interrogativas ou colocar em questão as motivações que fizeram com que o fenômeno sobrenatural sobre a população negra acontecesse.

Outra obra é *O Último Ancestral*, escrita por Ale Santos (2021). Esse romance é ambientado numa favela futura chamada Obambo, localizada também na cidade do Rio de Janeiro. Os dilemas nessa obra são consequências da ascensão de um grupo “formado por seres híbridos de homens e máquinas, que desejava instaurar uma nova ordem social [...]”. Esse grupo, os Cygens, pregava que a humanidade perdera muitas eras buscando conexões divinas, o que atrasaria a evolução tecnológica” (Santos 2021: 13). A própria organização social figurada no romance tem como motivo uma especulação: o processo de dominação por parte dos Cygens se justifica pela hipótese de que o contato com o divino impediria o desenvolvimento tecnológico.

No romance de Ale Santos, proíbem-se reuniões e cultos a qualquer divindade, principalmente os que dizem respeito às religiões de matriz africana, e estabelece-se um sistema de vigilância estatal para manter essa ordem. Manifestar qualquer profissão de fé ao que é sagrado poderia ser fatal para qualquer um nessas condições.

Portanto, *O Último Ancestral* se manifesta como uma Ficção Afrofuturista por narrar de forma pessimista os dilemas que constituem a intolerância religiosa contemporânea vivida pelos praticantes de religiões marginalizadas no Brasil e por especular a espiritualidade da população negra caso uma ordem social ateísta fosse instaurada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao incorporar a especulação como atributo determinante na construção literária, a Ficção Afrofuturista no Brasil arma uma arapuca para o próprio aspecto fictício da obra de modo a refletirmos sobre instâncias negro e afro-brasileiras que não somente figuram na literatura. A nosso ver, o que possibilita o caráter contemporâneo desse tipo de narrativa é justamente essa fenda aberta pela linguagem, espécie de discurso parasita por meio do qual a obra literária cria possibilidades outras que permitem vislumbrarmos temas e dilemas sociais a partir das condições históricas que a população negra viveu ou vive no Brasil.

Não se trata necessariamente, como vimos, de representação. A Ficção Afrofuturista se manifesta de modo fantástico ao se referir a essas condições históricas quando coloca em paralelo fenômenos ainda inexplicáveis na nossa realidade prosaica ou que não existem. Os limites do espaço literário são a todo momento convidados a se fazerem presentes quando a própria obra tematiza estruturas e instituições contemporâneas que determinam as relações raciais no Brasil e, por um artifício linguístico-filosófico, colocam essas relações em questão.

OBRAS CITADAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícios Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ALÓS, Anselmo Peres & Renata Farias de Felipe. Fraternidades romanescas: o trágico em *O Filho da Mãe*, de Bernardo Carvalho. *Letras*, Santa Maria, v. 26, n. 53, p. 187-198, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/25088>.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

BORNHEIM, Gerd A. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DERY, Mark. Black to the future. In: *Flame wars: the discourse of cyberculture*. Durham: Duke University Press, 1994.

FREITAS, Kênia & José Messias. O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo - as distopias do presente. *Imagofagia*, Buenos Aires, v. 17, p. 402-424, 2018. Disponível em: <https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/225>.

FOUCAULT, Michel. Por Trás da Fábula. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Org. Manoel Barros Da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013a. 214-222.

FOUCAULT, Michel. O pensamento do exterior. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Org. Manoel Barros Da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013b. 223-246.

FURTADO, Filipe. *Fantástico (modo)*. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fantastico-modo>.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O discurso e a diegese do fantástico: o plus ultra da singularização. Luciane Alves Santos, Maria Alice Ribeiro Gabriel & Michelle Bianca Santos Dantas, orgs. *Reflexões sobre o insólito ficcional*. João Pessoa: Editora UFPB, 2019. 11-23.

KABRAL, Fábio. *O caçador cibernético da rua treze*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

LIMA, George. Discursos parasitas na construção da ficção literária. Nilton Milanez, Marisa Martins Gama-Khalil & Roselene de Fátima Coito, orgs. *Literatura e artes nos ditos & escritos: pirotecnias foucaultianas*. Salvador: Labedisco, 2023. 151-165.

MBEMBE, Achille. *Afropolitanisme et Afrofuturisme*. Collège de France, 02 mai. 2016. Disponível em: <https://www.college-de-france.fr/fr/agenda/colloque/penser-et-ecrire-aujourdhui/afropolitanisme-et-afrofuturisme>.

PECLY, Julio. *Cidade de Deus Z*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2015.

QUIANGALA, Anne Caroline. *Acessar o Afrofuturismo*. São Paulo: n-1 edições, 2020.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

SANTOS, Ale. *O último ancestral*. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2021.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SOUZA, Waldson Gomes de. *Afrofuturismo: o futuro ancestral na literatura brasileira contemporânea*. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília. Brasília, 2019.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

O NEOFANTÁSTICO NA NARRATIVA DE SINARA FOSS: ANÁLISE DO CONTO “FOTOSSÍNTESE”

Cristina Loff Knapp¹ (UCS)
e Alana Brezolin² (UCS)

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo analisar o conto “Fotossíntese”, da autora Sinara Foss, presente na obra *Fotossíntese e outros processos de sobrevivência* (2023), a fim de compreender as transformações do gênero fantástico na contemporaneidade. Para tanto, faremos um percurso por uma das teorias clássicas do fantástico, a de Tzvetan Todorov, tendo em vista a sua obra *Introdução à literatura fantástica* (2017), em que evidencia a hesitação como condição necessária para que o efeito fantástico seja instaurado na narrativa. A seguir, discutiremos a teoria de Jaime Alazraki, sobre o neofantástico, já pertencente ao “fantástico contemporâneo”, desenvolvida em “¿Qué es lo neofantástico?” (1990), que contrapõe a teoria todoroviana ao afirmar que o texto fantástico não causa hesitação, mas se caracteriza pela visão, a intenção e o *modus operandi*. Além de compararmos as duas teorias, visando assinalar as transformações do fantástico na contemporaneidade, também comentaremos sobre o ecofeminismo, a partir das considerações de Maria Mies e Vandana Shiva (1993) e de Émilien Vilas Boas Reis e Vanessa Lemgruber (2020). A metodologia deste artigo consiste no estudo da teoria da literatura fantástica e em análise literária.

PALAVRAS-CHAVE: neofantástico; ecofeminismo; Fotossíntese; Sinara Foss.

THE NEOFANTASTIC IN THE NARRATIVE OF SINARA FOSS: ANALYSIS OF THE SHORT STORY “FOTOSSÍNTESE”

ABSTRACT: The present article aims to analyze the short story “Fotossíntese” by the author Sinara Foss, included in the book *Fotossíntese e outros processos de sobrevivência* (2023), to understand the transformations of the fantastic genre in contemporary literature. To achieve this, we will examine one of the classic theories of the fantastic, that of Tzvetan Todorov, particularly his work *Introdução à literatura fantástica* (2017), in which he emphasizes hesitation as a necessary condition to create the fantastic effect in a narrative. Following this, we will discuss Jaime Alazraki’s theory on the neofantas-

¹ clknapp@ucs.br - <https://orcid.org/0000-0002-1593-873>

² abrezolin@ucs.br - <https://orcid.org/0000-0001-9623-2356>



tic, part of the “contemporary fantastic”, as developed in “¿Qué es lo neofantástico?” (1990). Alazraki’s theory challenges Todorov’s by arguing that fantastic writings do not induce hesitation, but are instead characterized by their vision, intent, and *modus operandi*. In addition to comparing these two theories to highlight the transformations of the fantastic in contemporary times, we will also examine ecofeminism, drawing on the insights of Maria Mies and Vandana Shiva (1993), as well as Émilien Vilas Boas Reis and Vanessa Lemgruber (2020). The methodology of this article is based on the study of fantastic literature theory and a comprehensive literature review.

KEYWORDS: neofantastic; ecofeminism; Fotossíntese; Sinara Foss.

Recebido em 13 de abril de 2024. Aprovado em 25 de outubro de 2024.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A proposta deste artigo é compreender as transformações do gênero fantástico na contemporaneidade, a partir do conto “Fotossíntese”, de *Fotossíntese e outros processos de sobrevivência* (2023), da escritora gaúcha Sinara Foss. Para isso, apresentamos, inicialmente, uma das teorias do chamado “fantástico tradicional”, a de Tzvetan Todorov, presente em *Introdução à literatura fantástica* (2017), inicialmente publicada nas décadas de 1960 e 1970, em que o autor destaca o papel da hesitação em uma obra fantástica.

Em seguida, no nosso foco principal, investigamos a teoria de Jaime Alazraki, sobre o neofantástico, que faz parte do “fantástico contemporâneo”, presente em “¿Qué es lo neofantástico?” (1990), em que o autor defende que a narrativa neofantástica não provoca hesitação, mas se caracteriza pela visão, a intenção e o *modus operandi*. Além de compararmos as teorias anteriores, também discutimos sobre o ecofeminismo, a partir dos apontamentos de Maria Mies e Vandana Shiva, na obra *Ecofeminismo* (1993), e de Émilien Vilas Boas Reis e Vanessa Lemgruber, no artigo *As Brumas de Avalon: uma leitura ecofeminista* (2020).

A partir disso, podemos analisar as transformações do gênero fantástico na contemporaneidade no conto “Fotossíntese”, de Sinara Foss, uma defensora da causa animal e ambiental, como veremos. Nessa narrativa, a personagem Ana se metamorfoseia em uma árvore, desde que brotou em seu canal auditivo um pequeno galho. A narração da visualização do galho pela personagem, em frente ao espelho, logo no início do conto, não é acompanhada de hesitação. É possível dizer que o insólito está instaurado desde o começo da narrativa. Em *Fotossíntese e outros processos de sobrevivência* se destaca a temática da revolta da natureza frente à ação do homem.

A VIDA E A OBRA DE SINARA FOSS

A escritora Sinara Gislene Foss nasceu em 1969, no interior de Santo Antônio da Patrulha, em Taquaral, no Rio Grande do Sul. Ela tem formação como tradutora e

intérprete de inglês e alemão pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, bem como é especialista e mestra em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Na década de noventa, começou a lecionar inglês, trabalhar como tradutora e, além disso, é diretora da escola de inglês English Place.

No que se refere à literatura, Sinara Foss escreve desde criança. Aos vinte e sete anos publicou seu primeiro livro, em 1996, *Memórias de um cachorro velho*. Em seguida, foram publicados *Mulheres* (2008), *Nossas vidas – encontros de duas almas gêmeas ao longo da história* (2008), *Divagações de Sissi* (2010), *Sissi e sua turma no futuro* (2011), *As divagações continuam* (2011), *Caminhos interligados* (2011), *Memórias de um cachorro velho* (2ª edição, 2011), *Sissi na África* (2012), *Sherlock cat* (2014), *O entardecer de Sissi* (2016), *Plural de fêmeas* (2021) e *Fotossíntese e outros processos de sobrevivência* (2023). Além dessas obras, a autora também tem contos publicados como e-books e em coletâneas com outros autores. Durante esse tempo, a escritora frequentou diversas oficinas literárias para aprimorar a sua escrita.

Divagações de Sissi (2010), *Sissi e sua turma no futuro* (2011), *As divagações continuam* (2011), *Sissi na África* (2012) e *O entardecer de Sissi* (2016) fazem parte da coleção infantojuvenil “Em busca de um mundo melhor”, em que a protagonista e narradora, Sissi, uma cachorra, conta as aventuras de sua turma de cães e gatos. Sissi realmente existiu, foi um dos cães de Sinara Foss. As cinco obras abordam a proteção e a defesa dos animais, como em outros títulos da autora. É nesse sentido que a escritora se declara ativista da causa animal, cuida de muitos cães e gatos resgatados das ruas e, em 2013, ajudou a fundar a ONG Animal Shelter. Além disso, a autora é vegetariana.

Nos dois últimos livros publicados pela escritora, *Plural de fêmeas* (2021) e *Fotossíntese e outros processos de sobrevivência* (2023), o tema da causa animal está presente novamente, mas também se destacam o protagonismo feminino, mais acentuado na primeira obra, e a revolta da natureza frente à ação do homem, presente no livro em que iremos analisar. As histórias de ambos os títulos se passam na cidade fictícia de Vinha d’Alho e podem ser consideradas fantásticas ou de terror.

“FOTOSSÍNTESE”, DE FOTOSSÍNTESE E OUTROS PROCESSOS DE SOBREVIVÊNCIA

Fotossíntese e outros processos de sobrevivência (2023), último livro lançado de Sinara Foss, publicado em parceria pelas editoras Gog e Bestiário, conta com três seções: “Fase luminosa”, “Fase de fixação” e “Rearranjo”, que são as etapas do processo em que a energia luminosa é convertida em energia química, a fotossíntese. A fotossíntese ocorre em duas etapas, a fase fotoquímica, ou fase clara, ou, nas palavras da autora, a “fase luminosa”, e a fase química, também chamada de fase escura, ou, conforme a escritora, a “fase de fixação”, pois nessa parte ocorre a fixação de carbono. Sinara Foss também acrescenta a etapa “rearranjo”, que é a continuidade da fase anterior, de acordo com a epígrafe do livro, também presente nas outras seções.

A seção “Fase luminosa” apresenta sete contos, respectivamente: “Fotossíntese”, “Desova”, “Marcador de páginas”, “Horta”, “O peso da vingança”, “Telespectadores” e “GPS”. Entendemos que os contos presentes em cada seção a representam, pois estão organizados conforme o processo da fotossíntese. Por isso, nesta primeira etapa do processo de fotossíntese, a fase luminosa, percebemos que há o início de diversos processos em alguns contos. No conto “Desova”, por exemplo, há o início de um processo de gestação.

A seção “Fase de fixação” conta com seis contos, que são, em ordem de apresentação: “Peste”, “Badaladas”, “Álbum”, “Olhos na estrada”, “Caras companhias” e “Dentro do tormento”. Nessa seção há a continuação de diversos processos dentro dos contos, de um processo que levou a outro e que levará a outro. Por exemplo, em “Peste”, a morte do casal de personagens se deve a uma praga, a um fator anterior. Além disso, o conto “Caras companhias” tem continuação em um conto da próxima seção.

Por fim, em “Rearranjo”, há apenas três contos, respectivamente: “Marcador de almas”, “O livro de Rosa” e “A troca”. Novamente, nessa última seção há a continuação de diversos processos, alguns iniciados em outros contos, de seções anteriores, indicando um rearranjo ou uma reorganização de alguns elementos. Ao todo, a obra tem dezesseis contos.

Ainda a respeito da coletânea, consideramos importante sublinhar que o livro que lemos, *Fotossíntese e outros processos de sobrevivência*, também é mencionado ou lido por algumas personagens, em alguns contos, ou seja, ele é referenciado na própria obra, deparamo-nos com a metalinguagem. Isso acontece nos contos “Marcador de páginas”, “Marcador de almas” e “O livro de Rosa”. Além disso, há contos que dialogam entre si, como “Marcador de páginas” com “Marcador de almas” e “Caras companhias” com “O livro de Rosa”.

O conto que dá parte do título à obra, “Fotossíntese”, é narrado em terceira pessoa, e conta com três personagens, Ana, a personagem principal, e seus pais, Kátia e Arthur, que, provavelmente, estão separados. Ana mora com a mãe, e é na casa onde elas vivem que se passa a história. A narrativa inicia com Ana acordando de uma noite maldormida, acompanhada por pesadelos e vendo, no espelho, que “um galinho de aproximadamente seis centímetros, com folhas pequenas, de um verde muito vivo, brotava de seu ouvido” (Foss 2023: 15).

Até essa parte da narração, a personagem não apresenta nenhuma reação. Ao tentar puxar o galho, entretanto, sente agonia, pois ele já estava bem enraizado em sua cabeça. Com isso, para tentar podá-lo, pega uma tesoura, mas as suas mãos estão sem tato e os dedos se contraem involuntariamente. A voz de Ana também já é outra. Ela não consegue cortar o galho junto à orelha, e a dor é semelhante a um corte em um pedaço de seu corpo. O corte sangra, como uma seiva vermelha, e Ana contém um grito.

Ainda no quarto, com a mãe, do lado de fora, preocupada com os ruídos da filha, Ana deita novamente na cama e dorme, sem sonhar. Ao acordar, mais tarde do que o

previsto, sente ainda mais desconforto. Ao se olhar no espelho, dessa vez, não contém o grito. Há galhos saindo do outro ouvido, um caule mais forte e vigoroso. Também, das narinas, despontam brotos, como pequenas flores, e os dedos das mãos e dos pés estão se transformando em brotos. Além disso, apenas consegue produzir um som de um cicar de folhas e flores, a sua visão e audição estão mais aguçadas e não consegue mais se mover.

Ana está horrorizada e, enquanto todas essas transformações ocorrem com ela, a sua mãe tenta contato pelo celular há bastante tempo, mas a garota já havia perdido a noção de tempo. Quando Kátia chega em casa, dirige-se ao quarto de Ana. Uma vez que a filha não responde aos seus protestos à porta, abre-a e logo leva a mão à boca para abafar um soluço ao ver a menina na condição de uma planta semi-humana. Kátia sai de costas, muito assustada, e liga para o pai de Ana, aos soluços e suspiros.

Ana já havia se enraizado em seu quarto, seus pés procuravam a terra e seus galhos tocavam o teto, quando Arthur, que não acredita no que Kátia lhe conta e ri, entra no quarto da filha, sacudindo os braços. Ele também sai do quarto de costas e cai. Depois de recuperado do desmaio, o pai puxa as raízes da filha-árvore do piso, que sente agonia, e, com a ajuda da mãe, levam Ana para o quintal, para depositá-la em um buraco já preparado. Nesse momento, Ana se sente bem. Kátia e Arthur se sentam na varanda para recordar memórias da filha e, no dia seguinte, Arthur se despede.

TRANSFORMAÇÕES DO GÊNERO FANTÁSTICO NA CONTEMPORANEIDADE

Iniciamos esta seção com a apresentação de uma das teorias do chamado “fantástico clássico” ou “fantástico tradicional”, a de Tzvetan Todorov, presente em *Introdução à literatura fantástica*, em que o autor destaca o papel da hesitação em uma obra fantástica. Depois, discutimos a teoria de Jaime Alazraki, sobre o neofantástico, pertencente ao “fantástico contemporâneo”, desenvolvida em “¿Qué es lo neofantástico?”, em que o autor defende que a narrativa neofantástica não causa hesitação, mas se caracteriza pela visão, a intenção e o *modus operandi*. Desse modo, começamos a compreender as transformações do gênero fantástico na contemporaneidade ao compararmos as duas teorias, o que se finalizará com a análise do conto “Fotossíntese”, de Sinara Foss, na próxima seção.

Tzvetan Todorov foi um teórico búlgaro, de corrente estruturalista e que propôs um estudo imanente, de análise dos aspectos internos de uma narrativa fantástica, entendida como um gênero literário. Uma das suas obras mais conhecidas, que estudaremos nesta parte, é *Introdução à literatura fantástica*, publicada pela primeira vez em 1970. Segundo Todorov, é a hesitação que define o fantástico, ou seja, a incerteza, a dúvida do leitor (implícito), compartilhada com a(s) personagem(ns) e o narrador, diante do sobrenatural. Nas suas palavras, “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (Todorov 2017: 30-31).

Nesse sentido, em um primeiro momento, Todorov aponta que o fantástico pode se caracterizar como um gênero evanescente, pois se mantém enquanto dura a hesitação, uma vez que o leitor implícito, a(s) personagem(ns) e o narrador têm que optar por uma explicação para o acontecimento, propriamente no fim da história, conforme a realidade da opinião comum. Com isso, podemos nos encaminhar para os gêneros vizinhos do fantástico, o estranho, se as leis do mundo se mantêm inalteradas e os fenômenos podem ser explicados por elas; e o maravilhoso, se são outras leis, novas ou desconhecidas, e o sobrenatural é aceito e/ou naturalizado. Dessa forma, o fantástico também pode ser caracterizado como um gênero limítrofe, que está entre o estranho e o maravilhoso.

Além disso, conforme Todorov, existem subgêneros transitórios tanto do lado do estranho quanto do maravilhoso. Do lado do estranho, encontram-se o estranho puro e o fantástico-estranho, e do lado do maravilhoso, o fantástico-maravilhoso e o maravilhoso puro. Entre o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso, está o fantástico puro. Sobre ele, ainda que Todorov inicie a sua obra apresentando que o leitor implícito, a(s) personagem(ns) e o narrador têm que optar por uma explicação para o acontecimento narrado, há textos fantásticos que sustentam a ambiguidade até o fim da narrativa, isto é, se a ambiguidade se mantém, a hesitação também se mantém. Logo, ao término de uma narrativa, é possível considerá-la propriamente fantástica, sem a necessidade de escolher entre os gêneros estranho ou maravilhoso, ou um dos seus subgêneros.

No entanto, Todorov acredita que o fantástico se transformou em outra maneira literária de se lidar com o sobrenatural no século XX. Por isso, demarca o seu declínio no século XIX do modo como o compreendeu. Antes disso, todavia, pontua que “a Psicanálise substituiu (e por isso mesmo tornou inútil) a literatura fantástica” (Todorov 2017: 169). Isso porque “os temas da literatura fantástica se tornaram, literalmente, os mesmos das investigações psicológicas dos últimos cinquenta anos” (Todorov 2017: 169). Ao referenciar *A metamorfose* (1915), de Franz Kafka, reorganiza as suas ideias ao indicar que a obra não pôde ser entendida como o fantástico do século XIX, mas como um novo fantástico:

Jaime Alazraki, teórico argentino, no ensaio “¿Qué es lo neofantástico?”, publicado em 1990, na revista *Mester*, define um novo gênero, o neofantástico, que começou a estudar nos anos setenta do século XX. De acordo com Roxana Guadalupe Herrera Alvarez, em “O neofantástico: uma proposta teórica do crítico Jaime Alazraki” (2012), foram longos anos de muito estudo para o autor, com as considerações sintetizadas no ensaio em estudo e antes apresentadas em diversas obras teóricas.

Conforme o teórico, o neofantástico, ou, como utiliza em seu texto, o “relato neofantástico”, “está pautado pelos efeitos da Primeira Guerra Mundial, pelos movimentos de vanguarda, por Freud e a psicanálise, pelo surrealismo e o existencialismo, entre outros fatores” (Alazraki 1990: 31; tradução nossa).³ Ressaltamos que o autor utiliza o termo “relato”, ao se referir ao “relato fantástico”. No português, traduzi-

3 está apunhalado por los efectos de la primera guerra mundial, por los movimientos de vanguardia, por Freud y el psicoanálisis, por el surrealismo y el existencialismo, entre otros factores.

mos “relato” como “narrativa” e “relato fantástico” como “narrativa fantástica”, pois “relato” é um falso cognato.

A definição de Alazraki para o neofantástico é proposta com base nas ideias expostas em conferências e escritos ensaísticos e literários de Julio Cortázar e Jorge Luis Borges. O crítico, todavia, não inicia o seu ensaio ou a parte referente propriamente ao neofantástico com a menção de que a sua teorização se baseia na obra desses escritores. Somente durante a leitura do texto notamos isso. Como exemplo, podemos citar que é de Cortázar a ideia de que a realidade cotidiana encobre uma segunda realidade profundamente humana. Alazraki parece ter buscado subsídios nessa ideia para elaborar a “visão” do neofantástico. Depois de apresentar esse ponto de vista de Cortázar e a definição de fantástico do ficcionista, realmente inicia a delimitação do neofantástico, valendo-se da concepção cortazariana do gênero, como demarca Alvarez.

Logo no início do seu ensaio, Alazraki apresenta que, por muito tempo, bastou a presença de um elemento fantástico para considerar uma obra fantástica, permitindo que textos como os de Homero, Shakespeare, Cervantes e Goethe fossem entendidos como fantásticos. Em seguida, Alazraki expõe que a maioria dos críticos, como Louis Vax, Roger Caillois e H. P. Lovecraft, entendem que é a capacidade do fantástico gerar medo ou terror o que o difere de gêneros vizinhos. Porém, o autor acredita que muito do que era chamado de literatura fantástica não pertencia ao gênero, porque nem toda narrativa fantástica objetiva nos assaltar com algum medo ou terror, ainda que contenha elementos fantásticos. Por isso, propõe a definição da narrativa neofantástica, diferente da narrativa fantástica do século XIX, em que eram fundamentais elementos fantásticos e sobrenaturais e a presença do medo, do terror e do horror, como defendem muitos estudiosos.

No entanto, para Alvarez, o teórico argentino delimita um novo gênero estritamente relacionado com o fantástico tradicional, ainda que sem aderir aos temas ou a estrutura do fantástico. Na leitura do ensaio, contudo, notamos que Alazraki não esclarece isso, pois marca a distinção ou a diferença entre o fantástico tradicional e o neofantástico, ou seja, o autor não aproxima os gêneros, somente aponta os distanciamentos entre eles. Apesar disso, concordamos que o fantástico tradicional e o neofantástico são bem próximos.

Retomando o ensaio, após perguntar como classificar e nomear os relatos que contém elementos fantásticos, mas que não visam nos assaltar com algum medo ou terror, bem como se questionar como definir algumas narrações de Kafka, Borges ou Cortázar, Alazraki apresenta e discute algumas conferências de Julio Cortázar, aquele que primeiro expressou insatisfação na categorização de seus contos como fantásticos. Para Cortázar, suas narrativas eram um gênero novo derivado do fantástico ou um novo tipo de ficção em busca de seu gênero. O autor do ensaio, após propor uma reflexão sobre *A metamorfose* (1915), de Kafka, a fim de mostrar que a crítica não a compreende como fantástica, mas, por exemplo, como um obra da psicanálise, recupera as ideias de Cortázar e de Borges para finalmente definir o neofantástico.

Desse modo, Alazraki precisa a diferença entre as narrativas fantásticas e neofantásticas. Elas se diferem por três características: a visão, a intenção e o *modus operandi*. Sobre o primeiro elemento, a visão, “o neofantástico assume o mundo real como uma máscara, como uma dissimulação que oculta uma segunda realidade que é o verdadeiro destinatário da narração neofantástica” (Alazraki 1990: 29, tradução nossa).⁴ Em outras palavras, o neofantástico se vincula à realidade como uma máscara, ou seja, não necessariamente a realidade pode ser entendida como uma máscara, mas a sobreposição do neofantástico à realidade. Essa realidade é a primeira, que oculta uma segunda, o verdadeiro alvo da narração neofantástica.

Ainda a respeito da “visão”, compreendemos que Alazraki indica que a primeira realidade se constitui como uma superfície sólida e imutável, vulnerável a fissuras ou rachaduras, enquanto a segunda realidade se caracteriza como uma esponja, um queijo *gruyère*, uma superfície cheia de buracos, como uma peneira, de onde se vê a primeira realidade. Quanto à intenção, a segunda característica de uma narrativa neofantástica, o teórico argentino acredita que o neofantástico não provoca medo ou terror no leitor, como as narrativas do século XIX, mas perplexidade ou inquietação. Além disso, as narrativas neofantásticas são, em sua maioria, metáforas que expressam vislumbres, resistentes à linguagem da comunicação e à razão e contra o sistema conceitual ou científico.

Percebida pelo autor como uma segunda linguagem, a metáfora é o único meio de se reportar àquela segunda realidade, que não é possível de ser atingida pela linguagem da comunicação. Além disso, é por meio da metáfora que se pode nomear o inominável pela ciência. Ainda sobre a intenção, destacamos uma observação de Alvarez (2012: 39-40), que salienta que Alazraki se opõe à delimitação do fantástico a partir do medo ou do calafrio, mas apresenta uma explicação parecida ao substituí-los pela perplexidade ou pela inquietação. Concordamos com a autora, pois são reações similares.

No que tange ao *modus operandi*, isto é, ao modo de funcionamento do neofantástico, para Alazraki, “desde as primeiras frases da narrativa, o conto neofantástico nos introduz, de modo direto, ao elemento fantástico: sem progressão gradual, sem utilitários, sem *pathos*”⁵ (1990: 31; tradução nossa). Nesse sentido, por um lado, no fantástico, a introdução do sobrenatural ocorre aos poucos, após o início da narrativa, e, de acordo com a teoria todoroviana, há a presença da hesitação. Por outro lado, no neofantástico, desde o início da narrativa o insólito está presente, o qual exige a sua aceitação por parte do leitor, normalmente inscrito em cenas do cotidiano.

Por fim, ainda comparando o fantástico com o neofantástico, no que diz respeito à visão, se, por um lado, comumente o fantástico apresenta a cotidianidade do mundo como real e verdadeira ou está mais ligado ao gótico; por outro lado, no neofantástico essa realidade cotidiana, explícita, encobre outra, mais profunda e huma-

4 lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica.

5 Desde las primeras frases del relato, el cuento neofantástico nos introduce, a boca de jarro, al elemento fantástico: sin progresión gradual, sin utilería, sin *pathos*.

na, lugar em que o neofantástico atua, e de onde surgem as manifestações insólitas dirigidas à primeira realidade.

A respeito da intenção, o fantástico normalmente visa ao medo, ao terror e ao horror, a partir de uma realidade já dada, segundo o ponto de vista de muitos estudiosos. Enquanto isso, o neofantástico visa provocar um sentimento de perplexidade ou inquietação, que advém da segunda realidade e atua na primeira, a partir de uma linguagem constituída por metáforas, que possibilitam sentidos além daqueles da linguagem da comunicação, que extrapolam a interpretação racional e se opõem à concepção científica. Com isso, uma vez que o insólito se encontra na realidade cotidiana, explícita, e faz parte da tessitura dos eventos, ele é absorvido com naturalidade.

TRANSFORMAÇÕES DO FANTÁSTICO NA CONTEMPORANEIDADE A PARTIR DE “FOTOSSÍNTESE”

O conto que dá parte ao título da obra de Sinara Foss tem o seu início marcado por um acontecimento incomum que provoca inquietude: “Ana se levantou depois de uma noite maldormida, perturbada por pesadelos. Chegou bem perto do espelho e virou o rosto de lado para ver melhor. Um galhinho de aproximadamente seis centímetros [...] brotava de seu ouvido” (2023: 15). Esse fato nos remete ao fantástico contemporâneo ou ao neofantástico, para utilizar a nomenclatura batizada por Alazraki.

O fato irreal já está posto na narrativa desde o seu início e não existe questionamento a respeito da transformação da personagem Ana em uma árvore. A família, a mãe e o pai sofrem, mas acabam aceitando naturalmente a situação. Diferentemente das histórias fantásticas clássicas em que prevalece a hesitação das personagens e do leitor, nas contemporâneas isso não mais ocorre e o insólito e o absurdo surgem nas primeiras linhas. Esse acontecimento remete a uma das características do neofantástico elencadas por Alazraki, que é o *modus operandi*, ou seja, a história já se inicia com o insólito e o absurdo instaurados. Com isso, ao longo do conto a jovem Ana vai se metamorfoseando em árvore, como também percebemos em:

Acordou bem mais tarde com um desconforto ainda maior. Algo roçando, áspero, fazendo cócegas, pressionado entre o rosto e o travesseiro. Se moveu pesadamente até o espelho e não conseguiu conter o grito. Levou as mãos à cabeça e viu no reflexo galhos saindo do outro ouvido. Esse caule era ainda mais forte e vigoroso. (Foss 2023: 16)

A etapa seguinte é a transformação por completo da jovem em uma árvore a ponto de sua voz não mais sair: “estava horrorizada, mas nenhum som humano saiu de sua boca, apenas um ciciar de folhas e flores de um verde desmaiado” (Foss 2023: 16). O neofantástico instaura-se justamente na metáfora da metamorfose da jovem em árvore, que é a intenção, mencionada por Alazraki. Quando a mãe de Ana, Kátia, en-

tra no quarto para entender o que estava acontecendo com a filha, a transformação já havia acontecido: “conseguia identificar apenas os cabelos da filha entre as folhas da planta semi-humana que habitava aquele quarto desarrumado” (Foss 2023: 17). A partir disso, Kátia liga para o pai solicitando a presença dele.

Além disso, é possível entendermos o neofantástico na narrativa escondendo uma segunda história: a de uma família disfuncional. Essa é mais uma característica da narrativa neofantástica, nomeada por Alazraki como *visão*, que indica que uma história esconde outra. Ana vive somente com a mãe. O pai deixou a família, não temos muitas informações a seu respeito, porém fica claro na fala da mãe que ele não frequenta muito a casa e fazia Kátia perder o controle. No momento em que é chamado para ver como está a filha, a sua primeira reação é o riso ao saber sobre a metamorfose de Ana: “não saberia dizer quanto tempo depois chegou o pai. Cochicharam, mas ela ouvia tudo. A mãe contou o que vira. A risada do pai passou como um vento. – Só queria entender por que isso dessa vez...” (Foss 2023: 18).

A atitude do pai é a de abandono ou de ausência, bem como de questionamento, visto que quer entender o motivo de tudo aquilo estar acontecendo. Também é possível relacionar a metamorfose de Ana com a atitude da natureza em ocupar o espaço da sociedade androcêntrica. O pai é o sujeito masculino opressor, enquanto Ana e a mãe podem representar as personagens que estão sempre buscando alguma desculpa para a presença de Arthur.

A transformação de Ana em árvore é a resposta da natureza. Isso nos remete ao ecofeminismo, uma corrente dentro dos estudos de gênero que lança o olhar para os maus-tratos ao meio-ambiente e às mulheres. Na verdade, a corrente ecofeminista sugere que o descaso com a natureza e ao mesmo tempo com o sujeito feminino tem a mesma origem:

O ecofeminismo propõe o incentivo da interconectividade, abordando a subjugação das mulheres sob a mesma égide da depredação ambiental, no reconhecimento de injustiças e de tratamentos marginalizantes. [...] Nesses termos, a lente ecofeminista enxerga o homem como o agente produtor de uma cultura vista como normal e desejável numa sociedade assentada em valores patriarcais, penosamente sofredora de diversos problemas ambientais e éticos. Ao mesmo passo, entende a mulher enquanto ser intrínseca, biológica e socialmente conectada à natureza e aos ciclos vitais. (Reis & Lemgruber 2020: 89)

Vale ressaltar que o ecofeminismo no conto é marcado pela presença sufocante e esmagadora do pai que parece afugentar o sujeito feminino, embora seja ele o responsável por arrancar Ana metamorfoseada em árvore do quarto e levá-la para o quintal. No entanto, após o ritual de depositar a filha-árvore na terra, o pai vai embora, e é a mãe quem ficará para cuidar da planta, como se descreve em: “o sol já tingia de saudade as nuvens do horizonte quando Arthur se despediu. Com a mão pressionando a madeira do portão, voltou-se uma última vez” (Foss 2023: 19).

A reação do pai de ir embora e se despedir da filha, deixando-a aos cuidados da mãe, marca mais uma vez o abandono em que elas já estavam: Ana vivia apenas com a mãe. A relação da mulher com a natureza é aqui marcada e o ecofeminismo sublinha essa questão na narrativa de Sinara Foss. Nas palavras de Maria Mies e Vandana Shiva:

Uma perspectiva ecofeminista apresenta a necessidade de uma nova cosmologia que reconhece que a vida na natureza (incluindo os seres humanos) mantém-se por meio da cooperação, cuidado e amor mútuos. Somente deste modo estaremos habilitados a respeitar e a preservar a diversidade de todas as formas de vida, bem como das suas expressões culturais, como fontes verdadeiras do nosso bem estar e felicidade. Para alcançar este fim, as ecofeministas utilizam metáforas como “re-tecer o mundo”, “curar as feridas” religar e interligar a “teia”. (1993: 15)

A citação de Mies e Shiva traz à luz a narrativa de Sinara Foss, enfatizando a metáfora de retecer o mundo, ou seja, como Ana tem uma existência de abandono por parte do pai, curará as suas feridas em uma nova forma de vida. A existência dessa menina e seu convívio com a família foram esquecidos por ela. O ritual de depositar a filha-árvore na terra pode ser comparado com uma cerimônia fúnebre. Inclusive, após isso os pais se sentam na varanda e ficam olhando para a filha-árvore e lembrando de suas “peraltices, suas notas na escola, exaltando suas qualidades” (Foss 2023: 19), como se o seu ciclo de vida tivesse chegado ao fim.

Nessa narrativa contemporânea o insólito e o absurdo estão presentes desde o início e problematizam as questões da natureza por meio do ecofeminismo e do cuidado mútuo com as outras espécies, visto que a personagem Ana se metamorfoseia em árvore e passará a ser cuidada pela mãe. Talvez isso não acontecesse antes, principalmente se analisarmos a relação paterna nessa família.

A natureza retira e exige do ser humano aquilo que não está sendo bem cuidado, ou seja, Ana. A personagem está no seio de uma família disfuncional, de um pai omissivo, que consegue deixar Kátia, a mãe, desestabilizada e evidenciando o seu lado agressivo. Assim, a natureza cobra dessa família, tomando para si a filha do casal. Dessa forma, o pai precisa voltar para casa, e, pela última vez, pai e mãe se reúnem para dar adeus a forma humana da filha. Agora, sim, Ana será cuidada pela mãe e estará liberta do pai opressor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo se propôs a analisar o conto “Fotossíntese”, da autora Sinara Foss, presente na obra *Fotossíntese e outros processos de sobrevivência*, com a intenção de constatar as transformações do gênero fantástico na contemporaneidade. Para

tanto, estudamos a teoria do fantástico tradicional, ressaltando as contribuições de Todorov, e a teoria contemporânea, de Alazraki.

Assim, foi possível compreender que a narrativa fantástica contemporânea concebe o acontecimento fantástico sem a presença da hesitação ou da ambiguidade na narrativa. O fantástico de Sinara Foss nos apresenta uma história com um fato insólito e absurdo desde o seu início: uma garota acorda pela manhã com um broto de um galho de árvore no seu canal auditivo. A partir desse evento, até a transformação total da personagem em uma árvore, podemos verificar a constituição do neofantástico pelas suas três características, elencadas por Alazraki: a visão, a intenção e o *modus operandi*. Esses três aspectos podem ser observados no conto, que também reflete a respeito de uma nova corrente dentro dos estudos de gênero, o ecofeminismo.

Esse último vem à baila considerando a relação da mulher com o meio ambiente. Como afirmam Reis e Lemgruber, as bases do ecofeminismo são “a matriz de manifestação essencialista ou espiritual e a matriz social” (2020: 92). A união dessas duas vertentes pode ser evidenciada no conto de Foss, uma vez que Ana não sofre com a desunião de sua família, seus pais são separados e o genitor não demonstra muitos cuidados para com o sujeito feminino. Desse modo, a perspectiva de Foss é discutir a relação da natureza com o sujeito opressor masculino, por isso a menina se transforma em árvore é será cuidada pela mãe. O cuidado com a natureza lembra o cuidado materno. Além disso, esse final da narrativa pactua com os dados biográficos da autora Sinara Foss, como vimos, uma defensora da natureza e das causas animais.

Dessa forma, afirmamos que o fantástico contemporâneo busca trazer à luz da discussão, em suas narrativas, o insólito e o absurdo desde o início com a intenção de evidenciar uma história por trás da outra, como a situação de uma disfunção familiar. Ademais, como a família de Ana dispensa os cuidados necessários para o bem-estar dela, a natureza cobra isso tudo: retirando a jovem do convívio da família e a transformando em árvore. Nesse momento, a corrente ecofeminista é tangenciada, visto que os cuidados com a filha-árvore serão os da mãe. O pai mais uma vez abandona a sua família.

OBRAS CITADAS

ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico? *Mester*, Los Angeles, v. 19, n. 2, p. 21-33, 1990. Disponível em: <https://escholarship.org/uc/item/7j92c4q3>.

ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera. O neofantástico: uma proposta teórica do crítico Jaime Alazraki. *FronteiraZ*, São Paulo, n. 9, p. 36-44, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12540/9110>.

FOSS, Sinara. *Fotossíntese e outros processos de sobrevivência*. Porto Alegre: Gog/Bestiário, 2023.

MIES, Maria & Vandana Shiva. *Ecofeminismo*. Lisboa: Instituto Piaget, 1993.

REIS, Émilien Vilas Boas & Vanessa Lemgruber. As Brumas de Avalon: uma leitura eco-feminista. *Revista Ártemis*, João Pessoa, v. 29, n. 1, p. 88-106, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/artemis/article/view/52441>.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2017.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

EXPERIMENTAÇÕES DO FANTÁSTICO EM NARRATIVAS INDÍGENAS CONTEMPORÂNEAS: ENCANTARIAS E MITOS

Marisa Martins Gama-Khalil¹ (UFU)

RESUMO: Nas últimas décadas a literatura indígena vem marcando seu lugar no mercado editorial brasileiro, expressando em suas produções uma nova perspectiva sobre o planeta e sobre os homens que nele habitam. Como boa parte dessa produção tem em sua base uma fenomenologia relacionada ao fantástico em função da irrupção de diversificados elementos metaempíricos, seja por meio de encantarias e do mito, a proposta deste artigo é associar essa produção a experimentações do modo fantástico na contemporaneidade, analisando sua constituição estética e seu impacto social, tomando como objeto de estudo narrativas do povo Maraguá. São três as narrativas míticas narradas por Yaguarê Yamã: “História de Kãwéra”, “As Makukáwas” e “História de Mapinguary”. A noção de encantaria, acionada como dispositivo de análise das narrativas, tem em sua base de construção uma cosmogonia ameríndia e amazônica, marcada pela força misteriosa e mágica da fauna e da flora da Amazônia, capaz de explicar acontecimentos frequentes e concebidos como naturais no âmbito da referida cosmogonia, como é o caso das metamorfoses.

PALAVRAS-CHAVE: modo fantástico; literatura indígena; encantarias; mito; Maraguá.

EXPERIMENTATIONS OF THE FANTASTIC IN CONTEMPORARY INDIGENOUS NARRATIVES: ENCHANTMENTS AND MYTHS

ABSTRACT: In recent decades, indigenous literature has been establishing its place in the Brazilian publishing market, offering a new perspective on the planet and the humans who inhabit it. Much of this literary production is grounded in a phenomenology related to the fantastic, due to the emergence of diverse meta-empirical elements, often expressed through enchantment and myth. The aim of this article is to associate these works with contemporary experiments in the fantastic genre, analyzing their aesthetic constitution and social impact, focusing on narratives from the Maragua people. The study examines three mythical narratives told by Yaguarê Yamã: “History of Kãwéra,” “The Makukáwas,” and “History of Mapinguary.” The concept of enchantment, employed as a tool for narrative analysis, is rooted in an Amerindian and Amazonian cosmogony. This cosmogony is marked by the mysterious and magical forces of the Amazon’s fauna and flora, which are capable of explaining frequent phenomena perceived as natural within this worldview, such as metamorphoses.

¹ mmgama@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0003-2236-4334>



KEYWORDS: fantastic mode; indigenous literature; enchantments; myth; Maragua.

Recebido em 14 de abril de 2024. Aprovado em 25 de outubro de 2024.

MODO FANTÁSTICO E AS POSSIBILIDADES DE LEITURA DO FANTÁSTICO NO SÉCULO XXI

No final da década de 60 do século XX, Tzvetan Todorov decretava que o fim da literatura fantástica teria ocorrido na virada do referido século, descartando, dessa forma, a obra de Franz Kafka e toda produção posterior a ela do campo estético dessa literatura. Para fazer tal afirmação, ele ancorava-se na justificativa de que a psicanálise teria substituído a literatura fantástica:

a Psicanálise substituiu (e por isso mesmo tornou inútil) a literatura fantástica. Não se tem necessidade hoje de recorrer ao diabo para falar de um desejo sexual excessivo, nem aos vampiros para designar a atração exercida pelos cadáveres: a Psicanálise, e a literatura que, direta ou indiretamente, nela se inspira, tratam disto tudo em termos indisfarçados. Os temas da literatura fantástica se tornaram, literalmente, os mesmos das investigações psicológicas dos últimos cinquenta anos. (Todorov 2004: 169)

O contexto de todas as afirmações de Todorov leva em conta as inovações que a psicanálise implantou e o impacto delas na compreensão do mundo. Acontece que Todorov parece desconsiderar que se tratam de dois campos distintos: a literatura no campo da arte e a psicanálise, no da ciência. Compreendo, com base na referida distinção, que um campo não pode invalidar o outro. Uma coisa são os eventos que ocorrem no mundo objetivo empírico, outra são esses mesmos eventos recriados ou “demonstrados”, como diria Roland Barthes (2007), pela ficção. Ainda recorrendo a Barthes: “não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem)” (2007: 21).

O veículo de toda essa argumentação foi a obra *Introdução à literatura fantástica* (2004), na qual Todorov, após trazer diversos estudos anteriores e coetâneos a ele, conduz seu trabalho a partir do enfoque da literatura fantástica como gênero literário, que teria como aspecto definidor a hesitação. O fantástico se distinguiria de gêneros vizinhos exatamente pelo trabalho diferenciado com a hesitação. No maravilhoso, a hesitação inexistiria, uma vez que o mundo nele apresentado o sobrenatural é condição de base. No estranho, especialmente em sua variante, que é o fantástico-estranho, o sobrenatural comparece, contudo ele é desfeito em função de alguma explicação lógica para os eventos que portavam uma aparente falta de lógica.

No entanto, Todorov se referia ao fantástico enquanto gênero, que, de fato, dessa forma compreendido, tem, ao longo do século XX, o volume de produções consideravelmente diminuído. Se, mudando a perspectiva, considerarmos o fantástico enquanto modo literário, verificaremos na literatura contemporânea a profusão de uma diversidade de modalidades nas quais ocorre a irrupção do metaempírico, como o re-

alismo mágico, o real maravilhoso, a fantasia, o afrofuturismo, a distopia, o realismo animista e outras. Enquanto o gênero fantástico se define pela diferença, no modo fantástico, a articulação teórica se realiza a partir das similaridades.

O estudioso português Filipe Furtado assim define o modo fantástico:

Perante o grande número e a heterogeneidade dos textos (e, mesmo, dos géneros) aqui envolvidos, convém examinar com alguma atenção aquilo que invariavelmente surge em qualquer deles e justifica, portanto, a sua subsunção no modo fantástico. Trata-se, afinal, do único factor que, a despeito da sua índole extra-literária é comum a todos: o conceito geralmente designado por sobrenatural. Para além de muito diversificados, estes elementos [sobrenaturais] variam com as épocas e as culturas em que surgem e vigoram. Portanto, modificam-se, desaparecem ou passam a sobreviver residualmente nas artes e na memória colectiva conforme o conhecimento invade o real, explorando as largas zonas de sombra que nele ainda subsistem. (2011: 1)

Adiante, em seu estudo, Furtado elucida que, no lugar da concepção de sobrenatural, a noção de metaempírico figura como mais adequada, uma vez que ela é capaz de abarcar “não só as manifestações de há muito denominadas sobrenaturais, mas, ainda, outras que, não o sendo, também podem parecer insólitas e, eventualmente, assustadoras” (Furtado 2011: 1). Por intermédio do estudo de Furtado, é possível entender que o modo fantástico agrega, a partir do trabalho estético com o metaempírico, modalidades diversas de literaturas.

Dentre as modalidades do modo fantástico que dominam o mercado editorial contemporâneo pode-se destacar boa parte das narrativas indígenas publicadas, uma vez que nelas abundam as recorrências ao mito, às metamorfoses, a fenômenos maravilhosos variados, e especialmente às encantarias.

LITERATURA INDÍGENA: A MODALIDADE FANTÁSTICA DAS ENCANTARIAS

A literatura indígena vem frequentando o mercado editorial brasileiro com mais frequência desde a década de 1990, especialmente com a publicação de duas obras: *A terra de mil povos: história indígena brasileira contada por um índio* (1998), de Kaká Werá Jecupé; e *História de índio* (1996), de Daniel Munduruku.

Como base para a presente reflexão sobre a literatura fantástica contemporânea, o objeto de estudo elencado são três contos do povo Maraguá, narrados por Yguaré Yamã: “História de Kãwéra”, “As Makukáwas” e “História de Mappinguary”, que se encontram no livro *Contos da floresta* (2011). Os indígenas da nação Maraguá, que habitam a região do rio Abacaxis, no território designado como Maraguapajy, no Estado do Amazonas, desvelam em suas histórias a força mágica e sábia da flora e da fauna, potencializando sua posição e sua potencialidade perante o universo. São histórias que nos falam, de um ponto de vista mítico, da necessária harmonia entre

homens e natureza, harmonia essa incitada por meio de seres oriundos da encantaria: seres mágicos, em uma paisagem mágica, capazes de fecundar narrativas tecidas por encantarias da linguagem, as quais emergem de um tempo e de um espaço encantados.

A noção de literatura adotada neste estudo possui um sentido estendido, procurando desvencilhar-se de preconceitos que, por exemplo, limitam o texto literário a públicos privilegiados. Mas, ao contrário disso, a literatura açambarca produções que vão desde as mais elitizadas àquelas que se encontram imantadas pela oralidade e pelas tradições populares. Todavia, ainda se costuma, mesmo em espaços acadêmicos, perceber uma visão que segrega algumas formas literárias. A literatura indígena pode ser um exemplo típico, em função de ela ocupar equivocadamente ainda uma posição de marginalidade, situando-se num espaço das bordas. Para elucidar a noção de literatura que apresenta um alargamento epistemológico e estético, as palavras de Antonio Candido ilustram com perspicácia a questão:

Chamarei literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações. [...] Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação. (2011: 174)

Pode-se perceber, pelo trecho transcrito, como ele agrega a lenda ao sentido aberto que dá à literatura, pois esta, segundo ele, é a manifestação verbal tecida pela fabulação; e é ela que dá a possibilidade de o homem, lendo-a, ler-se a si, ler a sua cultura, ler o outro, ler a cultura do outro e humanizar-se. Assim, a literatura indígena caberia perfeitamente na noção de literatura defendida por Antonio Candido, ainda que ele não tenha se referido a ela em sua argumentação. Vale agregar do mesmo modo, neste momento, as palavras de Ailton Krenak:

Quase não existe literatura indígena publicada no Brasil. Até parece que a única língua no Brasil é o português e aquela escrita que existe é a escrita feita pelos brancos. É muito importante garantir o lugar da diversidade, e isso significa assegurar que mesmo uma pequena tribo ou uma pequena aldeia Guarani [...] tenha a mesma oportunidade de ocupar esses espaços culturais, fazendo exposição da sua arte, mostrando sua criação e pensamento, mesmo que essa arte, essa criação e esse pensamento não coincidam com a sua ideia de obra de arte contemporânea, de obra de arte acabada, diante da sua visão estética, porque senão você vai achar bonito só o que você faz ou o que você enxerga. (2015: 166)

A perspectiva do estudo presente afina-se às ideias de Krenak e por isso se ressalta a imperativa ação de lançar-se um olhar mais profundo sobre a literatura indígena, um olhar que não a coloca simplesmente como algo exótico, um olhar da diferença.

Cabe entendê-la como manifestação estética, dotada de linguagens que configuram imagens, num todo artístico e singular. E, no caso deste estudo, compreender como essas narrativas podem ser figuradas no rol do modo fantástico, especialmente por meio da noção de encantaria.

Para evidenciar ainda mais a noção de literatura indígena, faz-se imprescindível diferenciá-la da literatura indianista e da literatura indigenista. A literatura indianista e a indigenista, como explica a estudiosa indígena Julie Dorrico (2018), com base em Romero (2010), caracterizam-se por ser uma escrita de autoria não indígena. Em ambas, a voz autoral não enuncia experiências próprias, mas alheias. A literatura indianista pode ser exemplificada com aquela realizada por José de Alencar, Bernardo Guimarães e Gonçalves Dias, autores não indígenas que se consideravam porta-vozes dos indígenas, dos seus valores, de suas crenças, contudo a representação que o sujeito indígena recebia se caracterizava por enformar (e informar) estereotípias, uma vez que pintava esse sujeito seja de forma idealizada, como em Alencar (*O guarani* e *Iracema*) ou em Dias (*I-Juca Pirama*), conferindo a eles traços europeizantes e/ou muitas vezes relatando equívocos inerentes à cosmogonia e sociedade indígenas; ou de forma grotesca, como é o caso do indígena figurado em obras de Bernardo Guimarães, representado de forma caricata, com traços de crueldade. Nesses dois casos, trata-se de uma representação com tendência marcadamente colonialista, pois a perspectiva manifestada pela escrita revela a postura de um sujeito que se coloca em posição de superioridade ideológica, social e étnica em relação ao outro.

Na literatura indigenista, como foi explicado, a voz autoral ainda é de um não-indígena, contudo nesse caso, ao contrário do que se encontra na literatura indianista, o autor procura se integrar ao pensamento indígena, buscando perceber suas perspectivas temporais e espaciais, inteirando-se de sua cosmogonia. Nesse caso, “o mundo indígena é o tema, e o índio, o informante” (Dorrico 2018: 236). Os romances *Utopia selvagem* e *Maíra*, de Darcy Ribeiro, e *Quarup*, de Antônio Callado são narrativas que aderiram à linha de escrita da literatura indigenista.

A literatura indígena, por sua vez, é aquela que possui uma autoria indígena. Ela é chamada de literatura nativa pelo escritor Olívio Jecupé, do povo Guarani, também nominada como literatura da floresta por Yaguarê Yamã, do povo Maraguá, mas a designação literatura indígena é adotada de forma mais geral pelos escritores indígenas de vários povos. A escritora Márcia Wayra Kambeba, da etnia Omágua/Kambeba, o escritor Daniel Munduruku, do povo Munduruku, e o escritor Tiago Hakiy, da nação Sateré-Mawé, assinalam o quanto a literatura indígena traz como sua base a memória, o pensamento e as figurações da ancestralidade.

Tomo a encantaria como noção fundadora para a compreensão da inserção da literatura indígena no campo das experimentações do modo fantástico. João de Jesus Paes Loureiro, ensaísta paraense, designa como encantarias uma espécie de espaço mítico composto pelos rios, pela floresta e pelo devaneio, no qual habitam os encantados. Esses seres constituem boa parte da identidade amazônica, haja vista o seu frequente atravessamento nas práticas cotidianas dos povos da floresta. Nesse ambiente mágico, o tempo não representa *a priori* os fenômenos, por ser fugidío e

fugaz; assim, é o espaço, em comunhão com esse tempo movente, o ser *sensorium* capaz de articular as encantarias, a função fantástica de um universo que nos oferece o espetáculo do invisível visível repleto de poesia e encantamentos. As encantarias são uma “espécie de Olimpo submerso nos rios da Amazônia, onde habitam os encantados, os deuses da cultura amazônica – e a atmosfera universal que impregna toda poesia” (Loureiro 2008: 7). Toda a floresta amazônica, que é constitutivamente aquosa, é lar das encantarias.

Não se pode tentar compreender as encantarias nas narrativas indígenas a partir de um olhar ocidental, como se, por exemplo, a ação dos seres encantados – como botos, guayaras, curupiras, mapinguarys, kãwéras ou makukáwas – fosse uma atuação sobrenatural, mas, pelo contrário, tal ação deve ser entendida como plenamente natural no contexto dos povos da floresta, para a sua cosmogonia. Por essa razão o fantástico, nesse caso, é fantástico para os leitores que observam essas narrativas e essa cosmogonia de um lugar de fora, com um olhar estrangeiro, de outra cultura. Assim, tratar das experimentações de narrativas indígenas no campo do fantástico significa entendê-las potencialmente como encantarias. E, ainda, compreendê-las como manifestações míticas que configuram a cosmogonia dos povos que as enunciam. Temos, portanto, uma modalidade especial de fantástico, veiculada por intermédio das encantarias.

As três histórias selecionadas do povo Maraguá trazem a necessária comunhão entre o homem e a natureza por meio de formulações míticas de seres encantados que defendem o espaço amazônico. Esses seres definem a identidade amazônica - integrada à natureza pela magia de relações invisíveis entre os seres. Esse seria, então, um eixo que une as três narrativas: a presença de três seres encantados: o Kãwéra (“História de Kãwéra”), o Makukawaguá (“As makukáwas”) e o Mapinguary (“História de Mapinguary”).

ENCANTARIAS E ENCENAÇÕES MÍTICAS EM NARRATIVAS DO POVO MARAGUÁ

Na “História de Kãwéra”, Yaguajê saiu para caçar, foi para o lago Kayawé e procurou caça, mas não encontrou. Quando estava quase desistindo, enxergou uma palmeira inajá cheia de frutos. Aproximou-se da árvore e viu pegadas de paca. Ficou por ali esperando que o animal retornasse para comer mais coquinhos. Veio uma paca enorme e ele empunhou a espingarda para matá-la, porém atrás de si sentiu um vulto enorme, que o assustou, fazendo-o perder a pontaria. Depois o vulto apareceu de novo, Yaguajê tentou golpeá-lo com o tacape, mas não conseguiu. Viu descer em sua frente “um terrível monstro alado, de asas de morcego” (Yamã 2011: 8), que tinha dentes e garras enormes. O monstro o arranhou e voou, sumindo pela escuridão da mata. Chegando à aldeia, contou tudo para a esposa e os cunhados. Um dos seus cunhados, Dizoáp, resolveu enfrentar o monstro. Este apareceu para Dizoáp e disse que era Kãwéra e protegia aquele lugar, o qual era proibido para caça. Mas Dizoáp enfrentou Kãwéra. Não quis ir embora, quis caçar mesmo assim. Kãwéra segurou o

homem com suas garras e o levou até sua escura e sombria casa, cheia de cadáveres de homens que desobedeceram à proibição. O homem suplicou pela vida e Kãwéra então disse que para não o matar teria que transformá-lo em Kãwéra e deixá-lo como protetor de um lugar. E assim se fez. À noite se deu a metamorfose: o homem ganhou asas, garras, pelos, rabo, dentes grandes e patas no lugar dos pés. Daquele dia em diante ele ficou encarregado de cuidar de um local, no qual as pessoas, quando desobedecem às leis da mata, veem o vulto do monstro e saem temerosas. O vulto é Dizoáp transformado em Kãwéra.

Nessa história ocorrem dois eventos que podem ser compreendidos por intermédio da noção de encantaria: o próprio ser encantado, o monstro Kãwéra, e a metamorfose de Dizoáp em um ser encantado. Tal ser encantado, o Kãwéra, é um dos protetores da floresta, fazendo cumprir as leis da mata.

Na “História de Mapinguary” temos dois protagonistas que são caçadores. Num dia, conversavam sobre histórias de “visaje”, quando viram um lindo pedaço de carne pendurado numa forquilha. Um dos caçadores logo disse que ia assar e comer a carne, mas o outro aconselhou-o a não comer, porque poderia ser a carne deixada pelo Mapinguary e quem come essa carne morre e se transforma nesse ser encantado. Aqui temos a ideia do respeito às leis da mata: não comer aquilo que não é seu. Mas o teimoso não acreditou. Depois de comer a carne, deitou-se em uma rede, porém era só começar a dormir que vinha uma visaje e o derrubava. De manhã, quando o amigo foi chamar o teimoso, ele estava embrulhado em um lençol, mas apenas a cabeça, sem o corpo, que havia sido levado pelo Mapinguary. O amigo pôs a cabeça do outro em um cesto para levar para a aldeia, mas no caminho a cabeça do teimoso metamorfoseou-se em um Mapinguary: “viu a cabeça se transformando em Mapinguary. A cabeça mesmo já não existia mais. O que havia era um corpo enorme, todo peludo, com uma hedionda boca no meio do estômago, que começou a gritar e a gemer pavorosamente” (Yamã 2011: 26). Chegando a uma aldeia vizinha, reuniu homens para afugentarem o Mapinguary, mas ele não apareceu.

No dia seguinte, foram caçar e apareceu um novo naco de carne. Um dos caçadores, desacreditando da lenda, comeu a carne. Os outros também foram comendo a carne e a cada dia um deles virava Mapinguary. Os homens restantes resolveram voltar para a aldeia. Os filhos dos homens que haviam se transformado em Mapinguarys decidiram buscá-los. Entraram por vales escuros, viram os nacos de carne pendurados, mas não tocaram neles. Chegaram em uma maloca, viram vultos de Mapinguarys, porém decidiram ficar de longe. De manhã viram os seus pais, que pediram aos filhos para irem embora, porque agora eles tinham uma missão: defender a floresta na forma de Mapinguarys e quando chegasse à noite, eles poderiam comer seus próprios filhos. Um dos filhos não acreditou, ficou para trás e o seu pai o comeu. “Até hoje na floresta, quando se encontra qualquer resto de carne ou frutos, ninguém pega, com medo de se transformar em Mapinguary” (Yamã 2011: 32). Nessa história a trajetória semântica é muito similar à de “História de Kãwéra”, pois o ser encantado é protetor da mata e tem como função punir os homens que não respeitam as leis da mata. Há nos dois contos a transformação dos homens em seres encantados por

meio de um processo metamórfico detalhado na tessitura do enredo, destacando a forma inumana e encantada na qual se transforma o sujeito que viola as leis desse espaço singular, o espaço amazônico.

No conto “As makukáwas”, um homem certo dia caçou várias makukáwas, muitas além do que ele e a mulher dariam conta de comer. Chegando a casa ordenou à mulher que limpasse as aves e as cozinhasse para o jantar. Ela, desesperada por ter que limpar tantas aves, e escutando um pássaro tipuã cantar na floresta, disse: “Ah, tipuã, se você fosse um homem, na certa não ficava aí cantando; viria me ajudar a fazer essa janta” (Yamã 2011: 15). Logo apareceu um homem alto, forte, com os pés de pássaro e começou a depenar as aves muito rapidamente. Depois se sentou e disse que ficaria para o jantar. A mulher colocou as makukáwas na panela, mas nada de elas cozinhar. O marido, depois que chegou, impaciente disse que ia tomar o caldo pelo menos. Abriu a panela e viu que as makukáwas estavam com os olhos arregalados. Depois ele comeu as makukáwas mesmo cruas. Passou um vento e deu vida a todas as makukáwas, as que a mulher tinha salgado para comer depois, as que estavam na panela e até aquelas que estavam na barriga do homem.

Nessa hora o estranho que estava ainda sentado na cozinha revelou que era Makukawaguá, pai dos pássaros makukáwas, e revelou que as makukáwas são aves visajentas “e não podem ser mortas aos montes, por uma só pessoa” (Yamã 2011: 21). Quando isso acontece, disse Makukawaguá, eu visito e assombro o caçador e sua família. Virou-se para a mulher e disse que ela deveria aprender também a quem pede ajuda: “Não fale bobagem, chamando quem não conhece. As mães-da-floresta são vingativas e não toleram gente tola” (Yamã 2011: 21). Depois ele assumiu sua forma verdadeira de encantado: homem com cabeça de pássaro e asas negras. Levantou voo e desapareceu no negrume da noite. Temos na história mais dois seres protetores: Makukawaguá e a mãe-da-floresta. E, no caso de Makukawaguá, a exemplo do que ocorre nos dois outros contos, há um processo metamórfico evidenciado na narrativa. Nos três contos os seres encantados, conforme já anunciei anteriormente, se configuram como mitos.

Segundo Mircea Eliade, “o homem das sociedades nas quais o mito é uma coisa vivente, vive num mundo ‘aberto’, embora ‘cifrado’ e misterioso. O Mundo ‘fala’ ao homem e, para compreender essa linguagem, basta-lhe conhecer os mitos e decifrar os símbolos” (1972: 101). Por isso, o aparente sobrenatural no mito tem sempre o valor de verdade indiscutível para uma dada cultura e, nesse caso, o sobrenatural se configura como real, ao menos para a cultura em questão. Diante de uma paisagem encantada, na qual o ser encantado/ o mito procura harmonizar homem e natureza, o olhar “contempla uma realidade visual que ultrapassa os sentidos práticos e penetra numa outra margem do real” (Loureiro 2015: 135). Essa outra margem, por ser muitas vezes invisível, não é menos importante do que o lado da visibilidade. Assim como o espaço cheio é definido também pelos espaços vazios, o espaço das visibilidades muitas vezes deve ser definido e norteado pelas invisibilidades. Lembremo-nos do conselho poético de Fernando Pessoa, em seu poema “Ulisses”, inserido no livro *Mensagem*:

O mito é o nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus
É um mito brilhante e mudo –
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo.
Este, que aqui aportou,
Foi por não ser existindo.
Sem existir nos bastou.
Por não ter vindo foi vindo
E nos criou.
Assim a lenda se escorre
A entrar na realidade,
E a fecundá-la decorre.
Em baixo, a vida, metade
De nada, morre.
(Pessoa 2008: 83)

Quais os limites entre o visível e o invisível, o racional e o encantado, a lenda e a realidade? Aquele acontecimento ou ser encantado que, pela ótica racionalista, não existe, pela perspectiva de um olhar não margeado, pode definir o sujeito, a sua cultura e a sua história.

Para André Jolles (1976), a predição compõe o mito, na medida em que a narrativa mítica tende a aclarar fatos que ocorrem no mundo, apontando sempre para a direção do futuro, para a explicação de fenômenos similares que lhes são posteriores. Nesse sentido, o mito se constitui por meio de saberes inerentes a uma cultura, a uma comunidade que partilha práticas discursivas análogas. O saber, para Jolles, é o cerne da disposição mental do mito. Os saberes vinculados aos três contos, como já demonstrei, referem-se a uma prática de respeito que o homem deve ter em relação à natureza, não tomando dela mais do que o necessário à sua sobrevivência, ou não tomando para si aquilo que é do outro. Tem-se, nesse sentido, uma prática identitária cultural, coletiva que permeia o imaginário de encantarias da Amazônia e orienta comportamentos e atitudes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A narrativa mítica, que é a das encantarias, porta saberes que auxiliam a compreensão de acontecimentos futuros relacionados à situação gerada pelo mito, e daí advém a sua potência metafórica, pois, como argumenta Maria da Piedade Almeida: “a imaginação produtora exercita-se na criação de mitos como também na criação de metáforas” (1988: 65). Esses seres encantados e todas as encantarias amazônicas são metáforas da força invisível que há na visibilidade das relações entre os homens

e das relações dos homens com a mata. Loureiro (2001), em “Amazônia: 500 anos de poética do imaginário”, lembra que, ao longo dos tempos, as tensões entre o homem e a natureza foram crescendo, se renovando, tendo um dilema fundador: domínio e submissão. “Ou melhor: dominação submissa versus submissão dominante. Uma tensão agônica e desmedida de mitos e exorcismos. Ora a natureza impondo-se ao homem. Ora o homem que a ela se impõe” (Loureiro 2001: 336). É isso que temos na base dos três contos: o fluir e refluir dessa dialética.

Em *A arte como encantaria da linguagem*, Loureiro (2008: 7) defende que as encantarias, como lugar dos encantados, desvelam a libertação da função utilitária dos rios e das matas, e valorizam a relação desses espaços com o imaginário. Esse imaginário tem relação simbólica com as identidades. A mata e seus mitos e seres encantados nos cobram que despertemos, comecemos a perceber o nosso mundo, sua flora e sua fauna, por uma ótica humanizadora. Loureiro alerta (2001: 336) sobre a nossa “identidade sonâmbula”, na medida em que não nos reconhecemos na história do colonizador e nem nos descobrimos na história original dos indígenas e caboclos. Para despertar talvez seja necessário imergir nessa atmosfera encantada amazônica e aprender a ler toda a sua poesia, sua linguagem-encantaria, porque ali estão os rastros de nossa identidade, uma identidade entrelaçada à natureza, com ela harmonizada e entoada.

Na visão de Kaká Werá Jecupé, em *A terra dos mil povos*, “tudo entoa: pedra, planta, bicho, gente, céu, terra” (1998: 18). Ou tudo deveria entoar, na medida em que reside nessa entoação a manifestação de um sistema de verdades que alguns governos procuram interditar, um sistema que aponta para o necessário enlace homem e natureza, e por isso as narrativas indígenas muitas vezes apresentam-nos esses seres encantados. Talvez sejam necessários ainda muitos Kãwéras, Mapinguarys e Makukawaguás para que não deixemos “a boiada passar”, para evitar o extermínio dos povos da floresta, como recentemente foram abatidos os Yanomami.

A literatura indígena, como as outras modalidades literárias do modo fantástico, constitui-se como ficção; logo as ações nela inscritas não podem ser confundidas com ações empíricas, situam-se em dois campos diferenciados. Contudo, elas provêm da natureza efabuladora do homem e, por assim constituírem-se, conjugadas ao mito, essas narrativas acabam por amalgamarem-se a uma rede de cosmogonias e de saberes culturais e ancestrais que compõem o imaginário de alguns povos. Tratar essa literatura no âmbito das experimentações do fantástico contemporâneo implica trazer à cena literária a força de um imaginário encantado, ancestral e mítico, tão presente e frequente ainda neste século XXI.

OBRAS CITADAS

ALMEIDA, Maria da Piedade Eça de. Mito: metáfora viva? Regis Morais, org. *As razões do mito*. Campinas: Papyrus, 1988, 59-67.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2007.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. 171-193.

DORRICO, Julie et al. *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção*. Porto Alegre: Fi, 2018.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FURTADO, Filipe. Fantástico: Modo. *E-Dicionário de Termos Literários*. Coord. Carlos Ceia. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>.

JECUPÉ, Kaká Werá. *A terra dos mil povos*. São Paulo: Peirópolis, 1998.

JOLLES, André. *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

KRENAK, Ailton. *Encontros com Ailton Krenac*. Sergio Cohn e Idjahure Kadiwel, orgs. Rio de Janeiro: Azougue, 2017.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *A arte como encantaria da linguagem*. São Paulo: Escrituras, 2008.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*. Manaus: Valer, 2015.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Teatro e ensaios*. São Paulo: Escrituras, 2001.

MUNDURUKU, Daniel. *História de índio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. PESSOA, F. *Mensagem*. Coimbra: Angelus Novus, 2008.

ROMERO, Francisco Javier. La literatura indígena mexicana en búsqueda de una identidad nacional. *XXXVIII Congreso Internacional Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana Independencias: Memoria y Futuro, Washinton, 9 a 12 de junio de 2010*. Disponível em: https://www.academia.edu/28274588/%C3%AF_LA_LITERATURA_IND%C3%8DGENA_MEXICANA_EN_B%C3%9ASQUEDA.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2004.

YAMÃ, Yaguarê. *Contos da floresta*. São Paulo: Peirópolis, 2011.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO FICCIONAL NO CONTO FANTÁSTICO “AS FLORES”, DE AUGUSTA FARO

Cecil Jeanine Albert Zinani¹ (UCS)
e Guilherme Barp² (UFRGS)

RESUMO: A literatura de autoria feminina que tematiza o insólito tem se tornado mais frequente na contemporaneidade. Uma autora que escreveu contos insólitos é Augusta Faro, em cuja obra *A friagem* (1999) encontra-se o conto “As flores”, objeto deste estudo. Após realizar algumas considerações sobre o fantástico, fundamentadas, principalmente, em Todorov (2004) e Roas (2014), são abordados conceitos relativos ao neofantástico, bem como a caracterização do espaço ficcional em Furtado (1980). A partir desse arcabouço, são investigados aspectos que organizam o espaço narrativo no conto “As flores”, evidenciando a relevância desse elemento na estrutura do conto fantástico em estudo.

PALAVRAS-CHAVE: fantástico; neofantástico; espaço ficcional; literatura de autoria feminina; “As flores”.

THE REPRESENTATION OF THE LITERARY SPACE IN THE FANTASTIC SHORT STORY “AS FLORES”, BY AUGUSTA FARO

ABSTRACT: Supernatural literature written by women has become increasingly prevalent in contemporary times. Augusta Faro, known for her supernatural short stories, includes one such tale, “As Flores” (“The Flowers”), in her book *A Friagem (The Chill)* (1999), which is the focus of this study. Following an initial theoretical section on fantastic literature, drawing primarily on Todorov (2004) and Roas (2014), this paper explores concepts related to the neofantastic genre and the representation of space in such literature, as proposed by Furtado (1980). Building on this theoretical foundation, the paper then examines the literary space in “As Flores,” demonstrating its significance within the structure of the fantastic short story.

KEYWORDS: fantastic; neofantastic; literary space; women’s literature; “As flores”.

Recebido em 14 de abril de 2024. Aprovado em 26 de março de 2023.

1 cezinani@terra.com.br - <https://orcid.org/0000-0002-8656-8865>

2 gbarp123@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-0393-2693>



INTRODUÇÃO

Problematizar a produção de um gênero literário que se manifesta em diferentes autoras e gêneros [...], como o fantástico e suas vertentes, pode colaborar para o desvendamento de imaginários sociais que se constituíram a partir do silenciamento de vozes, especialmente femininas, no cânone literário. Nesse sentido, o insólito, o inexplicável, o horrível e/ou o insano, coexistindo como representação da realidade cotidiana, permitem entrever as contradições de um mundo aparentemente ordenado.

(Martins 2021: 56)

A modalidade narrativa denominada insólito – referida, muitas vezes, apenas como fantástico –, pode designar uma série de fenômenos, tais como fantástico, maravilhoso, estranho, animista, fantasista, tendo suas raízes em tempos imemoriais, associada a contos de fadas, relatos mitológicos ou manifestações folclóricas. No contexto literário, deixado de lado o contexto das narrativas folclóricas, o fantástico desponta no Romantismo como uma maneira de lidar com o racionalismo da época, originário do desenvolvimento científico e tecnológico. Ligado, previamente, ao gótico, do qual se originou, contou com recepção favorável de uma significativa parcela do público leitor, propiciando que se desenvolvessem estudos teóricos sistemáticos sobre esse tema. O fantástico não desapareceu, como asseveram alguns estudiosos, a exemplo de Todorov (1979: 164), porém transformou-se, sendo uma de suas denominações, contemporaneamente, o neofantástico.

Esse gênero tem se mostrado pouco representativo na literatura de autoria feminina brasileira, ainda que nomes estrangeiros muito expressivos tenham produzido obras bastante significativas, entre elas, *Frankenstein: o moderno Prometeu*, de Mary Shelley, publicado, originalmente, em 1818, ou *A casa dos espíritos*, de Isabel Allende, que veio à luz em 1982. No Brasil, uma das primeiras autoras a se aventurar na literatura fantástica foi Emília Freitas, que publicou, em 1899, o romance *A rainha do ignoto*. Entre as autoras contemporâneas que contemplam a literatura do insólito, destaca-se Augusta Faro Fleury de Melo.

Augusta Faro, nascida em Goiânia, é autora de mais de uma vintena de livros. Recebeu o Prêmio Octávio de Faria da União Brasileira dos Escritores do Rio de Janeiro, além de outros prêmios, e pertence, além de outras associações, à Academia Goiana de Letras, onde ocupa a cadeira nº 26. Sua primeira obra foi o livro de poemas *Mora em mim uma canção de menina*, publicado em 1982. Além de poemas, escreveu contos, ensaios, literatura infantil, entre outros (Martins 2021: 205-206). O livro *A friagem*, composto por 13 contos, foi publicado em 1998, assinalando a estreia da autora no gênero fantástico. Entre os contos, destaca-se o texto “As flores”, cuja configuração do espaço ficcional – conforme Furtado (1980: 119) – será objeto deste estudo, após algumas considerações sobre literatura fantástica e o neofantástico.

FANTÁSTICO E SUA TRANSFORMAÇÃO: O NEOFANTÁSTICO

Todorov, em textos publicados nas décadas de 1960 e 1970, considera que a literatura fantástica teve uma vida bastante breve (1979: 164).³ Ela inicia no final do século XVIII, havendo, posteriormente, uma significativa redução do interesse pelo gênero, o qual desaparece no final do século XIX. No entanto, o crítico assevera a continuidade de aspectos como o sobrenatural e o maravilhoso, os quais existem desde sempre. O autor fundamenta o fantástico em dois aspectos, primeiramente, a hesitação do leitor que se identifica com a personagem principal, e, depois, a existência de um acontecimento insólito. Também considera imprescindível uma modalidade específica de leitura que não pode se caracterizar como poética ou alegórica (Todorov 1979: 152). Para o autor, similarmente a outros teóricos, como publicado por Lovecraft em 1927 (2008: 25) e por Roas em 2001 (2014: 58), a característica fundamental do fantástico é o medo, ou seja, o sentimento de desestabilização do ser humano (Todorov 2004: 40). Essa instabilidade tem lugar diante do questionamento da racionalidade do século XIX, por meio da manifestação de aspectos sombrios da natureza humana ou, no caso de Lovecraft, pela presença do inominável, contra o qual não há defesa nem prevenção possível.

Todorov (2004: 171) atribui ao fantástico duas funções, uma literária e outra social. Em relação à função literária, subdivide-a em três aspectos: o pragmático, o semântico e o sintático. O pragmático tem em vista que o “sobrenatural emociona, assusta, ou simplesmente mantém em suspense o leitor” (Todorov 2004: 171), relacionando-o ao enunciado e à enunciação do texto; o semântico consiste no próprio tema da narrativa; e o sintático estabelece as relações entre as partes constituintes, os nexos de causalidade, espacialidade e temporalidade, integrando o processo narrativo. A respeito da função social, “o fantástico permite franquear certos limites inacessíveis quando a ele não se recorre” (Todorov 2004: 167). Dessa forma, entende que essa modalidade literária possibilita evitar a censura, quando são abordados temas interditados pela sociedade, ou, como afirma o autor: “a função do sobrenatural é subtrair o texto à ação da lei e com isto mesmo transgredi-la” (Todorov 2004: 168), quer se trate de temas associados ao tu, portanto, referentes a desvios de comportamento, ou compatíveis com o eu, dessa forma, relacionados a neuroses. Em síntese, o fantástico concede a oportunidade de que assuntos considerados tabus, portanto socialmente proscritos, possam ser discutidos livremente.

Para o autor, o fantástico constitui um gênero bastante fluido que “pode se desvanecer a qualquer instante” (Todorov 2004: 48), comparando-o ao presente; dessa maneira, as categorias vizinhas, o estranho e o maravilhoso, podem ser associadas, respectivamente, ao passado, já conhecido, e ao futuro, o desconhecido. Assim, o instante fugaz, relacionado ao presente, consiste na hesitação, considerada a essência do fantástico, o qual, quando devidamente explicitado pelas leis naturais, constitui-se no estranho; ou, no sobrenatural, quando não houver possibilidade de correspon-

3 **Nota Bene:** na contextualização das obras estrangeiras, será informada a data da edição original ou, na sua menção, a data de publicação original e a data da edição usada como fonte documental.

dência entre os fatos e essas leis. Nessa perspectiva, o fantástico se reduz, apenas, a uma linha divisória entre o estranho e o maravilhoso, exaurindo seu potencial no momento da decisão.

Uma perspectiva mais contemporânea do fantástico é apresentada por David Roas, em sua *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas* (2014). Para o autor, o fantástico somente pode ser estabelecido em uma relação com o real, dessa maneira, a narrativa precisa apresentar um fenômeno que não possa ser explicado pelas leis naturais, ou seja, sobrenatural: “Assim, para que a história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade” (Roas 2014: 31). Ainda que, nesse aspecto, apresente o mesmo posicionamento de Todorov (2004: 40), Roas avança em sua fundamentação, considerando o fantástico uma ameaça, uma vez que destrói a estabilidade da realidade conhecida, transtornando as leis naturais e compelindo o leitor a questionar a realidade circundante. Se a percepção da realidade se revela problemática, movediça, o mesmo pode ocorrer em relação ao sujeito. Prossegue o autor: “a existência do impossível, de uma realidade diferente da nossa, leva-nos, por um lado, a duvidar desta última e causa, por outro, em direta relação com isso, a dúvida sobre nossa própria existência, o irreal passa a ser concebido como o real, e o real, como possível irrealidade” (Roas 2014: 32). Com isso, o fantástico lança uma luz sobre o lado escuro do ser humano, em que a racionalidade não é possível.

A evolução do conhecimento e as mudanças sociais que acarretaram o progresso da ciência e a transformação da sociedade, associadas a novos entendimentos sobre o sujeito e a realidade, originaram novas formas de narrar o insólito. Nessa perspectiva, autores hispano-americanos muito relevantes influenciaram os novos rumos dessa modalidade de literatura, como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares, mestres do conto fantástico, ou Horacio Quiroga, Gabriel García Márquez, representantes do realismo maravilhoso. Configura-se, então, o neofantástico.

Conforme Todorov (2004: 169), o fantástico, no século XX, foi substituído pela psicanálise, uma vez que perdeu sua função social que era elaborar as neuroses e os interditos da sociedade, além de provocar o medo. Essa assertiva é contestada por Roas (2014: 40) que aponta para novas configurações narrativas do fantástico, como procedidas por Kafka, Borges, Cortázar, as quais não provocam medo explícito, tampouco situam-se na hesitação entre estranho e maravilhoso. Cortázar, em “Alguns aspectos do conto”, afirma que a grande maioria dos contos que escreveu são fantásticos, “por falta de um nome melhor, e se opõe a esse falso realismo que consiste em crer que todas as coisas podem ser descritas e explicadas” (1993: 148), de acordo com o racionalismo filosófico do século XVIII, em que leis e princípios bem como relações de causa e efeito funcionavam em perfeita harmonia. Assegura que sua busca pessoal é orientada para “uma literatura à margem de todo o racionalismo demasiado ingênuo” (1993: 149). Na verdade, o autor denomina “fantástico” uma outra modalidade de conto, o qual, ainda que apresente a ocorrência de um acontecimento extraordinário, afasta-se das prescrições dos teóricos da área, questionando

as leis que regulam a realidade e enfatizando a validade das exceções (Cortázar 1993: 149). É possível afirmar que muitos contos desse autor configurem outra vertente do fantástico, o neofantástico.

Em artigo publicado na revista *Mester* em 1990, Alazraki (2001: 275) comprova a evolução do fantástico, a partir da obra *Metamorfose*, de Kafka, que não é considerada fantástica por teóricos como Todorov, Caillois e Vax. Ele afirma que as parábolas utilizadas por Kafka ultrapassam critérios lógicos e racionais, problematizando o entendimento de suas metáforas. Entende a obra de Kafka como fantástica, na medida em que apresenta uma realidade cotidiana que encobre outra realidade, profundamente humana, porém, oculta pelas convenções culturais (Alazraki 2001: 275). Por buscar intuir e conhecer essa outra realidade, situada além daquilo que está construído racionalmente, essa literatura é nomeada de neofantástico por Alazraki (2001: 276). Um conto exemplar de Cortázar que ilustra essa nova modalidade é “A ilha ao meio dia”, do livro *Todos os fogos o fogo*, publicado originalmente em 1966 (2002: 121-133). O conto narra a obsessão de um comissário de bordo de um avião que faz a rota Roma–Teerã por uma ilha grega, sobre a qual passa três vezes por semana. Após olhar a ilha, reiteradamente, percebendo-a cada vez mais próxima, o comissário decide tirar suas férias e ir para lá. Ao chegar, vê o avião em que trabalhava afundar no mar, e um cadáver com o uniforme de comissário chegar à praia com a garganta cortada. O evento insólito é a expansão do tempo, pois, ainda que a narrativa detalhasse as diversas viagens, a viagem, na verdade, é uma só e o fato narrado é a queda do avião. O conto, dessa maneira, afasta-se dos preceitos do gênero como descrito por teóricos como Todorov. O mais adequado seria denominá-lo de neofantástico.

Para Alazraki, o neofantástico se diferencia do fantástico tradicional, do século XIX, por três aspectos: visão, intenção e *modus operandi*. Em relação à visão, “o neofantástico assume o mundo real como uma máscara, como uma capa que oculta uma segunda realidade que é o verdadeiro destinatário da narração neofantástica”⁴ (2001: 276). Dessa maneira, a realidade não constitui um bloco sólido em que ocorre alguma fissura (a qual abrigaria o evento fantástico), porém, é porosa, semelhante a uma esponja por onde é acessada uma segunda realidade. Esses interstícios assinalam a falsidade do mundo considerado real. Logo, a pretensa firmeza e a estabilidade da realidade cotidiana são falsas, constituindo um disfarce, não passando de ilusão.

A respeito da intenção, diferentemente do conto fantástico que se empenha em causar medo ao leitor, destruindo suas certezas, verifica-se que o conto neofantástico não pretende provocar essa sensação, mas apenas inquietude e perplexidade, devido ao caráter insólito da narrativa. Conforme Alazraki, “[os contos fantásticos] são, em sua maior parte, metáforas que buscam expressar vislumbres, entrevisões ou interstícios de motivos que escapam ou resistem à linguagem da comunicação”⁵ (2001: 277, tradução nossa). Essas narrativas não cabem no sistema conceitual que

4 Lo neofantástico assume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica.

5 [Los cuentos fantásticos] son, in su mayor parte, metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiónes o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación.

as governa. Dessa maneira, resta ao processo metafórico a possibilidade de acessar a segunda realidade. O autor expande o conceito de metáfora, adjetivando-a como epistemológica e definindo-a como alternativa para nomear aquilo que não pode ser nomeado pela linguagem científica. Essa ambiguidade possibilita interpretações de aspectos não explicitados no texto, uma vez que ele silencia, sendo que esse silêncio constitui sua maior força. É o que ocorre no conto de Cortázar citado. Alazraki (2001: 277) exemplifica esse processo metafórico com o conto “A biblioteca de Babel” (1944; 1999) de Borges, que inicia com a frase: “O universo (que outros chama a Biblioteca) compõe-se de um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais...” (Borges 1999: 516).

O terceiro aspecto, o *modus operandi*, refere-se, propriamente, à construção da narrativa. O relato fantástico tradicional inicia com uma situação idêntica à realidade factual do leitor, a qual, após a apresentação progressiva de algumas pistas, é fraturada por um acontecimento insólito, que gera o medo característico dessa modalidade literária. No neofantástico, o fato estranho ou sobrenatural ocorre no início da narrativa, sem que haja qualquer preparação, precipitando-se de imediato sobre o leitor. Como exemplo bem elucidativo, Alazraki (2001: 279) recorre novamente à obra *Metamorfose*, editada originalmente em 1915, de Kafka, cuja primeira frase é: “Certa manhã, depois de despertar de sonhos conturbados, Gregor Samsa encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso” (2002: 7). Conforme Alazraki (2001: 280), o neofantástico refere-se a sentidos oblíquos, metafóricos ou figurativos. Dessa maneira, a transformação de Gregor pode ser entendida como uma projeção da situação familiar vivida pela personagem, que é explorada pela família, uma vez que, com seu trabalho, precisa sustentar os pais e a irmã, já que nenhum deles se dispõe a trabalhar, ainda que todos estejam aptos a exercer alguma atividade, como fica comprovado na final da narrativa. Assim, como o fantástico pode ser entendido como um desafio ao racionalismo dos séculos XVIII e XIX, o neofantástico pode ser visto como uma consequência do horror desencadeado pela Primeira Grande Guerra, da psicanálise e dos movimentos de vanguarda como o surrealismo ou existencialismo que tiveram lugar na primeira metade do século XX (Alazraki 2001: 281). É possível considerar que contos de Augusta Faro, presentes no livro *A friagem* (1998), estejam inseridos na perspectiva do neofantástico.

A CONFIGURAÇÃO DO ESPAÇO NA NARRATIVA FANTÁSTICA

Publicada na década de 80 do século XX, a obra de Filipe Furtado, *A construção do fantástico na narrativa* (1980), ainda hoje constitui uma obra de referência para a elucidação dos componentes da narrativa fantástica, no sentido de delimitar o gênero, estabelecer a arquitetura dos elementos constituintes, em contraste com outras modalidades de narrativa, verificar formas de combinação possíveis para a configuração do gênero. Para o autor, a existência do fantástico depende do equilíbrio construído pela organização dinâmica e pela combinação das partes tanto no plano da obra quanto no plano do discurso (Furtado 1980: 15).

Da mesma maneira, como Todorov (2004: 41) e Roas (2014: 30), o autor considera que os temas sobrenaturais são indispensáveis ao fantástico, ainda que não sejam exclusividade desse gênero. Complementa esse entendimento com o conceito de fenomenologia metaempírica. Para Furtado, essa fenomenologia

está para além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência, tanto por intermédio dos sentidos ou das potencialidades cognitivas da mente humana, como através de quaisquer aparelhos que auxiliem, desenvolvam ou supram essas faculdades. Portanto o conjunto de manifestações assim designadas inclui qualquer tipo de fenômenos ditos sobrenaturais na acepção mais corrente do termo [...], mas também todos os que, seguindo embora os princípios ordenadores do mundo real, são considerados inexplicáveis e alheios a ele apenas devido a erros de percepção ou desconhecimento desses princípios por parte de quem porventura os testemunhe. (Furtado 1980: 20)

Desse modo, a terminologia utilizada pelo autor lembra termo insólito, na medida em que se refere a fenômenos que não podem ser explicados, objetos de experiência ou verificados pelos meios possíveis ou, ainda, devido ao desconhecimento ou a equívocos na sua apreensão. Aponta, também, como essência do fantástico, a apresentação do evento sobrenatural de forma crível e que mantenha “uma constante e nunca resolvida dialética entre ele e o mundo natural em que irrompe, sem que o texto alguma vez explicita se aceita ou exclui inteiramente a existência de qualquer um deles” (Furtado 1980: 38), permanecendo, durante toda a narrativa, a ambiguidade entre os mundos empírico e metaempírico.

Para o autor, é indispensável a ocorrência da verossimilhança, bem como a manutenção de dúvida até o final do texto. Outro aspecto importante é a concorrência de todos os componentes do processo narrativo na direção da fenomenologia metaempírica, elemento fundamental para gerar a reação esperada (Furtado 1980: 19-22). Dessa maneira, ocorre um apagamento dos demais elementos da diegese, o que não significa sua eliminação, uma vez que personagem, espaço, tempo, narrador e narratário continuam sendo fundamentais, apenas são reduzidos a alguns traços essenciais.

Em relação ao espaço, ainda que sua descrição seja restrita ao que interessa à fenomenologia metaempírica, quando bem utilizado, pode prestar uma contribuição relevante em dois aspectos: quanto à verossimilhança e quanto à manutenção da ambiguidade. Para Furtado (1980: 120-121), os aspectos constituintes do espaço fantástico, em geral, organizam-se em duas categorias: realistas e alucinantes. Os elementos realistas se caracterizam por “acentuarem sempre os traços considerados mais representativos do mundo empírico, [...] simulando, assim, um rigoroso respeito pelas leis naturais e pelo que a ‘opinião comum’ considera ser o real” (Furtado 1980: 120). Os elementos alucinantes são aqueles itens particulares que se inserem no espaço anterior, contribuindo para uma configuração que cause estranhamento ao leitor. Dessa maneira, ao jogar com as duas perspectivas, o espaço torna-se um elemento importante para evidenciar o fantástico, ou, nas palavras de Furtado “aparentando

mostrar elementos familiares do real para mais facilmente os escamotear e promover a introdução do inadmissível” (1980: 121).

Relativamente à modalidade de espaço, o autor faz referência a locais fechados e delimitados, indicando a influência da literatura gótica em que predominavam castelos antigos, casas grandes, meio arruinadas, com labirintos, construções situadas em locais ermos, áreas isoladas (Furtado 1980: 121). Também evita planos verticais ascendentes, uma vez que esses trazem conotação positiva, porém privilegia planos descendentes (subterrâneos, criptas) (Furtado 1980: 125). A iluminação também é parca, as descrições evitam a luz e a cor, criando uma atmosfera de indeterminação, adequada à inserção de aspectos alucinantes. Como a construção do fantástico prevê a precariedade do equilíbrio entre realidade e ilusão, é imprescindível a escolha de um espaço híbrido, “descontínuo, formado por associação forçada de elementos dissonantes e reciprocamente exclusivos, que constitua o fundo adequado à incerteza e à indefinição da história” (Furtado 1980: 125). Esse equilíbrio precário, na apresentação do espaço encenado, deve empregar elementos tanto alucinantes quanto realistas, pendendo de um lado e para o outro, de modo a corrigir as distorções que possam ocorrer. O espaço conhecido, familiar, deve estar presente na maior parte da narrativa, enquanto o espaço alucinante deve ser episódico e ocasional, porém, é imprescindível que esteja presente, sob pena de inviabilizar o insólito. Conforme o autor, é importante combinar adequadamente as duas modalidades, a fim de obter o efeito desejado. Para que o insólito consiga manter a ideia de coexistência entre dois universos excludentes e, assim, possibilitar a manutenção da dúvida do destinatário, é imprescindível que o aspecto “normal” seja bem demarcado, ainda que o fantástico tenda a contaminar esse mundo. Geralmente, o espaço predominante é o realista, uma vez que é nesse que aparece o elemento insólito que vai instituir uma fissura que desconstrói a solidez do mundo concreto (Furtado 1980: 126).

O caráter de “normalidade” da narrativa não repousa apenas no espaço, pois os demais elementos contribuem para esse efeito. De acordo com Furtado (1980: 128), “o espaço fantástico simula a completa abertura do real para mais facilmente levar o destinatário da enunciação a pô-lo em causa e aceitar o seu desmantelamento sem que muitas vezes disso se aperceba”. A partir dessas considerações, examinar-se-á a questão do espaço no conto “As flores”, de Augusta Faro, na perspectiva do neofantástico.

O ESPAÇO FICCIONAL, SOB A PERSPECTIVA DO NEOFANTÁSTICO, NO CONTO “AS FLORES”

A respeito da obra *A friagem*, de Augusta Faro, diversos contos têm sido objeto de estudo, sob os mais variados aspectos, focalizando o elemento fantástico, quer seja na perspectiva da personagem (Batista & Borges: 2013), do narrador e do narratário (Zinani & Knapp, 2020). Tendo em vista que o espaço ficcional não se constitui em elemento de destaque na ficção insólita, verificou-se interesse menor em abordar os contos por essa perspectiva, motivando este estudo.

Uma das narrativas em que o espaço ficcional ganha relevância é o conto “As flores”, que apresenta a trajetória de Rosa, a protagonista, cujo nascimento ocorre em 29 de fevereiro, portanto, num ano bissexto, o que, de certa maneira, já prenunciava a trajetória bizarra da personagem.

A inserção desse conto na perspectiva do fantástico contemporâneo concretiza-se nas primeiras linhas, tendo em vista que o acontecimento insólito ocorre no início da narrativa, sem qualquer preparação prévia, como preconizado por Roas (2014: 66) e Alazraki (2001: 276). O fenômeno metaempírico desdobra-se em relação aos seguintes aspectos: a) ao espaço, com a nova feição da natureza que adquire tons inusitados, desde o início dos trabalhos de parto; b) à personagem recém-nascida, que, ao ser mergulhada na água do primeiro banho, fala “obrigada”, duas vezes, à estupefata parteira; c) ao elemento água do banho cujo perfume se espalha por todo o ambiente.

Considerando a afirmativa de Alazraki (2001: 276) que o neofantástico opera em clave própria, pode-se considerar que seu *modus operandi* evidencia-se, em primeiro lugar, no âmbito espacial, de forma não convencional, uma vez que não privilegia espaços fechados e escuros. No conto, o evento metaempírico ocorre em dois domínios: um de caráter exterior e outro, interior, assinalando a porosidade da realidade circundante. Quando a mãe entra em trabalho de parto, no dia 28 de fevereiro, ocorre o primeiro fenômeno, esse relacionado ao sol, portanto, de caráter externo: “O sol lá fora parecia uma mancha púrpura e seus ensolarados cabelos desciam até as montanhas como um manto violáceo onde faiscavam gotas orvalhadas em tons de carmim, às vezes grená” (Faro 1998: 41). No dia seguinte, no horário em que a menina nasceu, na mesma perspectiva espacial, transcorre a grande transformação: a cor do céu passou do tradicional azul para o inusitado rosa, despertando a atenção de toda a cidade para esse espetáculo de rara beleza. Como o fenômeno acontece em local aberto, na presença de toda a cidade, algumas pessoas manifestaram seu caráter supersticioso, associando a ocorrência a maus presságios, como o anúncio do final dos tempos; já outros “admiraram a formosura dessa cor rosada a cobrir as cabeças dos terrestres [...]. Se o azul era bonito, esse tom de rosa trouxe muita alegria e perplexidade” (Faro 1998: 42). Ao contrário dos seres humanos, que apreciaram o fenômeno, os animais foram afetados de forma diversa, cada qual a sua maneira, demonstrando seu desconforto com o descompasso da natureza: cães latiam, bois mugiam, galinhas cacarejavam; enfim, houve um descontrole geral. Os acontecimentos foram registrados por padre Eustáquio, que também era fotógrafo, a fim de submeter os estranhos acontecimentos à análise de especialistas.

O espaço simbólico, onde iria transcorrer até o desenlace a vida da protagonista, é traduzido por sua afinidade com a natureza. Esse fenômeno se evidencia na alimentação exclusivamente de rosas, no perfume que emanava da jovem e na eventual cor rosada dos olhos.

O cenário diurno com ênfase celeste, ademais, vai contra o que fora priorizado por Furtado (1980: 123), em relação ao fantástico tradicional ser manifestado mais eficientemente em planos descendentes. Nessa parte inicial narrativa, há destaque a

um plano vertical ascendente, que comumente, segundo Furtado (1980: 125), tem conotação positiva. Nesse conto neofantástico, entretanto, esse plano tem conotação ambígua, positiva e negativa ao mesmo tempo, por parte de algumas personagens, humanas e animais.

A outra parte do fenômeno ocorre em espaço fechado, logo após o parto, durante o primeiro banho da criança: a água do banho tornou-se perfumada, impregnando os aposentos da casa e perdurando por três dias. A menina, ao ser mergulhada, sorriu e agradeceu à parteira, dizendo “obrigada” (Faro 1998: 43).

Aos três meses, apareceu, sobre o osso esterno, uma mancha que reproduzia a figura de uma rosa com um longo cabo. Padre Eustáquio foi chamado, procedeu a um exorcismo, sem resultado, pois a figura não desapareceu, porém a sala ficou inteiramente perfumada. O perfume de flores acompanhou o crescimento de Rosa – assim se chamava a protagonista –, tornando-se mais ou menos intenso, de acordo com o estado emocional provocado pelos acontecimentos que ocorriam no processo de crescimento e amadurecimento. O perfume de flores foi atribuído à alimentação da menina que, após deixar o leite materno, somente conseguia ingerir pétalas de rosas.

Esse fenômeno que, no início, sucedia apenas em sua casa, passou a ocorrer também em lugares públicos, provocando mal-estar em pessoas mais sensíveis. Durante a primeira comunhão, quando estava na fila com as outras crianças, “Rosa levitou alguns palmos do chão [...], e o ar do templo emperfumou de tal forma, que muitas pessoas sentiram dor de cabeça” (Faro 1998: 46). Durante a infância, o lugar favorito de Rosa era o jardim, onde ficava conversando com flores, borboletas, orvalho, beija-flores, configurando-se esse espaço também como insólito.

Rosa era ótima aluna e começou a estudar piano. Seu aprendizado também ocorreu de maneira insólita: “Depois de todos estarem dormindo, quando o silêncio era pesado e poderoso, o piano repetia as lições anteriormente tocadas por Rosa. E a menina levantava como sonâmbula, sentava ao lado do instrumento, prestando toda a atenção aos acordes tocados corretamente por invisível personagem” (Faro 1998: 46). Assim, seu desenvolvimento foi tão prodigioso que, em pouco tempo, passou a dar recitais não apenas em sua cidade, mas também em outras localidades. Quando a jovem ia iniciar o concerto, a sala se enchia de perfume de flores. Muitos pensaram tratar-se de uma nova técnica para valorizar o evento, porém, aos poucos, perceberam que era um acontecimento involuntário. Outros já sabiam da fama de Rosa.

A tonalidade rosada do céu, às vezes, reproduzia-se nos olhos da menina, depois, retornando ao preto que era a cor normal, o que despertou o interesse de vários cientistas que estiveram na cidade, a fim de estudar o fenômeno.

Prenúncios do futuro de Rosa podem ser percebidos em diversas oportunidades. Primeiramente, na mancha em forma de flor que surge aos três meses sobre o esterno da menina; posteriormente, nas fotos da protagonista, em que sempre aparecia uma rosa, embora não houvesse flores no local das tomadas. Em outra ocasião, em que Rosa estava se arrumando para ir a um baile, enquanto colocava um brinco, o pai percebeu que a imagem projetada no espelho não era a de sua filha, mas a de uma

bela rosa desabrochada. Espelhos e fotografias constituem elementos significativos no espaço fantástico, uma vez que podem indiciar fissuras pelas quais é acessada uma segunda realidade. Ademais, esses dois elementos agem como objetos que representam fielmente o mundo real, o que é o contrário nesse conto, pois são utilizados para conferir mais ambiguidade à verdadeira aparência de Rosa e à narrativa.

Rosa começou a namorar um engenheiro que chegara à cidade e, em pouco tempo, noivou e casou. O dia do casamento amanheceu cor-de-rosa, repetindo o fenômeno espacial ocorrido na data do nascimento da menina. O primeiro estranhamento ocorre com a cor da jovem, cuja pele alva tornara-se rosada, fato atribuído a recursos de maquiagem. No final da festa, os noivos foram viajar. Já no hotel, ao se aproximar da cama onde estava Rosa, no lugar da noiva, o rapaz encontrou uma profusão de flores que formavam o contorno de um corpo feminino, espalhando um perfume intenso.

Em “As flores”, o espaço é bastante privilegiado, apresentando aspecto sinestésico, tendo em vista que envolve dois aspectos: visão e olfato. A cor predominante é o rosa, presente no céu, no dia do nascimento da jovem, nos olhos da protagonista, em ocasiões especiais e, inclusive, no pijama do noivo, atendendo a um pedido da sogra. O perfume floral, cuja ambivalência é evidenciada no final do conto, presentifica-se em todas as ocasiões relevantes na vida de Rosa, para culminar na dissolução da jovem nas flores que estão sobre a cama.

O comportamento insólito da personagem, após algum estranhamento, é naturalizado pela comunidade, assim como por ela própria. No entanto, a alteração da cor dos olhos, que são negros, para rosa constitui um indicador maior de transfiguração. Esse fenômeno ocorre, primeiramente, quando era bebê e demonstrava intolerância à alimentação normal. Depois de adulta, repete-se, algumas vezes, durante o noivado, evidenciando, de alguma forma, certa insatisfação, intensificando-se no dia do casamento, em cuja lua de mel acontece a transformação da jovem em rosas. Essa metamorfose constitui a concretização de seu destino de negação da condição humana e identificação com a natureza.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conto “As flores”, de Augusta Faro, insere-se na modalidade de insólito denominada neofantástico, uma vez que preenche as condições elencadas por Alazraki (2001: 276), quais sejam visão, intenção e *modus operandi*. O primeiro aspecto, a visão, focaliza o espaço de ocorrência do fenômeno extraordinário que, neste conto, aponta para o céu, cuja cor se transforma de azul em rosa em duas ocasiões especiais, no nascimento e no casamento de Rosa. Outro fator inerente ao espaço é o perfume que se espalha pelo ambiente, evento que se repete em diversas oportunidades durante a vida da protagonista. A associação de cor e aroma confere ao acontecimento um caráter sinestésico, metaforizando a estranha trajetória de Rosa na confluência de duas realidades: a cotidiana e a extraordinária.

Como toda a narrativa neofantástica, a intencionalidade que perpassa o conto “As flores” não atemoriza o leitor, somente provoca estranhamento e perplexidade pelo inusitado dos acontecimentos que se desenrolam desde as primeiras linhas, já configurando um *modus operandi* específico, uma vez que, no insólito tradicional, a ocorrência do elemento sobrenatural é posterior à apresentação de uma realidade familiar ao leitor.

A mescla dos universos empírico e metaempírico está presente no conto, tanto na natureza, como já visto, quanto no comportamento de Rosa. À medida que ocorrem os fenômenos extraordinários, a menina torna-se objeto de pesquisa de “psicólogos, médicos, paranormais, místicos, intelectuais, hippies e ecologistas” (Faro 1999: 47). No entanto, todos esses estudiosos desistem da investigação, tendo em vista que não conseguem explicar o estranho comportamento da menina, tampouco os eventos ocorridos em relação à cor do céu ou o perfume que se espalha pelo ambiente.

Tanto a cor como o perfume floral são elementos comuns a percepções tradicionais do universo feminino. Rosa, além de designar uma flor especialmente perfumada, é uma cor identificada ao universo infantil, ligado ao mundo mágico dos contos de fadas. Por extensão, essa cor pode ser relacionada também à ingenuidade, ao romantismo, à ternura, elementos esses identificados à protagonista.

A trajetória de Rosa apresenta característica circular tendo em vista os estranhos fatos ocorridos no dia de seu nascimento, que se prolongam durante a infância e a adolescência. Esses acontecimentos são acentuados no dia do casamento de Rosa, com a mudança da cor da pele, culminando com seu desaparecimento na noite de núpcias, quando as flores ocupam o lugar de seu corpo na cama do casal, transcorrendo, então, o fechamento do ciclo.

OBRAS CITADAS

ALAZRAKI, Jaime. Que es lo neofantástico? David Roas, org. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001. 265-282.

ALLENDE, Isabel. *A casa dos espíritos*. Trad. Carlos Martins Pereira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

BATISTA, Camila Aparecida Virgílio & Luciana Borges. Fantásticas simbologias: personagens femininas na ficção de Augusta Faro. *Crátilo*, Patos de Minas, v. 6, n. 1, p. 5-19, 2013. Disponível em: <https://revistas.unipam.edu.br/index.php/cratilo/article/view/3952/1503>.

BORGES, Jorge Luis. *A biblioteca de Babel. Obras completas*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1999. 1.516-523.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. 147-163.

- CORTÁZAR, Julio. *A ilha ao meio dia. Todos os fogos o fogo*. Trad. Gloria Rodrigues. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. 121-133.
- FARO, Augusta. *As flores. A friagem*. Goiânia: KELPS, 1998. 41-51.
- FREITAS, Emília de. *A rainha do ignoto*. São Paulo: 106, 2019.
- FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.
- KAFKA, Franz. *Metamorfose*. Trad. Calvin Carruthers. São Paulo: Nova Cultural, 2002.
- LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. Trad. Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- MARTINS, Ana Paula dos Santos. *O fantástico e suas vertentes na literatura de autoria feminina no Brasil e em Portugal*. São Paulo: Ed. da USP, 2021.
- ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Editora da Unesp, 2014.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein: o moderno Prometeu*. Trad. Doria Goettems. São Paulo: Landmark, 2017.
- TODOROV, Tzvetan. *A narrativa fantástica. As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perro-ne-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979. 147-166.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ZINANI, Cecil Jeanine Albert & Cristina Löff Knapp. *A narradora na construção do fantástico em dois contos de Augusta Faro*. *Brasil/Brazil*, Porto Alegre, v. 33, n. 61, p. 140-155, 2020.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

VIOLÊNCIA, INSÓLITO E REPARAÇÃO EM *LA LLORONA* (2019), DE JAYME BUSTAMANTE

Rodrigo de Freitas Faqueri¹ (IFSP)
e Daniele Aparecida Pereira Zaratini² (UPE)

RESUMO: Este artigo objetiva analisar a reconfiguração da *Llorona* no filme de mesmo nome (2019), dirigido por Jayme Bustamante, a partir da relação entre as marcas da violência histórica e os elementos do insólito ficcional. Nesse longa-metragem, apresenta-se a reconstrução ficcional de um episódio da história guatemalteca: o julgamento do ex-ditador Monteverde por seus crimes contra a população da etnia *ixil maya*, dizimada pela violência oriunda do regime totalitário. Nesse contexto, surge a figura de Alma, representação mítica da *Llorona*, personagem que assombra o militar em consequência de suas atrocidades contra sua comunidade e seu povo. Culpado mas impune, o ex-ditador vê se descortinar diante de si uma pluralidade de eventos incomuns que revelam ser o insólito uma força motriz para que se consiga justiça pelos crimes cometidos, constituindo-se, portanto, como uma resposta à violência praticada pelo Estado. Contribuirão para nossa análise os estudos de Rafael Cuevas Molina (2012) e Grace Bushway (2021) sobre violência e cinema na Guatemala, bem como os aportes teóricos de Rosa M. E. de Montandon (2007), Ana Lúcia Trevisan (2017), Filipe Furtado (1980), entre outros, para se pensar a figura da *Llorona* e a composição do insólito ficcional no mencionado filme do diretor guatemalteco.

PALAVRAS-CHAVE: *la Llorona*; violência; insólito; genocídio.

VIOLENCE AND UNCANNY IN *LA LLORONA* (2019), BY JAYME BUSTAMANTE

ABSTRACT: This article aims to analyze the reconfiguration of the figure of *La Llorona* in the 2019 film of the same name, directed by Jayme Bustamante, by examining the intersection of historical violence and elements of the fictional uncanny. The film presents a fictional reconstruction of a key episode in Guatemalan history: the trial of former dictator Monteverde for his crimes against the Ixil Maya population, who were decimated under his totalitarian regime. In this context, the figure of Alma, a mythical representation of *La Llorona*, emerges to haunt the military officer for the atrocities committed against her community. Despite his guilt, the former dictator evades legal punishment, but he is

1 rodrigofaqueri@ufop.edu.br - <https://orcid.org/0000-0002-9292-3536>

2 daniele.zaratin@upe.br - <https://orcid.org/0000-0001-8236-4227>



confronted by a series of uncanny occurrences that serve as a catalyst for justice, offering a symbolic response to the violence inflicted by the State. This analysis draws on the works of Rafael Cuevas Molina (2012) and Grace Bushway (2021) regarding violence and cinema in Guatemala, as well as the theoretical contributions of Rosa M. E. de Montandon (2007), Ana Lúcia Trevisan (2017), and Filipe Furtado (1980) to explore the figure of La Llorona and the construction of the uncanny in Bustamante's film.

KEYWORDS: Llorona; violence; uncanny; genocide.

Recebido em 21 de abril de 2024. Aprovado em 25 de outubro de 2024.

INTRODUÇÃO

Éste es un buen país para cometer un crimen
(Rodrigo Rey Rosa)

–¡Hijitos míos, pues ya tenemos que irnos lejos!
–Hijitos míos, ¿a dónde os llevaré?
(Miguel León Portilla)

No Brasil, ainda hoje a América Central é colocada em uma condição de ostracismo por parte de intelectuais, dos meios de comunicação e da população em geral. No Brasil, poucos são os pesquisadores que se dedicam a essa região, o que resulta, consequentemente, em escassos estudos sobre as manifestações artísticas produzidas na Guatemala, Belize, El Salvador, Honduras, Nicarágua, Costa Rica e Panamá, países que compõem essa região do istmo.

Com mais de cinquenta milhões de habitantes registrados em 2023, conforme o sítio *Countrysmeters*, esse estreito território americano apresenta uma diversidade histórica, cultural, étnica e social que merece atenção. Entre a pluralidade de sujeitos dessas regiões destacam-se as populações indígenas, grupos historicamente violentados desde o período de colonização até a contemporaneidade e que têm parte dessa história de violência narrada no filme *La Llorona*, do diretor Jayro Bustamante.

Nascido em 1977 na capital guatemalteca, o cineasta cresceu em Panajachel, comunidade maya localizada no departamento de Sololá e próxima ao lago Atitlán. Formado pelo Conservatório Livre de Cinema Francês, Bustamante fundou, em 2017, o primeiro espaço de cinema independente de seu país, localizado no Centro Cultural Miguel Ángel Asturias. Entre suas produções fílmicas, está a trilogia *Ixcanul* (2015), *Temblores* (2019) e *La Llorona* (2019), filmes nos quais o cineasta suscita reflexões sobre homofobia, machismo, perseguição política e sobre as diversas formas de violência perpetradas pelo Estado.

Objeto deste artigo, *La Llorona* (2019) conta a história de Enrique Monteverde, ex-presidente e ditador militar da Guatemala. Na trama, ele é acusado de praticar o crime de genocídio contra indígenas durante o período em que esteve no poder. Impune por sua suposta condição de saúde, ele não é encarcerado, porém a população

não aceita tal decisão e, em vigília na frente da casa do ditador, exige justiça imediata por tantos mortos. Nesse cenário de clamor por justiça, surge Alma, indígena de origem *ixil maya* que consegue trabalho na casa do general Monteverde após os demais empregados, também indígenas, se demitirem ao saberem que naquele espaço, durante à noite, ouvia-se lamentos de uma mulher.

Com esse roteiro, Jayro Bustamante traz à tona o debate sobre a pluralidade de formas de violência ocorridas no país, entre as quais está o genocídio contra a população *ixil maya* praticado entre os anos de 1981 e 1983. Para isso, o diretor dialoga com as manifestações do insólito ficcional ao colocar como protagonista de seu longa uma personagem que representaria a “Llorona”, personagem da tradição discursiva hispano-americana conhecida por vagar durante as noites em busca de seus filhos.

Levando em consideração essas questões, este estudo propõe a análise da reconfiguração dessa personagem a partir da relação entre as marcas da violência histórica e dos elementos do insólito. Para isso, utilizaremos os estudos de Rafael Cuevas Molina (2012) e Grace Bushway (2021) para debater a violência histórica presente na Guatemala e o cinema produzido nesse país, além das pesquisas de Rosa M. E. de Montandon (2007), Ana Lúcia Trevisan (2017) e Filipe Furtado (1980), entre outros, para compreender essa lendária personagem e a composição do insólito no longa-metragem de Jayme Bustamante.

VIOLÊNCIA(S): MARCAS HISTÓRICAS E REPRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS DA DITADURA

Guatemala, Honduras e El Salvador, países que compõem o chamado “triângulo do norte” na América Central, possuem os mais altos índices de violência do mundo, segundo os registros de desenvolvimento humano da ONU. De acordo com esses dados, essas nações tiveram, entre 2009 e 2010, taxas de mortalidade maiores que regiões acometidas por guerras, tais como o Iraque, o Afeganistão e a Ucrânia. A violência nessa região não é algo contemporâneo apenas: a exemplo de outros países que sofreram o processo de colonização, a região centro-americana vive sob a sombra da violência cotidiana perpetrada pelos sistemas estatais locais.

No caso da Guatemala, desde sua independência da Espanha, em 1823, até a assinatura do segundo acordo de paz, em 1996, o país teve somente dois períodos de regimes democráticos, totalizando dez anos apenas. Fora isso, todos os quase duzentos anos desta nação foram permeados por regimes oligárquicos e ditaduras militares. A situação mais grave registrada é no século XX, entre os anos de 1960 e 1996, período em que o país enfrentou a guerra civil que, conforme aponta Cuevas Molina (2012) a partir de Torres-Rivas (1993: 19), há registros de mais de cem mil casos de crimes políticos.

O chamado *Estado Contrainsurgente*, instaurado pelos regimes ditatoriais militares a partir de 1960, propagou a violência e o terror contra a população com a finalidade de eliminar a “ameaça comunista” e suprimir o levante popular na Guatemala. Duran-

te esse período, foram três as ondas de terror perpetradas, resultando em milhares de pessoas, majoritariamente indígenas, massacradas pelas forças militares daquele país. Ocorrida no início dos anos de 1980, a terceira dessas ondas foi a mais cruel e devastadora, como destaca Cuevas Molina:

Na terceira onda de terror, que abrange a década de 1980, mas que aprofunda suas raízes na segunda metade dos anos setenta e se prolonga, com menor intensidade, durante a primeira metade dos anos noventa, se tinha como objetivo aniquilar as bases sociais que sustentavam ao movimento guerrilheiro, aglutinado em torno da Unidade Revolucionaria Nacional Guatemalteca (URNAG). Nesta etapa, o regime empregou amplos e inovadores dispositivos genocidas de controle social. Foram arrasadas centenas de comunidades indígenas, ao mesmo tempo que se formavam as Patrulhas de Autodefesa Civil (PAC), uma milícia civil obrigatória sob controle militar, de um milhão de homens. O resultado foi catastrófico: mais de 400.000 mortos, 40.000 desaparecidos, mais de um milhão de migrantes internos, 250.000 refugiados no México, [...], e milhares de exilados espalhados por todo o mundo. (2012: 50)³

Os números apresentados pelo autor assustam, visto que, em 1980, a população guatemalteca não passava de 7 milhões de habitantes. Assim, quase 15% da população total do país compunham as Patrulhas de Autodefesa Civil (PAC) e participaram ativamente dos massacres cometidos pelos militares, que assassinaram quase 6% da população guatemalteca, majoritariamente as comunidades indígenas.

O terror da violência estatal não se revelava somente nesses números, mas se explicitava também no processo de recrutamento feito pelos militares para a adesão aos PACs. Em depoimentos, os ex-guerrilheiros desse período ressaltam que os comandantes do exército guatemalteco construíram uma imagem de que os combatentes do regime contra insurgente instaurado eram altamente perigosos e precisavam ser eliminados o quanto antes. Dessa forma, se afastaria a população da guerrilha e evitaria que os movimentos sociais ganhassem força. Para isso, realizaram-se diversas operações táticas das forças militares e a mais letal delas foi a *Operación Ceniza*, ocorrida durante os anos de 1982 e 1983 e que consistiu:

No arrasamento de aldeias e o assassinato de quase todos seus habitantes, nas zonas rurais onde os serviços de inteligência tinham detectado algum

3 En la *tercera oleada* de terror, que abarca la década de los ochenta, pero que hunde sus raíces en la segunda mitad de la de los setenta y se prolonga, con menor intensidad, durante la primera mitad de la de los noventa, se tuvo como objetivo aniquilar las bases sociales que sostenían al movimiento guerrillero, aglutinado en torno a la Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca (URNAG). En esta etapa, el régimen desplegó amplios y novedosos dispositivos genocidas de control social. Fueron arrasadas cientos de comunidades indígenas, al mismo tiempo que se formaban las Patrullas de Autodefensa Civil (PAC), una milicia civil obligatoria bajo control militar, de un millón de hombres. El resultado fue catastrófico: más de 400.000 muertos, 40.000 desaparecidos, más de un millón de desplazados internos, 250.000 refugiados en México, [...], y miles de exilados desperdigados por todo el mundo.

tipo de influência ou apoio, direto ou indireto, à guerrilha. Por sua vez, se realocavam territorialmente as comunidades, que passavam a ser “polos de desenvolvimento”, “aldeias estratégicas” ou “aldeias modelo”, nas quais a vida cotidiana de seus habitantes transcorria como em um quartel, sob estrito controle militar e o alistamento obrigatório da população masculina nas PAC. (Cuevas Molina 2012: 153)⁴

É neste contexto de violência estatal generalizada que o telespectador encontra a narrativa de *La Llorona* (2019). Enrique Monteverde, personagem do filme de Bustamante, é inspirado na figura do ditador guatemalteco Efraín Ríos Montt (1926-2018), considerado um dos mais atroztes militares de seu país, responsável pelas operações militares durante seu período no governo (março/1982 - agosto/1983), inclusive pela mencionada *Operación Ceniza*. Em 2013, juntamente com o general José Mauricio Rodríguez, Ríos Montt foi julgado por 15 dos mais de 470 massacres cometidos sob sua supervisão. Condenado a 50 anos de prisão por genocídio e a mais 30 anos por crimes contra a humanidade, Ríos Montt teve suas sentenças anuladas pela Corte Constitucional da Guatemala ao argumentar que os ritos processuais não foram seguidos no referido julgamento.

Em *La Llorona* (2019), Enrique Monteverde repete os mesmos passos de Ríos Montt: é condenado por seu crime de genocídio, mas não vai para a prisão por causa de sua suposta debilitada saúde.

Nesse sentido, uma das marcas relevantes da obra de Bustamante está no fato de se recuperar a memória coletiva sobre o tema para que não caia em esquecimento. A figura de Enrique, singular para a composição crítica da obra, representa o processo de negação histórica dessa memória coletiva da violência estatal, já que ele acredita não ter feito nada mal durante seu governo, conforme aponta Bushway:

Enrique mantém uma indiferença moral: não há nada a neutralizar ou negar porque ele afirma que não fez nada de errado. Durante seu próprio testemunho, ele diz ao juiz que “Guatemala merece respeito. Mas você bem sabe que minha intenção era criar uma identidade nacional... não sei do que estou sendo acusado” (00:21:03-00:21:24). Ao longo do filme, ele repete que não fez nada de errado, que fez tudo pelo bem-estar da Guatemala e que não é culpado. (2021: 16)⁵

4 Durante los años 1982 y 1983 se desplegó un conjunto de ofensivas del Ejército denominadas “Operación Ceniza”, que consistían en el arrasamiento de aldeas y el asesinato de casi todos sus habitantes, en las zonas rurales donde los servicios de inteligencia habían detectado algún tipo de influencia o apoyo, directo o indirecto, a la guerrilla. A la vez, se re-localizaba territorialmente a las comunidades, que pasaban a ser “polos de desarrollo”, “aldeas estratégicas” o “aldeas modelo”, en donde la vida cotidiana de sus habitantes transcurría como en un cuartel, bajo estricto control militar y el enrolamiento obligatorio de la población masculina en las PAC.

5 Enrique mantiene una indiferencia moral: no hay nada que neutralizar ni negar porque él sostiene que no ha hecho nada mal. Durante su propio testimonio dice al juez que “Guatemala merece respeto. Pero usted bien sabe que mi intención fue crear una identidad nacional... no sé de qué me está

O posicionamento de Monteverde reflete o pensamento da elite e dos representantes dos governos ditatoriais guatemaltecos, que negam os genocídios praticados no país e buscam silenciar as populações indígenas oprimidas. A figura de Carmen, esposa de Enrique no filme, também é construída nesta linha: no princípio, afirma que os testemunhos das mulheres indígenas dados no tribunal são falsos e que todas eram prostitutas, que se ofereciam aos militares nos quarteis localizados nas zonas rurais do país. Assim, observa-se que a negação dessa memória coletiva acerca da violência estatal é retratada, no filme, de maneira explícita para fomentar o debate sobre o genocídio e a conseqüente punição de seus perpetradores.

Justamente nesse contexto de impunidade histórica e de intenso desejo por justiça por parte da população guatemalteca, que se levanta contra o apagamento da violência sofrida pelos povos indígenas, o elemento insólito emerge e isso acontece por meio da figura da *Llorona*, personagem da tradição oral que, na trama, é a responsável por desencadear uma série de eventos que culminam em uma espécie de acerto de contas entre violentados e violentadores.

LA LLORONA, DE BUSTAMANTE: VIOLÊNCIA, INSÓLITO E REPARAÇÃO HISTÓRICO-FICCIONAL

Amplamente difundida no imaginário discursivo dos países de língua espanhola, sobretudo no México, a figura da *Llorona* se caracteriza pela capacidade de se moldar de acordo com as crenças e valores de determinados grupos ou épocas, o que lhe possibilita congregar uma pluralidade de facetas e histórias. Isso é o que afirma Rosa M. E. de Montandon, que, em sua pesquisa doutoral, destaca a existência de pelo menos três dimensões dessa personagem lendária. De acordo com a pesquisadora, a primeira dimensão se relacionaria à representação da *Llorona* como a “Grande Deusa”, símbolo de uma “dualidade feminina criadora e destrutiva, amada e temida, que remete a figuras mitológicas relacionadas com a fertilidade”. Por essa ótica, ela se apresentaria “transfigurada igualmente em Eva ou Cihuacoatl, Tonantzin ou Guadalupe” (Montandon 2007: 17).

Em sua perspectiva “literária”, ainda conforme Montandon, a referida personagem surgiria a partir da simbiose dessa imagem de grande deusa com as características locais. Dessa forma, a *Llorona* se moldaria a partir das “condições econômicas, sócio-culturais ou os recursos tecnológicos de cada tempo e de cada grupo. Tais relatos acerca dessa personagem organizariam e estruturariam funcionalmente o mito, prestando-lhe coerência e inteligibilidade histórica” (Montandon 2007: 17). Seria justamente nessa perspectiva literária que se adequariam as inúmeras facetas e versões da história dessa personagem, como, por exemplo, a da indígena que, na época colonial, assassinou os filhos após ser abandonada por um fidalgo espanhol ou ainda a da mulher que precisou, após ter seu marido preso, se prostituir para sobreviver,

acusando” (00:21:03-00:21:24). A lo largo de la película repite que no hizo nada mal, que lo hizo todo para el bienestar de Guatemala y que no tiene la culpa.

engravidou e escondeu seus filhos na beira de um rio, resultando na morte por afogamento dessas crianças.

Já na sua dimensão como “memória”, essa imagem feminina se constituiria como uma reminiscência que abarcaria tanto as memórias individuais como coletivas, introduzindo-se, assim, no cotidiano das pessoas e de grupos de modo a conferir “sentido às suas vivências através dessa figura, criada e mantida pela coletividade, desdobrada em inúmeras variantes, tantas quantas pessoas e comunidades mal assombradas lembram e tentam resistir ao tempo” (Montandon 2007: 17).

Pensar na figura da *Llorona*, a partir dessa tríplice perspectiva analítica, ilumina caminhos interpretativos de sua construção no longa-metragem de Bustamante. Igualmente importante se revela a análise do diálogo dessa figura feminina da tradição oral com as vertentes do insólito ficcional hispano-americano, tendo em vista que, nessa parte do continente, esse tipo de narrativa se origina “como visão crítica da história” (Trevisan 2017: 20) que descortina uma perspectiva ficcional cujos “elementos fantásticos e imaginativos recriam esteticamente o universo de um mundo irreal, reiteradamente imaginado por quase todas as crenças religiosas. A concretude da História ressurge justamente nesse universo imaginativo (Trevisan 2017: 22).

Justamente no bojo da concretude histórica que Bustamante assenta sua ressignificação desse universo imaginativo. Na trama do diretor guatemalteco, a personagem Alma corporifica a *Llorona*, que se reconfigura mítica e literariamente, trazendo à tona as memórias da perda de seus filhos e de sua própria vida, o que ocorre, dessa vez, não por suas próprias mãos, como difundido pelas dimensões literárias da trama, mas, sim, pelas mãos violentas do Estado.

Logo na abertura do longa, destacam-se os aspectos culturais relacionados ao “sincretismo religioso” presente nos países hispano-americanos. A estruturação e ordem de apresentação das cenas iniciais marcam a histórica divisão social e cultural entre os membros dessas mesmas sociedades: primeiro, num espaço social da casa, surgem as mulheres brancas, familiares dos generais, que rezam apenas ao seu deus cristão. Carmen, a esposa do general Monteverde – bem no centro da imagem na Figura 1 – é a responsável pela condução do momento.

Figura 1: as mulheres da família Monteverde e esposas de outros generais rezam.



Fonte: Bustamante (2019 - 00: 02:16)

Em comunhão, essas mulheres interpelam seu deus pela absolvição dos militares às vésperas do julgamento pelo genocídio indígena. Para isso, Carmen usa uma série de orações no subjuntivo e no imperativo, demanda que seu deus, entre outras ações, “pense”, “fale” e “sinta” por eles. Enquanto faz isso, ela, de cabeça erguida, olha fixamente para frente, na direção do telespectador. Em outro espaço, os militares se reúnem com advogados para tratar do julgamento do general Monteverde. Preocupados, eles escutam conselhos de como se comportar, se vestir e expressam o receio de que, sendo um deles sentenciado, a chance de outras condenações seria grande.

Terminada a visita, mais tarde, no espaço restrito do quarto da empregada, estão duas indígenas, ambas posicionadas de lado. Uma delas, Valeriana - espécie de governanta da casa-, igualmente reza, mas o faz usando sua língua materna. Na Figura 2, ela também se dirige ao deus cristão, contudo expande suas preces aos seus espíritos ancestrais, rogando-lhes proteção para o general Enrique e para sua família, bem como para seus “entes queridos”.

Figura 2: a indígena, empregada da casa dos Monteverde, reza.



Fonte: Bustamante (2019 - 00: 05:37)

A análise conjunta de ambos os *frames* sublinha, por um lado, a permanência nas sombras dos indígenas e de suas culturas, que ocupam o lugar menos relevante da casa, sempre em posição subalterna, ao mesmo tempo em que intensifica, por outro, a já inicial construção de uma atmosfera que descortina um espaço ancorado em fatos históricos e políticos ao mesmo tempo que também surge atravessado por elementos alusivos às narrativas do insólito justamente por se enfatizar a perspectiva do religioso com uma ambientação que “foge em geral à luz e à cor, com iluminação vaga ou escuridão, meias tintas ou tonalidades sombrias” (Furtado, 1980: 124).

Nesse espaço híbrido, que integra mas não unifica contraditórios, pelo contrário: potencializa-os, a memória das tradições originárias se faz presente em conjunção com a memória dos crimes políticos cometidos por Monteverde. Com isso, apesar dos pedidos de auxílio divino ou talvez justamente por causa deles, os eventos in-

comuns começam a acontecer na casa, afetando diretamente o general, como se observa na Figura 3:

Figura 3: o general Monteverde investiga possível intruso em sua casa.



Fonte: Bustamante (2019 - 00: 09:20)

A composição estética do frame acima é simbólica na medida em que enfatiza a vulnerabilidade de Enrique por meio da dualidade de sua construção identitária. Embora esteja com arma em punho, o general, despido de sua roupa civil socialmente validada pelas culturas ocidentais, apresenta-se frágil e assustado perante os acontecimentos atípicos. Lamentos e choros misteriosos, torneiras inexplicavelmente abertas, ruídos desconhecidos assombram o militar, que, num primeiro momento, numa espécie de “racionalização parcial” (Furtado, 1980: 67), justifica tais episódios alegando a presença de “guerrilheiros” na residência, versão essa que sua família não acredita, julgando, antes, ser consequência da velhice do militar.

O “sincretismo religioso” restrito dos Monteverde não lhes permite antever o que efetivamente ocorria. Diferentemente dos trabalhadores indígenas daquela casa, os quais, ao serem questionados sobre se ouviram uma “mulher chorar”, negam, contudo, em conversa entre si usando sua língua materna, afirmam ser a “Llorona”. Nesse ponto, a narrativa propõe uma reflexão singular: o aprendizado sobre religiões, crenças da tradição oral e até mesmo sobre as línguas foi unilateral, apenas os indígenas se viram forçados a fazer esse movimento, já que transitam entre a religião e a língua dos colonizadores e seus descendentes. Logo, o militar ignora a iminência das consequências resultantes de suas ações e isso ocorre porque desconhece e subestima as culturas originárias, apesar de conviver cotidianamente com elas, inclusive embaixo do mesmo teto. Com isso, desconhece a possibilidade de punição por um meio outro que não seja a lei, sua perspectiva de racionalidade.

No dia seguinte ao evento acima, apenas Valeriana permanece trabalhando na casa, apesar de quase receber um disparo do general na noite anterior. Todos os outros empregados indígenas se demitem, alegam “medo”. Do ponto de vista da família do general, tal temor se deve ao fato de que o militar quase acertou Valeriana com a arma; pela ótica dos empregados, que compartilham da mesma memória mítica-

-ancestral, o receio é por conhecerem a origem dos mencionados eventos incomuns, sabem quem é a responsável por tais lamentos.

Com a partida dos funcionários, abre-se a oportunidade para novas contratações e é dessa forma que Alma aparece no longa (Figura 4).

Figura 4: Alma olha para o general Monteverde, que está na janela.



Fonte: Bustamante (2019 - 00: 32:10)

A composição estética do *frame* acima confere intensa carga simbólica para a narrativa fílmica tanto do ponto de vista do insólito quanto da perspectiva histórica. Tanto o nome da protagonista quanto sua caracterização física sugerem o fantasmagórico e o perene: Alma surge vestida de branco e caminha livremente pela multidão (da mesma forma que seus semelhantes em relação à religião e à língua), que, com gritos de “queremos justiça” e “assassino”, exige a punição dos militares e sobretudo de Monteverde por seus crimes contra os indígenas.

A convergência contexto histórico violento e manifestação do insólito dialoga com o que propôs Daniele Zaratín sobre o que denominou de “insólito histórico” (2019: 195). De acordo com a pesquisadora, pode-se identificar, na tradição latino-americana, narrativas nas quais, ambientadas em contextos históricos disfóricos, o insólito se apresenta como força propulsora para que haja reparação e justiça por violências sofridas historicamente por determinados grupos ou indivíduos (Zaratín 2019: 195).

É o que se observa no longa de Bustamante, já que Alma, impulsionada pela força do insólito, ultrapassa diversas fronteiras e barreiras em busca de justiça, para chegar até o general responsável pelo assassinato de seus filhos. A primeira fronteira cruzada pela protagonista: a morte. Personificando o que Rafael Olea Franco denomina de “lógica de la conyunción” (Olea-Franco 2004: 63), na qual a personagem reúne características consideradas excludentes, como a vida e a morte, Alma volta em busca de justiça e seu olhar fixo no general Monteverde, que espreitava pela janela, denota isso.

Além disso, a protagonista também suplanta outra barreira: a militar, representada pelos soldados na parte inferior do *frame*. Antes considerada pelos agentes de Estado como apoiadora de guerrilheiros e por isso perseguida e assassinada, Alma, no presente da narrativa, ultrapassa livremente esse obstáculo e, com isso, adentra o território sagrado e seguro da família Monteverde: a casa.

Protegidos nesse espaço inclusive pelo Estado que assassinou famílias inteiras de indígenas, os Monteverde, juntamente com Valeriana, observam como a nova empregada é revistada por outro funcionário. Também munido apenas de uma perspectiva racional de realidade, o guarda-costas não identifica nenhuma anormalidade na protagonista, o que confere aos moradores da casa uma falsa sensação de segurança ao mesmo tempo em que sublinha os limites daqueles que veem apenas pelos olhos da razão. Dessa forma, Alma consegue cruzar mais um obstáculo, a inspeção (Figura 5).

Figura 5: Alma é revistada por um dos seguranças da família Monteverde.



Fonte: Bustamante (2019 - 00: 33:10)

Sara, a neta do general (menina de azul na parte esquerda do *frame*), identifica-se de imediato com Alma, menciona querer cabelo e vestidos iguais aos da protagonista e é justamente com a criança que a protagonista estabelece instantâneo vínculo. Em um dos momentos iniciais, a indígena atrai a menina e lhe mostra um sapo, cujo significado simbólico alude à chuva, mas não apenas. Posteriormente, Sara desaparece e Natália, sua mãe, inicia uma busca pela casa. Durante essa procura, a personagem se depara com um sapo dentro da piscina, que também está repleta de cartazes de pessoas assassinadas e desaparecidas durante a ditadura (Figura 6). Tal construção imagética reverbera sentidos ao sugerir uma possível simetria entre os mortos pelo Estado e os sapos.

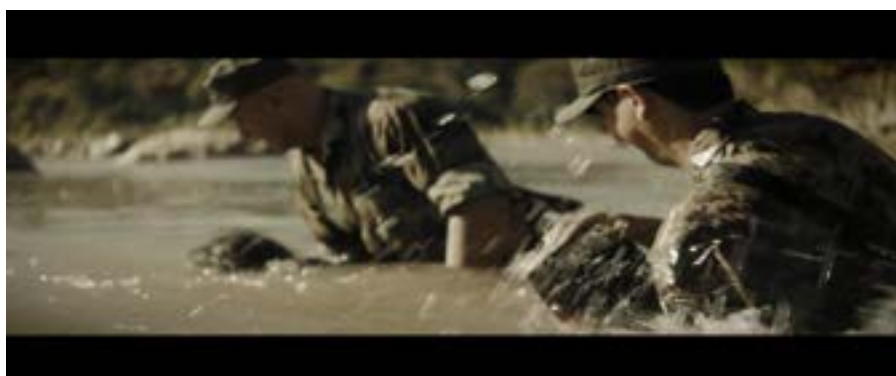
Figura 6: piscina da casa dos Monteverde com um sapo ao centro diversos cartazes de guatemaltecos mortos pela ditadura.



Fonte: Bustamante (2019 - 00:40:16)

Mais adiante, a narrativa revela a forma como os filhos de Alma foram mortos. Dialogando com as dimensões literárias da lenda da *Llorona*, os filhos da protagonista também morrem afogados, entretanto, como já destacado anteriormente, as crianças, na reconfiguração narrativa de Bustamante, não são mortas pela mãe ou por alguma fatalidade, mas, sim, pelas mãos dos agentes do Estado, como revela o *frame* na Figura 7.

Figura 7: militares, a mando do general Monteverde, assassinam os filhos de Alma.



Fonte: Bustamante (2019 - 01: 22:24)

Com isso, ao aludir que essa população indígena dizimada teria a habilidade de (sobre)viver tanto na terra como na água, da mesma forma que o anfíbio mencionado, a narrativa fílmica reitera o caráter insólito dos eventos que ocorriam na casa e, conforme a narrativa avança, isso só se amplia: há um aumento inexplicável do número de sapos no imóvel, assim como a reiteração de imagens envolvendo água; o militar descobre uma mancha de mofo na parede de seu quarto; Sara, a neta do general, após ser instruída por Alma em como suportar mais tempo embaixo d'água, é resgatada algumas vezes imersa tanto na banheira como na piscina da casa; Natalia, a filha do general, interroga-se cada vez mais sobre a atuação do pai como militar e sobre

o desconhecido paradeiro de seu companheiro desaparecido; e também Natalia vê, pela janela e entre a multidão, um homem que estava retratado em um dos cartazes de assassinados políticos.

Além disso, após esse episódio, nota-se uma mudança de comportamento da personagem Carmen. Inicialmente apresentada como ativa (Figura 1), essa personagem se transforma gradualmente, revelando-se frágil e chorosa após as várias noites nas quais tem pesadelos em que militares perseguem ela e seus filhos. Assim, Carmen, que havia pedido ao seu deus que sentisse, falasse, olhasse e pensasse por ela e pelos seus, se vê obrigada, noite após noite, a sentir, pensar, falar (inclusive usando a língua indígena da protagonista) o mesmo que Alma antes de ser executada.

Esses pesadelos se intensificam à medida que a manifestação do insólito também se acentua na casa e esteticamente a ambientação também se modifica: prevalecem a noite e a escuridão, características já destacadas por Remo Ceserani (2006: 77) como recorrentes em narrativas do fantástico.

Protegidos dos manifestantes pelos muros do imóvel e pela polícia de Estado, os membros da família Monteverde veem sua casa ocupada por inúmeros espectros. Em uma das cenas, os fantasmas dos filhos de Alma se aproximam do segurança (o mesmo que havia revistado a protagonista em sua chegada), quem não esboça nenhuma reação (Figura 8).

Figura 8: segurança da família Monteverde é conduzido pelos filhos de Alma.



Fonte: Bustamante (2019 - 01: 15:51)

Da mesma forma que Alma, as crianças caminham livremente pela casa, pedem silêncio ao funcionário e conduzem, literalmente, pelas mãos o personagem que representaria a última resistência possível diante da concretização da reparação que estaria por vir.

Desesperadas com o vislumbre de toda a situação insólita, as mulheres da família Monteverde recorrem à Valeriana, com quem, de mãos dadas, iniciam uma reza, sub-

vertendo por completo as imagens iniciais destacadas na abertura desta análise. Não há mais a postura altiva por parte da matriarca da família nem tampouco subjuntivos ou imperativos dirigidos a um deus condescendente; há, sim, a personagem indígena apelando, em sua língua materna, aos elementos da natureza e a seus ancestrais indígenas para que intervenham junto aos espíritos dos mortos, os quais, como se observa na Figura 9, já se acercam da família.

Figura 9: fantasmas de mortos pela ditadura ocupam a casa dos Monteverde.



Fonte: Bustamante (2019 - 01: 20:47)

Como se nota pela imagem, os indígenas foram predominantemente os assassinados pelo *Estado Contrainsurgente* levado a cabo pelo regime ditatorial durante as “ondas de terror”. São homens, mulheres e crianças dizimados pelas mãos do Estado, é uma multidão de mortos que clama por reparação, o que não tardaria a acontecer.

Durante a mencionada oração entre as mulheres da casa, Carmen, a matriarca, entra em transe e os pesadelos que a atormentavam ao dormir tomam conta da personagem: ela se vê completamente subjugada pelos militares (Figura 10), que a questionam sobre “guerrilheiros” e ameaçam matar seus filhos caso ela não confesse o que sabe. Na língua indígena da protagonista, ela clama, suplica. O insólito, nesse momento, possibilita o completo alinhamento das identidades das personagens Carmen e Alma: aquela se converte nesta e, em consequência, sente a amplitude do horror vivido pela indígena antes de ser morta. Além de presenciar o assassinato de várias pessoas de sua comunidade, entre as quais estão seus próprios filhos, ela também recebe um disparo, que atinge diretamente a indígena.

Figura 10 Carmen ameaçada pelos militares



Fonte: Bustamante (2019 - 01: 22:34)

Figura 11: Alma assassinada por esses mesmos sujeitos.



Fonte: Bustamante (2019 - 01: 22:46)

O tiro disparado em Carmen ceifa a vida de Alma (Figura 11), como observa a matriarca e o telespectador. Na sequência, a narrativa revela o responsável por essa morte: o próprio general Monteverde. Ao se dar conta disso, Carmen se enfurece. O grau de violência perpetrado pelos sujeitos do poder se torna insuportável quando vivenciado por eles próprios. Carmen, tomada pela revolta e impulso por reparação, ainda no plano de pesadelo-transe, ataca Monteverde, que acaba falecendo no plano da realidade narrativa. Testemunhas, as outras personagens presentes não esboçam uma mínima reação para evitar tal ataque ao general:

Figura 12: Carmen mata o general Monteverde.



Fonte: Bustamante (2019 - 01: 23:26)

Numa espécie de completo alinhamento da compreensão do que se deveria fazer diante de tanta barbárie, filha, neta e empregada apenas observam a matriarca levar adiante o que Alma buscava, ou seja, a punição de quem foi responsável pela morte de seus filhos e por sua própria.

Entretanto, o general não havia atuado sozinho, ele foi apenas um entre os muitos militares que assassinaram indígenas. Nesse sentido, conforme sublinha o *frame* no qual há inúmeros espectros na casa do militar, ainda haveria muitas almas à espera de justiça, que se revela iminente. Ainda no velório de Monteverde, um dos generais presentes, ao ir ao banheiro (Figura 13), surpreende-se com o início repentino e descontrolado de um vazamento no local.

Figura 13: vazamento de água em banheiro onde o general amigo de Monteverde está.



Fonte: Bustamante (2019 - 01: 25:20)

O filme se encerra com a imagem acima e um grito de “meus filhos”, o que indica a existência de muitas outras *Lloronas* que clamam por justiça para seus mortos pela violência de Estado. Assim, o insólito não se finda com Monteverde morto, pois ainda há outros criminosos livres e impunes que precisam pagar por seus atos, sugere o desfecho do longa, que deixa em aberto também outras possibilidades de renovação da lenda da *Llorona*.

O diretor guatemalteco, com isso, relê a conhecida narrativa e o faz desde uma perspectiva de ressignificação de seus elementos estruturantes a partir do estreito diálogo com o histórico e com uma pluralidade de narrativas latino-americanas. A *Llorona* de Bustamante não negligencia ou assassina seus filhos. Ela, antes, busca justiça por eles, o que também propõe, por meio dessa renovação, uma espécie de retratação para a própria personagem, que se desloca do lugar de mãe negligente/assassina para alguém que luta por reparação histórica.

Dessa forma, na esteira do que destacou Trevisan sobre o insólito se constituir como uma possibilidade de leitura crítica da História (2017: 20). Bustamante, em *La Llorona*, expande as dimensões míticas, literárias e memoriais acerca dessa lendária figura e enfatiza a urgente e imperiosa tarefa de punir os responsáveis pelos crimes históricos ocorridos no continente, esses, sim, insuportavelmente insólitos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como manifestação artística centro-americana, o filme de Bustamante coloca em primeiro plano a violência histórica disseminada pelos mecanismos estatais do governo guatemalteco e reacende o debate sobre esses crimes. Diferente dos conhecidos livros testemunhais, amplamente produzidos de 1960 a 1980 na região, e de inúmeros documentários sobre o tema, *La Llorona* (2019) delineia outro caminho imaginativo para enfatizar o retrato da sociedade guatemalteca e sua estrutura violenta: o insólito.

Por meio do protagonismo de uma personagem que se relaciona com o imaginário narrativo acerca da *Llorona*, Bustamante dialoga com as manifestações do insólito difundidas pela crença popular ao mesmo tempo em que propõe reflexões sobre a histórica violência perpetrada pelo Estado da Guatemala e sobre a reconfiguração dessa lendária personagem, deslocando-a do lugar de homicida passional a uma mãe que busca por justiça.

O longa de Bustamante nos faz pensar no que destaca Faqueri sobre como as narrativas guatemaltecas absorvem e reformulam a pluralidade das formas de violência em diálogo com as imagens do insólito, as quais, destaca o pesquisador, “se transformam em uma alternativa possível de representação de uma violência que não consegue encontrar resposta na verossimilhança realista” (2018: 56).

Em *La Llorona*, portanto, explicita-se o quão insuportáveis são as violências sofridas pelos sujeitos e povos que habitam este continente desde há muito tempo.

Nesse cenário de perene injustiça, o insólito se apresenta, muitas vezes, como única forma possível para se encontrar reparação histórica.

OBRAS CITADAS

BUSHWAY, Grace. *Verdad y responsabilidad: los ejes nuevos de la memoria en el cine contemporáneo de Guatemala*. Pennsylvania: The Cupola Gettysburg College, 2021. Disponível em: https://cupola.gettysburg.edu/student_scholarship/911.

CUEVAS MOLINA, Rafael. *De Banana Republics a repúblicas maquileras*. San José: EUNED, 2012.

FAQUERI, Rodrigo de Freitas. *A estética da violência na literatura centro-americana contemporânea: um estudo sobre as narrativas do guatemalteco Rodrigo Rey Rosa*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2018. Disponível em: <http://dspace.mackenzie.br/handle/10899/25212>.

FURTADO, Filipe. *A construção da narrativa fantástica*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. *Visión de los vencidos: Relaciones indígenas de La Conquista*. México DF: Coordinación de Publicaciones Digitales, 2007.

MONTANDON, Rosa Maria Spinoso de. *La Llorona - mito e poder no México*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2007. Disponível em: https://www.historia.uff.br/stricto/teses/Tese-2007_MONTANDON_Rosa_Maria_Spinoso-S.pdf.

OLEA FRANCO, Rafael. *En el reino de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*. México: El Colegio de México, 2004.

REY ROSA, Rodrigo. *El material humano*. Barcelona: Anagrama, 2009.

TORRES-RIVAS, Edelberto, coord. *Historia General de Centroamérica - Historia Inmediata (1979-1991)*. Tomo VI. Madrid: FLACSO / Siruela, 1993.

TREVISAN, Ana Lucia. *Imagens do insólito e do maravilhoso: construções da historicidade na literatura hispano-americana*. *A Cor das Letras*, Feira de Santana, v. 15, n. 1, p. 11–26, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.13102/cl.v15i1.1427>.

ZARATÍN, Daniele Aparecida Pereira. *Perspectivas do insólito ficcional: uma análise dos romances de Gioconda Belli e María Amparo Escandón*. 2019. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2019. Disponível em: <http://dspace.mackenzie.br/handle/10899/25217>.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

REALISMO MÁGICO E PÓS-COLONIALISMO: TRANSGRESSÕES E RECONFIGURAÇÕES EM *AT THE BOTTOM OF THE RIVER*, DE JAMAICA KINCAID

Juliana Pimenta Attie¹ (UNIFAL)
e Viviane Ramos de Freitas² (UFRB)

RESUMO: As vertentes do insólito e do fantástico, ao longo dos tempos, passam por reformulações e releituras a partir de novos vieses que surgem no cenário da teoria e crítica literária. Dentre as perspectivas contemporâneas, destacamos o diálogo entre o realismo mágico e os estudos pós-coloniais. Diante disso, este artigo visa discutir as possibilidades que o realismo mágico, enquanto estratégia literária, proporciona a obras literárias que se inserem no contexto pós-colonial. Nesse intento, apresentaremos, brevemente, algumas formulações teóricas que articulam realismo mágico e pós-colonialismo, a partir, especialmente de Moudileno (2006) e Warnes (2009). Em seguida, traremos a discussão para o âmbito teórico-crítico caribenho pautado em teóricos como Wynter (2000), Glissant (1989), Harris (1983) e Gikandi (2018). Por fim, aprofundaremos a discussão a partir da leitura de alguns trechos da coletânea de contos *At the bottom of the river* (2013), publicado em 1983, da escritora antiguana Jamaica Kincaid. Na coletânea, focaremos na figura da *jablesse*, uma entidade Obeah, sistema de crenças afro-caribenhas, caracterizado pelas práticas de rituais de magia. Desse modo, ao trazer a perspectiva pós-colonialista em articulação com o realismo mágico, colocaremos em foco visões de mundo que escapam ou são obliteradas pela colonização, as quais, no entanto, compõem o imaginário, a história e o cotidiano caribenhos.

PALAVRAS-CHAVE: realismo mágico; pós-colonialismo; Jamaica Kincaid; obeah.

MAGICAL REALISM AND POST-COLONIALISM: TRANSGRESSIONS AND RECONFIGURATIONS IN JAMAICA KINCAID'S *AT THE BOTTOM OF THE RIVER*

ABSTRACT: Over time, the modes of the uncanny and the fantastic have undergone reformulations and reinterpretations based on new perspectives that emerge in the landscape of literary theory and

1 juliana.attie@unifal-mg.edu.br - <https://orcid.org/0000-0001-9716-0331>

2 viviane.defreitas@ufrb.edu.br - <https://orcid.org/0000-0001-9194-5672>



criticism. Among contemporary approaches, the dialogue between magical realism and post-colonial studies is particularly significant. This article aims to discuss the possibilities that magical realism, as a literary strategy, offers to texts situated within a post-colonial context. We will begin by briefly presenting some theoretical frameworks that connect magical realism and post-colonialism, particularly from the perspectives of Moudileno (2006) and Warnes (2009). We then shift the discussion to the Caribbean theoretical-critical scope through the work of theorists such as Wynter (2000), Glissant (1989), Harris (1983), and Gikandi (2018). Finally, we analyze selected excerpts from *At the Bottom of the River* (2013), originally published in 1983, by the Antiguan writer Jamaica Kincaid, with a focus on the figure of the *jablesse*, an Obeah entity. Obeah is an Afro-Caribbean system of beliefs characterized by magical rituals. In this way, by articulating a post-colonialist perspective with magical realism, we aim to foreground worldviews that are often disregarded or obscured by colonization – views that nevertheless form an integral part of Caribbean imagination, history, and daily life.

KEYWORDS: magical realism; post-colonialism; Jamaica Kincaid; obeah.

Recebido em 15 de abril de 2024. Aprovado em 25 de outubro de 2024.

APRESENTAÇÃO

Ao longo da história literária, as concepções sobre o real e suas representações se modificam e se comunicam com as transformações sociais, tecnológicas e as novas tendências teóricas nos diversos campos do conhecimento. Exemplo disso é o clássico de Auerbach, *Mimesis e a representação da realidade na literatura ocidental* (1946; 2021), que percorre uma trajetória de mudanças do conceito e do modo de representar a realidade na literatura desde Homero a Virginia Woolf. De forma semelhante, as rupturas com o que se entende por realidade em determinado momento histórico também ocupam os estudos literários sob o viés das teorias do fantástico.

Trevisan (2014: 12) observa que o gênero abre caminhos para manifestações culturais e identitárias diversas, que se mostram como elementos constitutivos de subjetividades, os quais nem sempre são palpáveis e percebidos de forma concreta. Ademais, a estudiosa pontua que o fantástico acaba se constituindo como uma espécie de guarda-chuva que abrange diferentes manifestações sobrenaturais, insólitas, absurdas etc., as quais se manifestam e configuram narrativamente de formas variadas sob os termos “realismo fantástico”, “realismo mágico”, “real maravilhoso” entre outros.

A autora chama atenção para as sutilezas que diferenciam essas correntes e ainda para o fato de que essa diversidade de reflexões e conceituações não deve ser traduzida como um hermetismo do fantástico e suas formulações, pois “nada mais impactante e inteligível do que esse gênero capaz de descrever a realidade dos fatos e dos sentimentos humanos por meio de imagens não empíricas” (Trevisan 2014: 12).

Nesse sentido, a constatação das ambivalências e da linha tênue sob as quais se constroem essas definições servem como ponto de partida para pensarmos, neste artigo, como elas podem ser ressignificadas a partir de perspectivas não ocidentais proporcionados por textos teóricos e literários dos estudos pós-coloniais. Neste intento, nossa discussão se concentrará em conceituações e reflexões que estão mais

relacionadas ao realismo mágico, em consonância com a afirmação de Bhabha de que “O ‘realismo mágico’, depois do boom latino-americano, se torna a linguagem literária do emergente mundo pós-colonial”³ (2005: 19, tradução nossa). Todavia, não é nosso propósito delinear fronteiras e classificações das obras literárias em análise a partir de teorias do realismo mágico, e sim buscar pensá-lo como uma estratégia de escrita capaz de reforçar rupturas com a lógica ocidental e como um recurso que chama atenção para tradições nativas que muitas vezes são relegadas a um papel menor na cultura, mas que, na verdade, questionam e desafiam os pressupostos colonialistas.

Para isso, faremos um breve e introdutório percurso sobre as relações entre o realismo mágico e as perspectivas teóricas e literárias do pós-colonialismo para, em seguida, investigar, na coletânea de contos *At the bottom of the river* (2013), da escritora antiguana Jamaica Kincaid, como Obeah, prática que compõe o cotidiano e a história de resistência de algumas ilhas caribenhas de colonização inglesa, pode se constituir como espaço de contestação e reconfiguração do sentido de realidade.

DIÁLOGOS ENTRE REALISMO MÁGICO E PÓS-COLONIALISMO

A noção da pluralidade de definições do termo realismo mágico é uma constante em obras teórico-críticas voltadas ao tema, como podemos observar nos trabalhos de Lydie Moudileno (2006) e Christopher Warnes (2009), que orientam boa parte das discussões empreendidas nesta seção. Este último, em *Magical Realism and The Postcolonial Novel* (2009: 2), além de comentar sobre a multiplicidade de conceituações acerca do termo realismo mágico, acrescenta que sua popularidade contribui para esse fato uma vez que ele surge tanto em discussões acadêmicas quanto no debate popular. O autor menciona ainda diferentes recepções críticas, dentre as quais estão as relações com exotismo ou misticismo, com uma literatura de massa, mas também com correntes que problematizam a modernidade, o capitalismo e o colonialismo.

A pesquisadora, por sua vez, apresenta referências tradicionais como *A Glossary of Literary terms* (1999) de Abrahams, *Notes on Spanish-American Magical Realism*, de Scarano (1999), entre outras que, grosso modo, trazem em comum a coexistência e a articulação de situações tidas como concretas, comuns e palpáveis com eventos oníricos, fantásticos, sobrenaturais. Nessa relação, o que é tido como cotidiano pode se tornar insólito e vice-versa.

Moudileno (2006: 30) chama atenção para o fato de que, embora o termo realismo mágico tenha ficado conhecido, conforme já dito, como o “boom latino americano” especialmente nas figuras de Borges e García Márquez, é preciso traçar a ligação inicial entre realismo mágico e pós-colonialismo a partir dos autores Stephen Alexis, do Haiti, e Alejo Carpentier, de Cuba, os quais, na década de 50, deram ao realismo mágico uma inflexão pós-colonial. Esses escritores, de diferentes formas, reivindicam

³ “Magical realism” after the Latin American Boom, becomes the literary language of the emergent post-colonial world.

ram uma expansão dos limites da tradição literária realista, ao integrarem as múltiplas “realidades” cotidianas das culturas nativas, trazendo os “mitos, as crenças e os sistemas epistemológicos específicos que caracterizam sua ‘tradição nativa’”⁴ (Moudileno 2006: 30, tradução nossa).

Carpentier cunha o termo “real maravilhoso” em referência a um fenômeno exclusivamente latino-americano. No prólogo de *El reino de este mundo*, ele pergunta: “Mas o que é a história de todas as Américas senão uma crônica do real maravilhoso?”⁵ (Carpentier 1973: n.p., tradução nossa). Para ele, o real maravilhoso está no cotidiano, na experiência vivida, não é apenas um efeito da imaginação criativa. O maravilhoso começa a ser maravilhoso quando surge “de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação incomum ou extraordinariamente favorável das riquezas despercebidas da realidade, de uma ampliação das escalas e categorias da realidade”⁶ (Carpentier 1973: n.p., tradução nossa). Por isso ele alega que a sensação do maravilhoso pressupõe uma fé, um modo de estar no mundo.

Nessa perspectiva, Simpkins (2000: 153) argumenta que o realismo mágico, como estratégia literária, é uma maneira de suplementar o realismo por meio de “um gesto corretivo” a fim de trazer ao texto aquilo que escapa ao realismo. Da mesma forma, Warnes (2009) pondera sobre o próprio estatuto do realismo mágico enquanto gênero, corrente teórico-crítica, ou conjunto de estratégias narrativas pontuais. Além disso, ele indaga se o realismo mágico estaria ligado a agendas e localidades específicas, ou se poderia ultrapassar fronteiras culturais e de linguagem. Tantos questionamentos, segundo o autor, devem-se, em grande medida, ao fato de que tanto o conceito de realismo quanto de mágico, individualmente, seriam escorregadios e que, juntos, formam um oxímoro: “O realismo mágico, em seu próprio nome, transgride as convenções filosóficas de não-contradição. Como começar a escolher um caminho em um terreno tão desordenado?” (Warnes 2009: 2, tradução nossa)⁷.

É justamente nesse território desordenado que nos interessa discutir os limites e as possibilidades do realismo mágico enquanto estratégia em literaturas pós-coloniais. Conforme investigaremos mais adiante, a contradição, a não binariedade e a dificuldade de se escolher apenas um caminho, uma perspectiva, tornam a presença de elementos insólitos uma rica ferramenta de análise de questões relacionadas à colonialidade, como também postula Warnes:

São muitos os relatos que descrevem as maneiras pelas quais o realismo mágico representa a “reescrita” das margens para o centro, como ele obscurece os binários do pensamento moderno, como ele critica as suposições do Iluminismo,

4 myths, beliefs, and specific epistemological systems that characterize his “indigenous tradition”.

5 ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?

6 de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad.

7 Magical realism, in its very name, flouts philosophical conventions of non-contradiction. How should one begin to pick a path through such cluttered terrain?

como ele mostra as limitações do racionalismo europeu, como ele revela as falhas éticas do realismo.⁸ (2009: 6, tradução nossa)

A passagem nos convida a refletir acerca das grandes narrativas que justificaram a invasão e o domínio de territórios durante a colonização, as quais, ao construírem como exóticas e selvagens as imagens dos povos originários, das populações africanas que foram escravizadas e até mesmo das paisagens das terras conquistadas, criam uma lógica binária em que o colonizador é o único que detém o conhecimento, a cultura e a razão. Essas grandes narrativas modernas tiveram êxito pois consolidaram a ideia de que o homem - europeu, branco, cristão - se igualaria ao conceito de humanidade, como aponta Sylvia Wynter (2000: 187).

A autora explica que o estabelecimento das *plantations* nos países caribenhos só foi possível a partir da desumanização dos povos indígenas e escravizados, a qual, por sua vez, se perpetua na contemporaneidade nas formas de racismo e sexismo. Wynter, que nasceu em Cuba e cresceu na Jamaica, também discute o sistema educacional em países caribenhos, o qual é radicalmente voltado à história, cultura, costumes etc. da metrópole, no seu caso, do Império Britânico. Assim como Jamaica Kincaid aponta em *On seeing England for the first time* (1991), Wynter (2000: 125-126) discorre sobre o fato de que as populações desses territórios são educadas a terem como a verdade absoluta e o ideal a cultura do colonizador.

Em *Caribbean discourse*, Glissant elabora esse trauma histórico do apagamento do passado dos povos colonizados do Caribe ao destacar a “presença transcendental do Outro, de sua Visibilidade - colonizador ou administrador - de sua transparência fatalmente proposta como modelo, razão pela qual adquirimos um gosto pela obscuridade”⁹ (1989: 161, tradução nossa). O filósofo e escritor martinicano reclama a necessidade de a literatura antilhana trazer à tona a experiência vivida caribenha, que inclui os sons, os ritmos, assim como a relação com a história inscrita na paisagem.

O gosto pela obscuridade, referido por Glissant, encontra eco na ideia de “alteridade eclipsada”, que Wilson Harris (1983: xviii) relaciona ao paradoxo da heterogeneidade cultural e da capacidade transcultural que caracteriza a imaginação caribenha. Para Harris, o paradoxo reside no impulso progressivo que ele devolve às ordens da imaginação, no diálogo incessante que ele faz irromper entre as convenções rígidas e a alteridade eclipsada ou meio eclipsada. Esse aspecto ganha ressonância diante da noção de que “o sentido da história caribenha surge da tensa conjunção entre o ma-

8 accounts abound describing the ways magical realism represents the “writing back” of the margins to the centre, how it blurs the binaries of modern thought, how it critiques the assumptions of the Enlightenment, how it shows up the limitations of European rationalism, how it reveals the ethical failings of realism.

9 transcendental presence of the Other, of his Visibility – colonizer or administrator – of his transparency fatally proposed as a model, because of which we have acquired a taste for obscurity.

nifesto e celebrado sentido eurocêntrico e a reprimida hermenêutica afro-caribenha”¹⁰ (Gikandi 2018: 242, tradução nossa).

Nas literaturas caribenhas, a alteridade eclipsada, imbricada à reprimida hermenêutica afro-caribenha, está presente de múltiplas formas. Gikandi (2018: 2) argumenta que a modernidade eurocêntrica, desde suas origens, negou aos povos colonizados sua subjetividade, idioma e história. Como consequência, os escritores caribenhos buscaram novos modos de expressão e representação a partir da rejeição da modernidade e da revalorização de fontes ancestrais da África e da Índia. Em *At the bottom of the river*, da escritora antiguana Jamaica Kincaid, essa busca está alinhada à retomada de tradições ligadas à religiosidade afro-caribenha.

OBEAH E A VOZ NARRATIVA EM AT THE BOTTOM OF THE RIVER

Obeah é uma manifestação religiosa comum a alguns países caribenhos, cujas origens remontam ao período da escravidão. As lentes ocidentais se utilizam de Obeah como um elemento que age na estereotipação dos povos subjugados pelo império como selvagens, violentos, malignos e ligados ao diabólico – a partir da perspectiva maniqueísta cristã. Por muitos anos, a prática de Obeah foi considerada crime em países caribenhos; em alguns deles, a descriminalização ocorreu apenas no final do século XX e início do XXI. No entanto, como observa Paton em *The cultural politics of Obeah* (2015: 6-8), especialmente no pós-independência desses países, Obeah passa a ser retomada como uma celebração da resistência dos povos escravizados.

É nesse sentido, o de resistência anticolonialista, que essa prática aparece nas obras de Jamaica Kincaid, seja de forma direta, seja de forma mais sutil com referências a rituais, crenças e entidades. Conforme Braziel (2020: 90), Kincaid entende Obeah como uma força ao mesmo tempo diabólica e criativa na literatura. Na coletânea *At the Bottom of the River*, a escritora toma para si, de acordo com a pesquisadora, o papel de uma *jablesse*, entidade Obeah da qual trataremos mais adiante, ao desafiar a lógica cartesiana ocidental, desvelar preconceitos e questionar o conceito de realidade, oferecendo concepções alternativas de realidade pautadas nas religiosidades crioulas afro-caribenhas.

Na entrevista “Jamaica Kincaid and the modernist Project” (1989: 407-408), Kincaid ressalta que a presença de Obeah em suas obras reflete a realidade da sua infância, de seu país de origem. Em outras palavras, não é uma criação forjada literariamente para construir um contexto específico; é uma presença indissociável de suas raízes e que, portanto, surge naturalmente em suas obras: “Então, isso era parte do meu dia a dia, e reside não apenas em minha memória, mas em meu próprio incons-

¹⁰ The meaning of Caribbean history arises from the tense conjugation between manifest and celebrated Eurocentric meaning and a repressed Afro-Caribbean hermeneutics.

ciente. Portanto, o papel que obeah cumpre em meu trabalho é o papel que ela cumpre em minha vida”¹¹ (Kincaid 1989: 408, tradução nossa).

Desse modo, se, na perspectiva ocidental cristã, as práticas Obeah podem soar absurdas, insólitas ou diabólicas, para Kincaid, era uma tradição comum constitutiva de seu país. Ademais, para a autora, refletir sobre Obeah é pensar em estados de alteração ou suspensão de realidade comuns aos sonhos, os quais, na psicanálise, por exemplo, são aceitos como ferramentas de análise. Ao fazer essa comparação, Kincaid evidencia que as mesmas alterações de realidade, quando vistas a partir da perspectiva de manifestações como Obeah, recebem o título de maligno, pagão, entre outros, além de não serem vistos com seriedade.

Os contos da coletânea *At the bottom of the river* se encaixam nessa percepção alterada da realidade descrita e, como aponta Braziel (2020: 5-6) eles podem ser lidos como “*alter-narratives*” e que, diferente do cristianismo, Obeah, bem como outras religiões de matrizes africanas, não opera por meio de um viés binário e maniqueísta. Tal afirmativa pode ser ilustrada por meio de uma entidade bastante presente na coletânea *At the bottom of the river*, a *jablesse* (*diablesse* ou *djablesse*).

A tradução literal da palavra seria o feminino de diabo, o que, no espectro cristão está sempre ligado ao maligno. No senso comum, é descrita muitas vezes como uma mulher muito bonita, que seduz homens viajantes nas estradas para matá-los, ou os atrai para o fundo de rios e lagos. Há quem diga que ela faz isso com homens que já fizeram mal a outras mulheres, o que seria uma forma de reparação. A *jablesse* é metamorfa e, portanto, carrega em si uma lógica não binária ao trespassar e borrar as fronteiras entre matéria e espírito, bem e mal, animal e humano, vida e morte.

Desse modo, a entidade desafia a configuração do que é humano e não humano, dentro de um mundo impulsionado pela racionalidade cartesiana, conforme já discutido neste estudo. Sendo assim, Braziel (2020: 11) observa que o uso de Obeah como uma “*trans-forma*” narrativa e estética reforça seu potencial anticolonial e disruptivo em relação ao discurso colonial e suas estruturas retóricas. Sua textualização perpassa os contos da coletânea e reconfigura a voz narrativa como a própria *jablesse* que, além de desafiar a lógica binária concretiza a presença africana e diaspórica, ao mesmo tempo que relembra sua supressão pela colonização.

Embora seja possível ler os contos de forma isolada e aleatória, uma leitura sequencial, que leva em conta as mudanças da voz narrativa seguindo as transformações e aparições da *jablesse*, nos traz uma perspectiva de como Obeah é imbricada na escrita de Kincaid também na estrutura, ao trazer para a escrita aquilo que não se vê, ou não se compreende na totalidade. Podemos partir da ideia de que a garota que surge no primeiro conto, “*Girl*”, vai passando por metamorfoses até culminar na idade adulta em “*At the bottom of the river*”, quando finalmente se torna uma *jablesse*. Vale destacar que essa leitura não tem como premissa que a garota é a mesma personagem em todos os contos, mas sim uma ideia de (auto)transformação relacio-

11 So this was a part of my actual life, and it’s lodged not only in my memory, but in my own unconscious. So the role obeah plays in my work is the role it played in my life.

nada ao feminino. A própria *jablesse* também surge em diferentes lugares, diferentes formas e circunstâncias, como ilustraremos em alguns exemplos a seguir.

Em “Girl”, dentre as orientações que a mãe direciona à filha, a frase: “não jogue pedras nos pássaros pretos, porque pode não ser de fato um pássaro preto”¹² (Kincaid 2013: 5, tradução nossa), remete à entidade que, frequentemente, é vista na forma de um pássaro preto. Mãe e filha estão em cena mais uma vez no conto “In the Night”. Em uma passagem, em que não se distingue o que é sonho ou realidade, a garota descreve a mãe como bela e alguém que pode mudar tudo e, em seguida, indaga:

“O que são as luzes nas montanhas?”

“As luzes nas montanhas? Ah, é uma *jablesse*.”

“Uma *jablesse*! Mas por quê? O que é uma *jablesse*?”

É uma pessoa que pode se transformar em qualquer coisa. Mas você consegue saber que elas não são reais por causa dos olhos. Seus olhos brilham como lâmpadas, tão brilhantes que você nem pode olhar. É assim que você sabe que é uma *jablesse*. Elas gostam de ir até o topo das montanhas e vagar por lá. Tome bastante cuidado quando vir uma mulher bonita. Uma *jablesse* sempre tenta se parecer com uma mulher bonita.¹³ (Kincaid 2013: 5)

A garota narradora opera no conto de forma a deixar a dúvida de que a mãe também é uma *jablesse* e de que vai crescer para se tornar uma também. Esse desejo é reforçado em outro conto, “Wingless”, que retoma no título a imagem do pássaro, nesse caso, de alguém que deseja ter asas como um pássaro, o que se refere, novamente, ao anseio da narradora de se tornar *jablesse*: “Eu devo crescer e me tornar uma mulher alta, graciosa e, acima de tudo, bonita, e devo impor, sobre um grande número de pessoas, minhas vontades e também, para minha diversão, um grande sofrimento”¹⁴ (Kincaid 2013: 22, tradução nossa).

A presença e a fusão da garota e sua mãe como *jablesse* vão progredindo ao longo da coletânea até culminar no último conto, “At the bottom of the river”, cuja narrativa se divide em seis partes; as duas primeiras possuem um narrador em terceira pessoa onisciente com foco na paisagem e na consciência do pai diante da futilidade de sua existência. Da terceira parte em diante, a filha assume a narrativa em primeira

12 don't throw stones at blackbirds, because it might not be a blackbird at all.

13 “What are the lights in the mountains?”

“The lights in the mountains? Oh, it's a *jablesse*.”

“A *jablesse*! But why? What's a *jablesse*?”

It's a person who can turn into anything. But you can tell they aren't real because of their eyes. Their eyes shine like lamps, so bright that you can't look. That's how you can tell it's a *jablesse*. They like to go up in the mountains and gallivant. Take good care when you see a beautiful woman. A *jablesse* always tries to look like a beautiful woman.

14 I shall grow up to be a tall, graceful, and altogether beautiful woman, and I shall impose on large numbers of people my will and also, for my own amusement, great pain.

peessoa, que se configura em torno de suas percepções sobre o pai e a mãe, a paisagem que a cerca e sua própria existência.

O ponto de partida para a narrativa da filha são reflexões sobre a morte e sua intrínseca relação com a vida. Em determinado momento ela caminha para a foz do rio e, no fundo, ela vê uma casa de apenas um quarto e a descreve bem como a natureza que a rodeia:

Mas tudo era tão verdadeiro — isto é, verdadeiro consigo mesmo — e eu não tinha dúvidas de que as coisas que via eram elas mesmas e não similares ou representantes. A grama era a grama, e era a grama por si só. O verde da grama era verde, e eu sabia que era assim e não parcialmente verde, ou um tipo de verde, mas verde, e o verde do qual todos os outros verdes poderiam vir.¹⁵ (Kincaid 2013: 76, tradução nossa)

Essa ênfase na descrição do verde da grama, um verde “puro” é mencionada por Kincaid (1989: 411) como um desejo de representar a imutabilidade em um sentido paradisíaco, como se a natureza e as pessoas não percessem. Contudo, para a escritora, essa noção não se relaciona necessariamente com a eternidade, mas com uma possibilidade de que, ao menos por alguns instantes, fosse possível retratar um sentimento de paz.

Voltando ao conto, nessa paisagem submersa, a narradora avista uma mulher:

Uma mulher apareceu agora na porta única. Ela não usava roupas. Seu cabelo era longo e muitíssimo preto, e se destacava em linha reta longe de sua cabeça, como se ela tivesse ordenado que fosse assim. Eu não conseguia ver o rosto dela. Pude ver seus pés e vi que os dorsos deles eram altos, como se ela estivesse acostumada a escalar altas montanhas.¹⁶ (Kincaid 2013: 76, grifo nosso, tradução nossa)

Os trechos grifados no excerto destacam características que aproximam essa mulher de uma *jablesse*: a construção da sua própria imagem, o aspecto imortal e a referência às montanhas, onde, como vimos em “In the night”, a entidade costuma ficar. Ademais, na entrevista, Kincaid (1989: 409) descreve uma das formas de aparição da *jablesse*: em um ambiente de natureza exuberante, próxima a um corpo de água para atrair as pessoas para as profundezas.

15 Everything was so true, though—that is, true to itself—and I had no doubt that the things I saw were themselves and not resemblances or representatives. The grass was the grass, and it was the grass without qualification. The green of the grass was green, and I knew it to be so and not partially green, or a kind of green, but green, and the green from which all other greens might come.

16 A woman now appeared at the one door. She wore no clothes. Her hair was long and so very black, and it stood out in a straight line away from her head, *as if she had commanded it to be that way. I could not see her face. I could see her feet*, and I saw that her insteps were high, *as if she had been used to climbing high mountains*.

Nesse caso, a *jablesse* já está dentro da água e oferece um mundo de perfeição e calma não apenas pela paisagem que a cerca, mas pelo direcionamento do olhar da narradora a um novo mundo onde sol e lua estão ao mesmo tempo no céu, onde não há mudança de estações e nem intempéries naturais, animais de diferentes espécies e habitats no mesmo local. Em outras palavras, onde elementos que são tradicionalmente opostos se amalgamam. A narradora sente-se mover mais perto da beira do rio, mas nesse momento percebe que seu eu não é mais o mesmo: “Mas que eu? Pois eu não tinha pés, nem mãos, nem cabeça, nem coração”¹⁷ (Kincaid 2013: 79, tradução nossa).

Esse outro eu também não conhece binarismos: não sente nem prazer, nem dor; não conhece nem passado, nem presente, nem futuro; nem real, nem irreal. Ela se descreve como “um prisma, multifacetado e transparente, refratando e refletindo luz assim que ela chegava até mim, luz que nunca poderia ser destruída. *E o quão linda eu me tornei*”¹⁸ (Kincaid 2013: 80, grifo nosso, tradução nossa). Percebemos, portanto, que a narradora se transfigurou em uma *jablesse* ao observamos a concretização do seu desejo em se transformar em uma mulher linda e metamorfa – presente nos contos anteriores –, e uma vez que a narradora não fala mais da entidade em terceira pessoa. O conto se encerra com a narradora se reconhecendo em sua nova existência e em seu poder e, por fim, ela sabe quem é e consegue falar seu nome, o que em nenhum dos contos aconteceu “e agora sinto-me crescer sólida e completa meu nome preenchendo minha boca”¹⁹ (Kincaid 2013: 82).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O (re)conhecimento de si, que encerra a trajetória da narradora-*jablesse* na coletânea de Kincaid, concretiza-se por meio de um percurso também de (re)conhecimento de uma tradição nativa, no caso, Obeah. Nesse sentido, retomamos o trecho de Moudileno (2006:30) a respeito da posição de Alexis e Carpentier sobre a urgência de se trazer elementos das culturas nativas como uma reação aos séculos de apagamento promovido pela colonização. Em relação a *At the bottom of the river*, acrescentamos ainda que essa retomada é também um exercício de naturalização de uma religiosidade de origem afro-caribenha em resposta à folclorização, demonização e até o banimento de Obeah por parte, primeiramente, do governo colonialista e, após a emancipação, das autoridades caribenhas que adotaram a mesma perspectiva como estratégia de manutenção do poder.

Se pensarmos em uma premissa básica do realismo mágico, qual seja, a naturalização do sobrenatural e o natural tornado sobrenatural (Scarano 1999: 27), o realismo mágico, pelas lentes do pós-colonialismo, evidencia estratégias de poder colonialis-

17 But what self? For I had no feet, or hands, or head, or heart.

18 a prism, many-sided and transparent, refracting and reflecting light as it reached me, light that never could be destroyed. *And how beautiful I became.*

19 and now feel myself grow solid and complete, my name filling up my mouth.

tas, as quais, ao diminuírem ou silenciarem as manifestações culturais e religiosas que transgridem e ameaçam tanto a ordem colonial quanto os discursos eurocêntricos, consolidam o processo de desumanização, cerne da colonização.

As práticas de Obeah são, portanto, elementos estruturantes das narrativas de *At the bottom of the river*. Nessa perspectiva, o realismo mágico se mostra como uma ferramenta discursiva que joga luz a temáticas discutidas pelas críticas e literaturas pós-coloniais ao evidenciar o próprio questionamento sobre quem e o que define o sentido de realidade. O que se inscreve na esfera do “mágico”, na ficção caribenha de Kincaid, relaciona-se ao que escapa à representação e, conforme mencionado acima, se liga aos mitos, crenças e epistemologias das tradições nativas, às alteridades eclipsadas, ou ainda, à reprimida hermenêutica afro-caribenha.

At the bottom of the river reverbera a elaboração de Gikandi (2018: 255) de que as literaturas caribenhas visam desconstruir as grandes narrativas eurocêntricas e, ao mesmo tempo, validar as narrativas anticoloniais que buscam inserir os sujeitos caribenhos na história ao reescrever suas subjetividades e vozes. A *jablesse*, entidade feminina e metamorfa, permite a criação de um contradiscurso que transgride os modos tradicionais de representação e é capaz de contestar a noção de humano surgida na modernidade, visto que, na maior parte das vezes se apresenta como um híbrido de mulher e animal.

Ademais, a entidade não é dissociada do cotidiano e nem das realidades históricas e culturais locais, o que coloca Obeah, como a história reprimida constituinte de algumas nações caribenhas, uma figuração do passado marcado pela escravização e dizimação dos povos originários. Os poderes mágicos e sobrenaturais, ao religarem um povo às suas crenças e tradições, ao invocarem um passado, que continua vivo no presente e capaz de influenciá-lo, reclamam a conexão do povo colonizado com o lugar, fortalecem sua existência coletiva e enfraquecem o poder colonizador, que não pode confrontar o que lhe é estranho.

OBRAS CITADAS

AUERBACH, Erich. *Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. Trad. George Bernard Sperber e equipe da Perspectiva. São Paulo: Perspectiva, 2021.

BHABHA, Homi K. *Nation and Narration*. New York: Routledge, 2005.

CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo* (Relato). México: Compañía General de Ediciones, 1973.

GIKANDI, Simon. *Writing in Limbo: Modernism and Caribbean Literature*. Ithaca: Cornell University Press, 2018.

GLISSANT, Édouard. *Caribbean Discourse: Selected Essays*. Trad. J. Michael Dash. Charlottesville: University Press of Virginia, 1989.

HARRIS, W. *The womb of space: the cross-cultural imagination*. Westport: Greenwood, 1983.

KINCAID, Jamaica. *At the bottom of the river*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2013.

KINCAID, Jamaica. On seeing England for the first time. *Transition*, Cambridge, n. 51, p. 32-40, 1991. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2935076>.

KINCAID, Jamaica. Jamaica Kincaid and the Modernist Project: An Interview. [Entrevista cedida a] Selwyn R. Cudjoe. *Callaloo*, Baltimore, n. 39, p. 396-411, 1989. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2931581>.

MOUDILENO, Lydie. Magical Realism: “Arme Miraculeuse” for the African Novel? *Research in African Literatures*, Bloomington, v. 37, n. 1, p. 28-41, 2006. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3821116>.

SCARANO, Thomas. Notes on Spanish-American Magical Realism. Francesco Casotti & Carmem Concilio. *Coterminous Worlds: Magical Realism and Contemporary Post-colonial Literature in English*. Leiden: Brill, 1999. 9-28.

SIMPKINS, Scott. Sources of Magic Realism / Supplements to Realism in Contemporary Latin American Literature. Lois Parkinson Zamora & Wendy B. Faris, eds. *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham: Duke University Press, 2000. p. 145-160. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/j.ctv11cw5w1.12>.

TREVISAN, Ana Lúcia. Imagens do insólito e do maravilhoso: construções da historicidade na literatura hispano-americana. *A Cor das Letras*, Feira de Santana, n. 15, p. 11-26, 2014. Disponível em: <https://periodicos.uefs.br/index.php/acordasleytras/article/view/1427>.

WARNES, Christopher. *Magical Realism and the Postcolonial Novel: Between Faith and Irreverence*. London: Palgrave Macmillan, 2009.

WYNTER, Sylvia, The Re-enchantment of Humanism: an interview with Sylvia Wynter [Entrevista cedida a] David Scott. *Small Axe*, Durham, n. 8, p. 119-207, 2000. Disponível em: <https://serendipstudio.org/oneworld/system/files/WynterInterview.pdf>.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

A SOMBRA COMO DUPLO DA PERSONAGEM NO CONTO FANTÁSTICO “AS CORES DAS BOLINHAS DA MORTE”, DE IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO

Francisco Edson Gonçalves Leite¹ (UERN)
e Antonia Marly Moura da Silva² (UERN)

RESUMO: Desde as sociedades primitivas, o ser humano tem imputado à sombra um forte poder simbólico. Na literatura, ela tem-se mostrado um importante signo, possibilitando, dentre outros aspectos, a representação da clássica dualidade humana. Nesta perspectiva, este trabalho objetiva analisar as configurações do duplo no conto fantástico “As cores das bolinhas da morte” (1999), de Ignácio de Loyola Brandão, que aborda, na construção da trama ficcional, o motivo literário da perda da sombra. Do ponto de vista teórico, este trabalho filia-se aos postulados sobre identidade, visto que aborda uma das facetas pelas quais o duplo é representado na literatura, e aos estudos sobre a literatura fantástica. A análise da referida narrativa de Brandão permite afirmar que a perda ou a ausência de sombra, fenômeno insólito por natureza, é fruto de uma cisão e problematiza a identidade da personagem, quando esta é confrontada com seu duplo. O reencontro com a sombra e sua reintegração ao sujeito não acontecem de forma pacífica, já que se processa através de uma inversão na hierarquia entre homem e sombra, estruturando uma nova relação de poder entre essas duas entidades complementares e opostas ao mesmo tempo.

PALAVRAS-CHAVE: fantástico; duplo; sombra; conto; Brandão.

THE SHADOW AS THE CHARACTER’S DOUBLE IN THE FANTASTIC SHORT STORY “AS CORES DAS BOLINHAS DA MORTE” BY IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO

ABSTRACT: Since the time of primitive societies, human beings have attributed a strong symbolic power to the shadow. In literature, it has proven to be an important symbol, enabling, among other aspects, the representation of classic human duality. From this perspective, this paper aims to analyze the configurations of the double in the fantastic short story “As cores das bolinhas da morte” (1999) by

1 franciscoedson@uern.br - <https://orcid.org/0000-0003-3187-7254>

2 marlymoura@uern.br - <https://orcid.org/0000-0002-2939-0626>



Ignácio de Loyola Brandão, which, in constructing the fictional plot, develops the literary motif of the loss of the shadow. The analysis is aligned with theories on identity, as it explores one of the facets through which the double is represented in literature, along with studies on fantastic literature. Examining Brandão’s narrative allows us to affirm that the loss or absence of shadow, a naturally unusual phenomenon, is the result of a split that problematizes the character’s identity as he is confronted with his double. The reunion with the shadow and its reintegration into the subject does not happen peacefully, as it involves an inversion in the hierarchy between man and shadow, establishing a new power relationship between these two complementary yet opposing entities.

KEYWORDS: fantastic; double; shadow; short story; Brandão.

Recebido em 21 de abril de 2024. Aprovado em 25 de outubro de 2024.

1 INTRODUÇÃO

O duplo, considerado por Bravo (1998) como figura arcaica, destaca-se na literatura como uma das vias para problematização da identidade das personagens, vinculando-se a inquietações humanas fundamentais. A duplicação pode revelar-se como um alívio para o sujeito, diante do medo da destruição representado pela morte, ou como uma angústia, por romper com a ideia de unicidade, quando se depara com seu esfacelamento.

Nesta perspectiva, e ciente das variadas formas que o duplo pode assumir nas representações artísticas, este trabalho interessa-se por uma maneira peculiar de manifestação desse fenômeno: o duplo representado através do motivo da perda da sombra. Esse tema tem sua origem na tradição europeia e foi utilizado por Aldalbert von Chamisso em “A maravilhosa história de Pedro Schlemihl” (1814), motivando a criação de diversos textos em diferentes épocas, nos quais as personagens se veem numa situação insólita, separadas de sua sombra. Tais indicativos sustentam o jogo engenhoso entre o eu e o outro.

Por esse viés, este trabalho objetiva analisar o tema do duplo em “As cores das bolinhas da morte”, de Ignácio de Loyola Brandão (1999), conto integrante da obra *O homem que odiava a segunda-feira: as aventuras possíveis*. Nesta narrativa, a perda da sombra pela personagem enquadra-se na variante do tema do desdobramento do eu, cuja particularidade “reside no fato de que, embora a sombra seja, também neste caso, a extensão de alguém, ela acaba por tornar-se uma entidade independente ao separar-se de seu protótipo” (Moraes 2002: 101). Na abordagem aqui proposta, procuram-se articular o duplo e o fantástico especialmente à dimensão insólita da sombra impressa no esfacelamento da personagem.

2 SOB OS DOMÍNIOS DA SOMBRA COMO DUPLO

É comum o reconhecimento de que Ignácio de Loyola Brandão mantém em sua literatura uma vinculação com o fantástico, filiação que o próprio escritor declara em

seu depoimento: “Esse meu apego ao fantástico começou, então, com a leitura da Bíblia, dos Evangelhos – de repente o cego vê, o coxo anda. Os milagres, para mim, eram uma coisa fantástica e isso foi ficando guardado, até aparecer na minha ficção” (Brandão 2002: 38).

O fantástico em sua ficção adquire particularidades significativas: em primeiro lugar, convém destacar que a grande maioria de seus contos são ambientados em cenários urbanos, protagonizados por seres anônimos e solitários, ainda que cercados pela multidão. É nesse espaço de aparente normalidade que o evento insólito irrompe. Em segundo lugar, a preferência por um fantástico expressivamente alegórico é outro traço recorrente, na contramão do que postula Todorov (2008) sobre o assunto. Por fim, apesar de o escritor se munir da fantasia para criar a atmosfera fantástica, sua literatura não é alienada em relação ao contexto social, pois “a fantasia torna-se recurso para acolher melhor a realidade [...] com a diferença de que o elemento fantástico cumpre uma função de iluminar o contexto para a denúncia social, não para justificar o *status quo*” (Silva 2001: 163).

Em “As cores das bolinhas da morte”, o relato é dividido em quinze partes, cada uma delas acompanhada por um subtítulo. Do ponto de vista de um narrador onisciente, o enredo focaliza o drama de um juiz aposentado compulsoriamente que, de forma inesperada, apercebe-se da perda de sua sombra. Esse evento conduz o protagonista por caminhos pouco convencionais, na tentativa desesperada de reconquistar a sombra perdida.

Frente a isso, convém lembrar que Roas (2014) reconhece a confrontação entre o real e o impossível como ponto nodal para o qual a maioria das definições sobre o fantástico convergem. Nesse caso, a realidade crível torna-se fundamental para que o fantástico se aloje e, através do jogo entre o lógico e o ilógico, promova o questionamento da percepção que se tem da realidade, como bem observam Roas (2001, 2011, 2014), Calvino (2004) e Cortázar (2006). Esse jogo se estabelece pela inserção do sobrenatural e do inexplicável na realidade, os quais, por contradizerem as leis e as normas que regem a vida social, tornam-se ameaças para a estabilidade da sociedade, desencadeando o sentimento do fantástico no leitor.

Na narrativa, a perda da sombra acomete a personagem numa manhã ensolarada de segunda-feira. Afetado diretamente pela perda da sombra, o homem reluta em aceitar o que a realidade põe diante de si: “ele não queria admitir que [a sombra] tinha desaparecido” (Brandão 2000: 98). Tal perda acarreta uma série de mudanças na vida do juiz, mais do que a aposentadoria compulsória.

À luz dessa realidade expressa na literatura de Brandão, considera-se oportuno o pensamento de Stoichita (2011: 170) sobre a sombra, considerada indissociável, coexistente e simultânea ao objeto por ela duplicado. A concepção de que sombra e corpo são indissociáveis levou muitas sociedades tradicionais a considerarem a sombra como manifestação e corporificação da alma e, portanto, como o duplo do homem. Nessa linha de pensamento, Rank (2014: 102) afirma: “Uma série de investigações relacionadas ao folclore mostrou, sem dúvida alguma, que os homens primitivos con-

sideram seu misterioso duplo, a sombra, como a real essência da alma”. Este misti-
cismo atribuído à sombra transformou-a num poderoso símbolo, sendo usada como
metáfora na religião e na literatura (Hendricks: 2005). Stoichita (2011), em seu livro *A
short history of the shadow*, propõe uma análise mais geral da sombra, inscrevendo-
a na origem da história de toda representação ocidental. Parreño, por seu turno,
afirma: “ a sombra tem proporcionado à literatura algumas de suas invenções mais
memoráveis, mais inquietantes e sutis”³ (2005: 9, tradução nossa).

Na percepção do protagonista de Brandão, a perda da sombra estaria situada no
âmbito das coisas não admitidas na realidade. Na tentativa de enfatizar o absurdo
do evento que acomete a personagem, o irreal é naturalizado (cidade sem esquina,
elevadores que conduzem ao centro da Terra, cheiro de Deus), possivelmente para
realçar o caráter sobrenatural que baliza tal perda. Esse pensamento destaca, tam-
bém, a indeterminação entre a razão e a “desrazão” que comanda a grande maioria
das ações do protagonista. A perda da sombra, que o faz experimentar grande des-
conforto, impõe-se, pois, como linha divisória na configuração do seu drama interior.

Através de lembranças do protagonista, um juiz aposentado compulsoriamen-
te e divorciado, o leitor acompanha seu cotidiano, uma rotina marcada pela solidão
e por um vaguear errante pela cidade de São Paulo. A trama configura o martírio de
um ser em permanente busca, como se esse sujeito estivesse à procura de uma parte
faltante de si. Essa busca adquire contornos mais definidos quando se materializa na
luta pela recuperação da sombra perdida, tarefa que é empreendida pela persona-
gem durante todo o relato. Numa atitude questionável do ponto de vista racional,
o homem deixa São Paulo e vai para Belo Horizonte à procura de Cristina Agostino,
uma suposta cientista que estudava sombras. Essa atitude é ambígua, demonstrando
seu estado de confusão. O homem deixa sua cidade natal com a fé de que, através
da ciência, reencontraria a sombra perdida. Trata-se de uma decisão racionalizada,
uma vez que Cristina Agostino personifica toda a credulidade que o homem moderno
atribui ao discurso da ciência e a sua capacidade de resolver os problemas humanos.
A crença na ciência, sem qualquer questionamento sobre o objeto e o método de
investigação, carece de um crivo racional. Admitir que há cientistas que fazem ex-
periências com pessoas sem sombra e que isolam e pesam sombras é uma atitude
irracional, que distancia o sujeito de uma concepção razoável de realidade.

A dinâmica entre racionalidade e irracionalidade é, pois, uma das forças motrizes
da narrativa. Essa relação pode ser analisada a partir de diferentes perspectivas. O
fato de o protagonista ser um juiz é algo que se deve destacar. Essa profissão exige
formação acadêmica, que se ancora em conhecimento e compreensão racional. Além
do mais, a própria personagem se define como um ser racional: “Era um homem ra-
cional [...]. O insólito não existe. Nem o absurdo. Quanto a isso, estava tranquilo”
(Brandão 2000: 104).

Entretanto, convém ressaltar que os momentos de racionalidade da persona-
gem são pontuais na narrativa. A perda da sombra provoca um encadeamento de

³ la sombra ha proporcionado a la literatura algunas de sus invenciones más memorables, más inquietantes y sutiles.

sucessivas situações absurdas que minam a concepção de uma realidade estável e racionalizada. Isso faz com que a personagem se distancie da realidade imediata e adentre num mundo instável repleto de questionamentos insolúveis e suposições: “E se a minha sombra está brincando comigo? Zoando? Ou teria fugido com medo de alguma coisa? O que temem as sombras?” (Brandão 2000: 110). Os questionamentos que a personagem faz a si mesma, configurados na forma de um monólogo interior, prolongam-se e fraturam a concepção de realidade em vigor, uma vez que o absurdo e o fantasioso são naturalizados no cotidiano banal. Esses acontecimentos, que ultrapassam as fronteiras do que se considera real, ajudam a explicar o imbricamento conflituoso da personagem com o mundo que a cerca. A estrutura do discurso, organizado através de perguntas e de um conteúdo incomum, cria o efeito da vacilação ou da dúvida diante do insólito, traço experimentado tanto pela personagem quanto pelo leitor, conforme propõe o modelo todoroviano do fantástico. Nesse sentido, todos os acontecimentos, até mesmo os mais absurdos, passam a integrar a ordem do possível: “Não há razão para espantos neste mundo, todas as coisas são possíveis” (Brandão 2000: 151). A sensação que a personagem tem é de estar dentro de um sonho, dada sua incapacidade e impotência para agir nessa realidade fraturada pela fantasia, conforme se observa: “Estou dentro de um sonho, pensou ao olhar para os sapatos e vê-los sujos, o que jamais acontecera em toda a sua vida. Ninguém raciocina com lógica dentro de um sonho. O sonho flui em seus absurdos e tudo dentro dele é natural, sem questionamentos” (Brandão 2000: 135-136).

Nesse contexto nebuloso, as rédeas da realidade que se descortinam para o protagonista parecem escapar ao sujeito, desestabilizando-o e desencadeando uma crise subjetiva. É assim, sem espanto nem sobressaltos, na esteira do que preconiza o fantástico na contemporaneidade, que o protagonista prossegue sua jornada em busca da sombra perdida. É esse efeito que, segundo Roas, ajuda a estabelecer a distinção entre o fantástico do século XIX e o contemporâneo, pois neste a insurgência do anormal em mundo aparentemente normal é uma forma de “postular a possível anormalidade da realidade, para revelar que nosso mundo não funciona como pensávamos” (2014: 159).

A perda da sombra, evento capital da narrativa, condiciona todos os demais acontecimentos. No início do relato, quando a personagem apercebe-se da perda da sombra, já se começa a problematizar a constituição desse elemento: “Já se perguntara sobre a natureza das sombras, tão delicadas, resistentes. Do que eram constituídas?” (Brandão 2000: 96). Vários são, também, os momentos em que a narrativa atesta a ligação entre homem e sombra: “O homem e sua sombra estão ligados desde que o mundo é mundo” (Brandão 2000: 109).

Uma outra passagem da narrativa sugere uma imbricação ainda mais significativa (incluído): “Vai ver, os homens tenham nascido delas, porque quando o mundo ainda não existia, já havia a sombra, ela era tudo, era o universo. Até que surgiu a luz, surgiu o homem e elas decidiram que fariam parte desse mundo, de alguma forma” (Brandão 2000: 109).

Aqui, trata-se de uma vinculação que se relaciona com a origem do mundo e do homem. Dentro dessa historicidade, a sombra preexistiria ao homem e à luz, sendo o oposto desta última.

Às sombras é também imputada a característica essencial de serem companheiras inseparáveis e fiéis do sujeito humano, conforme o ponto de vista do narrador: “Observou os outros, cada um caminhava seguido pela sua sombra. Natural, a sombra faz parte do homem” (Brandão 2000: 99). Assim, a relação entre homem e sua sombra é levada às últimas consequências. Primeiro, observam-se as marcas de individualidade e singularidade que a narrativa atribui à sombra, dada sua capacidade única de se acomodar ao corpo que a projeta e a impossibilidade de se amoldar a outro corpo físico que não o original. Segundo, percebe-se que às sombras são atribuídos sentimentos e emoções característicos do homem (são dependentes, fiéis, carentes, estimam a pessoa, se apegam), numa clara tentativa de humanização dessas entidades. Ademais, a narrativa, em determinados pontos, reforça a concepção de que haveria uma clara dependência da sombra em relação ao homem, conforme declara o narrador: “Uma vez desligadas, elas continuam por perto, desassossegadas. Dependem dos humanos” (Brandão 2000: 108). O companheirismo se estenderia até mesmo após a morte do sujeito, quando a sombra, numa atitude solidária, não o abandonaria, ainda que diante da iminente destruição ante o processo natural da decomposição da matéria humana.

No conto, a sombra é também categorizada negativamente, de acordo com a confissão de uma personagem secundária ao protagonista: “Para o senhor posso contar. A sombra é um fardo. Ela nos cansa, está sempre atrás, na frente, do lado” (Brandão 2000: 104). Em outra cena, a mesma personagem, em resposta à declaração do protagonista de que a sombra seria a prova de que existimos, admite: “Besteira. Só nos acompanha. Não tem utilidade. [...] Ela existe porque existimos. Me diga, o que dá vida à sombra? Tem energia, como se sustenta? A sombra é luz morta” (Brandão 2000: 102). Aqui, delinea-se, em primeiro lugar, a sombra como um complemento passivo do humano, pois ela é, antes de tudo, desprovida de ação própria. Em segundo lugar, observa-se, de forma indireta, o simbolismo positivo da luz relacionada à iluminação interior, conforme Chevalier e Gheerbrant (2015: 508). Entretanto, ao situá-la como “luz morta”, interdita-se toda sua simbologia positiva e acaba-se por associá-la ao oposto da luz, no caso, às trevas, símbolo do caos primitivo e da indeterminação.

A ausência de sombra inquieta terrivelmente o protagonista, não apenas pelo caráter insólito do acontecimento, mas também por sugerir uma malignidade: “Se a minha sombra sumiu, deve ser um sintoma grave. Um homem não pode viver sem sombra!” (Brandão 2000: 102). Ademais, a personagem sente-se incomodada diante da possibilidade de sua condição de homem sem sombra tornar-se pública, quando se questiona: “Será que alguém estava percebendo que ele era um sem-sombra?” (Brandão 2000: 99). Curiosamente, a perda da sombra passa praticamente despercebida pela massa humana habitante da metrópole. Apenas aqueles que já passaram pela experiência da perda da sombra parecem efetivamente notar que o protagonista perdera a sua: “Quem perde a sombra identifica outros perdedores, é uma coisa

que nos aproxima” (Brandão 2000: 108). Exceção a isso acontece apenas quando uma criança, justamente o menino que o ajuda a procurar o “lá”, também percebe a ausência de sombra do protagonista: “O senhor num tem sombra? [...] É doença? Sai pra lá” (Brandão 2000: 122).

Com a perda da sombra, o protagonista sente-se como pertencente a uma outra categoria do humano e reluta em aceitar essa classificação: “Não quero pertencer a uma nova categoria. Quero ser o homem que eu era” (Brandão 2000: 137). Desse modo, a busca pela sombra assume contornos simbólicos, representando, numa dimensão mais ampla, a procura pela humanidade perdida e, quiçá, a busca pelo lugar social perdido. Na verdade, essa temática se inscreve na narrativa de diversas maneiras. Explicitamente, o leitor acompanha a procura da personagem pela sombra perdida. Implicitamente, trata-se de uma busca que transcende o meramente físico, atingindo uma significação subliminar: “Se eu soubesse, ao menos, o que estou procurando; o que todos estão buscando” (Brandão 2000: 98). Evidentemente, a perda da sombra desencadeia uma série de processos psicológicos que têm como consequência imediata uma crise identitária: “Nada como a ausência de sombra para nos obrigar a pensar” (Brandão 2000: 142). Esse processo reflexivo é sintomático de uma luta travada no interior da personagem, numa clara tentativa de redefinição de sua subjetividade.

Essa perspectiva ganha corpo quando se leva em consideração que a sombra, na psicologia junguiana, representa uma parte importante da constituição psíquica dos sujeitos, especificamente um estrato da mente humana que permanece inconsciente, formado por conteúdos reprimidos e excluídos da mente consciente durante a formação do ego. Isso figura como uma etapa indispensável na construção da personalidade.

Apesar do esforço empreendido para encontrar a escritora Cristina Agostinho, o protagonista não logra sucesso, assim como ocorreu também com sua tentativa frustrada de encontrar a cientista Cristina Agostino. Nesse processo de busca, estabelece curiosas interações com cidadãos belo-horizontinos incomuns. Os diálogos, que flagrantemente rompem os limites da racionalidade, corroboram a composição da atmosfera fantástica que orbita todas as ações do protagonista. Em um desses encontros, o protagonista interage com um morador que afirma ter conhecido um homem que “amava o vazio”. O estilo de vida desse cidadão que adorava o vazio chama atenção pelos seus gostos que fogem ao padrão social: seu apartamento não continha nenhum móvel, ele gostava de garrafas vazias e detinha uma biblioteca vastíssima, com estantes completamente limpas e vazias. Dentre todas as imagens, a da biblioteca assume particular importância pelo poder imaginativo que sugere, pois, nas sociedades humanas, as bibliotecas são espaços valorizados social e culturalmente pela riqueza de conhecimento que acondicionam. No conto de Brandão, a descrição da biblioteca feita pelo homem que amava o vazio parece, num primeiro momento, inspiradora: “Completa. Aqui está o resumo da história da humanidade. Você vai ter em mãos o fundamental da cultura. Possuo tudo o que o homem de saber necessita” (Brandão 2000: 149). Contudo, ao adentrar na biblioteca, o morador

confidencia ao protagonista sua singular e surpreendente impressão desse espaço, ao afirmar se tratar de um local vastíssimo, embora comportando estantes completamente vazias. O curioso é que ali havia apenas um livro, de tamanho considerável, sobreposto numa cômoda sem gavetas, algo que, na voz do narrador, é definido como uma “Obra excepcional, sintetiza o pensamento universal, condensa o homem atual. Define a mente da era globalizada” (Brandão 2000: 150). Porém, ao manusear o livro, o morador do edifício revela que, exteriormente, ele afigurava-se como um belo exemplar, luxuosamente encadernado, mas, interiormente, apresentava-se vazio de conteúdo, pois suas volumosas 6.700 páginas estavam completamente em branco, sem qualquer marca de inscrição. A metáfora do livro em branco emblema o grave sintoma de uma sociedade que, saturada de informações, encontra-se esvaziada de sentido. Mais especificamente, trata-se de uma crítica veemente à onipotência que o conhecimento científico e racionalizado adquiriu nas sociedades humanas. Longe de representar uma totalidade, o livro em branco atesta a completa negação de qualquer validade do conhecimento acumulado ao longo das gerações e só pode ser compreendido como produto de uma sociedade em crise.

Os eventos finais da narrativa são caracterizados pela recuperação da sombra perdida e, posteriormente, por uma fusão entre personagem e sombra num clima de indeterminação. Mesmo diante da evidência do retorno da sombra, ele não pensa em voltar para sua pacata rotina em São Paulo. Ao contrário, parece impelido a percorrer esse itinerário errante, numa busca que nem mesmo ele consegue precisar: “Viajei a noite toda em um ônibus azul-prateado, andei pela cidade, falei com as pessoas e estou em busca. De quê? De quem? O que faço aqui? Quem sou?” (Brandão 2000: 160). Os questionamentos, aspecto figurativo da indeterminação que sustenta o relato fantástico, multiplicam-se na mente do protagonista, delineando um quadro incerto e difuso sobre a unidade perdida.

Ao adentrar o prédio e acessar o apartamento onde supostamente moraria a escritora Cristina Agostinho, o protagonista depara-se com uma outra configuração espaço-temporal, um indicador da ruptura com a realidade exterior. É nesse momento que, pela primeira vez, a ideia de escapar é cogitada pelo juiz aposentado. Entretanto, o caminho percorrido até então não permite volta. Atraído por uma televisão ligada em um dos apartamentos, ele se depara com a imagem da apresentadora Fernanda Agostinho, cujo sobrenome o faz imediatamente recordar da escritora Cristina Agostinho. Curiosamente, a personagem passa a acreditar que Fernanda Agostinho traria a solução para seus problemas. Apesar disso, percebe-se que o protagonista demonstra uma profunda confusão, característica de um momento de crise. Ele anseia pela liberdade, mas não consegue determinar de que nem para que se libertaria. Impressionado pela presença da apresentadora na televisão, simulacro da realidade, o homem parece entrar numa espécie de transe, sugerindo a total perda de contato com a realidade. Hipnotizado pela imagem projetada pelo aparelho de TV, o juiz passa a considerar a fantasmagoria como realidade e, numa atitude irracional, tenta estabelecer diálogo com a projeção, através de um recorrente pedido de socorro endereçado à imagem. Por fim, sua atitude extrema de socar a televisão e abrir na tela

um buraco, na tentativa de conectar-se com a apresentadora da TV, revela o ápice de seu desespero e insanidade.

Nesse momento, a voz ou grito da personagem mistura-se com outros gritos, formando uma espécie de coro dos aflitos: “Ele ouviu outros gritos misturados aos seus. Os gritos das jovens que morreram voltadas para os Confins, gritos de sombras que tinham perdido os donos. Milhares de gritos ensurdecedores. Os gritos partiam do lado dele, saíam dele” (Brandão 2000: 162). Observa-se, pois, que o protagonista é, subitamente, invadido por um esclarecimento sobre sua situação no mundo, algo como uma epifania: “Então, o juiz entendeu. Foi invadido por um grande medo, porque era uma coisa nova, desconhecida. Ele sabia e não queria ser aquilo em que tinha se transformado” (Brandão 2000: 163). Visivelmente, o homem sem sombra é afetado por um processo consciente de transformação. O medo do desconhecido, que emerge dessa transformação, impulsiona-o a não aceitar o estado de esclarecimento que ele experimenta.

Estranhamente, esse momento de orientação ou uso da razão culmina em um sentimento de calma: “Ele, o juiz, homem sem sombra era o escuro. Foi dominado por uma grande calma” (Brandão 2000: 163). Aqui, observa-se uma experiência incomum, quando a vivência da fusão é entendida como um saber emancipatório. Esclarecido, o homem emerge da sombra, tornando-se ela própria:

Não havia dor, angústia, inquietação, amargura, tristeza. Somente paz inefável. [...] Portanto, ainda era humano. Descobria nele sentimentos humanos. Uma enorme calma. Ele era, agora, o que todos os homens são. A sua sombra. [...] E o juiz entendeu que, ao encontrar a sombra perdida, incorporara-se a ela. Tornara-se sua própria sombra. (Brandão 2000: 164)

Como se vê, há completa mudança no estado da personagem e alheamento da realidade. Sentimentos contraditórios, típicos de uma personalidade em crise, dão lugar à sensação de paz e de calma inomináveis. Desse modo, trata-se de uma mudança qualitativa, configurando estágio superior de integração de sua personalidade. O juiz não apenas reencontra a sombra perdida, mas também se integra a ela, transformando-se, ele próprio, em sua sombra. Desse modo, o desfecho atesta mais do que o simples encontro da sombra perdida; trata-se, em grau mais profundo, da fusão entre o homem e sua sombra.

Esse processo de transformação da personagem não se dá de forma repentina na narrativa. Quando ainda exercia a magistratura, o protagonista confessa ter realizado uma série de transgressões: flertava com as juradas e dormia durante os julgamentos; absolveu uma ré notadamente culpada porque “desconfiara do júri, todos pareciam safados, invejosos da beleza da moça” (Brandão 2000: 120); e, por fim, ele tornou-se uma “máquina de sentenças”, emitindo decisões que assombravam tribunais e revoltavam a opinião pública. A aposentadoria compulsória lhe é imposta quando o juiz emite uma sentença inusitada e bizarra:

Assombrou o tribunal ao propor ao réu a escolha da sentença: Jogar bolinhas de gude com mil delinquentes juvenis ou a morte. A morte seria por enforcamento como Tiradentes. Na cruz como Jesus – isso se a igreja católica permitisse, o que era possível, o clero andava ocupado em impedir a lei do aborto. Na cadeira elétrica, caso a companhia de energia concordasse em desenvolver tecnologia apropriada sobre móvel assinada por um *designer*. Por fuzilamento, chamando traficantes ou PMs assassinos para compor o pelotão. (Brandão 2000: 132)

Na ação ficcional, o juiz passou parte da vida recluso ao ambiente burocrático dos tribunais, mas, quando a aposentadoria compulsória lhe é imposta, ele sente a necessidade de conhecer as pessoas e o mundo. Grande parte da vida desse sujeito se restringia ao ambiente institucional e burocrático dos tribunais de justiça. A própria personagem confessa que se alheia do contexto social imediato, renunciando conscientemente a vivências e experiências que, segundo ela, poderiam interferir nas suas decisões e sentenças. Percebe-se, pois, uma relação conflituosa entre vida pessoal e social, estas praticamente inexistentes, e vida profissional, inflada e supervalorizada, o que resulta num grave desequilíbrio. Essa falta de contato com o mundo e com as pessoas fora dos tribunais acaba, possivelmente, trazendo para si danos psicológicos importantes. Isso pode explicar progressivos prejuízos quanto à adoção dos princípios da racionalidade e da razoabilidade em suas sentenças, levando a personagem à aposentadoria compulsória, que, simbolicamente, representa uma morte no âmbito profissional. Isso tem impacto imediato na sua vida, principalmente quando se considera que vivia quase que exclusivamente em função de sua profissão. Retirada abruptamente desse contexto institucional e profissional ao qual estava acostumada, a personagem é obrigada a preencher a vida com outras ocupações. Isso pode explicar seu vagar pela cidade de São Paulo, redescobrimo os espaços e as pessoas que nela habitam, na tentativa desesperada de preencher o vazio dentro de si.

O ambiente burocratizado no qual o juiz estava inserido era governado por rígidas regras de conduta e comportamento que reprimiam a manifestação de desejos individuais. A própria personagem confessa que, ao desempenhar a atividade de operador da justiça, experimenta uma paulatina perda de sentimento em relação às pessoas. O processo reflexivo desencadeado, principalmente, com a perda da sombra leva a personagem a questionar as regras e as normas que imperam na sociedade:

são absurdas as regras dessa civilização em que vivemos, impossibilitando o bem-viver livremente, cada um dando expansão àquilo que está em seu íntimo, na alma [...] e que existem milhões de pessoas destruindo-as. E, por isso, sendo destruídas. [...]

A civilização não passa de fingimento, inibição. (Brandão 2000: 156-157)

Essa reflexão, feita num momento de crise, problematiza justamente a dificuldade de construção de uma subjetividade num contexto social e cultural que poda e inibe os desejos individuais. A fusão da personagem com sua sombra representa, no plano simbólico, uma reintegração à consciência da personagem de conteúdos reprimidos ou tornados inconscientes, muito provavelmente por não se adequarem às normas

sociais impostas. A esse fenômeno, Jung dá o nome de individuação e caracteriza-o como um “processo de transformação que solta o ser humano da prisão no inconsciente” (Jung 2000: 288).

Frente a isso, é possível dizer que, no conto de Brandão, a sombra funciona como duplo do protagonista, e o comportamento dela de desaparecer temporariamente durante a vida da personagem atende, na classificação de Parreño, à seguinte categorização: “Desaparecimento temporal ou definitivo da sombra em vida de seu dono”⁴ (2005: 12). Seguindo a concepção de Bargalló (1994), tem-se um duplo por cisão, pois é através do corte operado entre a sombra e o sujeito que o fenômeno da duplicidade se materializa no conto. À luz da tipologia de Jourde e Tortonese (2005), evidencia-se um duplo subjetivo, resultado da confrontação da personagem com o seu outro, e externo, já que o duplo é representado fisicamente pela sombra da personagem.

Além do acontecimento capital da perda da sombra, há outros domínios, de abrangência menor, que balizam a atmosfera fantástica do conto analisado. Como exemplo disso, pode-se citar o constante embate entre os discursos racional e irracional ao longo de toda narrativa, gerando, constantemente, a incerteza e a dúvida na personagem. Isso contribui diretamente no movimento entre o real e o irreal, um expediente da trama que permite antever o sentimento de dúvida diante do evento insólito, a partir do qual é evidente a atitude inquisidora e a hesitação observada na busca de compreensão da realidade.

Através de um discurso irônico, Brandão faz a denúncia de problemas e mazelas enfrentados pela sociedade contemporânea. Ao questionar os casos de desaparecimento de sombras no tribunal de pequenas causas, critica-se a justiça, tanto pela burocratização excessiva, quanto por sua ineficiência. Na sequência, ao vincular o desaparecimento das sombras à existência de um “mercado negro” ou mesmo ao resultado da violência, chama-se atenção para a abrangência dessas ações violentas e ilegais direcionadas para diversos aspectos da vida em sociedade. O caráter insólito dessas supostas ações imprime uma dose de humor à narrativa, justamente pela aceitação do absurdo no plano da realidade das personagens.

Por fim, uma interpretação alegórica do conto não oblitera a existência do fantástico. Ao se considerar o homem sem sombra como símbolo do sujeito contemporâneo – esvaziado, “dessubstanciado” e, por isso, impossibilitado de expressar suas potencialidades –, não se está fechando a narrativa nesse único sentido. Ao contrário, o texto literário, dada sua pluralidade, consegue, como um prisma, abrir-se a diferentes sentidos não excludentes entre si.

4 Desaparición temporal o definitiva de la sombra en vida de su dueño.

3 CONCLUSÃO

No conto “As cores das bolinhas da morte”, verificam-se traços do fantástico contemporâneo, numa configuração que preconiza o retorno ao humano, identificado por Sartre (2005) como o “derradeiro estágio” da literatura fantástica. O sobrenatural irrompe no cotidiano da personagem para mostrar a própria anormalidade da realidade, a qual, por sua vez, não é mais concebida no sentido cartesiano. Como consequência disso, o sobrenatural e o extraordinário são naturalizados e explorados em situações cotidianas, delegando ao leitor, muitas vezes, os sentimentos de inquietação e desconforto.

Na narrativa, a perda da sombra pelo protagonista desencadeia nele a busca frenética pela sua parte faltante. Evidentemente, tal ação transcende a dimensão do meramente físico, inscrevendo-se, simbolicamente, como procura pelo verdadeiro eu em uma sociedade que poda as possibilidades de manifestação das individualidades e das potencialidades dos sujeitos.

O percurso da perda da sombra até sua reintegração à personalidade revela um processo doloroso, mas de crescimento, no qual a personagem demonstra maior conhecimento dos conteúdos formadores de sua psique.

O sujeito que emerge do confronto com a sombra traz consigo as marcas da pluralidade e da multiplicidade de sua constituição subjetiva, pintando um indivíduo que é consciente de sua fragmentação. Isso acontece porque, no contexto contemporâneo, não há a reintegração da sombra à personalidade no sentido de restaurar uma suposta unidade perdida, como preconizava a literatura romântica. O que acontece é a sobreposição de uma parte da personalidade a outra, desvelando a batalha entre conteúdos conscientes e inconscientes na definição da identidade. Isso resulta num sujeito marcadamente múltiplo, afastado de uma identidade fixa e estável.

OBRAS CITADAS

BARGALLÓ, Juan. Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis. Juan Bargalló Carraté, ed. *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Alfar, 1994. 11-26.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Entrevista. *Ignácio de Loyola Brandão*. Cadernos de literatura brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2002. 35-57.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *O homem que odiava a segunda-feira: as aventuras possíveis*. 3. ed. São Paulo: Global, 2000. 95-164.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. Pierre Brunel, org. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. 261-293.

CALVINO, Italo. Introdução. Italo Calvino, org. *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 6-14.

CHEVALIER, Jean & Alain Gheerbrant. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

HENDRICKS, William J. *The shadow as a metaphor for power*. Minneapolis: Minneapolis College of Art and Design, 2005. Disponível em: <http://www.artchangeslives.com/pdf/bHendricksThesis.pdf>.

JOURDE, Pierre & Paolo Tortonese. *Visages du doublé: un thème littéraire*. Paris: Armand Colin, 2005.

JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2000.

MORAES, Eliane Rousset. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 93-106.

PARREÑO, José María. Introducción. José María Parreño, ed. *Cuentos de sombras*. Madrid: Siruela, 2005. 9-22.

RANK, Otto. *O duplo: um estudo psicanalítico*. Porto Alegre: Dublinenses, 2014.

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

ROAS, David. La amenaza de lo fantástico. David Roas, org. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001. 7-44.

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

SILVA, Deonísio da. As mãos sujas: o longo fôlego das histórias curtas de um historiador solidário. *Ignácio de Loyola Brandão*. Cadernos de literatura brasileira 11. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2001. 161-169

SARTRE, Jean-Paul. *Situações, I*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. 135-149.

STOICHITA, Victor I. *A short history of the shadow*. London: Reaktion, 2011.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

A PRODUÇÃO E CIRCULAÇÃO DA TEORIA NOS ESTUDOS BRASILEIROS DE LITERATURA

Jose Luis Jobim¹ (UFF)

RESUMO: Este artigo tem por finalidade discutir os resultados provisórios de análise dos depoimentos (acessíveis em lista no YouTube: <https://tinyurl.com/yp7tzhhp>) de pesquisadores da área de estudos literários, com mais de 20 anos de carreira, sobre o desenvolvimento da produção de conhecimento teórico na área dos Estudos de Literatura, inclusive em suas relações com outros lugares, dentro e fora do país.

PALAVRAS-CHAVE: teoria; estudos literários no Brasil.

THE PRODUCTION AND CIRCULATION OF THEORY IN BRAZILIAN LITERARY STUDIES

ABSTRACT: The purpose of this article is to discuss the provisional results of the analysis of videos (accessible in a playlist at YouTube: <https://tinyurl.com/yp7tzhhp>) by researchers in the field of literary studies, with more than 20 years of career, on the development of the production of theoretical knowledge in the field of Literature Studies, including its relations with other places, both inside and outside the country.

KEYWORDS: Theory; Literary Studies in Brazil.

Recebido em 14 de setembro de 2024. Aprovado em 25 de outubro de 2024.

No momento em que escrevo este texto, estou ainda desenvolvendo projetos² sobre a produção e circulação da teoria nos estudos literários, que investigam o alcance e os limites das bases teóricas utilizadas por pesquisadores nos estudos literários, em duas vertentes: (a) uma vai investigar a consistência, coerência, alcance, limites, caráter histórico e circulação de teorias (nacional e internacionalmente), e (b) a outra

¹ jjobim@id.uff.br - <https://orcid.org/0000-0002-0271-6665>

² E-26/201028/2022 (271360) FAPERJ; 304343/2022-6 CNPq.



vai investigar a produtividade dessas teorias no trabalho desenvolvido por pesquisadores no Brasil. Tanto o meu texto quanto minhas conclusões devem ser recebidos como um *work in progress*.

Estes projetos envolvem a gravação e disponibilização de vídeos com pesquisadores³ que têm mais de vinte anos de experiência no campo, disponíveis em *open access*, no sítio do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense, em [A produção e circulação de teoria dos estudos literários - YouTube](#). O longo percurso de pesquisa dos(as) pesquisadores(as) gravados(as) lhes permitiu lançar um olhar sobre suas próprias opções, em diferentes momentos da carreira, dando um sentido mais abrangente às suas respectivas escolhas, de uma maneira que não teria sido possível, em momentos mais iniciais de seus trajetos⁴.

Escrever este artigo implica, entre outras coisas, tratar de teoria(s) e apropriações teóricas, mas, se a(s) teoria(s) pode(m) sempre já exceder o âmbito das várias interpretações individuais, de algum modo estas interpretações pelos pesquisadores também manifestam seu desenvolvimento e alteração.

Começamos, então, por observar que no meio acadêmico muitas vezes fazemos uma distinção entre o que poderíamos chamar de *senso comum* e de *conceito*. O primeiro partiria de pressupostos de alguma forma herdados, sem questioná-los ou avaliá-los formalmente, para verificar sua validade ou não; o segundo implica uma atitude mais formal, metódica e crítica em relação tanto a estes pressupostos quanto às análises e avaliações que serão feitas, a partir deles. A teoria literária está normalmente vinculada ao *conceito*, mas, no caso da América Latina em geral e do Brasil em particular, é relevante levar em consideração o fato de que uma série de opiniões construídas predominantemente a partir da Europa, e expressas de modo mais (ou menos) articulado (com ideias “estrangeiras” ou não) acabaram, em momentos anteriores, ganhando foro de teorias. Mesmo no caso da teoria mais estritamente universitária, a investigação sobre como se constroem historicamente seus sentidos é fundamental para entendermos seu escopo de abrangência e suas limitações.

Nos anos 80 do século passado, Edward Said já escrevia que ideias e teorias viajam, de pessoa para pessoa, de situação para situação, de um período para outro, embora a circulação de ideias apresente formas diferentes, que incluem “influência reconhecida ou inconsciente, empréstimo criativo ou apropriação por atacado” (1983: 226)⁵.

Como já argumentei anteriormente (Jobim 2020: 11) a circulação literária e cultural não respeita fronteiras territoriais ou linguísticas. Nem a circulação de teorias e ideias o faz. Para entender a configuração de sentidos em determinado território nacional, é preciso entender as relações desses sentidos com outros, situados em outros lugares e tempos: é necessário entender *se, quando, por que e como* os sentidos de fora

3 Pesquisadores com bolsa de produtividade no CNPq: nível 1 A: Alcir Pécora, Regina Zilberman e Roberto Acízelo Quelha de Souza; nível 1 D: Maria da Glória Bordini; e nível 2: Fábio Akcelrud Durão.

4 Todas as citações destes(as) pesquisadores(as) foram retiradas dos vídeos da *playlist* [A produção e circulação de teoria dos estudos literários - YouTube](#), e correspondem às suas falas em seus respectivos vídeos.

5 acknowledged or unconscious influence, creative borrowing, or wholesale appropriation.

circulam para dentro (e o que acontece quando o fazem), ou os de dentro circulam além do limite extremo do lugar, passando para fora.

Em nossa área de estudos, é frequente que os pesquisadores, ao apresentarem seus projetos, ou produtos derivados destes projetos, explicitem os pressupostos, orientações e antecipações a partir das quais vão construir seus objetos. Muitas vezes, nomeiam-se estas orientações e antecipações como grades teóricas (“Estruturalismo”, “Sociologia da Literatura”, “Desconstrução”, “Pós-Colonial” etc.), para significar um suposto pertencimento do pesquisador, do projeto ou do objeto construído àquilo que se nomeou. Estes termos que designam grades teóricas podem servir para ligar coletivamente ou separadamente diferentes conjuntos de conceitos, que, por serem alegadamente comuns, podem ser aplicados a casos particulares. A mera aplicação acrítica, nestas circunstâncias, poderia ser qualificada como derivada deles, porque o pesquisador, ao declarar-se inscrito em uma grade teórica, busca filiar-se a um *corpus* já constituído de textos que também funciona como antecipador de sentidos para textos futuros, ou como fonte reiteradora de sentidos voltada à confirmação do que já foi dito.

Analisando os vídeos de nossa *playlist*, podemos também imaginar, como Fábio Akcelrud Durão, que o processo de nomeação pode significar uma descrição domesticada ou domesticadora da teoria, relacionada a práticas instaladas na academia norte-americana. Para ele, uma boa teoria resiste à sua nomeação, e a instalação de rótulos teóricos pode ser vista como uma vitória do jeito americano de fazer as coisas. Entretanto, segundo Durão, sempre se poderia perguntar: “Quem disse que as teorias são nomeáveis? Quem disse que o processo de nomeação de uma teoria pode ser um negócio tão simples e tranquilo, sem deixar resto?”

As vertentes teóricas muitas vezes ambicionam nomear uma possível ou suposta inovação em contextos epistemológicos acusados de repetir modos de saber cuja adequação é questionada, mas nem sempre a dicotomia inovação/repetição é suficiente ou adequada para explicar a mudança histórica:

Ambos pontos de partida são necessários para que se possa precisar as proporções em que finalmente se combinam. A partir disso, é possível derivar duas conseqüências aparentemente contraditórias: que justamente quando é preciso manter a estabilidade de uma determinada situação, torna-se necessário transformar, na medida do possível, as condições em que essa situação foi produzida em um momento anterior. E, inversamente, quanto maior é o período em que se mantêm inalterados os pressupostos que condicionam uma situação, tanto mais rápido essa situação se modifica.⁶ (Koselleck 2013: 152)

6 Ambos puntos de partida son necesarios para poder precisar las proporciones en las que finalmente se combinan. A partir de ello cabe derivar dos consecuencias, en apariencia contradictorias: que justo cuando ha de mantenerse la estabilidad de una determinada situación es que resulta necesario transformar, en la medida de lo posible, las condiciones en las que dicha situación se produjo en un momento anterior. Y a la inversa, resulta que cuanto mayor es el lapso en que se mantienen inalterados los presupuestos que condicionan una situación, tanto más rápido se modifica dicha situación.

De fato, sabemos que, como resultado da formação de comunidades acadêmicas e/ou literárias em torno de ideias mais (ou menos) compartilhadas, no início do século XX, produziram-se mais tarde nomeações de movimentos, e pesquisas sobre sua duração, seu lugar, sua relação com outras orientações e antecipações, derivadas de outros campos. E sabemos também que as estruturas de repetição resultantes de pressupostos “comunitários” também geram questionamentos sobre seus respectivos alcances e limites. Se há sempre pressupostos que não são verbalizados (e dos quais nem sempre estamos conscientes), mas que formam ou orientam *a priori* nosso entendimento, tentar verbalizá-los, dar-lhes visibilidade, colocá-los em evidência, é uma tarefa importante, até para refletir sobre seus alcances e limites. Assim se consegue evitar a perpetuação de certas orientações que podem virar uma norma latente ou não declarada e que se reiteram a partir de práticas ou metodologias que operam a partir do que está latente.

Dito isto, a primeira observação a fazer sobre os/as pesquisadores(as) do CNPq participantes do *corpus* de minha pesquisa é que a maioria não se preocupou em definir-se como afiliado(a) a uma nomeação, seja ela qual for. Em geral, quando se referem a nomeações é para criticar a insuficiência ou inadequação delas para tratar de seus respectivos objetos de pesquisa. Em outras palavras, o que predomina nos vídeos de nossa *playlist* não é a avaliação do percurso dos(as) pesquisadores a partir de nomeações nas quais se autoenquadrem, mas uma espécie de *correlacionismo*. Por *correlacionismo*, entenda-se aqui uma codeterminação dos objetos construídos na pesquisa, através de um processo de conhecimento que coloca em relação: a) um pesquisador institucionalizado (com todas as implicações derivadas desta institucionalização); b) um certo quadro de pressupostos vistos como aceitáveis para a construção de seu objeto de pesquisa; c) a necessidade de ir além deste quadro. Principalmente os(as) pesquisadores(as) 1 A do nosso *corpus*, tendo em vista um determinado quadro disponível de orientações e antecipações, constatam que este quadro não lhes permite elaborar respostas que considerem satisfatórias, para responder a questões formuladas para/em suas pesquisas.

Tratava-se também, no caso destes(as) pesquisadores(as), de verificar o que pensavam sobre a consistência e coerência entre o que encontraram já estruturado como conhecimento, e a maneira como avaliaram os processos e modos de conhecer que geraram esta estruturação, ou as práticas que este conhecimento implica. Assinale-se de passagem que esta atitude de não se afiliar a nomeações pode ser correlacionada com um certo formato de produção discursiva que, principalmente na América Latina, configurou-se tanto como avesso a rótulos de pertencimento e a nomeações quanto aberto à integração de saberes diversos: o ensaio.

Um dos exemplos em nosso *corpus* foi o depoimento de Alcir Pécora sobre a insuficiência e inadequação do quadro de referência vigente em Letras para tratar dos textos de Antônio Vieira, com os quais Pécora desenvolveu muitas pesquisas. A própria nomeação dos textos seiscentistas como “barrocos”, designação altamente problemática por suas próprias origens (Wellek s. d.: 69-106), não é utilizada por Pécora – salvo para criticá-la, e a construção de seu objeto de pesquisa teve de ser feita fora

dos quadros neorromânticos ou sociológicos vigentes até a época em que publicou seus livros.

Pécora afirma que, no início de sua carreira, tinha como colegas docentes e pesquisadores que haviam sido alunos de Antonio Candido na Universidade de São Paulo, o que teria gerado um efeito de homogeneização teórica, ou de compreensão da teoria como submissão estrita a um certo paradigma. Ele utiliza a metáfora de seus colegas formados na USP como “comungando na mesma missa”, o que, segundo ele, os levaria à produção de um conhecimento que reiteraria sempre os pressupostos a partir dos quais se fariam as perguntas críticas, e geraria respostas que apenas confirmariam os termos das perguntas: “Tudo mais ou menos redundava no mesmo”. Pécora se vê como uma espécie de nominalista historicista que, todavia, acredita tanto na existência de uma determinação do que se fala a partir das possibilidades do lugar em que se fala quanto na precedência do texto sobre o trabalho feito a partir dele e de seu funcionamento. Para ele, é importante ter em mente que os artefatos verbais seiscentistas eram objetos tradicionais operados dentro de um sistema no qual não existia a ideia de separação entre “forma” e “conteúdo”, nem a categoria “nacional”, que passa a existir a partir do século XIX.

Os(as) pesquisadores(as) de nosso *corpus* verbalizaram suas respectivas autoconsciências sobre como chegaram a seus modos de pensar, com a elaboração de teorias sobre os objetos literários, ou de métodos de compreensão tanto das teorias quanto dos objetos, nos contextos históricos em que se inseriram suas pesquisas, fazendo uma autoanálise retrospectiva da continuidade/evolução/transformação/alteração de seus modos de pensar, argumentar, criticar. Uso aqui o termo *teoria* para designar um tipo de discurso que trata das múltiplas e diferentes atribuições de sentido, representações, interpretações e modos de circular do objeto literário. Isto é diferente de outros sentidos atribuídos ao termo – como o que apontou Fábio Akcelrud Durão, em nosso *corpus* de vídeos: nos EUA, no período em que este pesquisador estudou lá, o sentido atribuído era o de *ideias sobre literatura importadas da Europa continental, especialmente da França*. O que denomino neste meu texto como *teoria* nos estudos literários inclui não apenas um certo universo de pressupostos reivindicados como fundamento das práticas vigentes nesta área de estudos, mas também as contestações a este universo, o questionamento do que se apresenta como fundamento.

No Brasil, Roberto Acízelo de Souza tem prestado um serviço inestimável, no levantamento e descrição do que está em jogo na formação disciplinar da Teoria da Literatura. No melhor livro síntese disponível sobre este assunto, *Teoria da literatura – trajetória, fundamentos, problemas*, ele nos lembra que, na cena literária do início do século XX, foi preciso desenvolver métodos e conceitos novos para a leitura analítica de obras que se configuravam com uma densidade autorreferencial diferenciada em relação às cenas anteriores: “Surgem assim, nas três primeiras décadas do século XX, orientações que ganharam a feição de movimentos no campo dos estudos literários, a ponto de mais tarde serem reconhecidos e individualizados com designações específicas, como *estilística, formalismo russo, new criticism*” (Souza 2018: 36).

Mesmo no caso da teoria mais estritamente universitária, a investigação sobre como se constroem historicamente seus sentidos é fundamental para entendermos seu escopo de abrangência e suas limitações. Se tomarmos como exemplo a pesquisa publicada pelo prestigioso periódico norte-americano *New Literary History* (1983) sobre o uso da *teoria* por docentes e discentes em universidades norte-americanas e europeias, podemos constatar, entre outras coisas, o que se considerou relevante incluir (e o que foi excluído) então. O universo daquela enquete excluiu os docentes e discentes latino-americanos e asiáticos (como se sabe, a maioria absoluta dos que responderam à enquete pertencia a universidades anglófonas e os restantes eram europeus).

Se, por exemplo, tivesse ocorrido a inclusão de docentes e discentes brasileiros entre os entrevistados, a enquete teria “descoberto” que na universidade brasileira existe a disciplina *Teoria Literária* ou *Teoria da Literatura*, contrastando com o ambiente anglófono em que a teoria é ensinada no âmbito de outras disciplinas. Na verdade, como já escrevi antes [Jobim 1994], no Brasil a teoria também é trabalhada em outras disciplinas, mas aqui ela ganhou uma autonomia disciplinar. Além disso, embora se apliquem as mesmas perguntas sobre teoria a todos os participantes daquela enquete do *New Literary History*, não há uma delimitação conceitual da abrangência semântica do termo, de modo que as respostas dadas não necessariamente atribuem o mesmo sentido ao termo *teoria*. Ou seja, embora o termo (*teoria*) de que falam seja o mesmo nas perguntas e respostas, o sentido atribuído a ele não necessariamente é.

A direção de sentido que se pode dar para as transformações de teorias e ideias vai gerar efeitos diferentes em seus diversos usos. Se, por exemplo, partirmos do princípio de que as ideias europeias sobre liberalismo estão “fora de lugar” no Brasil, como o fez Roberto Schwarz, teremos um resultado diferente do que se considerarmos que a maneira como estas ideias (com uma alegada origem europeia) vão inserir-se em outro lugar é, em si própria, uma questão que implica, entre outras coisas, analisar criticamente por que determinada ideia (e não outras) foi “importada” da Europa, e qual a relação desta ideia com outras ideias circulantes no contexto de importação, que podem fazer com que a ideia importada, em seu novo contexto, se transforme em outra coisa, diferente de seu lugar de origem, como já argumentei (Jobim 2020).

Um dos aspectos mais interessantes dos depoimentos dos pesquisadores foi a estruturação discursiva de suas experiências, ao se depararem com os paradigmas no âmbito do conhecimento em seus campos, e terem de elaborar processos analíticos que geravam diferenças, ainda quando levavam adiante caminhos apontados na tradição de seus campos.

Toda a minha argumentação até agora não significa que estejamos impedidos de falar sobre os sentidos de *teoria* em diversos momentos históricos, ou sobre sua importância como palavra-chave. O editor Ralph Cohen, no primeiro número de *New Literary History*, um dos periódicos responsáveis pela colocação de *teoria* na ordem do dia da universidade norte-americana, já explicava que havia também uma interseção desta com os interesses pessoais do corpo editorial:

A gênese de *New Literary History* encontra-se na pesquisa e nas preocupações teóricas de cada um de nós no corpo editorial. À medida que nossas próprias investigações nos obrigaram a indagações históricas e nos levaram a reconsiderar questões históricas a partir de perspectivas bastante diferentes, descobrimos que a ideia de história formava um ponto de interseção.⁷ (1969: 3)

E, pelo menos neste periódico, Jonathan Culler (1994: 869-879) confirma a impressão de Fábio Akcelrud Durão, a partir de sua experiência pessoal norte-americana: de fato, pelo menos nos anos 70 e 80, havia uma correspondência entre o termo *teoria* e os adjetivos *French*, *continental* e *European*.

O correlacionismo que detectamos nos depoimentos também implicou uma “intervenção da história no conceitual” (Roberto Acízelo de Souza), uma certa historicização do *a priori*. Isso a partir do pressuposto de que aquilo que às vezes é visto como essência do nosso objeto de estudo, contrasta com uma perspectiva que atribuiu ao objeto uma série de qualidades construídas socialmente, ressonâncias de uma certa transmissão histórica de sentidos do passado, com efeitos no presente, bem como uma constatação implícita de que não há um ponto externo à temporalidade histórica do qual possamos construir, observar ou julgar nossos objetos, através de uma experiência “purificada” de condicionamentos sociais, históricos e culturais. Por isso, foi relevante a identificação (ou não) de posições teóricas (a serem criticadas ou a servirem de base), permitindo assim maior clareza na codeterminação dos objetos de estudo e dos modos de conhecê-los.

Além disso, foram relevantes as referências aos contextos em que os pesquisadores se inseriam e inseriam suas pesquisas, produzindo argumentos sobre relações sociais e configurações históricas de produção e julgamento do conhecimento, a partir de suas próprias experiências, mas também apresentando muitas vezes as relações entre os conceitos, quadros de referência e métodos utilizados e a estruturação de paradigmas em nossa área de conhecimento, em relação à qual puderam se engajar (ou não) implícita ou explicitamente, aceitando-a ou contestando-a parcial ou completamente. Márcio Seligmann-Silva chama a atenção do uso do termo *teoria* no sentido de *poder ver*, o que explicaria que ela não trate do que não podia ver. E lembra que nossas construções epistemológicas serviram de uma espécie de muro, ou de memória encobridora, ambos pagando tributo à herança colonial, que nos impediria de ver além, ou de descobrir outros mundos, ou outras possibilidades de ser e estar no mundo, relacionadas a outras heranças.

De todo modo, se podem ser identificadas estruturas de repetição ou quadros prescritivos como condições prévias, que reivindicam ser necessárias ou suficientes para validar enunciações teóricas nos estudos literários, então também pode haver uma descrição *a posteriori* dos caminhos percorridos, dos procedimentos e processos adotados para o pesquisador chegar onde chegou. E também se pode dizer que

7 The genesis of *New Literary History* is to be found in the research and in the theoretical concerns of each of us on the editorial board. As our own investigations forced historical inquiries upon us and led us to a reconsideration of historical questions from quite different perspectives, we found that the idea of history formed a point of intersection.

há uma correlação entre a representação dos estudos literários (como estes são interpretados *nas/pelas* agências de fomento, por exemplo) e a representação dos modos de conhecer esta representação (como os produtores de conhecimento neste campo configuram sua produção, por exemplo).

A elaboração de teorias e de instrumentos de pensamento cuja validade é atestada em nosso domínio de saber sempre já implica um certo *correlacionismo*. E a constatação da existência de propriedades dos objetos literários só pode ser conhecida após ser enunciada. Em relação ao(s) objeto(s) da crítica e da teoria, designado(s) como *literatura*, é interessante observar que os(as) pesquisadores(as) de nossa *playlist* apresentaram uma forte consciência: 1) sobre a presença e a alteração de modos de ver e conhecer este(s) objeto(s); 2) sobre a variação histórica dos critérios de mérito para incluir ou excluir este(s) objeto(s) em determinadas pesquisas nos estudos literários; 3) sobre o que está em jogo ao produzir julgamentos e critérios para fazê-los.

A ideia de *fonte primária*, mencionada por Maria da Glória Bordini (2004), e antes utilizada para objetos classificados como estritamente literários (romances, novelas, poemas), passa a ser utilizada como uma designação mais ampla, que inclui também outros objetos (artigos em jornais, cartas, arquivos etc.), a que se atribui (entre outras coisas) a função de formar contexto para a *literatura*. E podemos dizer que atribuir o sentido de *fonte primária* a um objeto é também uma ação.

Os pesquisadores em tela, ao mesmo tempo em que trataram de objetos mais “tradicionais” (romances, novelas, poemas etc.) como *fontes primárias*, também transformaram em *fontes primárias* uma série de outros objetos (textos de historiadores e críticos de séculos anteriores, manuscritos não publicados, tratados teológicos e filosóficos etc.).

Embora nas agências de fomento à pesquisa exista hoje uma certa obsessão com “metodologia”, os pesquisadores de nossa amostra predominantemente colocaram em xeque *approaches* estabelecidos, modos de abordagem vigentes que legitimavam os caminhos já prescritos anteriormente pelos paradigmas vigentes em nossa área de conhecimento, e de muitas maneiras chamaram a nossa atenção para o fato de que sob a denominação de “metodologia” encobrem-se pressupostos não declarados, que fundamentam a prática “normalizada” do método.

A verbalização das respectivas autoconsciências dos(as) pesquisadores(as) de nosso *corpus* sobre os passos dados em momentos anteriores, a partir da perspectiva presente dos depoimentos, nos permitiu não somente verificar como determinado(a) pesquisador(a) exercitou sua autoanálise profissional, mas eventualmente contextualizá-la em relação a outras autoanálises por outros(as) pesquisadores(as), e formular hipóteses sobre tendências coletivas ou supraindividuais nos estudos literários.

Paralelamente às referências a um passado já configurado em narrativas do tipo *História da literatura*, Regina Zilberman e Roberto Acízelo retomam e propõem mudanças, mesmo no que diz respeito aos “mesmos” elementos de narrativas “científicas” de história nos estudos literários.

Quando elaboram narrativas sobre o passado literário brasileiro, utilizando fontes primárias como parte destas narrativas, alteram o sentido tradicional que tinham em seus contextos originais, para atribuir-lhes um outro, como parte de uma configuração discursiva “nova”. Por exemplo, os textos classificados como “literatura infantil” ou “literatura infanto-juvenil”, ao serem incluídos na história da literatura infantil e juvenil, de Marisa Lajolo e Regina Zilberman, transformam-se em uma totalidade da qual cada um é apenas parte, totalidade que paga tributo à ideia de “formação”, cujo sentido remete à obra de Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira*. Isto significa adotar um pano de fundo em que a noção de sistema literário tem papel relevante, com seu tripé autor-obra-público, mas com diferenças relevantes. Para começar, Regina Zilberman (1989; 2021) traz à baila uma série de questões que não eram consideradas relevantes no momento em que Candido escreveu seu livro. Em vez de “público”, ela trabalha com a noção de “leitor”, configurada em diálogo com (mas não conforme) a chamada Estética da Recepção e do Efeito, em suas diversas versões.

Nos dias de hoje, em que há uma desvalorização do trabalho histórico (o que indica sua maior necessidade), também está vigente uma certa presunção de que estamos completa e absolutamente engajados no presente e limitados pelo agora. Isto deriva de um modo de ver a temporalidade humana que, em seu extremo, aspira a excluir momentos anteriores da sucessão temporal – ou seja, da série histórica de sentidos anteriormente configurados. Adotando esse modo de ver, pode-se presumir um presente autossuficiente e autocontido – o que é altamente problemático. Na contramão desse presentecentrismo, talvez possamos dizer que o presente sempre implica uma certa continuidade, ainda que com alterações, da materialidade do mundo humano anteriormente vigente. Pensamos através de/a partir de/com/contra o que se constitui para nós como saber. E mesmo aquilo que se instituiu, depois do desaparecimento do que foi, pode ser compreendido a partir de uma ausência presente - como o morfema zero na Linguística.

Nos vídeos de nossa playlist, não constatamos nenhuma adesão irrestrita de pesquisadores a métodos ou pressupostos estabilizados em formas ou fórmulas, ou mesmo em “modas” acadêmicas. De fato, predomina uma atitude de levar em conta o que se consolidou previamente no campo dos estudos literários, mas tentar ir além, a partir da análise do alcance e limites do que já se explorou.

OBRAS CITADAS

BORDINI, Maria da Glória. A materialidade do sentido e o estatuto da obra literária em O Senhor Embaixador, de Erico Verissimo. Regina Zilberman et al. *As pedras e o arco: fontes primárias, teoria e história da literatura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004. 199- 276.

COHEN, Ralph. A Note on New Literary History. *New Literary History*, Charlottesville, v. 1, n. 1, p. 3-6, out. 1969.

CULLER, Jonathan. New Literary History and European Theory. *New Literary History*, Baltimore, v. 25, n. 4, 25th Anniversary Issue (Part 2), p. 869-879, outono 1994.

JOBIM, José Luís, Nabil Araújo & Pedro Sasse. *(Novas) Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Makunaima, 2021.

JOBIM, José Luís. *Literatura Comparada e Literatura Brasileira: circulações e representações*. Rio de Janeiro/ Boa Vista: Makunaima/Editora da UFRR, 2020.

KOSELLECK, Reinhart. Estructuras de repetición en el lenguaje y en la historia. *Sentido y repetición en la história*. Buenos Aires: Hydra, 2013. 125-162.

SAID, Edward W. *Traveling theory. The world, the text, and the critic*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1983. 226-247.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Como e por que sou professor de literatura: e outros estudos de história, crítica e teoria literárias*. Chapecó: Argos, 2020.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Teoria da literatura: trajetória, fundamentos, problemas*. São Paulo: É Realizações, 2018.

WELLEK, René. O conceito de Barroco na cultura literária. *Conceitos de crítica*. São Paulo: Cultrix, s.d. 69-106.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

ZILBERMAN, Regina. Leitor. José Luís Jobim, Nabil Araújo & Pedro Sasse. *(Novas) Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Makunaima, 2021. 292-317.